

El Arte de Torre Tagle

LA COLECCIÓN DEL MINISTERIO DE
RELACIONES EXTERIORES DEL PERÚ





El Arte de Torre Tagle

LA COLECCIÓN DEL MINISTERIO DE
RELACIONES EXTERIORES DEL PERÚ









CRÉDITOS

COORDINACIÓN EDITORIAL
Embajador Guido Toro

CURADURÍA
Luis Eduardo Wuffarden

EDITORES
Luis Eduardo Wuffarden
Embajador Guido Toro

FOTOGRAFÍA
Daniel Giannoni

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Lala Rebaza

COORDINADORES
Primer Secretario César Talavera
Primer Secretario Jean Francois Merlet

CORRECCIÓN DE TEXTOS
LUIS EDUARDO WUFFARDEN
CONSEJERO JUAN JOSÉ PLASENCIA
PRIMER SECRETARIO CÉSAR TALAVERA
PRIMER SECRETARIO JEAN FRANCOIS MERLET

IMPRESIÓN
Gráfica Biblos

© Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú
Jirón Lampa 545, Lima | Teléfono 2042400 | www.rree.gob.pe

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú.
N° 2016-07471

Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial sin previa autorización expresa del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú.

ÍNDICE

19	El Palacio de Torre Tagle y sus colecciones artísticas LUIS EDUARDO WUFFARDEN
45	Catálogo
246	Bibliografía selecta

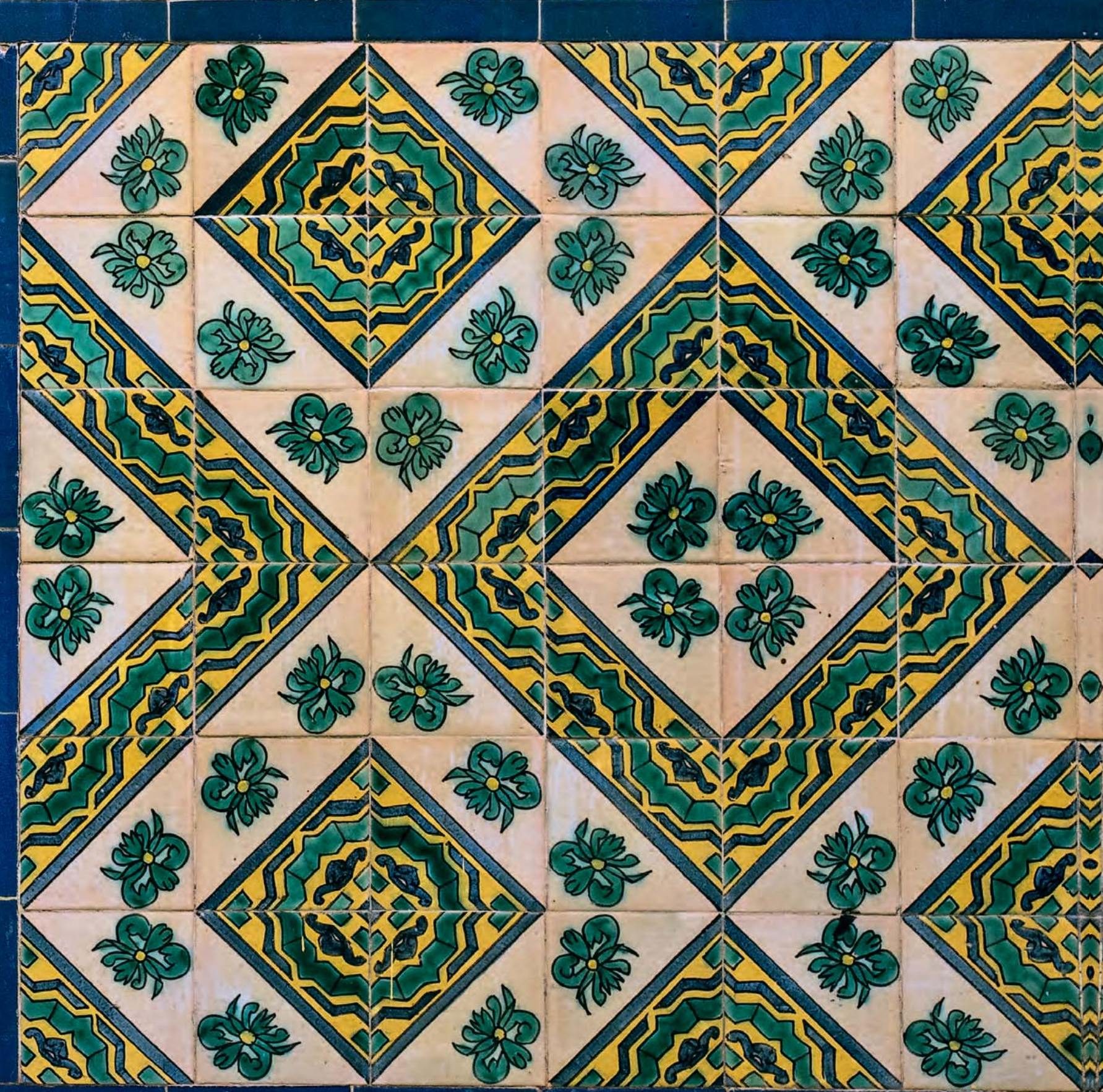


EL ARTE DE TORRE TAGLE

El Palacio de Torre Tagle no solo es la sede principal del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú y uno de los mejores ejemplos de la arquitectura civil de siglos atrás, sino simboliza la mejor tradición de una institución, como la diplomacia peruana, que está al servicio del país desde los albores de nuestra vida independiente. Al mismo tiempo, el propio Palacio y la colección de arte que alberga ponen en evidencia la estrecha ligazón del Ministerio con la cultura y la preservación del patrimonio artístico.

A través de la presente publicación, se busca resaltar los valores y principios que están en la base y sustentan la labor de nuestra institución, a la que en el mundo se alude como Torre Tagle, así como contribuir al conocimiento y difusión de obras de notable valor que el Ministerio de Relaciones Exteriores conserva con esmero como testimonio de su profundo aprecio por las artes como expresión de la cultura peruana a lo largo de los siglos y reflejo de las aportaciones de diversos orígenes que en distintos momentos han influido en ella.

Ana María Sánchez Vargas de Ríos
MINISTRA DE RELACIONES EXTERIORES









El Palacio de Torre Tagle

Y SUS COLECCIONES ARTÍSTICAS

LUIS EDUARDO WUFFARDEN

Hace casi un siglo, cuando fue designado oficialmente como sede del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, el Palacio de Torre Tagle ya empezaba a ocupar un espacio singular en el imaginario público nacional. No solo era la única mansión de la antigua capital del virreinato que podía ostentar categoría palaciega sino un edificio cuyo protagonismo en la historia del país revestía importancia secular. Su último propietario colonial, José Bernardo de Tagle y Portocarrero, había proclamado la Independencia por primera vez en Trujillo y fue el principal colaborador peruano de José de San Martín. Ejercería luego el mando supremo del país hasta en cuatro ocasiones, antes de afrontar su polémico final en la era bolivariana. La casa subsistió más allá de los avatares propios del momento y, a lo largo del siglo XIX, sus muros acogieron congresos internacionales, prestaron asilo y refugio en tiempos de guerra, además de albergar uno de los museos de pintura más importantes de la ciudad. Todas aquellas facetas se ven sintetizadas hoy en este monumento emblemático de la diplomacia peruana, que conjuga sus altas funciones oficiales con la conservación de un notable patrimonio artístico interior que no ha dejado de incrementarse al paso del tiempo.

Construida desde sus cimientos por uno de los grupos familiares más ricos de la ciudad, la casona constituyó un verdadero símbolo de prestigio social cuyos detalles fueron cuidadosamente elegidos, empezando por

su propia ubicación dentro del tejido urbano. La iniciativa correspondió a José Bernardo de Tagle Bracho y Pérez de la Riva, hidalgo cántabro natural de Ruiloba, emigrado a Lima desde los primeros años del siglo XVIII. Al cabo de una trayectoria ascendente en el comercio, la milicia y al servicio de la corona, Tagle era investido primer marqués de Torre Tagle por el rey Felipe V, el 26 de noviembre de 1730. Tres años más tarde adquiriría este solar, en la calle de la Compañía de Jesús, que había pertenecido a Luis Antonio Bejarano y Fernández de Córdoba, conde de Villaseñor y antiguo alcalde de Lima, fallecido en 1726. Era el lugar elegido para construir su nueva casa y la sede del mayorazgo que en 1743 fundaría su viuda, Rosa Juliana Sánchez de Tagle, criolla natural de Huaura y parienta lejana¹.

La calle de la Compañía o de San Pedro

Por su cercanía con el Colegio Mayor de San Pablo, casa matriz de los jesuitas, y su concurrida plazuela anexa, esta calle era una de las más apreciadas por la elite criolla, cuyos vínculos con los seguidores de San Ignacio son conocidos. Se sabe, por ejemplo, que entre fines del siglo XVI y principios del XVII habitaba en esta calle Grimanesa de Mogrovejo, hermana del futuro Santo Toribio, segundo arzobispo de Lima, y esposa del maestre de campo Francisco de Quiñones y Villapadierna (1540-1606), quien llegó a ser alcalde de Lima, general de la Armada de los Mares del Sur y capitán general de Chile. Por esos años vivieron aquí el secretario de gobierno Antonio de Nájera y el caballero mayor del virrey marqués de Montesclaros, José de Altamirano, claro indicio de la jerarquía que iba adquiriendo el vecindario. En el transcurso de las siguientes décadas se asentaría en esta arteria la prominente familia Vega y Rinaga, de la cual salieron varios regidores perpetuos del cabildo de Lima, miembros de la Real Audiencia y canónigos de la catedral metropolitana.

Vecinos, contemporáneos y parientes de los marqueses de Torre Tagle fueron los Cabero y Vázquez de Acuña, que habitaban la casa de enfrente, hoy llamada de Goyeneche o de Rada. La familia Cabero estaba emparentada con los condes de Montemar, Monteblanco y de la Vega del Ren. La fachada de su mansión, construida en la segunda mitad del siglo XVIII, parece emular las líneas principales del exterior de Torre Tagle, aunque simplificadas y en clave rococó. A ese lado de la calle se abrió en 1752 la Casa de Ejercicios de San Pedro, para mujeres, por iniciativa de María Fernández de Córdoba y Sande, señora de Valdemoro, quien encomendó la dirección del establecimiento a los sacerdotes jesuitas. El inmueble subsiste,

1. Sobre el linaje de los Tagle en el Perú, véase: Jensen 1971; Riva-Agüero 1921; Escudero 1994; Sánchez Concha 1996: 294-295; Rizo-Patrón 2000: 58-59 y 244-245; y Tord y Gjurinovic 2001: 110-115.

aunque muy modificado, sin quedar huella alguna del vasto programa iconográfico de carácter moralizante que cubría sus muros, minuciosamente detallado en las descripciones contemporáneas del padre Baltasar de Moncada².

Durante los primeros años de la Independencia se afincó en la calle el comerciante y diplomático bonaerense Martín de Riglos y Lasala (1797-1839), casado con Manuela Díaz de Rávago Avellafuertes (1809-1842), limeña que ostentaba el título de condesa de San Pascual. Es probable que los Riglos llegaran a ser vecinos por breve tiempo del cuarto marqués de Torre Tagle. Su casa era un inmueble contiguo, que hacía esquina con la calle de Beitia, situado en el mismo solar que posteriormente ocuparía la Casa Aspíllaga. Esta mansión limeña de fines del siglo XIX sirve hoy de sede al Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega, adscrito al Ministerio de Relaciones Exteriores y anexado físicamente al palacio. Perteneció a una familia de hacendados y empresarios norteños vinculados con el partido civilista, uno de cuyos miembros más conocidos, Antero Aspíllaga Barrera (1849-1927), fue ministro de Hacienda del gobierno de Andrés A. Cáceres, además de presidente del senado y candidato oficialista a la presidencia de la república en las elecciones generales de 1918.

La edificación del Palacio

Si bien la mansión edificada por los nuevos marqueses significó un hito dentro de la historia arquitectónica de Lima, no se conoce el contrato de obra ni existen mayores testimonios de época sobre su proceso de construcción. Solo es posible deducir que se erigió en un periodo relativamente corto: quizá unos cinco años de intensa actividad, entre 1733 y 1738, como lo sugieren los azulejos fechados que decoran diversos sectores de la casa. Durante ese lapso la obra se levantó por entero, utilizando materiales de distinta procedencia para sus lujosos acabados, lo que se tradujo en una llamativa unidad de estilo. Todo indica que el primer marqués alcanzaría a verla terminada pocos años antes de su muerte, acaecida en 1740, y que el gran terremoto de 1746 no afectó demasiado su sólida estructura. Según recuerda Manuel de Odriozola, fue precisamente una de las tres viviendas de la ciudad que permanecieron en pie después del sismo³. Por ello mismo, a diferencia de otras casonas limeñas, sucesivamente modificadas por reformas y reconstrucciones, es posible afirmar que, salvo algunos cambios menores -por ejemplo la significativa pérdida de su antiguo mirador, emplazado encima de la actual sala Unanue-, en términos generales el Palacio de Torre Tagle ha llegado hasta nosotros tal como se veía en tiempos de sus primeros propietarios.



Azulejo fechado en 1738.
Escalera principal.

2. Moncada 1757 y 1762.

3. Odriozola 1863: 36-47.

Nada se sabe sobre su probable autor, pero es evidente que el diseño y la dirección de las obras debieron recaer en alguno de los arquitectos más reconocidos de la ciudad, como se deduce de su coherencia interna y su sabiduría constructiva, patentes en cada uno de sus detalles. Todo ello reflejaba un momento de plena madurez para el barroco peruano, una de cuyas principales manifestaciones era el auge del estilo “mestizo” en el sur andino. En cierto sentido, el florecimiento de los grandes desarrollos ornamentales también marcará la arquitectura limeña del periodo, en la que destacaron figuras de la talla del alférez Lucas Meléndez de Arce (1677-c.1742) y de Santiago Rosales, afamado alarife mulato. El primero es autor de la portada de la sacristía de la iglesia de San Francisco (1729), cuyo lenguaje arquitectónico prefigura el exterior de Torre Tagle, por lo que Meléndez podría haber tenido intervención directa en esta obra. Asimismo conviene recordar que la edificación del palacio fue contemporánea de la sala capitular del convento limeño de Santo Domingo, terminada hacia 1735, obra considerada por los estudiosos entre las mejores de su tiempo. A pesar de las obvias diferencias entre ellas, ambas edificaciones resultan comparables en razón de su solidez constructiva y de sus logrados efectos visuales. Son elementos comunes los dramáticos juegos de luces y sombras generados por su rotunda volumetría, así como el audaz escalonamiento de planos que presta animación a la superficie de sus muros. Algo similar podría decirse de su rico repertorio decorativo, que conjuga lo mejor de las tradiciones artesanales de la ciudad poniéndolo al servicio de un sofisticado lenguaje simbólico.

En el caso de Torre Tagle, sus constructores consiguieron armonizar de manera ejemplar las artes de la yestería con la talla y la ensambladura en madera, la piedra finamente labrada con el colorido de los azulejos y con la fundición artística en hierro y bronce. Tanto la herencia estilística mudéjar como la retórica expresiva del barroco se fusionan aquí con un grado de originalidad que solo resultaría posible en el contexto de una sociedad criolla plenamente consolidada. Ello se constata incluso en la portada principal, que adopta una ingeniosa solución técnica al combinar la piedra labrada de Panamá en el primer cuerpo con la ligereza de un cuerpo alto que prolonga el mismo diseño en yeso y quincha, respondiendo así al constante riesgo que implicaban los movimientos sísmicos. Esa fórmula previsoramente se extiende a su vez al conjunto de los muros de la casa: mientras el primer piso fue enteramente construido de sólido ladrillo, en el segundo se recurrió a los livianos telares de caña y barro –conocidos bajo la denominación autóctona de *quincha*–, cuyo origen remoto habrá que buscarlo en la tradición indígena costeña.

Sobre el dintel de la puerta principal se erige el pétreo escudo de armas de los Tagle, restituido en su lugar mucho tiempo después de que un decreto bolivariano de 1823 suprimiera todos los privilegios nobiliarios y dispusiese el retiro de los blasones exteriores que identificaban a las casas aristocráticas. Es un escudo cuartelado y compuesto, pues incluye varios blasones que conflúan en el linaje de los marqueses. Allí se deja leer claramente el lema atávico que anuncia el origen legendario de la familia: “Tagle se llamó el que la sierpe mató y con la infanta casó”. De acuerdo con las normas heráldicas hispanas, las armas de los Tagle presentan “en campo de plata un pino de sinople, al que se ha encaramado una doncella perseguida por una sierpe a la que hiere el caballero”. A estas se unen aquí, entre otros, los blasones del apellido Bracho, correspondiente al primer marqués: “En campo de gules, una torre de plata y, en su homenaje, un hombre armado, de plata, con una bandera de dos puntas en la mano diestra; del pie de la torre brota un arroyo”⁴.

Dos balcones labrados, de similar factura aunque diferente extensión, flanquean la portada y definen la peculiar asimetría de la fachada: siete tramos a la izquierda y tres a la derecha. Los balcones “de cajón” fueron elementos esenciales de la arquitectura doméstica limeña, que permitían a los habitantes de la casa –especialmente a las mujeres, que permanecían más tiempo dentro– mirar hacia el exterior sin ser vistos. Ambos están cerrados por menudas celosías, y todas sus partes lucen profusamente ornamentadas con labores de talla: desde las ménsulas figurativas que sirven de base hasta el guardapolvo que los cubre, pasando por el antepecho formados por paneles con decoración cruciforme, las hojas abatibles de celosías y los distintos niveles de balaustrillos –arriba y abajo–, que prestaban ventilación o permitían observar a los niños. Para su ensambladura se usaron ricas maderas, como el cedro y la caoba, transportadas al efecto desde Centroamérica. Los dos ejemplares resultantes constituyen la culminación de un género propio, en el que la carpintería de tradición mudéjar se funde con el repertorio decorativo barroco. De ahí que los balcones de Torre Tagle hayan sido constante fuente de inspiración para evocar el pasado limeño, sea a través de las composiciones pictóricas de Teófilo Castillo o de la moderna arquitectura neocolonial que, una y otra vez, ha copiado o reelaborado sus motivos.

Al trasponer la puerta, el muro de entrada se adorna por dentro con una concha venera estilizada, un recurso ornamental distintivo del barroco limeño que se repite en otras partes de la casa. No deja de sorprender la extensión del zaguán, de doble tramo, cubierto por un techo artesonado de madera sostenido en apariencia por graciosas ménsulas de yesería. Aquí

4. Atienza, Julio de. *Nobiliario español*. Madrid: M. Aguilar Editor, 1948, pp.488 y 1229.

se ubicaban antes los cañones de bronce que identificaban al edificio como “casa de cadena”, es decir con privilegio de prestar asilo a los perseguidos. La amplitud de este sector inicial, dividido por un arco al centro, ofrece otro indicio sobre la importancia de la casa, pues resulta bastante inusual dentro de las edificaciones domésticas de Lima. Se deja entrever así la doble crujía de las oficinas y tiendas contiguas –llamadas coloquialmente “habitaciones de reja”- que daban a la calle y solían servir a las actividades económicas de los propietarios. Es importante recordar a ese respecto el papel crucial desempeñado por los marqueses de Torre Tagle dentro del comercio limeño, llegando a ser designados cónsules y priores del Tribunal del Consulado en más de una ocasión. De hecho, los sólidos vínculos empresariales desarrollados por la familia Tagle con las redes del comercio indiano explican las facilidades dadas a los constructores del palacio para proveerse de materias primas y elementos decorativos procedentes de diversos puntos de Europa y América.

Centro obligado de la casa era el patio, alrededor del cual se distribuyen sus habitaciones y dependencias. Sus constructores consiguieron aprovechar al máximo el espacio disponiendo la galería alta en el aire, sobre una plataforma voladiza sin continuidad en la planta baja, solo apoyada en el área del zaguán, para acentuar así la sensación de amplitud. Ocupando el frente del patio se halla la puerta que conducía al principal y a la cuadra, estancias tradicionales de recibo. Flanquean a esta puerta dos grandes ventanas y la precede una balaustrada de madera de cocobolo. El lado derecho del patio abre paso a la escalera de honor, enmarcada por un imponente arco de entrada que reitera, simplificados, los elementos arquitectónicos de piedra y yeso que articulan el frontis exterior. El arco trilobulado de esta portada presenta un diseño lineal y anguloso, interpretación verdaderamente *sui generis* que se repite en la danza de arcos de la galería superior. Se trata de un componente de inspiración mudéjar que emparenta a este espacio con algunos claustros conventuales menores de Lima.

Dada la visibilidad del patio principal, se sitúan aquí algunos elementos de especial simbolismo para el linaje de sus primeros propietarios. Uno de ellos es la representación de Hércules venciendo al león de Nemea, reiterada en los relieves de yeso que ocupan las enjutas de los arcos del zaguán. Esta escena parece aludir a los orígenes míticos de la monarquía hispánica y, por tanto, implicaría una señal de fidelidad a la corona que acababa de conferirles el privilegio nobiliario. Pero al mismo tiempo, este motivo podría contener una identificación más profunda con los Tagle, trazando un audaz parangón de su linaje guerrero con Hércules, héroe de la Antigüedad y ancestro mítico del monarca español. Al igual que aquel

ahuyentó el peligro encarnado por el león de Nemea al acometer su primer trabajo, el linaje de los marqueses se fundaba en las hazañas bélicas de un legendario personaje medieval que –como anuncia su lema- habría matado a la sierpe y luego casado con una infanta de los antiguos reinos peninsulares. De hecho, el principal argumento exhibido por Tagle y Bracho en su relación de méritos para obtener el título nobiliario fue la acción militar que había acometido personalmente en 1725, cuando las costas del virreinato eran amenazadas por tres naves piratas holandesas. En sociedad con su paisano Angel Calderón, el futuro marqués formó a su costa una “compañía de corso”, bajo la protección del virrey marqués de Castelfuerte, con el propósito de armar barcos de guerra y ponerlos al servicio de la corona. Fue así como las naves comandadas por Tagle pudieron apresar a dos de los barcos enemigos frente a Coquimbo y Nazca, mientras que el tercero huyó de la persecución por el Cabo de Hornos de regreso a Europa⁵.

Otro león, rampante esta vez, conforma el mascarón de proa enclavado en uno de los ángulos del patio. Según la tradición, esta pieza de madera tallada habría pertenecido al galeón San Juan Nepomuceno, nave insignia de la armada española. El barco fue capturado por las fuerzas inglesas al mando del duque de Wellington en la batalla de Trafalgar, librada en 1808, lo que hace poco probable aquella identificación. Sea como fuere, el mascarón en lugar tan visible evidencia la tradicional vinculación de los Tagle con la escuadra española de Ultramar y, tal vez, con alguna de las naves piratas capturadas por Tagle en 1725. Finalmente se encuentra la calesa nobiliaria –procedente del antiguo Museo Nacional– exhibida en una de las habitaciones aledañas al zaguán. El carruaje, en celeste y oro con escudos de armas policromados, data de hacia 1740 y es quizá el ejemplo mejor conservado de la ciudad en su género. Sus propietarios originales, los Ortiz de Zevallos, se convirtieron en titulares del mayorazgo a partir de la década de 1840, cuando Manuel Ortiz de Zevallos y García contrajo matrimonio con la quinta marquesa de Torre Tagle. Se explica así la presencia destacada de los blasones de aquella familia en una de las portezuelas –con su aguerrido lema “zevallos para vencillos es ardid de caballeros”– y encima de él la corona correspondiente al condado de Torre-Velarde, título que sus ascendientes habían ostentado con anterioridad.

En la escalera principal, de tres tramos, se encontrará otra vez el escudo de los Tagle pintado al centro del cielorraso, sobre fondo azul y oro. Ya al ascender por sus peldaños asoma el despliegue decorativo de la azulejería, anunciando el protagonismo de este elemento en todo el segundo piso. Los paños de azulejos que cubren la caja de la escalera replican en su diseño los balaustres de madera tallada colocados en el lado opuesto. Al



Mascarón de proa. Patio principal.

5. Castillo 1915:1854. Riva Agüero 1983:63. El crítico Teófilo Castillo recogió la anécdota del propio titular del mayorazgo, Ricardo Ortiz de Zevallos y Tagle, durante su visita a la mansión, aunque el año señalado por este para la acción naval (1719) resulta evidentemente erróneo.

Calesa de los condes de
Torre-Velarde. Siglo XVIII.



llegar a la planta alta, en cambio, la representación predominante es una guardia de lanceros ataviados a la romana, seguramente en recuerdo de los servicios militares prestados a la corona por el fundador de la casa, que alternan con figuras de ángeles atlantes. Hay, finalmente, paños de azulejos puramente decorativos que recogen formas geométricas y motivos de inspiración vegetal en amarillo, verde y azul. La mayor parte de estos azulejos procede de un taller de Sevilla, ciudad famosa por este tipo de producción, y aparece fechada entre 1733 y 1735. Pero, como había ocurrido en casos anteriores, las remesas de la capital andaluza no fueron suficientes y hubo que recurrir a un ceramista local para completar su colocación. Se recurrió entonces al misterioso maestro “Barreto”, que firma los azulejos más tardíos de la casa, fechados en 1738. Podría tratarse de Francisco Barreto, propietario de una ollería documentada en el barrio limeño de Santa Ana por el año 1729. Otro Barreto relacionado con el oficio era Nicolás, maestro criollo registrado en 1714, a los 35 años de edad, como “pintor de loza”⁶.

En la planta alta, una serie de poyos de mampostería y madera, a modo de bancos volados, interrumpen la amplitud del gran corredor, proporcionando lugares propicios para el descanso y la tertulia. Alrededor de la arquería alta de madera y yeso se distribuyen las principales dependencias y salas de recibo de la actual Cancillería. La estancia de mayores dimensiones es el Salón de Embajadores, contiguo al balcón, donde actualmente cuelga la galería de retratos de los marqueses. Junto a la sala Unanue se abre el pequeño oratorio doméstico, tal vez emplazado en el lugar original, que luce un retablo dorado y barroco muy reformado, donde se rinde culto a los santos peruanos: Rosa de Lima, Martín de Porras, Juan Masías y Toribio de Mogrovejo. Al fondo se abre el corredor que da al traspatio, desde donde los propietarios podían comunicarse con las habitaciones de servicio y la caballeriza. Sin duda esta es la zona de la casa más modificada en tiempos modernos, con el propósito de adaptarla a sus nuevos usos administrativos.

El ajuar de los marqueses

Complemento lógico de la riqueza arquitectónica del palacio era su decoración interior, que sin duda respondía al acentuado gusto suntuario de la elite limeña, particularmente afín a las manifestaciones de aquello que José Durand denominó “lujo indiano”⁷. Se ha conservado afortunadamente el elemento simbólico central y más trascendente de la casa: la galería de retratos de los sucesivos titulares, llamada a poner en evidencia la continuidad del mayorazgo a través del tiempo. Sin embargo, poco sabemos del resto de objetos que conformaron el ajuar original de



Lancero. Paño de azulejos del segundo piso.



Escalera principal. Balastrada de madera y azulejos.

6. Harth-Terré y Márquez Abanto 1958: 438.

7. José Durand Flórez, “El lujo indiano”, *Revista de Historia Mexicana*, vol. VI, n° 1, México, julio-septiembre de 1956, pp. 59-74.

los Tagle, pues en su mayor parte se ha perdido y hay escasas referencias documentales al respecto. Precisamente las efigies de los primeros marqueses, plasmadas por el maestro limeño Cristóbal de Aguilar en la década de 1750, ofrecen sugerentes indicios sobre el mobiliario de la casa durante los años que siguieron a su estreno. Se ven allí sendas mesas barrocas de pesadas formas, con profusión de tallas caladas a manera de follaje. Sus patas de perfil cabriolé corresponden a un momento de plenitud del barroco local y, por tanto, guardan perfecta sincronía con el diseño del edificio. Lo mismo podría decirse de la escribanía de plata sobre la mesa del marqués que hace entrever el uso intensivo del metal precioso en prácticamente todas las funciones domésticas. A su vez, la mesa que acompaña a su esposa, Rosa Juliana Sánchez de Tagle, deja asomar un reloj con lujosa caja de bronce dorado, tal vez de fabricación francesa, cuya posesión implicaba por entonces una inequívoca señal de estatus.

Otra modalidad decorativa usual entre los sectores pudientes de la ciudad era el coleccionismo de pintura, que trascendía en muchos casos las funciones devocionales o protocolares asignadas al género. La acumulación de escogidos lienzos en las casas de la aristocracia reflejaba una de las preferencias estéticas más arraigadas en la corte española, cuya renovación en el siglo XVIII fue impulsada por el cambio dinástico. Por ello resulta interesante constatar no solo la abundancia sino la variedad temática que, en el campo de la pintura, registran los inventarios de bienes de los marqueses, practicados junto con sus mandas testamentarias. Así, por ejemplo, Rosa Juliana Sánchez de Tagle, la primera marquesa, declaraba en 1761 poseer en su casa más de cien pinturas. El conjunto incluía una costosa lámina de cobre romana que representaba la Sagrada Familia, así como una Santa Rosa de Lima de más de dos varas junto con otro lienzo de similar tamaño, procedente de México, dedicado a la Virgen de Guadalupe. Esta presencia destacada de los dos grandes cultos religiosos americanos corrobora el valor simbólico que estos iban adquiriendo como elementos distintivos de la sociedad criolla. Otra presencia significativa eran los catorce “países” –es decir paisajes– de “pintura del reino”, procedentes de talleres de Lima o Cuzco, que colgaban en pie de igualdad junto a otros catorce “países de cacería de España”. El tasador precisa que casi todos los lienzos estaban guarnecidos por marcos y “hojas de laureles dorados”, acordes con el gusto impuesto por el reciente auge de los obradores cuzqueños en la capital⁸.

Uno de los hijos de Rosa Juliana, Juan Antonio de Tagle y Bracho –hermano del segundo marqués, e investido a su vez conde de Casa Tagle de Trasierra desde 1744– poseyó también un considerable grupo de pin-

8. Gutiérrez de Quintanilla 1934: 543.



Retablo dorado en el oratorio familiar. Segundo piso.

turas, en su mayoría devotas, inventariado a comienzos de 1751. La serie mayor eran veintidós lienzos grandes que representaban diversos episodios de la vida de la Virgen. Debido a la abundancia de este tipo de obra en los ajuares domésticos de esa época, no es posible relacionarlos necesariamente con los cuadros de la *Circuncisión* y la *Huida a Egipto*, de marcado estilo flamenco, que hasta hoy conserva la casa. En cambio, llama la atención por su singular temática un grupo de “sibilas”, personajes legendarios que vinculaban al mundo clásico grecolatino con la revelación cristiana⁹. Pero lo más interesante eran dos escenas de carácter histórico, con toda probabilidad cuzqueñas, que mostraban “la conquista del Cuzco por Santiago y la Virgen”. Se trata de sendas apariciones milagrosas de la Virgen María y del Apóstol Santiago durante el sitio del Cuzco por las tropas incas en 1535. Estos relatos de hechos sobrenaturales fueron narrados por los cronistas como prueba del auxilio divino dispensado a los conquistadores españoles. Tales acontecimientos cobraron mayor fuerza en la historiografía local del siglo XVIII, y su representación pictórica formaba parte de una estrategia legitimadora del pacto colonial. Por tanto, la presencia destacada de los referidos lienzos en una casa como la de los Tagle confirma el papel asignado a esta invención iconográfica local entre la elite limeña.

Es presumible que el cuarto marqués, José Bernardo de Tagle y Portocarrero, renovara la decoración interior del palacio de una manera significativa, sobre todo si se considera que le tocó presenciar las reformas estéticas determinadas por la irrupción del neoclasicismo. Esta corriente fue introducida en Lima con gran decisión por el clérigo vasco Matías Maestro, bajo el patrocinio del arzobispo González de la Reguera. A ello habría que sumar el hecho excepcional del viaje de Tagle a Europa en 1813, luego de ser elegido diputado peruano ante las cortes de Cádiz, una prolongada estancia que lo conduciría también a la corte francesa restaurada de Luis XVIII. Probablemente durante esos años adquirió el pianoforte inglés que todavía permanece en el palacio, junto al cual su segunda esposa, Mariana de Echevarría y Ulloa, fue retratada por el pintor limeño José Gil de Castro, en testimonio de su afición musical. Según la tradición, ella aportó entre los bienes de su dote un espléndido mueble enconchado que habría pertenecido a su ancestro el virrey conde de la Monclova, el cual se conserva actualmente en el Museo de Bellas Artes de Dallas.

Pero en su retrato de 1822, la marquesa se presenta como patricia republicana, esposa del Supremo Delegado del Perú y “dama de la banda patriótica”, recientemente condecorada por el Protector San Martín. Esa condición se refleja en su traje napoleónico, con los colores rojo y blanco de la patria independiente. En abierto contraste, el lienzo de su esposo es una efi-

9. Ibid. El autor transcribe “sutila” en lugar de “sibila”, evidentemente por error.

gie póstuma y lo muestra como oficial realista de la época ilustrada, según lo dispuesto por su hermana al comisionar la pintura. Gil de Castro se basó para ello en un retrato anterior, pintado por él mismo en 1822 –hoy en el Museo Histórico de Buenos Aires– y, probablemente también, en referencias orales proporcionadas por la familia. José Bernardo de Tagle es visto aquí junto a un escritorio clasicista derivado del estilo Luis XVI que debió utilizar por los años en que ejercía la jefatura del estado, antes de su derrumbe político al enfrentarse al poder de Bolívar.

En efecto, una vez instalado en Lima, el libertador caraqueño depuso al segundo presidente del Perú, José Bernardo de Tagle, lo declaró traidor y le impuso la pena de muerte, acusándolo de negociar secretamente con los españoles. Tagle optaría entonces por entregarse a las fuerzas realistas que ocupaban nuevamente la capital. Cuando el ejército bolivariano retomó el control de Lima, él y su familia tuvieron que refugiarse en el Real Felipe junto con Rodil y un grupo de realistas recalcitrantes. Allí morirían trágicamente tanto el marqués como su esposa y dos de sus hijos, a causa de la peste y el hambre, en el transcurso de 1825. Al redactar su testamento se hizo inventario de los bienes que habían logrado llevar consigo hasta las fortalezas del Callao¹⁰. Entre tanto, el palacio familiar había sido violentamente saqueado por los partidarios de Bolívar y gran parte de su riqueza artística interior, acumulada durante cuatro generaciones, desapareció definitivamente. Según recoge cierta tradición, la turba habría dejado en el templo vecino de San Pedro una pintura de San Felipe Neri sustraída durante la violenta incursión. Varios años después, el prepósito oratoriano a cargo de esa iglesia la devolvería a la mansión durante una de sus visitas como confesor de la familia¹¹.

La Pinacoteca Ortiz de Zevallos

Hacia 1840, la única hija sobreviviente del cuarto marqués, Josefa de Tagle y Echevarría, contraía segundas nupcias con Manuel Ortiz de Zevallos y García, abogado y diplomático limeño de ascendencia ecuatoriana, quien se convertiría en el quinto marqués consorte de Torre Tagle. Ortiz de Zevallos desarrolló intensa actividad pública y llegaría a ejercer los cargos de ministro de Hacienda y Canciller del Perú. Se iniciaba así una nueva etapa para el mayorazgo de Torre Tagle, inevitablemente signada por el afán de vindicar la memoria de sus predecesores y por la consecuente recuperación física del palacio familiar, severamente afectado por el saqueo y el embargo de bienes sufridos a partir de 1824. Una vez producido el levantamiento de

10. Morales 2006: 171-198.

11. Gutiérrez de Quintanilla 1934: 545.

la incautación y el retorno de los propietarios al inmueble, se hizo necesario reacondicionar casi todos los ambientes interiores, y en esa tarea los nuevos marqueses procuraron denodadamente, por diversos medios, recuperar en lo posible el aspecto original de la casa.

Ese imperioso afán restaurador parece hallarse en el origen de la pasión por el coleccionismo artístico que desarrolló Manuel Ortiz de Zevallos y Tagle (1845- 1900?), hermano del sexto marqués. A lo largo del último tercio del siglo XIX, en efecto, este llegaría a formar la pinacoteca más grande de la ciudad, y probablemente de toda Sudamérica, con el propósito de instalarla en los muros del palacio familiar. Un primer paso consistió en acopiar piezas procedentes de varios mayorazgos limeños: además de la propia familia Tagle, aportaron pinturas de importancia las casas de Aliaga, Velarde y Zevallos, así como la descendencia del capitán Martín José de Mudarra y La Serna, primer marqués de Santa María de Pacoyán. Muchas de aquellas obras lucían ya en los muros del Palacio cuando este sirvió de sede al Congreso Americano de 1864, organizado por el Canciller de la época José Gregorio Paz Soldán. Se convocó a los ministros de Relaciones Exteriores de las repúblicas del Pacífico, enfrentadas a la amenaza bélica de la escuadra española enviada por la reina Isabel II, que había tomado posesión de las islas de Chincha. Las sesiones en Torre Tagle fueron presididas por un cuadro alegórico preparado para la ocasión por Francisco Laso, actualmente conservado en la Biblioteca Nacional. Se trata de un lienzo de grandes dimensiones que representa la unión de las repúblicas americanas, obra culminante del artista peruano que por entonces acababa de volver de su tercera y definitiva estancia en Europa.

Pero el impulso mayor de la colección solo llegaría hacia 1870, cuando Ortiz de Zevallos se desempeñaba como representante diplomático del Perú en Inglaterra. Ese año compraba dos grandes acervos europeos, uno inglés y otro italiano, que hizo trasladar poco después al palacio familiar de Lima, a fin de que conformasen el núcleo de su pinacoteca. A su llegada, los centenares de cuadros fueron objeto de estudio y clasificación por dos pintores extranjeros activos en la ciudad: el fraile austriaco Bernardo María Jeckel y el retratista español Julián Oñate y Juárez, discípulo de Raimundo de Madrazo. En 1873 aparecía impreso el catálogo formado por ambos y desde ese momento pudo conocerse la presencia en Lima de un vasto museo privado que reunía a prácticamente todas las escuelas europeas, desde los primitivos italianos hasta los pintores de género del rococó francés, pasando por los grandes paisajistas holandeses, todos los maestros españoles del Siglo de Oro, varias figuras estelares del barroco flamenco y los mayores retratistas alemanes del siglo XVI¹². Al finalizar la década, el estallido de la Guerra del

Pacífico (1879-1884) impondría un incierto paréntesis a esta iniciativa, que pareció agudizarse durante los largos meses de la ocupación de Lima. En medio de esas circunstancias, resultaría providencial para la conservación del palacio y sus colecciones el que se convirtiera en sede temporal de la legación francesa y hospital de sangre adonde llegaban heridos y refugiados luego de las batallas de San Juan y Miraflores, en enero de 1881. Fue también aquí donde el almirante francés Abel Bergasse du Petit Thouars conminó a las fuerzas chilenas de ocupación a no ocasionar mayores daños a la ciudad, no solo en defensa de la numerosa colonia europea y de sus propiedades, sino de la importancia histórica y monumental de Lima.

Después de ese trágico momento, al que puso fin el Tratado de Ancón, la normalidad volvió a instalarse en la casa pero habría que esperar hasta el cambio de siglo para dejar atrás la restricción de las visitas y conseguir que la pinacoteca abriera por fin sus puertas al público. Ello ocurría en el contexto de la Reconstrucción Nacional, precisamente cuando la colección empezaba a ser vista como uno de los grandes atractivos culturales de la ciudad¹³. Con motivo de aquella apertura, el historiador y crítico de arte Emilio Gutiérrez de Quintanilla emprendía en 1900 un nuevo estudio exhaustivo de sus fondos, que sumaban por entonces cerca de novecientos cuadros distribuidos entre las diversas estancias y corredores del palacio. Había obras atribuidas en ese momento nada menos que a Velázquez, Murillo, Rafael, Leonardo da Vinci, Rubens, Miguel Ángel y Rembrandt, entre otros maestros europeos de primera fila.

Con su habitual minuciosidad, aunque guardando la debida cautela, Gutiérrez de Quintanilla plantearía entonces las primeras interrogantes críticas con respecto a las atribuciones –a veces con deliberada dureza–, e incluso se preguntaba sobre la autenticidad de algunas firmas, comparando para ello las obras existentes en Lima con las que guardaban famosas galerías y museos europeos. Concluía su análisis comentando que esta jornada “no podía ser más escabrosa”, pues “si da ocasión a encarecer lo bueno, tiene el mal reverso de exponer a herir los cariñosos sentimientos con que cada cual exalta el mérito de sus prendas”¹⁴. El balance final era positivo, pues el estudioso recomendaba que este acervo fuese adquirido por el Estado, para que sus fondos fuesen aplicados “a las necesidades nacionales”¹⁵.

En ese contexto, dominado por el canon estético europeo, las obras coloniales apenas fueron mencionadas, aunque desde una perspectiva actual su presencia dentro de esta colección debió encerrar el mayor interés histórico, pues se trataba de obras clasificadas como de escuela “hispano-peruana”. En su amplio estudio, Gutiérrez de Quintanilla consigna no menos de doce pinturas debidas a autores locales como los limeños Cristóbal Lo-

12. Jeckel 1873.

13. Es revelador a ese respecto el recuerdo que hacía Teófilo Castillo en 1915 de su visita juvenil a la colección, junto con su protector monseñor Pedro García Sanz en la década de 1870, cuando se iniciaba en la práctica de la pintura. Véase Castillo 1915: 1856.

14. Gutiérrez de Quintanilla 1920: 328.

15. *Ibidem*.

zano y Pedro Díaz, además de los españoles activos en Lima José del Pozo y Matías Maestro. Todas estas obras permanecen perdidas hasta hoy, pero valdría la pena ubicarlas, pues el conjunto constituía un testimonio clave sobre el gusto de la elite limeña ilustrada a fines del siglo XVIII¹⁶.

La dispersión definitiva de la colección se iniciaría en 1918, cuando los Ortiz de Zavallos decidieron ponerla en el mercado internacional. Durante la década de 1920, la mayor parte de sus lienzos pasaría a manos del empresario norteamericano Clarence Hoblitzelle, quien luego legaría su colección al Museo de Dallas. A partir de entonces, los especialistas cuestionaron muchas de las atribuciones antiguas, lo que determinó el descarte y la posterior subasta de una gran cantidad de piezas, cuya huella se ha perdido¹⁷. Las pocas obras que permanecieron en Lima serían paulatinamente vendidas a diferentes coleccionistas locales, mientras que en el palacio quedó un breve conjunto, en recuerdo simbólico de la pinacoteca familiar. Lo más destacado quizá sean tres grandes retratos ecuestres de escuela napolitana, antes atribuidos a Diego Velázquez, que retornaron desde Dallas en 1970, esta vez asignados –aunque también equivocadamente– al pintor italiano Massimo Stanzione¹⁸. Otra pieza importante es una tabla quinientista que representa a *Los israelitas recogiendo el maná*, ingresada a la colección como obra de Giulio Romano, el principal seguidor de Rafael Sanzio. Finalmente, las copias antiguas o variantes de conocidas composiciones de Van Dyck, Bassano y Rembrandt corroboran el carácter ecléctico y desigual del acervo que, sin embargo, ejerció en su momento una considerable influencia sobre dos generaciones de académicos locales, desde maestros de mediados de siglo como Laso y Merino, hasta los finiseculares Teófilo Castillo, Carlos Jiménez y Enrique Domingo Barreda.

La Cancillería y la “Patria Nueva”

Durante los primeros años del siglo XX, Lima se modernizaba, y tanto su fisonomía urbana como sus costumbres tradicionales tendían a cambiar con gran rapidez. Ello contribuyó a generar, por reacción, una vigorosa corriente vindicatoria criolla, encabezada por los círculos intelectuales del momento, que se centraba en la evocación nostálgica del pasado colonial. El Palacio de Torre Tagle desempeñaría un papel clave dentro de ese proceso, hasta convertirse en ícono emblemático del alma de la ciudad. Los textos de escritores tradicionalistas como Clemente Palma o José Antonio de Lavalle, así como la pintura de Teófilo Castillo, encontraron en este monumento un verdadero *leit-motiv* de la evocación pasadista. De ahí que



Silla estilo Chippendale.



Canapé estilo Chippendale.

16. Kusunoki 2015: 5-6.

17. Hindin 2014.

18. Véase: “Serán devueltas al Palacio de Torre Tagle”, *El Comercio*, Lima, 14 de febrero de 1970, p. 1; “Devolvieron a Torre Tagle tres cuadros llevados a E.U. en 1914”, *El Comercio*, Lima, 17 de febrero de 1970, p. 3; “Retorno a Torre Tagle”, *El Comercio*, suplemento *Dominical*, Lima, 22 de febrero de 1970, p. 33.

el propio Castillo, al visitar la casa en 1915, publicara una extensa crónica llamando la atención sobre el valor histórico y artístico de esta casona –la única en Lima digna de ser designada como palacio–, “que en cualquier parte hubiera sido expropiada para servir de sede decorosa a alguna institución pública”¹⁹.

Sin duda, la opinión reciente de un crítico tan reconocido como Castillo fue tomada en cuenta por el gobierno de José Pardo y Barreda. Al morir ese mismo año el sexto titular del mayorazgo, Ricardo Ortiz de Zevallos y Tagle, el gobierno acordó con sus herederos la adquisición del inmueble para destinarlo al Ministerio de Relaciones Exteriores, que hasta entonces funcionaba en una de las alas del viejo Palacio de Gobierno. Ello se concretaba por medio de la ley 2288, expedida por el Congreso de la República el 16 de octubre de 1916. De acuerdo con las escrituras de traspaso, la casa se entregaba con todos sus accesorios, mientras quedaba en condición de préstamo extendido parte de la decoración interior existente al momento. Era un grupo de piezas conservado por la familia que estaba estrechamente ligado a la historia del inmueble. Es el caso de la galería de retratos de los marqueses coloniales, compuesta por siete lienzos de cuerpo entero, además de un conjunto pequeño de cuadros europeos procedentes de la Pinacoteca Ortiz de Zevallos²⁰.

Solo sería en 1920, después de terminado el gobierno de Pardo, cuando la Cancillería peruana empezó a instalarse en el Palacio de Torre Tagle. Por tanto, correspondió al régimen de Augusto B. Leguía estrenar la nueva sede de la diplomacia peruana y potenciar su imagen pública a favor de la “Patria Nueva”, lema que traducía la orientación política reformista del partido de gobierno, abiertamente enfrentado al civilismo tradicional. Al igual que otros edificios públicos de categoría, Torre Tagle se convirtió en uno de los escenarios favoritos para las celebraciones oficiales por los Centenarios de la Independencia y de la Batalla de Ayacucho.

El primer siglo de la Independencia se conmemoraba justamente cuando el gobierno peruano intentaba fortalecer las relaciones diplomáticas con España en el marco de una política de acercamiento a los países hispanoamericanos impulsada desde la península Ibérica que encontraba eco en el incipiente nacionalismo de cuño criollo. De ahí el paradójico signo hispanista asumido por las fiestas de 1921, que el viejo palacio ciertamente contribuyó a subrayar. En sus patios y galerías, miembros de la elite limeña del momento, ataviados como cortesanos dieciochescos, escenificaron una serie de “cuadros vivos” de la Independencia, pero sobre todo de la vida colonial, sin duda inspirados por las fantásticas reconstrucciones pictóricas de Teófilo Castillo o por las tradiciones de Ricardo Palma. Los fotógrafos



**Sillón de brazos estilo
Reina Ana.**

19. Castillo 1915: 1853.

20. Codezeta [Carlos Ortiz de Zevallos Paz Soldán] 1989: 26-28 y 31-32.

Adolfo Dubreuil –sucesor de los hermanos Courret– y Diego Goyzueta, exponentes de la fotografía elegante limeña del momento, captaron largas secuencias de estas veladas, que difundían sobre todo los espacios abiertos del palacio²¹.

Entre tanto, la decoración de los salones y dependencias interiores avanzaba lentamente. El proceso llegaría a acelerarse en el transcurso de 1923, cuando el palacio fue designado como alojamiento oficial del cardenal Juan Benlloch y Vivó, arzobispo de Burgos y representante diplomático de España al más alto nivel. Benlloch llegaría a Lima en noviembre de ese año, procedente de Santiago de Chile y Valparaíso. El cardenal encabezaba una embajada extraordinaria, enviada a diversos países de América por el rey Alfonso XIII, con el propósito de “estrechar lazos entre la Madre Patria y sus antiguas hijas”²². Ningún lugar de Lima fue considerado más acorde que Torre Tagle para albergar a la delegación diplomática española, que hizo uso de sus instalaciones durante las dos semanas que permaneció en el país. Una primera iniciativa fue la decoración de la escalera principal con pinturas murales, que proyectaron al efecto José Sabogal y Felipe Cossío del Pomar, siendo este último quien finalmente desplazó al primero²³. Con ese motivo ingresó a la nueva Cancillería un conjunto importante de piezas que ayudaron a definir su decoración interior y, en gran medida, constituyen hasta hoy el núcleo más numeroso del mobiliario palaciego.

Se impuso entonces con claridad el gusto por los estilos clásicos e historicistas, en un sentido amplio. Los salones principales alternaban mesas barrocas “coloniales” con sillas inglesas de estilo Reina Ana y Chippendale, aunque no siempre se tratase de muebles de época. El despacho asignado al cardenal –previsto para el Canciller– lucía muebles republicanos decorados con incrustaciones de bronce y un gran cuadro devoto de San José rodeado de santos, de fina factura cuzqueña tardocolonial, ornado con marco neoclásico de la misma factura. Para el comedor cardenalicio se adquirió una alacena de estilo neo-renacentista centroeuropeo, inusual en la ciudad, que hoy se ve junto al escritorio del Canciller. Es probable que también ingresara por entonces un conjunto de sofás o divanes neoclásicos de diseño norteamericano, que cobraron considerable auge en los primeros años de la república. Esa creciente demanda llegaría a motivar el desplazamiento de algunos ebanistas de Filadelfia y otras ciudades hacia Lima, donde instalaron talleres propios. Las cornucopias y los pavos reales que decoraban sus muebles parecen haber sintonizado eficazmente con las preferencias estéticas locales y con cierta iconografía simbólica de la naciente república.

Pasando al campo de la pintura, es interesante constatar que tal vez la primera adquisición oficial destinada a la nueva Cancillería haya sido



Alacena neorrenacentista centroeuropea. Despacho del Canciller.

21. Véase los amplios reportajes gráficos aparecidos en las principales revistas limeñas del periodo: “La regia mansión de los marqueses de Torre Tagle”, *Varietades*, Edición del Centenario, Año XVII n° 700, Lima, 28 de julio de 1921. También puede consultarse Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden (eds.) *La recuperación de la memoria. Perú, 1842-1942: El primer siglo de la fotografía*. Lima: Fundación Telefónica, 2001, pp. 124-126.

22. *El Cardenal Benlloch en el Perú 1924*: 74.

23. Esta decisión fue bastante polémica en su momento y terminaría con el ocultamiento de las pinturas de Cossío del Pomar. Véase al respecto: Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden. *Sabogal*. Lima: Museo de Arte de Lima-Banco de Crédito del Perú, 2013, pp. 56 y 289.

un par de cuadros de Teófilo Castillo, en los que la arquitectura del palacio sirve de fondo escenográfico a episodios imaginarios del pasado colonial. Efectivamente, en abril de 1920 el presidente Leguía compraba los lienzos *Procesión del Corpus Christi* y *Llegada de la madrina* –junto a otras cuatro pinturas del artista– luego de su visita a la exposición celebrada por Castillo en su propia casa de la avenida del Sol, poco antes de trasladarse definitivamente a Argentina²⁴. A ello se sumaban los retratos oficiales que se iban encargando de manera constante a pintores como Raúl María Pereira, retratista portugués recientemente afincado en Lima que desarrollaría intensa actividad con ocasión del Centenario de la Independencia.

Ocasionalmente, fueron encomendadas obras que representaban a personalidades históricas de dimensión internacional. Se recuerda, por ejemplo, la solemne ceremonia de colocación de una efigie del presidente norteamericano James Monroe, obra de la pintora Clara Greenleaf Perry, comisionada por el gobierno de Augusto B. Leguía. Ello implicaba reconocer la importancia de la denominada “doctrina Monroe”, que se atribuía a aquel mandatario. El acto ocurrió en 1928, cuando ejercía el cargo de Canciller el político e intelectual arequipeño Pedro José Rada y Gamio²⁵. En esa ocasión, Mathiew E. Hanna, Encargado de negocios de los Estados Unidos, argumentaba en su discurso que “colocar el retrato de James Monroe dentro de este histórico recinto es un delicado tributo a un grande y venerado estadista de mi patria”. Este tipo de iniciativas reflejaban la decidida política panamericanista impulsada por el régimen de la Patria Nueva, así como la creciente presencia del capital norteamericano en la actividad económica del país.

Entre las escasas piezas procedentes de la antigua Cancillería figuran tres esculturas europeas de bronce que aún existen. Se trata de obras de carácter alegórico, representativas del academicismo finisecular, que fueron adquiridas en 1897 por el gobierno de Reconstrucción Nacional presidido por Nicolás de Piérola, con destino al salón de recibo del despacho ministerial. A estos broncecillos extranjeros –titulados *La Paz*, *La Fortuna* y *Pro Patria*– se juntaron las obras dejadas en préstamo por el Museo Nacional, que incluían la carroza de los condes de Torre-Velarde, exhibida hasta entonces en el local del Palacio de la Exposición. Entre los cuadros prestados se contaban la composición alegórica del *Combate naval de Pacocha* por el artista franco-cubano Luis Boudat, *Un paso difícil*, pieza de género atribuida a Francisco Masías, la *Margarita*, obra crucial de la pintora académica Rebeca Oquendo, y un conjunto significativo de retratos oficiales peruanos, entre los que destaca la famosa efigie póstuma del mariscal Ramón Castilla, ejecutada en 1871 por Manuel María del Mazo.



**Mesa taraceada. Siglo XIX.
Despacho del Canciller.**

24. “Los cuadros de Castillo adquiridos por el Estado”, *Varietades*, Año XVII, n° 636, Lima, 8 de mayo de 1920, pp. 457-458.

25. *Colocación del retrato de James Monroe en el Palacio de la Cancillería* (folleto). Lima: edición oficial, 1928.

Inmediatamente después de terminado el Oncenio, en medio del periodo de gran agitación política que siguió a la caída de Leguía, Rafael Larco Herrera, ministro de Relaciones Exteriores de la Junta Nacional de Gobierno constituida en 1931, obsequiaba a la Cancillería ese mismo año la *Venus india*, escultura broncea del maestro valenciano Ramón Mateu, quien había desarrollado una larga estancia de trabajo en el Perú a lo largo de la década anterior. En 1923, Mateu realizaba un grupo de figuras alegóricas de las estaciones del año, con destino al Palacio de Gobierno, que le dieron visibilidad pública. La protección de Larco Herrera fue decisiva para su permanencia en el país y se vio reflejada tanto en una serie de retratos escultóricos del propio Larco y de su familia como en un conjunto de piezas de inspiración peruana que configuran una suerte de “indigenismo clasicista”, abiertamente promovido por su mecenas local como propuesta alternativa al indigenismo programático de Sabogal y sus seguidores²⁶. Con este obsequio, Larco Herrera iniciaba la tradición de donaciones efectuadas por ex Cancilleres para contribuir de este modo al enriquecimiento decorativo del palacio.

Desde la restauración moderna hasta el presente

El periodo de restauración moderna de Torre Tagle, comprendido entre 1955 y 1958, abrió una nueva etapa en la historia del edificio. Las obras estuvieron a cargo del arquitecto español Andrés León Boyer Ruiz-Beneyan, en colaboración con sus colegas peruanos Bernardo Fernández Velásquez y Pardo de Figueroa. Boyer era por entonces un reconocido especialista en conservación de monumentos históricos. Había llegado al Perú como restaurador de la catedral del Cuzco, dañada por el sismo de 1950, y antes intervino en la recuperación de las iglesias mayores de Lérida y de Segorbe²⁷. En el caso de Torre Tagle, se requería ante todo una renovación integral de las estructuras, seguramente debilitadas tras el terremoto de octubre de 1940. Para ello fue preciso reforzar los soportes antiguos por medio de piezas de acero templado, además de completar o reemplazar los elementos de madera afectados por la humedad y la polilla. Simultáneamente, las portadas, bases de muros y otros componentes de piedra labrada fueron íntegramente resanados y consolidados, de acuerdo a las normas internacionales que regían por entonces la conservación de monumentos históricos²⁸. En esa ocasión fue eliminada la moderna fuente de agua que presidía el patio central y se recuperó el empedrado original del mismo.

Desde el punto de vista político y administrativo, correspondió asumir la culminación de este proyecto a Manuel Cisneros Sánchez (1904-1971),



Par de candelabros de bronce estilo Imperio. Francia, siglo XIX. Salón de Tratados.

26. Sobre esta obra véase: “La Virgen india”, *La Crónica*, Lima, 9 de setiembre de 1940, p. 6. Puede consultarse también el comentario publicado en el mismo diario por el propio Larco: R.L. H., “La raza de bronce a través del arte escultórico de Mateu”, *La Crónica*, Lima, 25 de agosto de 1940.

27. Velarde 1958: 12. Sobre la intervención de Boyer en la catedral del Cuzco, véase: Manuel E. Cuadros. *Restauración española de la Catedral del Cuzco*. Lima: Embajada de España, 1953.

Canciller de la república entre 1956 y 1959. Reconocido coleccionista y conocedor de arte, Cisneros Sánchez dejaría posteriormente un importante legado a Torre Tagle, hecho efectivo por su viuda con el fin de conmemorar su activo papel en el resurgimiento de la mansión. El donativo consistió en dos finísimos muebles enconchados, íntegramente recubiertos de placas de nácar o madreperla dispuestas a manera de escamas. Se trata de un escritorio de dos cuerpos y una mesita circular, probablemente para uso en el estrado, considerados piezas únicas en su género²⁹. Su presencia contribuye a recordar el protagonismo de este tipo de muebles de acabado suntuario y aspecto oriental dentro de las mansiones aristocráticas limeñas del siglo XVIII, por lo que con toda certeza debieron verse ejemplos similares dentro del mobiliario original del Palacio. Todavía en 1978, la viuda de Cisneros Sánchez, Teresa Blondet de Cisneros, obsequiaba al Palacio, en memoria de su esposo, una importante araña de bronce y cristal de Bohemia, la mayor de todas, compuesta por dieciocho luces y hoy emplazada en el Salón de Tratados.

En tiempos recientes otros ex-Cancilleres han continuado esa generosa tradición. Es el caso de Javier Pérez de Cuéllar, ex Secretario General de las Naciones Unidas, quien donó una excepcional carpeta de grabados editada en memoria del Quinto Centenario del nacimiento de Fray Bartolomé de las Casas, la cual comprende obras de algunos de los más importantes artistas españoles y americanos de fines del siglo XX. Se trata de composiciones en las que sus autores ensayan comentarios visuales, desde sus respectivas visiones y estilos, acerca de los diversos artículos de la Declaración Universal de Derechos Humanos. Este conjunto de obras gráficas, único en el país, se exhibe en el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega junto con una extensa colección de condecoraciones y distinciones honoríficas concedidas por diversos gobiernos e instituciones a Pérez de Cuéllar a lo largo de su vida pública, que configuran un testimonio elocuente sobre su destacada carrera en los campos del derecho internacional y la diplomacia.

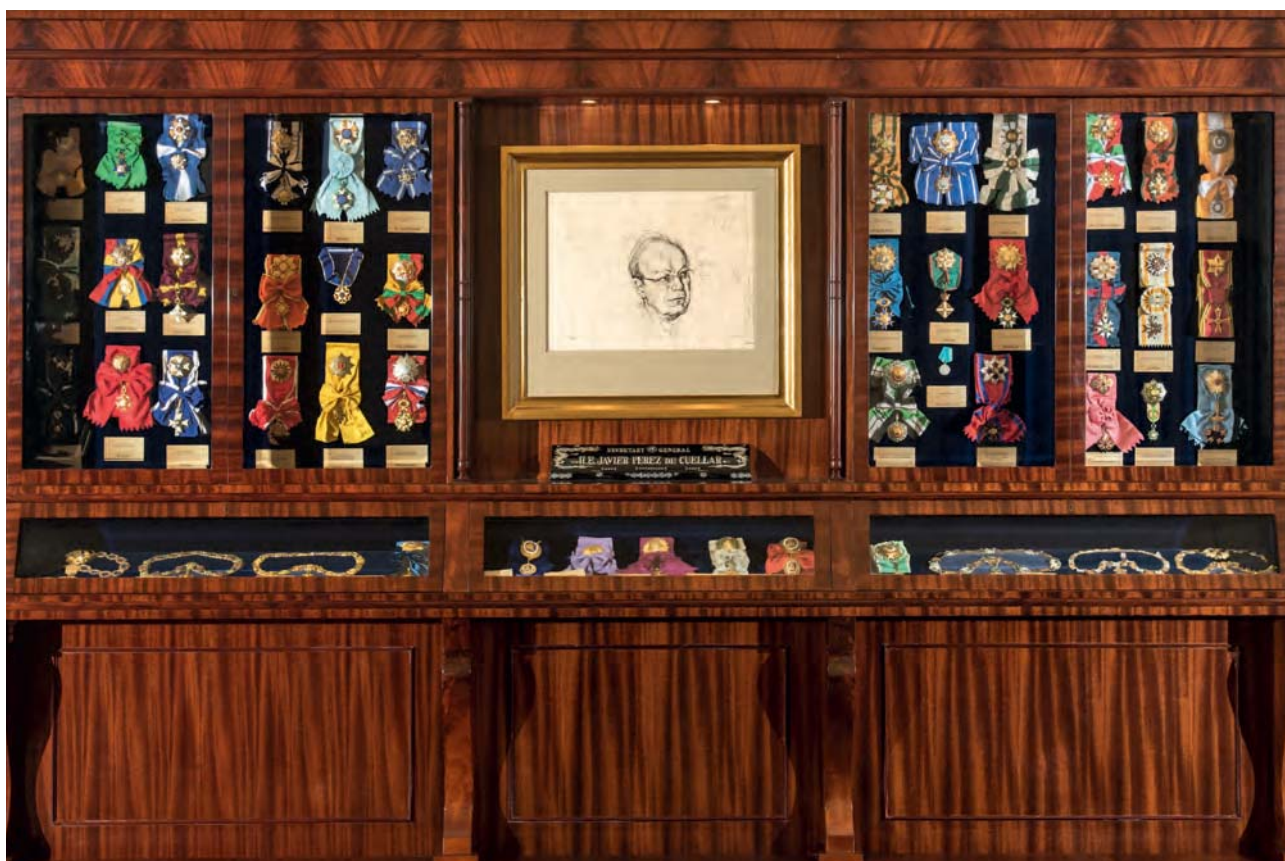
Uno de los incrementos más trascendentes de los últimos tiempos ha sido, sin duda, la galería de retratos de los marqueses de Torre Tagle, que comprende obras de pintores limeños de primera importancia, como Cristóbal de Aguilar, Cristóbal Lozano y José Gil de Castro. Como es sabido, estos lienzos se encontraban desde que se compró la casa y permanecían aquí en calidad de depósito. En el año 2006 se logró su adquisición definitiva, asegurando así su pertenencia, natural y obligada, a este palacio. Otro ingreso de carácter histórico relativamente reciente es el retrato de Carlos M. Elías por Carlos Baca-Flor, que testimonia la protección dispensada por el diplomático peruano al joven pintor formado en Chile, hecho clave



Salón de Tratados. Segundo piso.

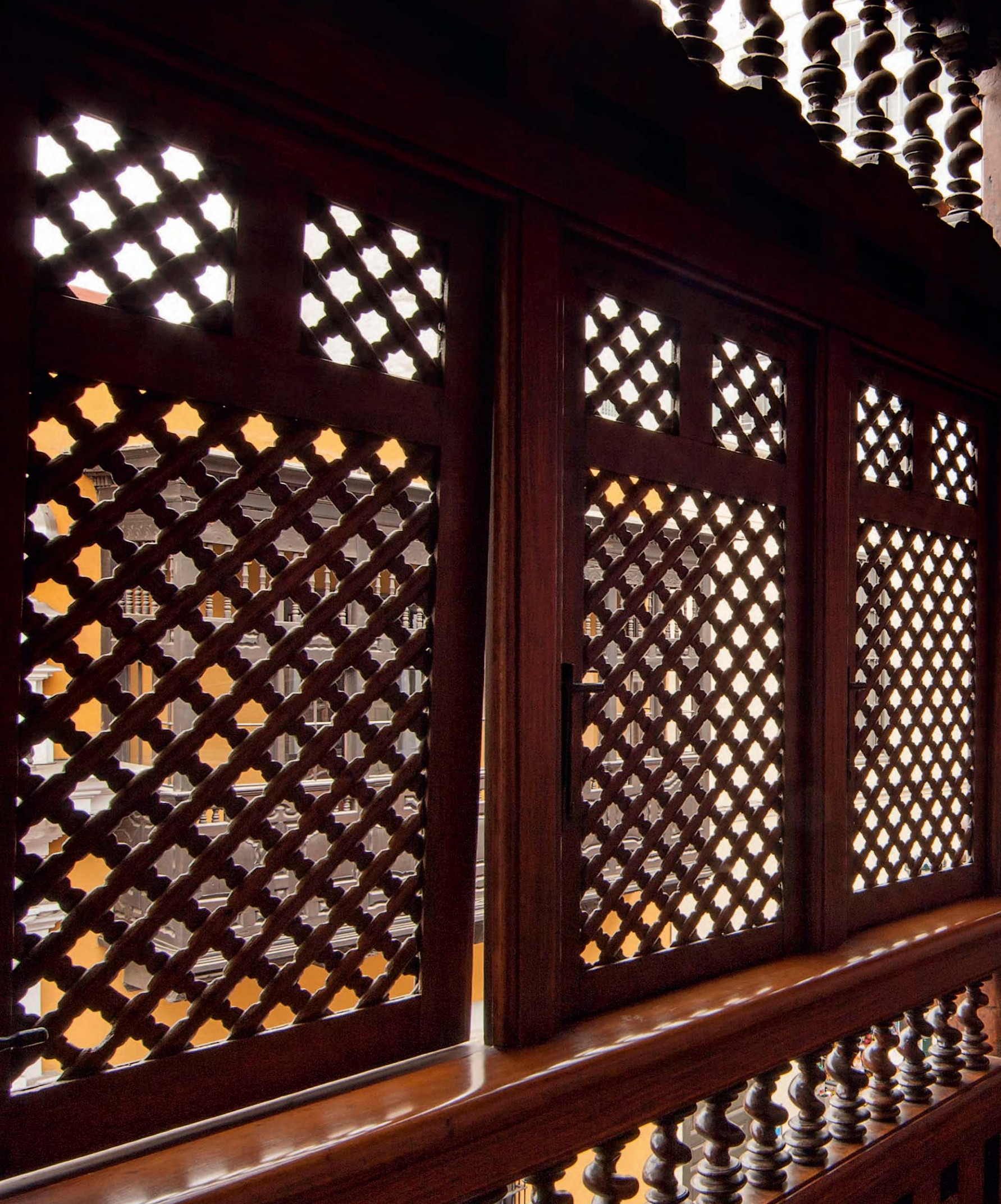
28. Salazar Bondy 1958.

29. Campos 2013: 264-267.



Vitrina con retrato y condecoraciones de Javier Pérez de Cuéllar. Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega.

para el despegue de su carrera como artista académico. Paralelamente, se han incorporado a la colección piezas notables del arte peruano reciente, representado por personalidades como José Tola, Gastón Garreaud, Carlos Enrique Polanco y Julia Navarrete, que suelen alternar con otras obras actuales dejadas en préstamo por sus autores. Esta presencia incesante de las creaciones visuales modernas y contemporáneas deja entrever una vitalidad promisoriosa pues, lejos de permanecer ancladas en el pasado, las colecciones del Palacio de Torre Tagle han logrado establecer de este modo una saludable continuidad en el tiempo, que hace de la institución un auténtico “museo vivo”, permanentemente atento a la cambiante realidad artística del país.





CATÁLOGO

CRISTÓBAL DE AGUILAR (?-1769)
**JOSÉ BERNARDO DE TAGLE Y BRACHO,
PRIMER MARQUÉS DE TORRE TAGLE**

Circa 1743/1756 | Óleo sobre tela | 195 x 128 cm.

El 26 de noviembre de 1730, Felipe V concedía desde Aranjuez el título de primer marqués de Torre Tagle al hidalgo cántabro José Bernardo de Tagle y Bracho (1684-1740), natural de Cigüenza, en Alfoz de Llorena, y vecino de Lima. Muy joven había pasado a América, para dedicarse alternativamente al comercio y a la milicia de alto rango. En 1707 contraía matrimonio con la criolla Rosa Juliana Sánchez de Tagle e Hidalgo (1687-1761), oriunda de Huaura y pariente suya. Después de ejercer como Prior del Tribunal del Consulado de Lima y de obtener en propiedad el cargo de Pagador Mayor en el puerto y presidio del Callao, culminaba su trayectoria en América alcanzando estatus no-

ble para él y su descendencia. Tagle y Bracho dedicaría la última década de su vida a organizar su mayorazgo y a dotarlo de una prestancia material que le asegurase continuidad en el tiempo. Con ese propósito mandó construir, entre 1730 y 1735, una lujosa mansión familiar en la calle del Colegio de la Compañía de Jesús, conocida hasta hoy como Palacio de Torre Tagle.

Elemento esencial en la decoración interior del edificio fueron los retratos de cuerpo entero de Tagle y de su mujer, destinados a marcar el inicio de la galería familiar. Aunque ninguno de los lienzos está firmado, su estilo permite atribuirlos con relativa certeza al pintor limeño Cristóbal de Aguilar, cuya actividad se documenta

a partir de 1742. Iniciado como pintor al servicio de las principales comunidades religiosas de Lima, Aguilar se consagró como artista de corte al retratar al virrey marqués de Villagarcía. Es probable que esta circunstancia influyese para que recayera en Aguilar el encargo de pintar a los esposos Tagle. De hecho, la postura protocolar del marqués, con el sombrero tricoronio colocado bajo el brazo izquierdo y la mano derecha apoyada sobre el bastón de mando, guardan estrecha relación con la efigie del virrey, pintada por el mismo artista en fecha cercana. Lo mismo podría decirse de la moda de su vestimenta borbónica temprana, compuesta por casaca roja con bordadura de plata y el pañuelo



CRISTÓBAL DE AGUILAR (¿?-1769)
**ROSA JULIANA SÁNCHEZ DE TAGLE,
PRIMERA MARQUESA DE TORRE TAGLE**

Circa 1743/1756 | Óleo sobre tela | 189 x 128 cm.

blanco anudado a modo de corbata. La mesa barroca de talla abigarrada, con patas cabriolé terminadas a modo de garras, así como la escribanía de plata que conforman el *atrezzo* del lienzo, parecen haber sido piezas pertenecientes al mobiliario original de la casa.

Pese a esas llamativas notas veristas, la apariencia marcadamente acartonada de la efigie y lo genérico de sus rasgos faciales mueven a pensar que no estamos ante un retrato “del natural”. Quizá haya sido realizado de manera póstuma, por encargo de su esposa, aunque el retrato

de esta deja entrever una artificiosidad similar y tampoco refleja la edad que debía tener la marquesa por esos años. Es presumible, por tanto, que en ambos casos el artista se valiese de retratos anteriores, para representar a los marqueses con el aire de plenitud atemporal que exigía su condición de fundadores del mayorazgo. La marquesa sostiene un abanico cerrado en la mano derecha, mientras apoya la otra sobre una mesa labrada parecida a la de su pareja, donde reposa un libro -probablemente devocional-, además de un reloj que asoma al extremo, en segundo plano. Su lujoso

traje en brocado de plata y rojo armoniza con el de su marido, pero además exhibe un despliegue suntuario típico de las mujeres de la nobleza criolla, que comprende desde pendientes en forma de caravanas de perlas, flores de cabeza y grandes medallones colgantes, hasta varias vueltas de perlas y coral rodeando ambas muñecas. El pesado cortinaje de brocado rojo que sirve de fondo al personaje y de marco a su escudo nobiliario es un elemento que presta unidad a los retratos y constituye un detalle usual en la modalidad de pintura áulica practicada por Cristóbal de Aguilar.



La S^{ra}. D^a. Rosa Juli-
ana Sanchez de Tagle
Primera Marquesa de To-
rre Tagle y Confunda-
dora de los Mayorazgos y
Patronatos de su Casa.
Murió Miércoles 11 de
Nov^{bre} de 1764 de 76 a^{os}.
8 meses 17 dias de
edad.

CRISTÓBAL LOZANO (1705-1776)
**TADEO DE TAGLE Y BRACHO,
SEGUNDO MARQUÉS DE TORRE TAGLE**

Circa 1760/1765 | Óleo sobre tela | 249 x 134 cm.

Como era previsible en una galería de carácter genealógico, las efigies del segundo marqués de Torre Tagle, Tadeo de Tagle y Bracho (1709- ¿?) y de su esposa, María Josefa de Isásaga Mujica y Guevara (1727- ¿?), reiteran en lo esencial aquellas fórmulas protocolares establecidas por los fundadores del mayorazgo. Sin embargo, las diferencias estilísticas que separan a ambas parejas de lienzos no podrían ser mayores. En efecto, si bien las posturas que adoptan los retratados son formalmente similares, ambos han dejado atrás la rigidez de sus predecesores, cuyos gestos congelados se endurecían aun más en un penumbroso interior, para mostrarse en cambio con cierta naturalidad gestual, emplazados en medio de paisajes abiertos y lumino-

sos. Enmarcadas por cortinajes rojos movidos por el viento, sus figuras se erigen al lado de ficticias arquitecturas palaciegas, cuyas columnas anuncian un emergente gusto clasicista. Al fondo se divisan en lejanía sugerentes escenarios “naturales” o perspectivas de jardines que dejan entrever con claridad una concepción cosmopolita e ilustrada de la vida cortesana.

Todo ello se hacía eco de las transformaciones culturales introducidas en Lima durante la última década, en el marco de las reformas administrativas borbónicas y de la reconstrucción de la ciudad tras el cataclismo de 1746, impulsada con indiscutible energía por el virrey José Antonio Manso de Velasco. De ese ambiente ilustrado surgió la influyente personalidad del maestro criollo

Cristóbal Lozano (1705-1776), quien emprendió una radical renovación de la escuela pictórica limeña asimilando los modelos de la gran tradición europea y de la pintura académica más reciente. Su consagración definitiva como retratista áulico llegaría hacia 1758, cuando culminó su obra maestra: la efigie del virrey José Antonio Manso de Velasco, el flamante conde de Superunda, dirigiendo las obras de reconstrucción de la catedral de Lima.

El parentesco formal que se advierte entre el retrato referido de Manso de Velasco y los del segundo marqués de Torre Tagle y su esposa no dejan duda sobre la autoría de Lozano, pese a que estos últimos carecen de firma, seguramente debido a las alteraciones impuestas por el



Don Juan de Esquivel y Bracho, Segundo Marqués de Torre Tagle, Pagador General perpetuo y Comisionado de Guerra y Marina del Realido de Callao y poseedor de los Mayorazgos y Alcabalas de su Casa.

CRISTÓBAL LOZANO (1705-1776)
**MARÍA JOSEFA DE ISÁSAGA MUJICA Y
GUEVARA, SEGUNDA MARQUESA DE
TORRE TAGLE**

Circa 1760/1765 | Óleo sobre tela | 248.5 x 136 cm.

paso del tiempo. Todo hace suponer, por tanto, que ambos retratos fueron ejecutados por Lozano en torno a 1760. Tadeo de Tagle viste de un modo similar al mencionado virrey, con casaca azul y plata sobre la chupa en rojo y plata. Su efigie privilegia el cargo de Pagador del presidio del Callao, que ostentaba como titular del mayorazgo, mostrando como fondo un calmado horizonte marino. Su esposa lleva el abanico igual que su predecesora y su otra mano se acerca a la mesa que tiene al lado, pero esta vez no ocupada por un libro devoto sino por una cantidad de joyas que

parecen desbordar la superficie del mueble, en alusión a la dote llevada por la mujer al momento de casarse con el marqués y que, a la postre, terminaría enriqueciendo el mayorazgo. El paseo arbolado del fondo, con una fuente al centro, tal vez guarde relación con alguna casa campestre del marquesado, pero bien podría ser solo un recurso del pintor para simbolizar la identificación de la pareja noble con los nuevos ideales ilustrados que iban transformando la vida social de Lima al crear espacios públicos destinados a la recreación.



D.ª María Josefa de Ysasaga, Mexica y Guatemala, Arzob. Vazquez de Arce, Marquesa de Turislandi, Señora de Sanula, y de la Casa de Ysasaga, de la de Mexica y Guatemala, y de la de Acerna, situada en la N. R. y M. d. de Bon. de Guipuzcoa. Quén como Señora de la Casa y Solar de Ysasaga goza de su Mayorazgo en la Villa de Jelsando, que con facultad Real se fundó el año de 1535 y de dos Capillas, la una situada en la Yglesia de Elibrera, y la otra en la de Yeloso, y ambas con la advocación de S.º Gregorio, y en ellas Ygl. el Uron de la Casa nra de la prim.ª ofrenda con preferencia a los demás Vecinos, y la Mujer de la misma prelación respecto a los demás de d.ª Villa, como Señora de la Casa de Mexica y Guatemala, goza de su Mayorazgo en la Villa de Ulla Iratua, que con facultad Real se fundó el año 1595 y en su Yglesia de la Capilla advocada de S.º Santiago, y de las primeras ofrendas respectivas al Uron y a la Mujer, y al Uron de dicha Casa le corresponde el asiento inmediato al Alcalde de dicha Villa, con preferencia a los Rexidores y Síndico Procuradores de ella, y asimismo el Sepulcro de Sancho situado ante la Iglesia con el Patronato de los Dones de su territorio, y facultad de nombrar perpetuamente el Beneficiado Parrocho de su Yglesia titular de San Tiago, y como Señora de la Casa y Solar de Arratia, goza de su Mayorazgo en la Villa de Zaldibia que con facultad Real se fundó el año de 1535 en su Yglesia de la Capilla advocada Nuestra Señora de la Asun.ª y de las primeras ofrendas con la conformidad arriba referidas, y de la primera Sepul.ª y de la Segunda por la de Muguerza que está incorporada en la de Ysasaga, en las dichas Yglesias y Capillas se celebran frecuentemente aniversarios en memoria de los Señores de dichas Casas.

JOSÉ DEL POZO (1757-CA. 1830), ATRIBUIDO
(RETOCADO POR JOSÉ GIL DE CASTRO EN 1822)
**JOSÉ MANUEL DE TAGLE ISÁSAGA,
TERCER MARQUÉS DE TORRE TAGLE**

Circa 1795/1800 | Óleo sobre tela | 223.5 x 147 cm.

Tanto la postura del personaje como su *atrezzo* marcan singulares distancias entre el retrato único –carente esta vez de pareja– de José Manuel de Tagle Isásaga (1744-1802), tercer marqués de Torre Tagle, y la tradición pictórica local iniciada por Cristóbal Lozano a mediados del siglo XVIII. Si bien el pintor retoma aquí la vinculación simbólica del marquesado con las actividades portuarias y militares del Callao, la manera de plasmarla no responde a los cánones usuales. En efecto, la postura del marqués leyendo el pliego de papel que sostiene con una mano mientras coloca la otra sobre su cintura, resulta enteramente insólita en un contexto protocolar tan codificado como el de la corte limeña. Asimismo, la consola marmórea en primer plano, donde reposa el sombrero bicornio, así como la disposición de las columnas y el cortinaje, no siguen las precisas pautas de la escuela local. Por tanto, su tónica parecería vincularse más bien con las innovaciones estéticas introducidas por el gusto neoclásico de la mano de artistas extranjeros, sobre todo españoles, que llegaron al virreinato a partir de

la década de 1780. Ello induce de momento a atribuir este lienzo al sevillano José del Pozo (1757-ca. 1830), dibujante de la expedición Malaspina que decidió afincarse en Lima y desarrolló en el país intensa actividad documentada desde 1790 hasta entrada la Independencia, aunque la virtual ausencia de retratos seguros de su mano impone aún cierta cautela.

Parece lógico suponer que el creciente prestigio alcanzado por este pintor en Lima como decorador de los grandes proyectos arquitectónicos del reformador neoclásico Matías Maestro (1750-1835) hiciera que el tercer marqués convocase a Pozo para ejecutar su retrato. De hecho, la paleta predominantemente verdosa y grisácea que caracteriza las pinturas religiosas de Pozo –como las escenas de la vida de San Diego de Alcalá, en el convento grande de San Francisco– asoma también en esta obra. Adicionalmente, la precisión descriptiva del paisaje marino del fondo, con los navíos y el movimiento de tropas en la costa, parecen remitir a la actividad de Pozo como dibujante y pintor documentalista.

La ejecución de esta obra debería situarse hacia fines del siglo XVIII a juzgar por la vestimenta del marqués, algo más sobria que la de su padre, en cuya casaca azul y plata destaca la condecoración de la orden de Carlos III. A diferencia de sus ascendientes, que también ostentaron cargos militares, este lleva por primera vez una espada visible al cinto, de acuerdo con el clima social que empezaba a vivirse en vísperas de la crisis de poder que sirvió de antesala al derrumbe del imperio español en América. La cartela elíptica que acompaña el cuadro enumera con detalle los honores y cargos desempeñados por el marqués, además de mencionar su matrimonio en 1768 con María Josefa Portocarrero y Zamudio, biznieta del virrey conde de la Monclova, que pasaría entonces a convertirse en tercera marquesa consorte de Torre Tagle. Es notoria la ausencia de su retrato dentro de la galería familiar, tal vez porque nunca llegó a pintarse o, más probablemente, por haberse perdido o destruido durante los agitados años de la Independencia.

JOSÉ GIL DE CASTRO (1785-1837)
**JOSÉ BERNARDO DE TAGLE Y
PORTOCARRERO, CUARTO MARQUÉS
DE TORRE TAGLE**

1828 | Óleo sobre tela | 208 x 128 cm.

La contradictoria biografía de José Bernardo de Tagle y Portocarrero, cuarto marqués de Torre Tagle y segundo presidente del Perú, halla un correlato dramático en las efigies de él y de su esposa, Mariana de Echeverría Santiago y Ulloa. Aristócrata de tendencia liberal desde su juventud, Tagle se adhirió tempranamente a la causa emancipadora y, siendo intendente de Trujillo, fue el primero en proclamar la Independencia, el 20 de diciembre de 1820, hecho que abriría paso al desembarco de la Expedición Libertadora en Paracas. Por ser hombre de confianza del Libertador San Martín, este le delegó el mando supremo en 1822, al tiempo que le confería el título de marqués de Trujillo en reemplazo de su antiguo privilegio nobiliario. Luego de ejercer la presidencia del Perú en dos ocasiones, la llegada de Simón Bolívar en 1823 precipitaría el derrumbe político del marqués. Destituido, declarado traidor a la patria y condenado a pena de muerte por el régimen bolivariano, Tagle decidió rendirse ante las fuerzas españolas que habían retomado

la capital y luego buscar refugio en los castillos del Callao, junto con un grupo de realistas recalcitrantes que permanecieron fieles al rey después de la batalla de Ayacucho. En ese reducto tanto él como su esposa y dos de sus hijos murieron, a causa del hambre y la peste, en el transcurso de 1825.

Para entonces, la mansión de Torre Tagle había sido saqueada y los bienes del mayorazgo embargados por el gobierno. Ante esa situación una hermana del marqués, Josefa de Tagle y Portocarrero, se hizo cargo de su única hija sobreviviente e inició una larga batalla judicial con el propósito de recuperar los bienes y el buen nombre del difunto. A fines de 1828, tras el ocaso del régimen bolivariano, Josefa obtuvo por fin el levantamiento del embargo y pudo habitar nuevamente el palacio. Como parte de esa campaña vindicatoria comisionó al pintor más afamado de Lima por entonces, José Gil de Castro, un retrato póstumo que vendría a completar la galería del mayorazgo en un momento de profundo resentimiento familiar contra el rumbo político asumido por

la joven república. De ahí que la efigie encomendada haya intentado la ficción de retrotraer al marqués en el tiempo, con el propósito de presentarlo en su faceta realista anterior a 1820. Tagle figura por ello con el uniforme de brigadier español y ninguna de las insignias que lleva indica su reciente protagonismo como prócer de la Independencia y jefe de estado. Su mano izquierda repite la postura de un retrato existente en Buenos Aires, en tanto la derecha parece copiada del lienzo de su padre, el tercer marqués. La cartela biográfica solo hará mención a sus cargos y honores al servicio de la corona, incluyendo la flor de lis otorgada por el rey de Francia Luis XVIII en 1816. Y es claro también que la apariencia genérica e impersonal de su rostro se debe a que Gil tuvo que pintarlo “de oídas”, tal vez apelando al recuerdo de otro retrato del mismo personaje que había ejecutado seis años antes durante el Protectorado de San Martín.

En efecto, el propio Tagle había posado para Gil en 1822, como Supremo Delegado del Perú. El resul-



D. José Bernardo
de Tagle y Portocarrero Vasquez
de Tagle y Portocarrero Vasquez
de la Orden de Santiago y de la
Orden del Solar. Caballero de la Orden de
Santiago. Condecorado con la Cruz de San
Ferdinand. Socio de la Real Sociedad de Amigos
del País de Sevilla. Marqués de Torre Tagle.
Intendente de los Reales Pósitos de
S.M.E. y de la Provincia de la Paz.
Ayerá Comandante en la M. N. y M. J.
Provincia de Guayaquil.

JOSÉ GIL DE CASTRO (1785-1837)
**MARIANA ECHEVARRÍA DE SANTIAGO Y
ULLOA, CUARTA MARQUESA DE
TORRE TAGLE**

1822 | Óleo sobre tela | 203 x 128 cm.

tado fue una efigie de medio cuerpo que, significativamente, seguía de cerca el formato y la postura de los retratos oficiales de San Martín. Tagle viste allí un uniforme rojo y blanco, además de lucir la Orden del Sol junto con la banda de mariscal del Perú. Simultáneamente Gil realizaba el retrato de cuerpo entero de su esposa Mariana de Echevarría, obra que reviste un carácter “patriótico” enteramente distinto del lienzo póstumo de su marido. La cuarta marquesa era viuda del coronel Demetrio O’Higgins –sobrino del virrey Ambrosio O’Higgins e Intendente de Huamanga– cuando contrajo segundas nupcias con Tagle, viudo a su vez de Juana Rosa García de la Plata y Orbaneja.

No es casual que Mariana Echevarría, esposa del entonces Delegado Supremo, vista un traje Imperio rojo con aditamentos blancos. Eran estos los colores de la bandera nacional ideada por San Martín en

1820 y reformada por Tagle dos años después. El rojo y el blanco se reiteran en la banda patriótica que le cruza el pecho, donde luce una medalla dorada. Esta distinción fue propuesta por San Martín como contraparte femenina de la Orden del Sol del Perú. Se otorgaba a las mujeres “patricias y merecedoras de la gratitud nacional”, por su activa contribución a la causa emancipadora. La banda presentaba en uno de sus lados una inscripción en letras de oro que decía “Al patriotismo de las más sensibles”. Al lado izquierdo, bajo el cortinaje azul, se ven un ángulo del clavicordio –segura alusión a sus aficiones musicales– y la cartela de aspecto mármoleo colocada al pie que la identifica como “Señora de la Banda Patriótica y Marquesa de Torre Tagle”. La ausencia del blasón familiar, infaltable en los demás cuadros de la serie, es compensada aquí por el rico ajuar de joyas que despliega la marquesa para dejar sentada su generosa dote matrimonial.

Detalle significativo es la rosa natural que sostiene en su mano izquierda y la extiende en gesto de ofrenda hacia su consorte. No hay duda, por tanto, de que el lienzo fue concebido en relación con otro retrato similar del marqués que no pudo realizarse en vida o que habría terminado destruido en los avatares de las guerras de Independencia. Sea como fuere, la contrastante pareja formada por un lienzo de adhesión realista y otro patriota señala el fin de la galería familiar y también del mayorazgo colonial de los Tagle, cuya descendencia patrilínea se había extinguido junto con el cuarto marqués y su esposa. En la siguiente generación, el título nobiliario pasaría a manos de la familia Ortiz de Zevallos como consecuencia del segundo matrimonio de su hija, la quinta marquesa de Torre Tagle, Josefa de Tagle y Echevarría, con Manuel Ortiz de Zevallos y García.



ANÓNIMO CUZQUEÑO VISIÓN DE SAN ANTONIO ABAD

Circa 1690/1720 | Óleo sobre tela | 105 x 161 cm.

La escena representa un acontecimiento central dentro de la hagiografía de San Antonio Abad, eremita de los primeros tiempos del cristianismo y patriarca de los monjes de Egipto. Durante uno de sus largos periodos de penitencia y meditación, Antonio toma conocimiento de la salvación del monje Amón, muerto recientemente. Se ve al santo saliendo de una cabaña con el libro de oraciones y la cruz en la mano, ante la visión de dos sucesos simultáneos en el

paisaje boscoso del fondo. El primero es la tentación del monje por los demonios que lo rodean atacándolo a latigazos, mientras que en un segundo plano, ante la puerta de una iglesia, el santo rescata milagrosamente el alma de su compañero. Todo indica que el cuadro debió formar parte de un ciclo narrativo sobre la vida de San Antonio Abad, similar en sus temas a la serie de veinte lienzos que cuelga en ambos muros del templo del mismo nombre en el Cuzco.



ANÓNIMO CUZQUEÑO ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS

Circa 1730/1760 | Óleo sobre tela | 105 x 168.5 cm.

Es probable que esta Epifanía formase parte de una serie de lienzos sobre la vida de Cristo, a juzgar por su claro sentido narrativo y lo apaisado de su formato. El pintor ha tomado como punto de partida una de las varias composiciones sobre el tema producidas por Peter Paul Rubens y su escuela, ampliamente difundidas en América a través de estampas impresas en Amberes. A diferencia de la complejidad espacial planteada habitualmente en los cuadros del maestro flamenco, aquí se han colocado todas las figuras alineadas en primer plano para hacer de este modo más legible la historia. A la derecha se agrupa la

Sagrada Familia con un San José de aspecto marcadamente juvenil, de acuerdo con la iconografía devocional americana. El único personaje cuya vestimenta presenta decoración sobredorada es la Virgen María, a fin de remarcar su importancia jerárquica como madre de Dios. Al centro, las figuras de los tres reyes magos, encerraban una metáfora sobre la diversidad racial que resultaba particularmente pertinente en el contexto del Nuevo Mundo. En el extremo opuesto se alínean dos miembros del séquito de los reyes con atavíos militares, cuya actitud de asombro ayuda a subrayar el carácter sobrenatural del episodio.

El tratamiento convencional e idealizado de los rostros, así como la apariencia artificiosa del paisaje que asoma al fondo son característicos de una etapa avanzada de la escuela cuzqueña de pintura, que podría situarse hacia mediados del siglo XVIII. Por entonces, un grupo de talleres bien organizados, por lo general a cargo de maestros-empresarios indígenas, redobló la producción masiva de lienzos devotos a fin de cubrir la creciente demanda que abarcaba todo el cono sur, incluyendo Chile, el norte de la actual Argentina e incluso la propia capital del virreinato.



ANÓNIMO CUZQUEÑO VIRGEN DE BELÉN

Circa 1720/1750 | Óleo sobre tela | 153 x 104 cm.

De acuerdo con una remota tradición, la imagen de la Virgen de Belén habría llegado milagrosamente al Cuzco a mediados del siglo XVI y su culto daría origen a una de las primeras parroquias indígenas de la ciudad. La antigüedad de esta devoción y su arraigo social se verían notoriamente potenciados durante el gobierno del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (1673-1699), quien llegaría a proclamar su identificación pastoral con la ciudad de los incas a través de la venerada imagen. Con ese propósito comisionó en 1698 al maestro Basilio de Santa Cruz Pumacallao un gran lienzo que muestra al prelado orando de rodillas ante el retablo de *mamacha Belén*. Alrededor se representa la leyenda del pecador cuzqueño Selenque, salvado del infierno por intercesión de la advocación de Belén, un relato que Mollinedo sin duda calcó de una tradición madrileña en torno a la Virgen de la Almudena. Significativamente, la pintura fue colocada a uno de los lados del coro catedralicio, haciendo pareja

con otro lienzo de Santa Cruz que representaba a la patrona madrileña y a los reyes de España –Carlos II y Mariana de Neoburgo– a sus pies, en similar postura que el obispo. De este modo, el programa iconográfico sugería un atrevido parangón entre Mollinedo y los monarcas, al tiempo que las ciudades del Cuzco y Madrid eran colocadas en simbólico pie de igualdad.

La pintura de Santa Cruz dio renovada visibilidad al culto de Belén pero además proporcionó un modelo que serviría para multiplicar sobre el lienzo la imagen titular durante las décadas siguientes. Se incorporaba así al género favorito de las “esculturas pintadas”, consistente en la transcripción pictórica de una efigie de bulto para trasladar su culto, e incluso sus poderes taumatúrgicos, al ámbito doméstico. Esta cuidada versión data del segundo tercio del siglo XVIII y es obra de un importante maestro anónimo del periodo.

La representación de la Virgen de Belén enfatiza en este caso el

carácter procesional de la imagen al colocarla no dentro de la hornacina de su retablo sino sobre una peana dorada correspondiente a su anda. Ella se adorna con dos búcaros realizados en oro, al igual que toda la orla o guirnalda florida alrededor de la Virgen. Su ajuar suntuario reproduce minuciosamente las joyas verdaderas –corona real, cadenas, sargas de perlas, flores de cabeza, cruz y anillos– que eran constantemente obsequiadas a la imagen por sus devotos y cofrades. La pronunciada frontalidad de su rostro armoniza con el diseño triangular del rico manto de brocado rojo y oro que, a su vez, halla eco en el envoltorio del Niño Jesús en brazos. Mamacha Belén se erige sobre el fondo oscuro de la tela como una presencia mayestática que mira fijamente al espectador, mientras los rayos luminosos que emanan de su cabeza generan una búsqueda ambivalencia entre la potente materialidad de la imagen y una repentina visión sobrenatural de la madre de Cristo.



ANÓNIMO CUZQUEÑO ALEGORÍA DE LA MUERTE

Circa 1750/1780 | Óleo sobre tela | 109 x 176 cm.

El lienzo repite un conocido emblema de Otto Vaenius publicado en su libro *El teatro moral...* cuya primera edición castellana data de 1669. Al centro, la figura de la muerte en forma de esqueleto viviente ataca con su simbólica guadaña a un rey, que acaba de desplomarse ante los gestos de impotencia de las cortesanas que lo acompañan. Caído en el suelo, el monarca ha sucumbido ante ese poder inexorable, que antes había contemplado desde una de las altas torres de su palacio, como puede verse en un segundo plano. En el extremo opuesto del cuadro se aprecia a un zapatero en su taller, que igualmente está a punto de mo-

rir, provocando la desesperación de su mujer. Se ilustra así la enseñanza moral contenida en la leyenda versificada que aparece en el lado inferior del lienzo: “no es segura guarida la púrpura real”, frente al “fatal acero” de la muerte que “iguala al rey y el zapatero”.

Una constante en el pensamiento barroco español fue el tema de la muerte, y cobró renovada fuerza en América a través de este tipo de alegorías. Ellas servían para reflexionar sobre la fugacidad de la vida y la consiguiente obligación de estar preparado para el impredecible momento final. Por razones históricas, la muerte se asociaba sobre todo con las pestes

y las epidemias que assolaban periódicamente a la sociedad de la época y diezmaban a la población, sin distinguir la posición social de las víctimas. Ese sentido admonitorio tenía la presencia de la Muerte en las procesiones de semana santa, como en el caso de la famosa escultura de Baltasar Gavilán que, según la tradición, habría matado a su propio creador. Esta pintura, en cambio, podría haber colgado en un interior doméstico, tal vez como parte de una serie mayor. Su composición deriva del grabado inserto en el texto de Vaenius, y su estilo permite situarla en el sur andino durante la segunda mitad del siglo XVIII.



ANÓNIMO CUZQUEÑO SAN JOSÉ CON EL NIÑO Y SANTOS

Circa 1793/1803 | Óleo sobre tela | 126 x 92 cm.
Inscripción abajo al centro, dentro de una cartela: “Se pintó a De/voción del Sr. Dr. Dn. Juan de Dios Pereyra de/ Castro, Abogado de las Reales Audiencias de este Reyno/ Examinador Synodal de este Obispado del Cuzco/ en las Sedes Plenas y Vacantes Dignidad/ de Tes° de esta Santa Iglesia Catedral”

Además de su refinada ejecución, esta excepcional obra sobresale por haber logrado conjugar dos de los géneros más característicos de la pintura devocional cuzqueña del siglo XVIII. El San José de cuerpo entero, con el Niño Jesús en brazos, constituye una típica “imagen de piedad” y ocupa el centro de la composición. Alrededor de él se organiza, adicionalmente, una suerte de gloria divina estructurada de forma esquemática, en cuyos distintos niveles se agrupan cincuenta pequeñas figuras de santos. Se trata de una “corte celestial” o agrupación de un gran número de personajes sacros, cuya selección respondía a las preferencias devocionales del comitente. Este último género alcanzó su máximo desarrollo en el Cuzco hacia la década de 1760.

Las figuras de José y el pequeño Jesús no solo poseen una di-

misión mucho mayor con respecto al resto de personajes del lienzo. Ellas destacan también por la delicada aplicación de sobredorado que cubre sus trajes y aureolas, hasta formar una densa trama ornamental. El padre putativo de Cristo aparece coronado, sin duda con el fin de situar su figura en pie de igualdad con relación a la Virgen María. Esta es una característica de la religiosidad barroca en todo el mundo hispánico que alcanzó particular relevancia en el arte de los virreinos americanos, donde arraigaron los diversos cultos y patrocinios josefinos.

El nivel de destreza con que ambas modalidades pictóricas han sido simultáneamente abordadas en el lienzo revela la mano de un maestro de primer nivel, continuador del estilo de Marcos Zapata y Cipriano Gutiérrez, lo que se condice con la

importancia del comitente. Como precisa la inscripción de la cartela, esta obra fue comisionada por el clérigo Juan de Dios Pereyra de Castro, abogado de las reales audiencias del virreinato y examinador sinodal del obispado del Cuzco. Data del tiempo en que Pereyra ocupaba el cargo de tesorero de la catedral del Cuzco, por lo que debió ser ejecutada entre 1793 –cuando aún era canónigo– y su muerte en 1803, acaecida poco después de ser elevado a la dignidad de chantre. Su fino marco clasicista con incrustaciones de bronce parece ser posterior a la Independencia, lo que revela la continuidad del aprecio por esta pieza, debido no solo a su calidad pictórica sino a la importancia social de su primer propietario.



S. Gregorio Papa

S.^{to} Thomas
de Cantorberi

S. Antonio Arcebispo
de Sevilla



S. Mateo

S. Marcos

S. Leon Papa

S. Nicolas de Bari

S. Juan Chrisos^{to}

S. Loro

S. Estanislao

de Polonia

S. Francisco de Sales

S. Camilo R.

namana

S. Ysidoro Arso
pō de Sevilla

S. Pastor

S. Pantalon

ANÓNIMO
JOSÉ GREGORIO PAZ SOLDÁN

Circa 1845/1855 | Óleo sobre tela | 75.5 x 60.5 cm.

Un artista no identificado, probablemente europeo, pintó este retrato del jurista, diplomático y político arequipeño José Gregorio Paz Soldán y Ureta (1808-1875), Canciller del Perú en tres ocasiones e impulsor principal de dos importantes Congresos Americanos de Lima, reunidos en 1847 y 1864. Su brillante actuación como organizador del servicio diplomático y consular peruano ha llevado a considerarlo como una de las figuras fundadoras de las relaciones

internacionales en el país. Además de magistrado fue un beligerante político que combatió a la Confederación Perú-Boliviana, apoyando el Ejército de Restauración liderado por el general Agustín Gamarra. Posteriormente se adhirió sucesivamente a los gobiernos de Ramón Castilla y José Rufino Echenique, antes de reincorporarse a la magistratura y a las tareas académicas. Por el aspecto relativamente juvenil del personaje, la pintura podría haber sido ejecutada durante su

primer periodo ministerial, entre 1845 y 1848, cuando Paz Soldán ejercía la Cancillería como integrante del gabinete de Ramón Castilla. Su autor, aún desconocido, podría ser uno de los pintores extranjeros itinerantes que trabajaron en Lima a mediados del siglo XIX. Parece tratarse de una efigie tomada “del natural”, que muestra a Paz Soldán de medio cuerpo, dejando ver el fajín ministerial con los colores nacionales que destaca sobre la severa levita negra.



ANÓNIMO LIMEÑO
JUAN ANTONIO RIBEYRO

Circa 1865/1875 | Óleo sobre tela | 73 x 56 cm.
Inscripción abajo: "Juan Antº Ribeyro"

Nacido en los últimos tiempos coloniales, el jurista Juan Antonio Ribeyro y Estrada (1810-1886) alcanzó a ser uno de los personajes públicos peruanos más influyentes del siglo XIX. Durante su larga carrera alternaría las funciones de magistrado con la cátedra y la política exterior, llegando a ser presidente de la Corte Suprema, rector de la Universidad de San Marcos por cerca de dieciocho años consecutivos, varias veces

presidente del Consejo de Ministros y ministro de Relaciones Exteriores en tres ocasiones: 1862, 1864 y 1872. La Cancillería conserva esta efigie suya de medio cuerpo, que constituye un ejemplo de la retratística oficial vigente en Lima durante el último tercio del siglo. Lo convencional de la pose, la paleta gris dominante y el uso de modelos fotográficos son todos rasgos característicos de esta producción impersonal, que sería ob-

jeto de las más duras críticas por parte de Teófilo Castillo en los primeros años del siglo XX. Aunque no se conoce su autor, la obra podría relacionarse con el entorno de los hermanos Palas, pintores guayaquileños activos en Lima desde la década de 1840 hasta comienzos del siglo XX, que estuvieron dedicados simultáneamente a la temática religiosa y a la producción de retratos de encargo.



ANÓNIMO
JOSÉ ANTONIO BARRENECHEA

Circa 1885/1900 | Óleo sobre tela | 88 x 65 cm.

Personaje largamente vinculado con las relaciones exteriores del Perú, el jurista, diplomático y catedrático José Antonio Barrenechea y Morales (1829-1889) ejerció como Canciller de la república en tres oportunidades. Primero accidentalmente, en 1867 y 1868, bajo el gobierno del general Mariano Ignacio Prado, y posteriormente, en 1868-1869, como titular en el gabinete de José Balta. Por entonces hizo que el Perú fuera el primer país en reconocer la independencia de

Cuba. Durante el período de Reconstrucción Nacional, entre 1884 y 1888, Barrenechea volvió a ejercer como oficial mayor de la Cancillería. Este retrato de discretos méritos lo muestra en edad madura, con largas patillas “a la austriaca”, uniforme diplomático y luciendo varias condecoraciones. Tal vez derive de un retrato firmado por el pintor español Ramón Muñiz que se conservaba en el Instituto Raúl Porras Barrenechea de Miraflores.



CARLOS BACA-FLOR (1869-1941)
CARLOS M. ELÍAS DE LA QUINTANA

Circa 1887 | Óleo sobre tela | 133 x 90 cm.
Sin firma visible

Ministro Plenipotenciario peruano en Santiago de Chile, Carlos M. Elías de la Quintana (1841-1907) se convirtió en el primer mecenas del joven artista Carlos Baca-Flor en 1886, cuando este culminaba su formación en la academia de bellas artes de la capital chilena. Baca-Flor había ocupado invariablemente el primer puesto de su promoción y se había hecho acreedor a una pensión oficial para seguir estudios de perfeccionamiento en Roma; sin embargo, por ser peruano de nacimiento se le exigía adoptar la nacionalidad chilena para hacer efectiva la beca. Tras conocer su rotunda negativa, el ministro Elías lo convocó inmediatamente pues había sido nombrado ministro de Relacio-

nes Exteriores y le ofreció trasladarse junto con él a Lima para solicitar la protección oficial del gobierno de Andrés Avelino Cáceres.

Fue así como Baca-Flor y Elías se embarcaron en el vapor chileno Lapa que los condujo hasta el Callao. Se iniciaba así el importante periodo limeño del artista que se prolongará hasta 1890. La gratitud del pintor se vio plasmada inicialmente en el obsequio de *La vocación natural*, la pintura original más celebrada de Baca-Flor en Santiago, y luego en los retratos del diplomático peruano y de su esposa, Jesús Beltrán de Elías. El primero de ellos fue adquirido por el Ministerio de Relaciones Exteriores en años recientes, como reconoci-

miento de esa importante circunstancia. Todo indica que fue pintado cuando Elías asumió la Cancillería o cuando fue nombrado presidente del Consejo de Ministros, es decir en agosto o septiembre de 1887. Pese a lo convencional de la pose del personaje, visto aquí de medio cuerpo y empuñando un bastón sobre el fondo neutro, esta obra constituye un excelente ejemplo de las dotes pictóricas de Baca-Flor durante esta etapa temprana, caracterizada por su paleta grisácea y por cierta soltura de pincelada que, unida a una notable destreza en el modelado de los volúmenes, resultaban rasgos novedosos para el medio local.



TEÓFILO CASTILLO (1859-1922)
JAVIER PRADO UGARTECHE

Circa 1905/1906 | Óleo sobre tela | 76,5 x 60 cm.
Firmado arriba a la derecha: "T. Castillo"

Entre las primeras obras de encargo que Teófilo Castillo efectuó poco después de su llegada a Lima se encuentra este retrato del intelectual, catedrático y coleccionista limeño Javier Prado Ugarteche, quien asumió el cargo de Canciller entre 1905 y 1906, bajo la presidencia de José Pardo y Barreda. La obra se relaciona cercanamente con el trabajo desplegado por Castillo dentro de este mismo género durante su larga estancia en Buenos Aires, cuando fundó el estudio Freitas y Castillo, donde practicaría el retoque y la iluminación de retratos fotográficos. Todo indica que en este

caso se ha valido de un modelo de ese tipo, similar al de otro retrato de Prado que hizo el propio Castillo para la galería de rectores y catedráticos de la Universidad de San Marcos. Ambos presentan la misma postura convencional y el fondo abstracto, a base de pinceladas visibles en tonos verdes y pardos que generan una sensación de profundidad espacial. Todos estos procedimientos serían cuestionados por Castillo en su faceta de crítico de arte al abogar por una retratística alejada del objetivo fotográfico, que buscara captar más bien la semblanza moral del personaje.



FRANCISCO GONZÁLEZ GAMARRA (1890-1972)
VÍCTOR M. MAÚRTUA

1933 | Óleo sobre tela | 99.5 x 79.5 cm.
Firmado abajo a la derecha: "Francisco González Gamarra/1933"

Aunque fue contemporáneo de Sabogal y los indigenistas, el artista autodidacta Francisco González Gamarra se mantuvo fiel a los postulados académicos cultivando tardíamente la pintura de historia, mientras que en el campo del retrato intentó seguir en cierto modo el ejemplo de Carlos Baca-Flor. Durante su estancia de trabajo en Nueva York, donde se hizo conocido como ilustrador editorial, González Gamarra había conocido de cerca el éxito de su compatriota como pintor de la elite financiera. Ello se hace evidente en este lienzo de encargo que representa al jurista iqueño Víctor M. Maúrtua (1865-

1937), uno de los internacionalistas peruanos más destacados de su tiempo. Al igual que Baca-Flor, González Gamarra combina aquí los efectos veristas del modelo fotográfico con una paleta severa y proclive al claroscuro, que busca evocar la manera de los grandes maestros del pasado. Es probable que la efigie se encargara para perennizar la figura de Maúrtua en un momento culminante de su carrera, cuando presidía la delegación peruana acreditada ante las conferencias de Río de Janeiro, con el propósito de solucionar los problemas diplomáticos ocasionados por la ocupación colombiana de Leticia.

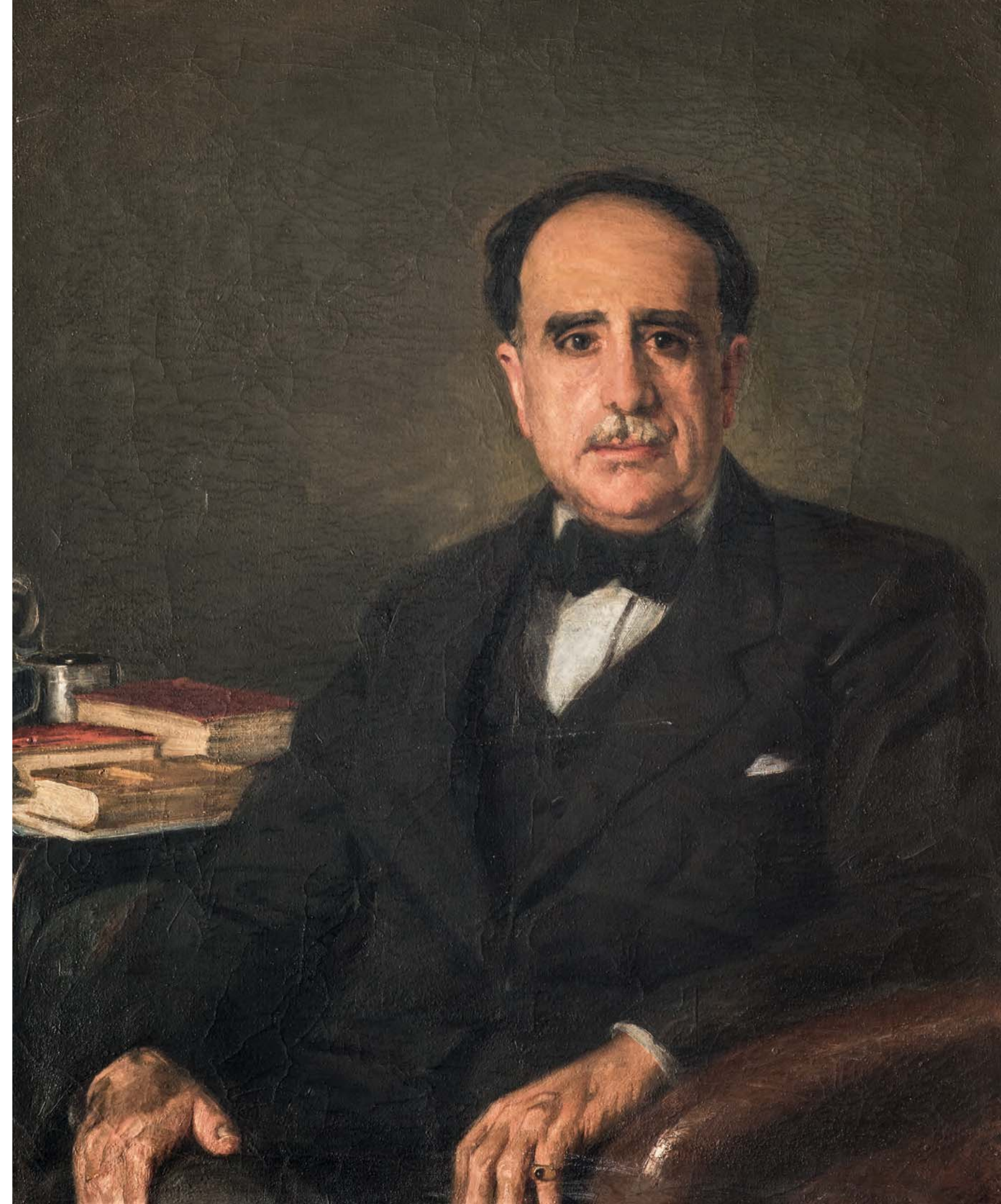


FRED STRATTON (¿?-1960), ATRIB.
VÍCTOR ANDRÉS BELAUNDE

Circa 1955/1960 | Óleo sobre tela | 82 x 68.5 cm.

Considerado entre los más notables pensadores e internaciona-
listas peruanos del siglo XX, Víctor
Andrés Belaunde (1883-1966) repre-
sentó al Perú en la Sociedad de las
Naciones y ante la joven Organiza-
ción de las Naciones Unidas de cuya
Asamblea General llegó a ser presi-
dente entre 1959 y 1960, después de
haber ejercido el cargo de Canciller
del Perú designado por el gobierno
de Manuel Prado Ugarteche en 1958.
Probablemente durante esos años lo
retrató Fred Stratton, pintor británico
emigrado al Perú en 1939, poco antes
de estallar la II Guerra Mundial, que
permanecería trabajando en Lima
hasta su muerte en 1960. Formado

en la Academia londinense de Saint
John Woods –fundada por el peruano
Abelardo Alvarez Calderón–, Stratton
siguió siempre los cánones de la fi-
guración académica, centrando su
actividad tanto en el paisaje como en
el retrato. Su prestigio local en este
último campo hizo que intelectuales
conservadores como José de la Riva-
Agüero (1888-1944) posaran para él,
y se convirtiera en una suerte de re-
tratista oficial del momento. En esta
pintura, Stratton ha incorporado la
mesa de trabajo cubierta de libros al
lado del personaje, detalle que intro-
duce un cierto aire “casual” en medio
de la formalidad de la efigie.



GUILLERMO VIZCARRA
MATÍAS LEÓN Y CÁRDENAS

Óleo sobre tela | 78.8 x 63 cm.
Firmado abajo a la derecha: "G. Vizcarra"

Magistrado, jurista y diplomático de intensa actividad, Matías León y Cárdenas (1793-1860) es uno de los personajes más notables de la administración pública peruana en el tránsito del virreinato a la república. Graduado en derecho canónico por el Real Convictorio de San Carlos de Lima, desempeñó funciones en el obispado de Huamanga y en la secretaría del Cuzco durante los últimos tiempos coloniales. Tras la batalla de Ayacucho, ejerció el cargo de secretario del general Agustín Gamarra, por entonces prefecto del departamento

de Cuzco. Al ocupar Gamarra la presidencia de la república pasó a ser oficial mayor del Ministerio de Relaciones Exteriores. Asumió la Cancillería hasta en siete oportunidades (1830, 1831, 1834, 1843, 1844, 1845 y 1848), durante una época de gran turbulencia política determinada por el caudillismo militar. Desterrado a Chile por la Confederación Perú-Boliviana, volvió en 1838 junto con la Segunda Expedición Restauradora. Fue también ministro plenipotenciario en Chile y Ecuador, defendiendo en 1841 la peruanidad de las provincias norteñas

de Jaén y Maynas contra las pretensiones del Canciller ecuatoriano Valdivieso. En el campo de la abogacía se distinguió como fiscal supremo, decano del Colegio de Abogados de Lima y presidente de la Corte Suprema entre 1847 y 1848. Este lienzo es una efigie póstuma, seguramente basada en una miniatura de época. Lo presenta de medio cuerpo, en edad madura, con una cinta bicolor al cuello de la cual pende una insignia de magistrado que seguramente se relacionan con sus funciones como vocal o presidente de la Corte Suprema de Justicia.



CÉSAR CALVO DE ARAUJO (1910-1970)
JUAN GARCÍA DEL RÍO

1949 | Óleo sobre tela | 151 x 125.5 cm.
Firmado abajo a la derecha: "Calvo de Araujo/1949"

Más conocido como pintor de paisajes selváticos, el loretano César Calvo de Araujo fue también un cotizado retratista. En 1949, poco antes de emprender un viaje consagradorio a Brasil y Estados Unidos, le fue encomendado este retrato del diplomático y escritor de origen neogranadino Juan García del Río (1794-1856), primer Canciller del Perú independiente. Formado en Cádiz en medio de los debates constitucionales del momento, entabló allí temprana amistad con José de San Martín. Esa vinculación hizo que se alistara en la Expedición Libertadora del Perú y apoyase el proyecto

monárquico sanmartiniano como ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores en 1821, luego de haber participado en las conferencias de Miraflores y Punchauca entre los jefes patriotas y los virreyes Pezuela y La Serna. Tras fundar la Orden del Sol del Perú viajó a Inglaterra como ministro plenipotenciario junto con Diego Paroissen, llevando la misión de buscar un príncipe europeo para el trono del Perú, proyecto político abandonado en 1822, tras la partida de San Martín, para abrir paso al régimen republicano.

A falta de retratos oficiales de época, el pintor debió basarse en

una antigua miniatura anónima para captar el rostro de García del Río. Emplaza imaginariamente al personaje en medio de un despacho ambientado al estilo rococó francés, en abierta contradicción con los gustos decorativos clasicistas predominantes en la época de la Independencia. Sobre la mesa se ve un par de volúmenes que quizá aludan a la vocación literaria del prócer, quien llegó a publicar en 1823, junto con Andrés Bello, *La biblioteca americana*, un libro destinado a difundir la cultura del Nuevo Mundo entre el público europeo.



IGNACIO MERINO (1817-1876) **VELORIO DEL POETA**

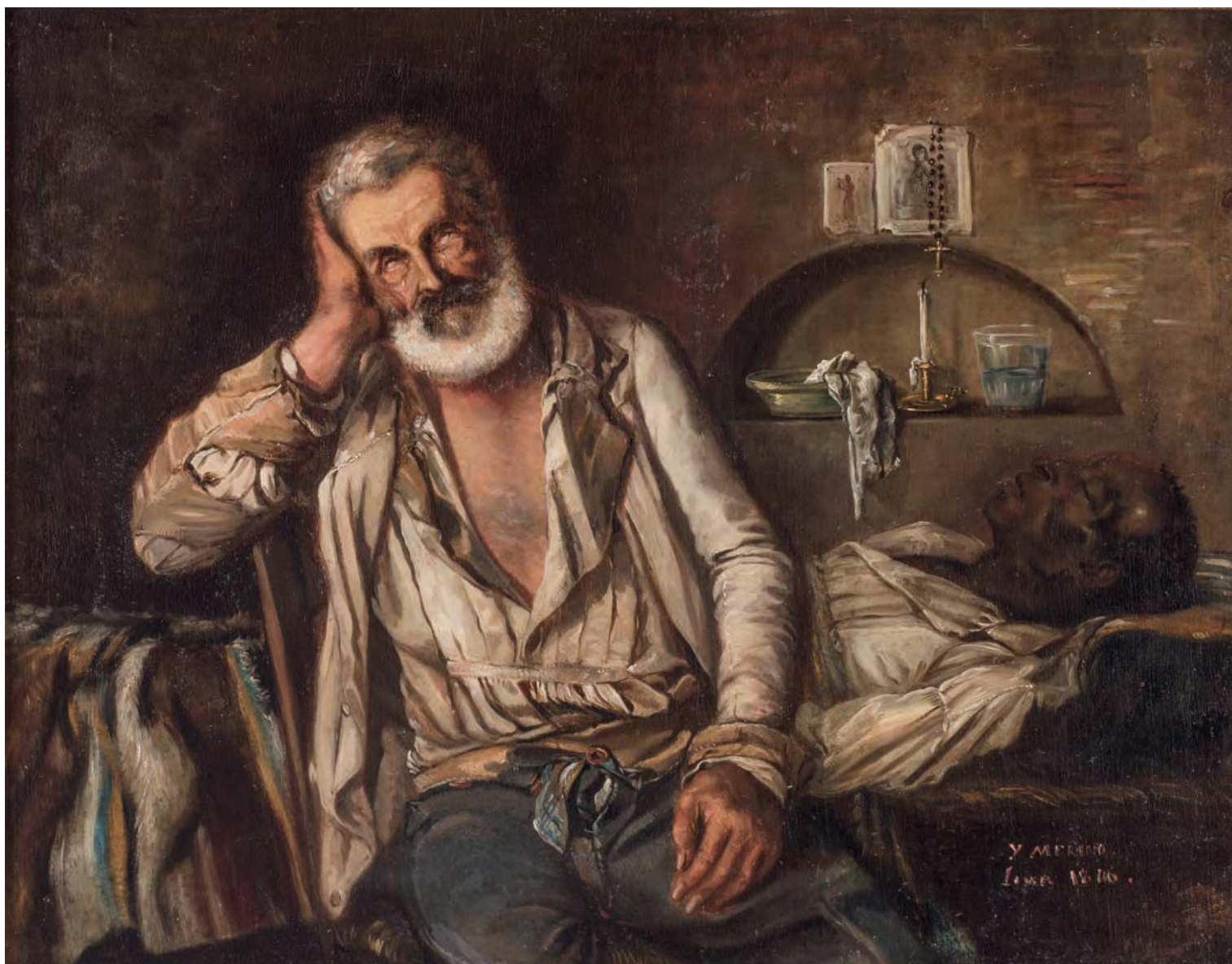
1840 | Óleo sobre tela | 48.5 x 62.5 cm.
Inscrito abajo a la derecha: "Y. Merino/Lima 1840"

Entre las escasas pinturas que el joven Ignacio Merino dejó en Lima, mientras dirigía la Escuela de Dibujo y Pintura, se encuentra esta misteriosa escena de género, tradicionalmente conocida como el *Velorio del poeta*. La obra perteneció a la colección de José Dávila Condemarán (1799-1882), intelectual y diplomático trujillano que en 1856 abrió al público el primer museo privado de Lima, en una casa de la calle del Correo. Según deja entrever el catálogo de sus fondos, publicado ese mismo año, se trataba en realidad de un "gabinete de curiosidades", compuesto por piezas que alternaban el interés naturalista con el arqueológico o artístico. En su sección pictórica sobresalía "un bellísimo cuadro que representa un viejo lamentando la muerte de un amigo. Esta es obra original del peruano, cé-

lebre en el arte y muy conocido ya en Europa, el señor Merino".

Ello ha permitido identificar el lienzo del museo Dávila Condemarán con esta composición, que ingresó a la Cancillería como parte del legado de Zoila Aurora Cáceres. Su protagonista central es un anciano harapiento y pensativo sentado en primer plano, con la mirada elevada al cielo mientras vela el cadáver de un hombre negro que yace junto a él, en segundo plano. La pobreza de la habitación penumbrosa donde se desarrolla la escena resulta subrayada por una hornacina abierta en el viejo muro del fondo, donde se ve un tosco candelero, un rosario y algunas estampas devotas. Aunque resulta difícil determinar con precisión la escena narrada, esta se relaciona temática y formalmente con una de las

ilustraciones que hizo Merino para la edición parisina de la *Lima por dentro y por fuera* de Esteban de Terralla y Landa, publicada por el editor Mercier en 1854. Ese dibujo comenta un pasaje del texto satírico de Terralla, referido a la muerte del supuesto autor del poema (Simón Ayanque), de donde probablemente se ha tomado el título del cuadro. Sea como fuere, la obra parece reelaborar el tópico romántico de la vida bohemia, evocando a su vez el tema de los "filósofos", tan frecuente entre los pintores de la gran tradición italiana y española. Merino aborda aquí el asunto desplegando el trazo un tanto esquemático, así como la pincelada densa y la paleta predominantemente parduzca que caracterizan su estilo temprano.

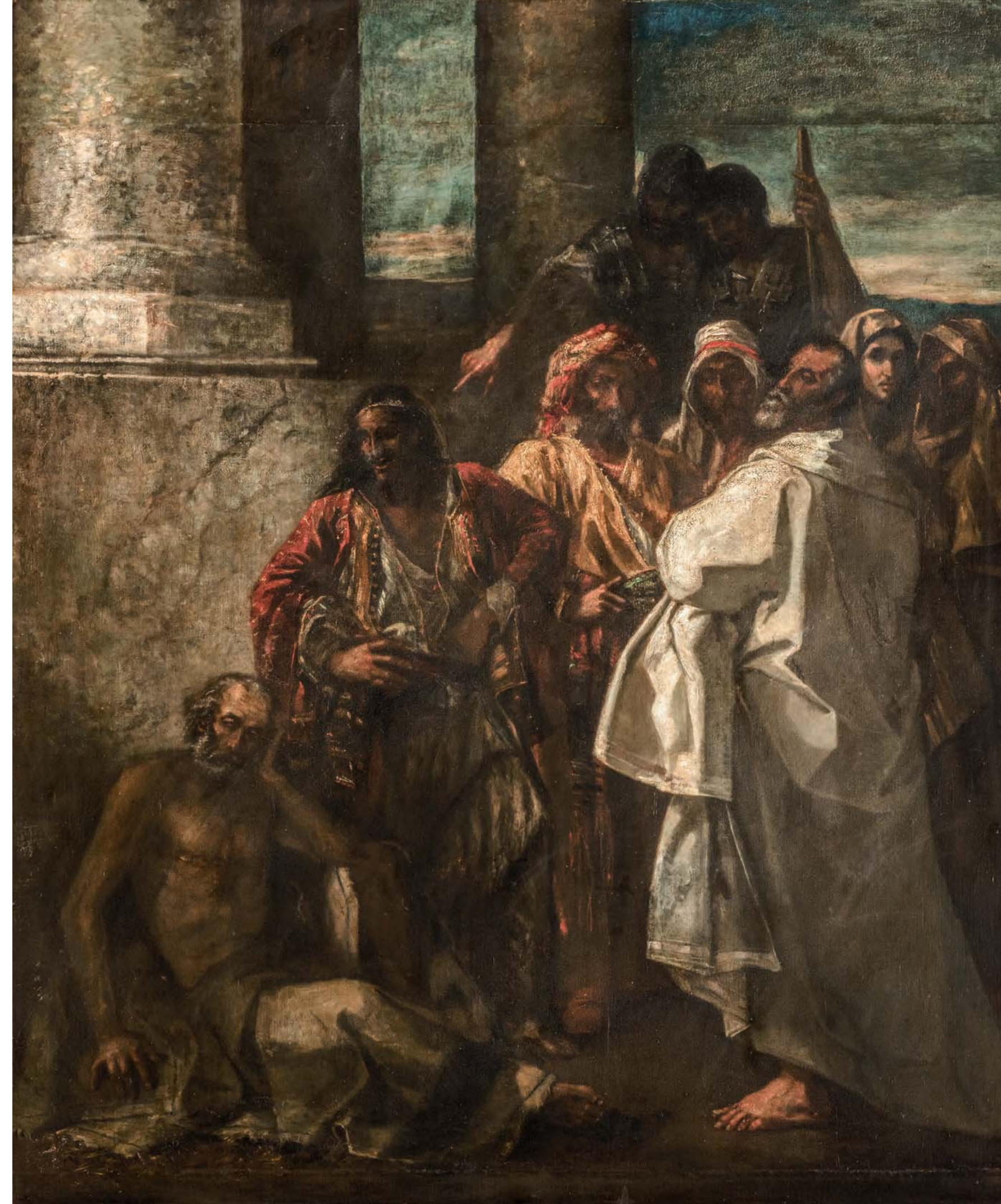


IGNACIO MERINO (1817-1876)
PADECIMIENTO DE JOB

Circa 1850/1855 | Óleo sobre tela | 135 x 115 cm.

Con toda probabilidad se trata de una copia de algún maestro clásico, tal vez de la escuela veneciana, realizada por el joven Ignacio Merino como parte de su formación en París, mientras frecuentaba el taller de Raymond Monvoisin. De acuerdo con el relato bíblico, la obra presenta a Job semidesnudo y postrado al pie de una edificación palaciega de grandes proporciones, a juzgar por las basas de sus columnas marmóreas. Lo rodean personajes vestidos a la manera oriental, cubiertos por turbantes, entre los que destaca el hombre maduro de túnica blanca emplazado en el extremo derecho de la composición. La apariencia de Job

recuerda a los mendigos y personajes callejeros que figuran en las ilustraciones preparadas por el artista para la edición parisina de *Lima por dentro y por fuera* (1854) y también se asocia con sus escasos lienzos de tema limeño. De hecho, la paleta parduzca y penumbrosa aquí predominante también remite a una etapa temprana de la pintura de Merino. Sobre su procedencia se sabe que perteneció a la escritora Zoila Aurora Cáceres, quien pudo adquirirla en París y la donó al Estado peruano junto con el resto de su colección personal en 1956.



FRANCISCO LASO (1823-1868) **SANTA ROSA DE LIMA**

Circa 1858/1867 | Óleo sobre tela | 191 x 115.5 cm.

En los primeros años del siglo XX Manuela Enríquez, viuda del pintor Francisco Laso, obsequiaba esta *Santa Rosa de Lima* a Zoila Aurora Cáceres, de cuya colección pasó al Estado peruano en 1956. Se trata de una variante, bastante menos conocida, de la composición homónima conservada en la Pinacoteca Municipal de Lima. Para ambas obras sirvió de modelo la propia Manuela, encarnando a la beata dominica en pleno éxtasis, ante la aparición milagrosa del “Doctorcito”. Al igual que en aquella versión, Rosa lleva las manos unidas hacia abajo mientras un libro devocionario yace junto a ella, lo que sitúa el episodio en uno de sus largos periodos de retiro y penitencia. En este caso, sin embargo, la santa no aparece de pie sino de rodillas, con el torso inclinado hacia atrás y acompañada por dos ángeles de aspecto juvenil, en segundo plano, que introducen

un elemento novedoso dentro de la pintura religiosa local. Otra diferencia relevante consiste en que el Niño Jesús no le entrega aquí una palma, sino que le ciñe una corona de rosas. Como ocurre con muchas otras de sus composiciones, Laso ha dejado la superficie pictórica parcialmente inconclusa, sobre todo en las áreas del fondo, lo que contribuye a subrayar el aire de misterio que emana de la escena.

Desde el punto de vista estilístico, esta obra corresponde sin duda a la madurez del pintor, aunque su cronología permanece aún imprecisa. La versión de la Pinacoteca Municipal ha podido fecharse hacia 1858, cuando Laso la exhibió en el establecimiento del litógrafo Prugue. Francisco Stastny considera que la ejecución de esta otra pintura habría sido posterior, aunque la fecha propuesta, 1867, podría resultar muy tardía. Sea

como fuere, se trata de años cruciales, enmarcados por la consolidación del estado republicano, en los que el artista tuvo participación activa en la vida pública del país como periodista, diputado, regidor por Lima e incluso bombero voluntario. Es probable que, en ese contexto, la figura de Santa Rosa adquiriese un carácter emblemático de “lo nacional”, que a su vez enlaza con ciertas vivencias personales del artista y con su búsqueda de una actualidad pictórica cosmopolita. Esta última inquietud parece asomar en la apariencia de los ángeles, cuyo canon anatómico estilizado y sus coloridas túnicas, junto con el tratamiento esquemático del espacio, confirmarían una temprana y audaz aproximación de Laso a la estética del prerrafaelismo europeo.



ANÓNIMO
MARISCAL RAMÓN CASTILLA

Circa 1858/1862 | Óleo sobre tela | 72.5 x 59 cm.

Dentro de la iconografía de época del mariscal Castilla sobresale este retrato de medio cuerpo, al parecer realizado del natural durante su último mandato como presidente de la república. El gobernante tiene aspecto maduro y lleva una llamativa capaterciada sobre el hombro, que deja ver la pechera bordada en oro de su uniforme militar y varias de sus condecoraciones. Sobre su autoría no existe ninguna información, pero todo lleva a

suponer que es obra de alguno de los pintores itinerantes europeos que pasaron por Lima atraídos por la bonanza económica del país. Quizá podría relacionarse con Nathaniel Hughes, inglés formado en Italia que llegó a Lima en 1858 procedente de Santiago de Chile. Se sabe que Hughes hizo un retrato de cuerpo entero de la esposa de Castilla y que proyectaba una gran efigie ecuestre del mariscal, al parecer nunca concluida.



MANUEL MARÍA DEL MAZO (CIRCA 1820-1890)
MARISCAL RAMÓN CASTILLA

1871 | Óleo sobre tela | 123.5 x 107 cm.
Firmado abajo a la izquierda: "MANL. M.A DEL MAZO/MARZO DE 1871"

Activo periodista y pintor ocasional, Manuel María del Mazo es autor de dos retratos de Ramón Castilla considerados piezas claves dentro de su iconografía oficial. Ambos lienzos son casi idénticos y, aunque muestran al caudillo en un momento de plenitud, fueron ejecutados póstumamente. El primero data de 1867 y se conserva en la sede de la Bolsa de Valores de Lima. Mazo debió realizarlo al llegar la noticia de la repentina muerte de Castilla en Tivilichi. Esta es la segunda versión de la misma efigie, ejecutada en 1871, que se envió a la Exposición Nacional de 1872 y fue premiada en razón de su mérito artístico. Mazo había tomado como modelo un daguerrotipo o fotografía de medio cuerpo que muestra

el aspecto del presidente Castilla al promediar el siglo XIX, quizá poco después de su triunfo sobre Rufino Echenique en la batalla de la Palma, a principios de 1855.

Precisamente en aquella ocasión, Manuel María del Mazo emprendió una conocida serie de caricaturas litográficas, titulada *Adefecios* [sic], que marcaría un hito en la historia del dibujo satírico peruano y puso tempranamente en evidencia la simpatía del artista por la orientación liberal de Castilla. Del Mazo tendría luego una actitud muy crítica ante el giro conservador dado por su gobierno hasta que finalizara en 1862. Esas fluctuaciones de opinión se verían expresadas en numerosos escritos periodísticos -fir-

mados con el seudónimo de Ibrahim Clarete-, pero también a través de caricaturas aparecidas en las publicaciones donde participó. Tiempo después, al emprender este retrato de esmeralda factura, del Mazo buscaba remarcar más bien el papel histórico desempeñado por Castilla –cinco veces a cargo del mando supremo– como constructor del moderno estado peruano. En ese sentido, la Exposición Nacional representaba una ocasión ideal para erigir este reconocimiento público al gobernante desaparecido, más allá de cualquier contingencia política, ya que el certamen buscaba precisamente mostrar el grado de progreso alcanzado por el Perú tras casi medio siglo de Independencia.



MARÍA REBECA OQUENDO (1850-1941)
MARGARITA

Circa 1878 | Óleo sobre tela | 138 x 94.5 cm.
Firmado abajo a la derecha: "M. R. O"

Miembro de una antigua familia aristocrática de Lima, María Rebeca Oquendo de Subercasseaux fue tal vez la única mujer peruana del siglo XIX dedicada profesionalmente a la pintura. Siendo aún muy joven logró viajar a Europa y formarse en los talleres de Pellegrini y Ange Tissier. Posteriormente concurreó con relativo éxito a los salones de París en la década de 1870. Entre sus composiciones más logradas figura esta *Margarita*, que se inspira en el personaje de la ópera *Fausto* de Charles Gounod,

estrenada en París el año 1859. Su libreto se basaba, a su vez, en la novela homónima de Johann Wolfgang Goethe. Tanto el carácter literario de su temática como la ambientación de la anécdota en un medioevo imaginario son rasgos característicos de la pintura romántica. La amante de Fausto es presentada aquí como una adolescente rubia en atuendo blanco y azul. Margarita inclina levemente el rostro para mirar al espectador con gesto tímido y recatado, mientras sostiene un misal con ambas manos.

Su figura de tonalidades claras destaca claramente sobre la penumbra de una estancia gótica con vitrales sacros, en alusión al ingreso forzoso de la protagonista en un monasterio de clausura. La obra fue obsequiada al estado peruano por la propia María Rebeca Oquendo en 1928, cuando ya había dejado la práctica de la pintura para dedicarse a la enseñanza privada en la mansión familiar de la calle de la Veracruz.



LUIS BOUDAT DUCOLLIER
(ACT. EN LIMA CIRCA 1877-1889)
ALEGORÍA DEL COMBATE DE PACOCHA

Circa 1879/1889 | Óleo sobre tela | 141 x 196 cm.
Firmado abajo a la derecha: "Boudat"

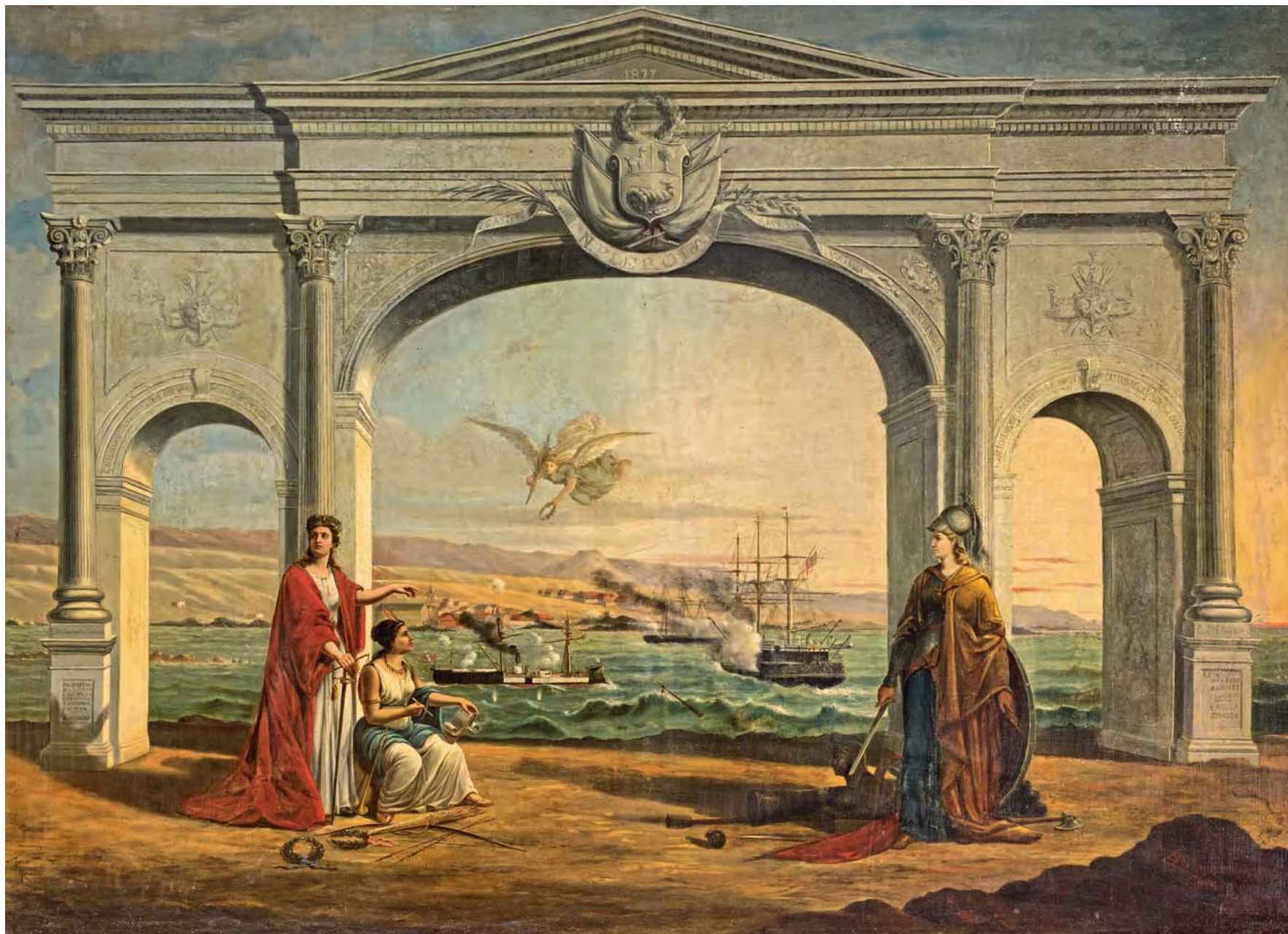
Un imaginario arco triunfal de líneas clásicas y aspecto marmóreo, emplazado en medio del desierto costeño, preside esta composición alegórica conmemorativa de una victoria nacional. En primer plano, la diosa griega Atenea y la Historia homenajean a la Patria, personificada por una matrona de túnica blanca y manto rojo que, espada en mano, señala hacia el horizonte marino. Allí se aprecia el desarrollo de una batalla naval, mientras un ángel sobrevuela la embarcación central, llevando palmas y laureles que anuncian el triunfo peruano. La escena evoca el duro intercambio de fuegos librado el 29 de mayo de 1877, frente al puerto moqueguano de Pacocha, entre el monitor *Huáscar* y dos barcos –Shah y Amethyst– de la real armada británica del Pacífico.

Esa sería la primera acción de armas protagonizada por el *Huáscar*, dos años antes de iniciar su gesta legendaria en la Guerra del Pacífico. A

inicios de mayo de 1877 el comandante de la nave, junto con la mayor parte de sus tripulantes, se había sublevado en adhesión a Nicolás de Piérola, caudillo civil que se acababa de proclamar Jefe Supremo del Perú, desconociendo el gobierno de Mariano Ignacio Prado. Este declaró a la embarcación fuera de la ley y recibió apoyo de la flota británica, pues había interceptado navas mercantes inglesas, además de que su personal técnico era mayoritariamente de esa procedencia. Iniciada la persecución en la costa arequipeña, el encuentro se produjo varios días después a la altura de Pacocha. Al conocerse la noticia de que el abordaje del *Huáscar* había fracasado, las manifestaciones populares aclamaron el acontecimiento, mientras se componían canciones y poemas en honor del barco peruano y de Piérola.

Aunque no está documentado el encargo, es probable que este lienzo se encomendase durante la je-

fatura suprema de Nicolás de Piérola (1879-1881), en el contexto dramático de la Guerra del Pacífico. Su autor, Luis Boudat, pintor cubano de origen francés, se había convertido en uno de los principales animadores de la vida artística local al promover la fundación del Círculo Artístico en 1878. Aparte de su creciente reputación como retratista, Boudat era un reconocido decorador escenográfico, por lo que parece lógico que este tipo de comisión recayese en él. Para entonces las hazañas del monitor *Huáscar* y de su comandante Miguel Grau hacían que este barco ocupase un importante lugar en el imaginario público, y por tanto el recuerdo del combate de Pacocha permitía relacionarlo con la historia política reciente del pierolismo y con la defensa heroica de la soberanía nacional.



CARLOS BACA-FLOR (1869-1941)
EL BRAVO

1887 | Óleo sobre tela | 69 x 66 cm.
Firmado arriba a la derecha: "C. Baca Flor/Lima/87"

Entre las primeras obras que Baca-Flor hizo en Lima, bajo la protección del gobierno de Andrés A. Cáceres, se halla este busto de anciano procedente de la colección de su hija, la escritora Zoila Aurora Cáceres. Aunque no sea un retrato en sentido estricto, sino pintura de género, parece haber sido ejecutado del natural, teniendo como modelo la figura de un tipo callejero. El personaje ensaya aquí un gesto dramático al empuñar un cuchillo ensangrentado, sin duda emulando la pintura de temas historicistas y anecdóticos practicada por Ignacio Merino, una de cuyas obras lleva precisamente el mismo título. Como es sabido, Baca-Flor dedicó una

parte de su estancia en Lima a estudiar y copiar los lienzos de Merino que se encontraban exhibidos por entonces en un salón de la Biblioteca Nacional, donde el joven artista instaló su taller por invitación del director de esa institución, el tradicionalista Ricardo Palma. De hecho, existe un pequeño dibujo de época en el que Baca-Flor reprodujo *El bravo* de Merino, aparte de otras composiciones historicistas y cabezas de ancianos del mismo autor que reprodujo en más de una ocasión.

En este caso es evidente que el vigoroso modelado del rostro, en contraste con el fondo neutro gris, así como el predominio de tonalidades oscuras, corresponden al estilo

del pintor al momento de egresar de la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile. Se hallaba influido entonces por las enseñanzas del italiano Giovanni Mochi y del chileno Cosme San Martín. En contraposición con el incipiente desarrollo de la pintura en Lima, Baca-Flor alterna aquí la referencia a modelos clásicos con una factura suelta, construida a base de pinceladas rápidas y enérgicas, por lo que uno de sus primeros comentaristas locales llegaría a definirlo como un representante de la "moderna escuela" que, no obstante, nada tenía que envidiar a los maestros del pasado.



CARLOS BACA-FLOR (1869-1941)
MATER DOLOROSA

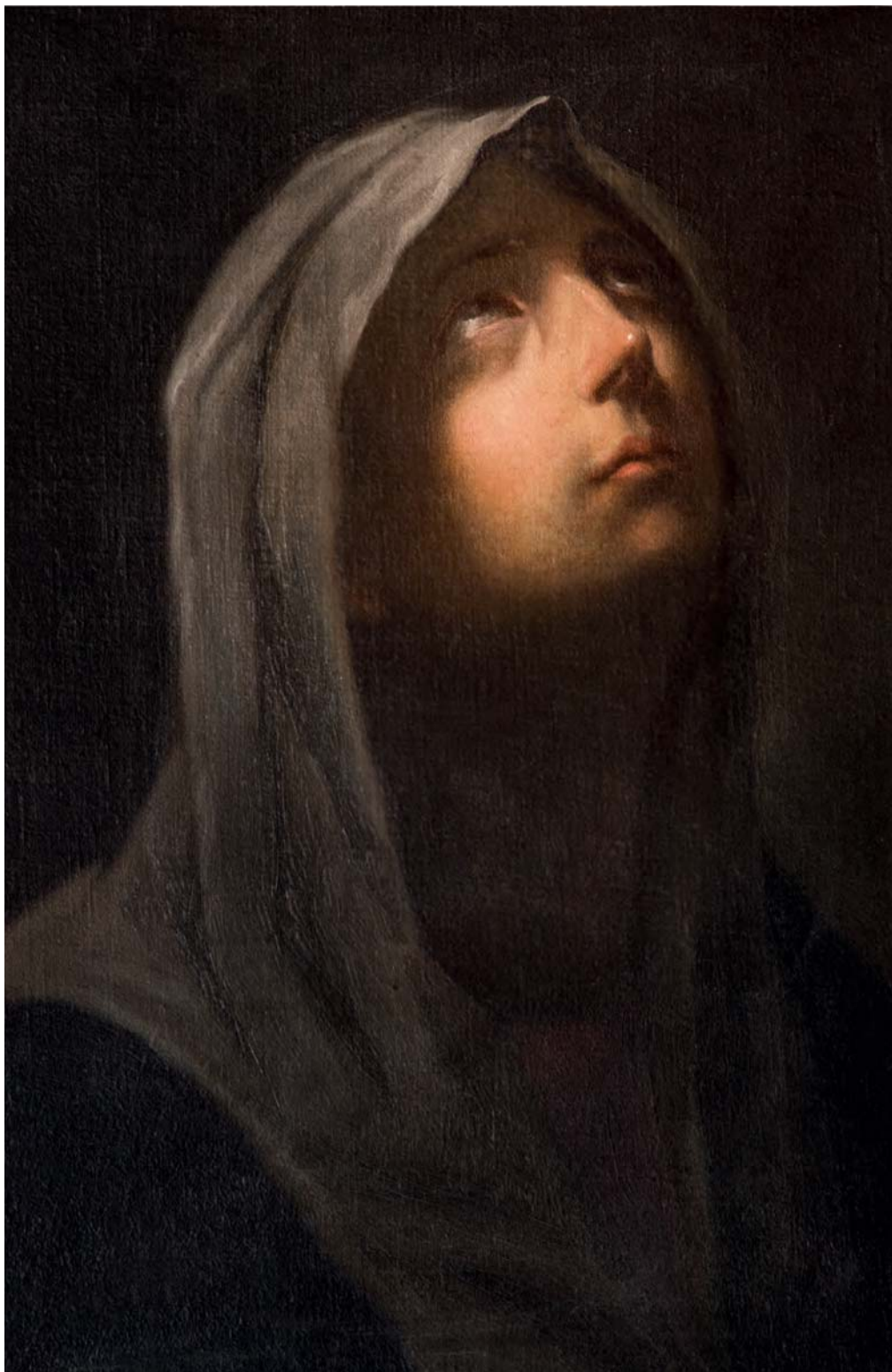
Circa 1887/1890 | Óleo sobre tela | 47.7 x 28 cm.

Durante su permanencia en Lima, entre 1887 y 1890, el joven Carlos Baca-Flor realizó por encargo privado un conjunto de pinturas de devoción, generalmente basadas en modelos grabados. En este caso se trata más bien de un obsequio hecho a la familia del presidente Andrés A. Cáceres que acogió al artista con particular deferencia tras su celebrado regreso de Santiago de Chile. Baca-Flor estaba a la espera de un pensionado oficial, que lo llevaría a culminar su formación en Europa. Muchos años después, la obra sería donada al gobierno peruano por la escritora Zoila Aurora Cáceres, hija del ex presidente. Pese a la ausen-

cia de firma y a su factura un tanto impersonal, la historia documentada de esta pieza no deja ninguna duda sobre su autoría y corrobora al mismo tiempo el temprano dominio del género religioso por parte de Baca-Flor, quien se aproximaba así a los ejemplos de la gran tradición europea.

El lienzo se basa en la *Mater Dolorosa*, una conocida pintura del maestro boloñés Guido Reni (1575-1642) conservada en la *Gemaldegalerie* de Berlín y profusamente reproducida por diversos grabadores, sobre todo a lo largo del siglo XIX. Entre las varias versiones del tema realizadas por Reni esta era, sin duda, una de

las más celebradas. De hecho, la obra reiteraba literalmente el busto de la Virgen al pie de la cruz que integraba una composición anterior del propio maestro, la denominada *Crucifixión de los capuchinos*, existente en la Pinacoteca Nacional de Bolonia. Precisamente por la admiración hacia este tipo de obras, el gusto decimonónico situó la figura del maestro boloñés a la altura del pintor Rafael, por lo que la copia de sus creaciones no solo era consecuencia de una demanda constante entre el público devoto sino que solía constituir un paso obligado dentro del aprendizaje académico de la pintura.



DANIEL HERNÁNDEZ (1856-1932)
ROSA CÁCERES MORENO
EN TRAJE DE PRIMERA COMUNIÓN

Circa 1888/1900 | Óleo sobre tela | 49.5 x 36 cm.
Firmado abajo a la derecha: "Boceto para el retrato de la Srta. Rosa [ilegible]/Hernández"

De acuerdo con una inscripción colocada por el propio artista, se trata de un boceto bastante acabado para un retrato que, al parecer, nunca llegaría a ejecutar en su versión definitiva. La pintura muestra a una niña en traje blanco de primera comunión, sentada sobre un cerco bajo o parapeto de jardín, sosteniendo un libro devocionario en la mano derecha. Sobre el fondo de paisaje abierto y horizonte lejano destaca en primer plano un rosal, que quizá aluda de manera

simbólica al nombre de la retratada. Aunque la inscripción autógrafa es actualmente ilegible, todo indica que en este lienzo Hernández representó a Rosa Amelia Cáceres Moreno (1876-1899), la hija menor del mariscal, quien moriría muy joven y por tanto podría haber sido un retrato póstumo encargado con la finalidad de perennizar su imagen al momento de recibir la primera comunión, probablemente en la ciudad de Roma.



ALBERTO ZEBALLOS FRANCHI (1872-1951)
**JURAMENTACIÓN DEL PRESIDENTE
ANDRÉS A. CÁCERES EN LA CATEDRAL
DE AREQUIPA**

Circa 1890/1895 | Óleo sobre tela | 57 x 80 cm.

Con gran precisión en los detalles, este raro lienzo registra la ceremonia de juramentación protagonizada por el general Andrés Avelino Cáceres, presidente electo del Perú, en el atrio de la catedral de Arequipa el año 1886. El héroe de la Breña es visto bajo palio, en la puerta principal del templo mayor arequipeño –afectado aún por el terremoto de 1868–, mientras lo aclama una compacta multitud concentrada en la plaza mayor de la ciudad. Todo indica que la obra fue pintada unos años después por el joven y aún poco conocido Al-

berto Zeballos (o Zevallos) Franchi, autor de varias composiciones de corte histórico en la década de 1890. Dado que Cáceres permaneció en el poder hasta 1895, es probable que la pintura fuese encargada por sus partidarios para perennizar un momento culminante de la vida pública del caudillo en medio del tenso ambiente político vivido por esos años.

Sobre su autor, se sabe que Alberto Zeballos Franchi era hijo del pintor arequipeño Fernando Zeballos y de la italiana Carolina Franchi. Por haber nacido en Roma, donde vivía su

familia en ese momento, y por recibir formación artística en la misma ciudad, ha sido considerado por muchos como pintor italiano y a menudo es confundido también con su padre, a quien se ha asignado esta obra erróneamente en más de una ocasión. Sin embargo, tanto los rasgos de la firma como el estilo mismo del cuadro y su temática confirman la autoría de Zeballos Franchi y señalan a este como uno de los pocos pintores documentalistas de su tiempo.





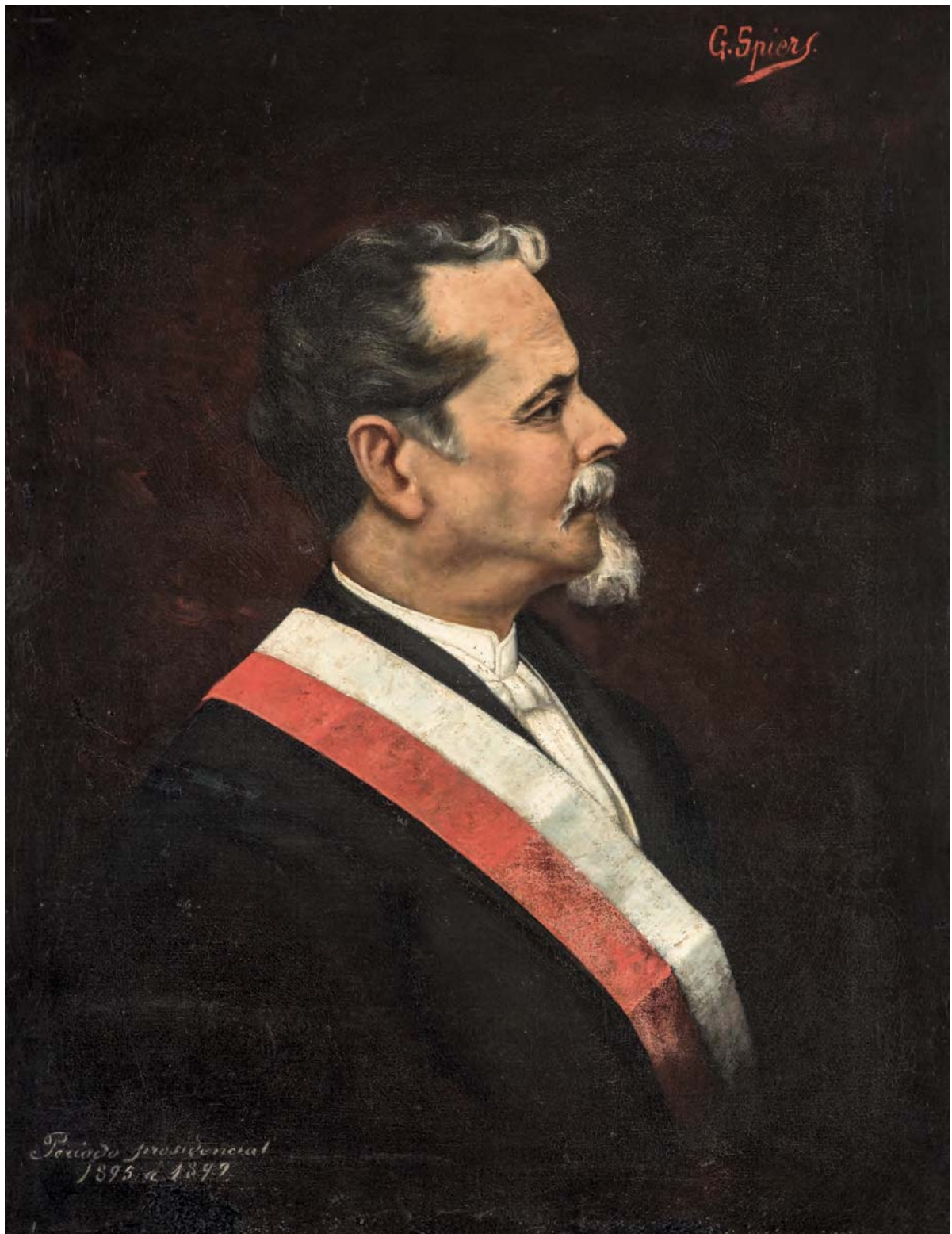
GUILLERMO SPIERS GILL (1863-1944)
NICOLÁS DE PIÉROLA

Circa 1895/1900 | Óleo sobre tela | 65 x 50 cm.
Firmado arriba a la derecha: "G. Spiers"
Inscripción abajo a la izquierda: "Presidente provisional 1895 a 1899"

Marino peruano de notable actuación en la Guerra del Pacífico, Guillermo Spiers desarrolló paralelamente una sostenida actividad pictórica aún poco estudiada. Al principio, durante el último decenio del siglo XIX, fue un artista autodidacta y luego se convertiría en uno de los alumnos fundadores de la Escuela Nacional de Bellas Artes desde 1919, bajo la dirección de Daniel Hernández. A partir de entonces, su dedicación a la pintura de marinas, barcos de guerra y combates navales ha dejado en segundo plano su am-

plia producción anterior de retratos de encargo. De aquella época juvenil data este lienzo que representa al caudillo civil Nicolás de Piérola, líder de la coalición demócrata y vencedor de la revolución de 1895 que derrocó al régimen de Andrés A. Cáceres y lo condujo a ocupar la presidencia hasta 1899. La obra, de tónica bastante convencional, muestra al "Califa" de perfil y en formato de medio cuerpo, con la banda presidencial cruzada sobre el pecho y emplazado delante de un fondo neutro oscuro. Todo ello

denota la utilización de modelos fotográficos, de acuerdo con una práctica que se iba extendiendo entre los pintores locales. Es importante recordar que el propio Piérola utilizó con frecuencia la fotografía en sus campañas políticas y quizá fue el primer jefe de estado peruano que se hizo retratar no dentro de un estudio sino en plena campaña militar, o en medio de su despacho de trabajo, como si hubiese sido "sorprendido" por la cámara oscura.



ENRIQUE DOMINGO BARREDA (1879-1944)
MARINA

1901 | Óleo sobre tela | 53.5 x 63.5 cm.
Firmado abajo a la izquierda: "Barreda/1901"

Se trata de una de las primeras obras de Barreda, quien se formó inicialmente en Lima como alumno de dibujo de la Academia Concha y del profesor Evaristo San Cristóval, mientras estudiaba la obra de Ignacio Merino en la Pinacoteca Municipal de la ciudad. Posteriormente viajó a Europa para completar su formación libre en talleres privados de Francia e Inglaterra, países donde transcurrió la mayor parte de su vida. Por su origen familiar acomodado fue en gran medida un pintor diletante, pero su actividad sostenida lo llevaría a exponer en

salones oficiales e importantes galerías de Europa, incluyendo el Museo de Luxemburgo, que adquirió varias de sus obras. A lo largo de su carrera mantuvo un interés central en el paisaje, en cuya práctica fue asimilando una visión sintética de la naturaleza, aunque siempre modulada por la normativa academicista del primer tercio del siglo XX.

Esta *Marina* no evidencia aún el conocido interés del pintor por los efectos lumínicos ni la paleta de inspiración "impresionista" que caracterizarán su trabajo al entrar en contacto

con el medio artístico europeo, durante los decenios siguientes. Aunque el paisaje de acantilados marinos pueda haberse inspirado en algún aspecto de la bahía de Chorrillos, no es posible detectar aquí los procedimientos de pintura *plein-air*, en sentido estricto, sino un trabajo de taller siguiendo las antiguas prácticas académicas. La restringida gama cromática de grises aquí empleada remite también a una concepción convencional del género, basada en el estudio de los maestros académicos antes que en la observación del natural.

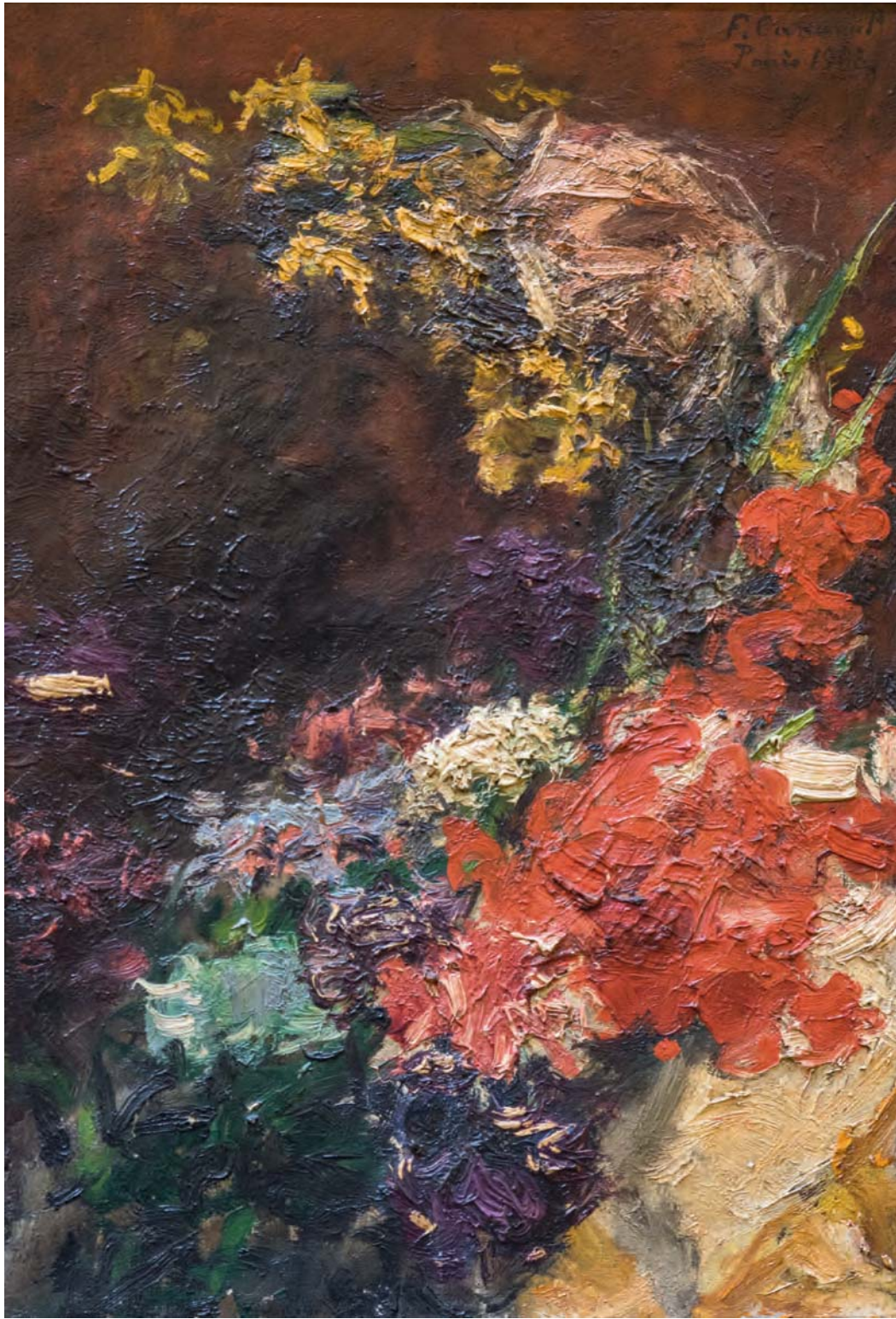


FRANCISCO CANAVAL Y BOLÍVAR (1877-1911)
MUJER CON FLORES

1903 | Óleo sobre tela | 56.5 x 36.5 cm.
Firmado arriba a la derecha: "F. Canaval/ París 1903"

Sigue siendo un misterio la temática precisa de esta pintura, que representa un perfil femenino envuelto en la sombra, mientras el verdadero foco de atención son las flores de brillante colorido alrededor de la mujer. Quizá deba interpretarse a esta como una mítica Flora o como una personificación alegórica de la Primavera. Lo cierto es que se trata de uno de los pocos lienzos de Francisco Canaval, pintor peruano muerto en plena juventud que aprendió el oficio con Carlos Baca-Flor en su taller de París. Ambos debieron conocerse a principios de siglo, cuando Baca-Flor acababa de concluir su rigurosa formación académica y ensayaba una fu-

giz aproximación al modernismo de la corriente *nabí*, que dejaba sentir su influencia en la capital francesa. De ahí que la pintura de Canaval se caracterice por una gran soltura de ejecución, unida a la densidad de los empastes y a una constante preocupación por los efectos lumínicos, rasgos todos sorprendentes entre los pintores locales. Es probable que este cuadro testimonie la vinculación personal del artista con la escritora Zoila Aurora Cáceres, propietaria original de la obra, quien frecuentó el estudio de Baca-Flor y a través de él llegó a relacionarse con el ambiente bohemio parisino de comienzos de siglo.



TEÓFILO CASTILLO (1856-1922) **PROCESIÓN DEL CORPUS CHRISTI**

1910 | Óleo sobre tela | 145.5 x 106 cm.
Firmado abajo a la derecha: "T. Castillo/Lima 1910"

En esta pintura de carácter historicista, Teófilo Castillo recrea imaginariamente el paso de la procesión del Corpus Christi delante del Palacio de Torre Tagle en el siglo XVIII. El cortejo es presidido por el arzobispo de Lima, quien lleva la custodia con el Santísimo bajo un rico palio rojo y oro. En primer plano se ve al sacerdote que lleva la cruz-guión, flanqueado por dos monaguillos, y a un funcionario civil del más alto nivel, quizá el propio virrey o presidente de la Audiencia. Todo el exterior de la mansión está engalanado con colgaduras de tapices multicolores y sus propietarios, los marqueses de Torre Tagle, rinden homenaje al paso de la procesión desde la ventana abierta al centro de la portada, mientras sus fa-

miliares e invitados ocupan los grandes balcones con las celosías levantadas para la ocasión. Por medio de una pincelada ágil y luminosa, influida por el impresionismo académico finisecular, el pintor recrea la atmósfera envolvente generada por los pétalos de flores y por el incienso, así como el ambiente de lujo ceremonial que rodeaba a una de las celebraciones de mayor importancia dentro del calendario religioso virreinal.

La obra es representativa del estilo maduro de Teófilo Castillo, que se consolidó tras el viaje de estudios a España emprendido por el pintor en el transcurso de 1909. Entonces Castillo recorrió la península ibérica y conoció de manera directa las manifestaciones historicistas del arte español

posterior a 1898, que buscaban una revaloración del espíritu nacional a través de la forma artística, evocando los momentos de su pasada grandeza. En ese contexto resultaba particularmente notorio el ejemplo de Mariano Fortuny y la corriente "luminista" que popularizaron fantásticas escenas dieciochescas. En este tipo de obras, Castillo logrará adaptar la manera *fortuniana* y aplicarla a la recreación del pasado virreinal, enlazándolo con el incipiente nacionalismo criollo que percibía en las tradiciones de Ricardo Palma el reflejo de un espíritu local crecientemente amenazado por las oleadas modernizadoras surgidas a principios del siglo XX.



TEÓFILO CASTILLO (1856-1922)
LLEGADA DE LA MADRINA

1910 | Óleo sobre tela | 102.5 x 82 cm.
Firmado abajo a la izquierda: "T. Castillo"

En abril de 1920, poco antes de trasladarse definitivamente al norte de Argentina, Teófilo Castillo celebró una última exposición en su casa taller de la avenida del Sol. Expuso entonces dos composiciones de tema dieciochesco ambientadas en el Palacio de Torre Tagle, que fueron adquiridas por el gobierno peruano presidido por Augusto B. Leguía. Una era la *Procesión del Corpus* y la segunda esta *Llegada de la madrina*, que sitúa la escena en la escalera principal del patio interior. Por entonces el edificio se había convertido ya en sede oficial de la Cancillería peruana y este tipo

de obras ayudó decisivamente a fijar el carácter emblemático de Torre Tagle dentro del imaginario público, mientras que sus componentes decorativos servían de modelo favorito para la arquitectura neocolonial que empezaba a cobrar fuerza por esos años.

El lienzo muestra el momento inicial de un elegante sarao, con ocasión de un bautizo o matrimonio, cuando las damas invitadas –entre ellas la madrina– ascienden por la escalera principal hacia el salón de la planta alta, precedidas por un grupo de caballeros con pelucas empolvadas, visto de espaldas, que les ha ce-

dido el paso. La portada interior de Torre Tagle resulta bien reconocible y la galería del segundo piso se ve completamente adornada por ramos florales que decoran la balaustrada para la ocasión festiva. Sin duda obras de Castillo como esta inspiraron los memorables “cuadros vivos” escenificados en los ambientes de Torre Tagle en 1921, con motivo de las fiestas del Centenario de la Independencia, perennizadas por las fotografías de Diego Goyzueta, que constituyen expresiones típicas del nacionalismo hispanista en tiempos del Oncenio.



DANIEL HERNÁNDEZ (1856-1932)
ZOILA AURORA CÁCERES

Circa 1910/1918 | Óleo sobre tela | 73 x 60.5 cm.
Firmado abajo a la izquierda: "Daniel Hernández"

Hija del mariscal Andrés Avilino Cáceres, héroe de la Breña y ex-presidente de la república, Zoila Aurora Cáceres (1872-1958) sobresalió como escritora, diletante de las artes y precursora del feminismo. Su matrimonio con el literato y diplomático guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) la llevó a vivir largas temporadas en Europa, donde organizó tertulias intelectuales y pudo vincularse con diversos artistas de origen latinoamericano. Durante su permanencia en París debió conocer a Daniel Hernández, pintor académico peruano que había desarrollado casi toda su carrera

profesional entre Roma y la capital francesa. En 1918, siendo ya un hombre maduro y reconocido internacionalmente, Hernández sería nombrado primer director de la Escuela Nacional de Bellas Artes por el gobierno de José Pardo y Barreda, hecho que marcó su retorno definitivo al país.

Testimonio de esa amistad son dos retratos que el artista hizo de su amiga y protectora, los cuales pasaron a la Cancillería en 1956 como parte del legado personal de esta al gobierno del Perú. Hernández la representó aquí como una de sus celebradas "manolas" peninsulares, que

le habían dado fama en el campo de la pintura de género favorita de los salones oficiales. La efigie de medio cuerpo muestra a Zoila Aurora cubierta por un colorido mantón de Manila y con las manos apoyadas sobre la cintura, en gesto de arrogancia castiza que refuerza insinuando una sonrisa algo teatral. Adicionalmente, la cinta roja que lleva sobre el cabello recogido, así como los pendientes y el collar de perlas que resalta sobre el amplio escote, confieren a la retratada una insólita apariencia de despreocupación e informalidad.



DANIEL HERNÁNDEZ (1856-1932)
ZOILA AURORA CÁCERES

1910 | Óleo sobre tela: 50.5 x 70 cm.
Firmado arriba a la izquierda: "Daniel Hernández/París 1910"

Seguramente debido a la cercana amistad que unía al pintor con la escritora Zoila Aurora Cáceres, esta obra elude las formalidades del retrato para vincularse más bien con la pintura de género que cimentaba la fama europea de Hernández. Si en otro retrato de esta misma colección la escritora peruana asumía la apariencia de una castiza "manola", en esta ocasión el artista la presenta caracterizada como una de sus conocidas "perezo-sas". Bajo este nombre Hernández solía plasmar tipos femeninos de apariencia mundana y sensual, despreo-

cupadamente reclinados sobre divanes o lechos, en medio de suntuosos ambientes interiores. Precisamente con una de esas pinturas Hernández había alcanzado la consagración internacional en 1900, cuando obtuvo una medalla de plata en la Exposición Universal de París por su "Perezosa".

Sin duda movida por su admiración hacia esa clase de pintura, Zoila Aurora Cáceres decidió encargar a Hernández un lienzo que la muestra asumiendo un papel similar. Vestida con elegante traje de tul negro, la modelo es vista de cuerpo entero,

reposando sobre un sofá o lecho típico de la *belle époque*, mientras apoya el rostro en la mano izquierda y posa la otra sobre un cojín, en actitud manifiestamente relajada. El mueble está cubierto por tapices y almohadones de colorido vivo y contrastante que generan una cierta atmósfera de lujo finisecular, subrayado por la escultura que descansa sobre un pedestal dorado que se ve en primer plano. Todo ello impregna a esta pintura de una tónica absolutamente excepcional en el contexto de la retratística peruana de la época.



JUAN GUILLERMO SAMANEZ (1870-1928)
BAÑOS DE YURA

Circa 1910/1920 | Óleo sobre tela | 60 x 66 cm.
Firmado abajo a la derecha: "J.G. Samanez"

Escritor y pintor autodidacta, Juan Guillermo Samanez provenía de una familia de hacendados y políticos apurimeños. En el campo de la pintura se dedicó principalmente a la temática religiosa y el retrato. Ocasionalmente produjo paisajes como esta vista de los baños termales de Yura, obra que perteneció a Zoila Aurora Cáceres y testimonia la amistad entre ambos. El lienzo representa una panorámica del balneario, que alcanzó un momento de auge a principios

del siglo XX. Sobre la vastedad del paisaje, el pintor ha colocado algunas diminutas figuras de bañistas elegantes. En primer plano se aprecia el riachuelo de aguas calientes y al fondo el volcán Chachani que le da origen. Su minuciosa técnica pictórica contiene, no obstante, rasgos de ingenuidad propios de un artista provinciano que permaneció ajeno a las innovaciones de la pintura al aire libre introducidas contemporáneamente en Lima por Teófilo Castillo.



BERNARDO RIVERO (1884-1965)
ZAGUÁN LIMEÑO

1920 | Óleo sobre tela | 77.5 x 59 cm.
Firmado abajo a la derecha: "B. Rivero/Lima 1920"

Zoila Aurora Cáceres fue una de las comentaristas más entusiastas de la exposición de paisajes limeños presentada por Bernardo Rivero en julio de 1921, con motivo del Centenario de la Independencia. Es probable que esta obra integrase aquella muestra y que fuese adquirida entonces por la escritora. Sería un momento consagratorio para Rivero, pintor chalaco, iniciado como autodidacta desde hacía varios años, que pasó a ser alumno fundador de la Escuela Nacional de

Bellas Artes en 1919. Su obra acusa a partir de entonces la influencia del maestro Daniel Hernández, que se refleja en este lienzo, caracterizado por una pincelada suelta así como por una paleta luminosa, en la que dominan las tonalidades claras y las sombras violetas. Ha representado aquí un típico zaguán limeño de tradición colonial, temática que a su vez revela el impacto ejercido en los años precedentes por la prédica del pintor y crítico Teófilo Castillo.



JOSÉ SABOGAL (1888-1956)
MARISCAL ANDRÉS AVELINO CÁCERES

1920 | Óleo sobre tela | 107 x 73 cm.
Firmado arriba a la derecha: "J. Sabogal/Lima 1920"

Uno de los más connotados jefes militares de la Guerra del Pacífico, el general Andrés Avelino Cáceres (1833-1923), logró sobrevivir al conflicto y se mantuvo activo en la vida nacional hasta entrado el siglo XX. Su fama provenía de las guerrillas de resistencia contra el invasor organizadas por él en la sierra central, que no dieron tregua a las tropas chilenas. Al llegar la postguerra fundó el partido constitucional que lo llevó en dos ocasiones a la presidencia de la república. En julio de 1919, el apoyo de Cáceres al golpe de estado organizado por el presidente electo Augusto B. Leguía contra José Pardo y Barreda sin duda propició que, a fines del mismo año, la Asamblea Nacional le concediera el grado de mariscal del Perú, en reconocimiento de sus pasadas hazañas guerreras. Seguramente con el propósito de perennizar ese acontecimiento, José Sabogal se encargaría poco después de pintar este retrato del flamante mariscal.

El joven pintor acaba de retornar desde Argentina, donde culminó su formación, y su ingreso a la escena limeña no pudo ser más auspicioso. En junio de 1919 presentaba por primera vez un conjunto de lienzos realizado en el Cuzco que marcaba el inicio de una corriente pictórica nacionalista. Seguramente el éxito unánime de esa muestra influyó para que Sabogal fuera convocado como profesor auxiliar de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes poco después de su fundación. Si bien este importante proyecto pedagógico había sido iniciativa del anterior gobierno civilista, en el marco de la "república aristocrática", Augusto B. Leguía daría un renovado impulso a la institución para incorporarla a su proyecto de la "Patria Nueva".

Es precisamente en esa coyuntura de cambio político cuando Sabogal plasmaría esta efigie, con un estilo que deja entrever la influencia de la pintura oficial de Daniel Her-

nández, aunque adoptando una factura más sintética y modernista. De hecho, Sabogal no se ciñe a las formalidades del retrato oficial sino que plantea, con sorprendente libertad, una suerte de efigie heroica de este legendario caudillo conocido, incluso por sus adversarios, como "el brujo de los Andes". A los ochenta y siete años, Cáceres aparece aquí vestido con el uniforme militar que nunca abandonó del todo y luciendo las largas y encanecidas patillas "a la austriaca" que identificaron su figura a lo largo del tiempo. Sentado de perfil en un promontorio andino, contempla desde lo alto el vasto paisaje que fue escenario de la campaña de la Breña. Su gesto reflexivo no solo corresponde a una serena ancianidad sino que denota una clara conciencia sobre el lugar que le estaba reservado dentro de la memoria histórica del Perú.

J. Sabogal
Lima 1980



JOSE SABOGAL (1888-1956)
GENERAL JOSÉ MARÍA CORDOVA

1924 | Óleo sobre tela | 201.5 x 170.5 cm.
Firmado abajo a la derecha: "J. Sabogal/1924"

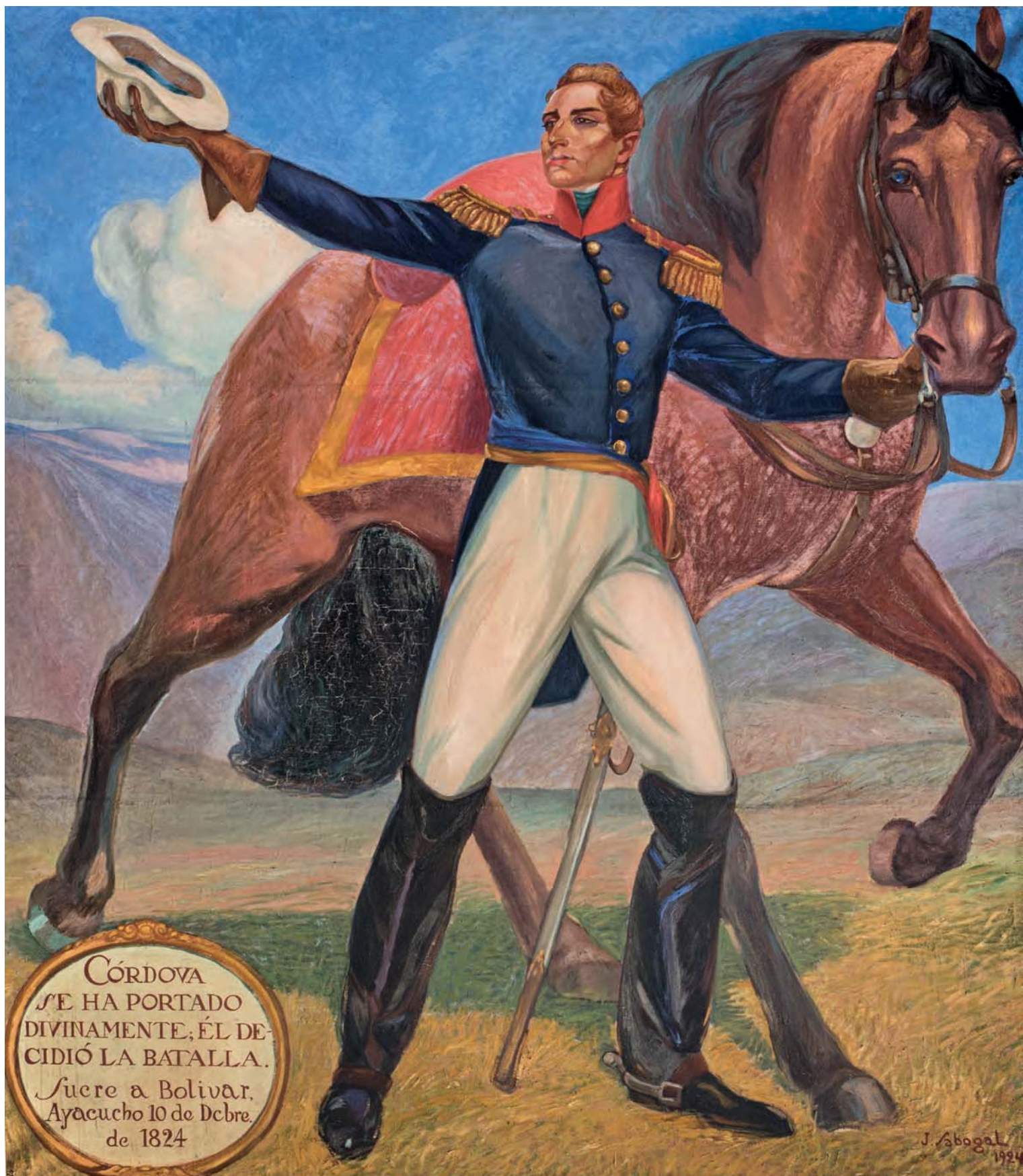
Por ser uno de los mayores protagonistas de la Batalla de Ayacucho, el general colombiano José María Córdova (1799-1829) fue objeto de homenajes y representaciones en los fastos centenarios que el gobierno de Augusto B. Leguía impulsó con redoblado interés en diciembre de 1924. Para la ocasión, el régimen de la "Patria Nueva" se había propuesto superar los festejos de hacía tres años, con ocasión del primer siglo de la Independencia. Ahora era posible mostrar los progresos alcanzados en los últimos tiempos por la Escuela Nacional de Bellas Artes, cuya fachada neo-peruana, erigida ese mismo año por obra de Manuel Piqueras Cotoquí, anunciaba el decidido rumbo nacionalista que iba adoptando la escena artística en el país.

Principal artífice de ese cambio era el pintor José Sabogal, quien recibió importantes encargos relacionados con la conmemoración de Ayacucho. Aparte de los murales ale-

góricos del Panteón de los Próceres y de los lienzos de evocación histórica destinados al Salón Ayacucho en Palacio de Gobierno, emprendió esta pintura de gran formato que evocaba la intervención de José María de Córdova en la Pampa de la Quinua. De acuerdo con la tradición, Córdova pronunció una breve arenga que resultaría decisiva para el triunfo patriota, además de haber tenido la misión de perseguir y capturar al propio virrey La Serna, quien le entregó su espada. Sabogal lo ha representado en el momento crucial de iniciarse la batalla. Es visto de pie, tomando las riendas de su caballo y extendiendo su sombrero con el brazo mientras dirige a la tropa aquellas enérgicas frases que la memoria oral le atribuye: "¡Soldados, adelante, armas a discreción, paso de vencedores!".

Sobre todo al acometer este tipo de obra, la factura temprana de Sabogal resulta claramente influida por la pintura histórica contempo-

ránea de Hernández. Así lo sugieren no solo la paleta de tonalidades pastel sino también la aplicación de una pincelada visible, empleando colores muy diluidos que dejan ver la textura del soporte. Pero Sabogal apela además al ejemplo del moderno muralismo mexicano, que acababa de conocer en un reciente viaje. Ello explica no solo la retórica del gesto presente en la imagen de Córdova sino también la apariencia monumental de su figura en relación con el paisaje andino que sirve de fondo. Aun cuando el rigor histórico no haya sido preocupación principal del pintor, este ha intentado subrayar aquí la veracidad del acontecimiento colocando al pie del personaje una cartela circular, directamente tomada de la pintura de tradición colonial. Allí ha transcrito un parte de Sucre al Libertador Bolívar, escrito al día siguiente de la victoria de Ayacucho, en el cual afirmaba que "Cordova se ha portado divinamente, él decidió la batalla".



JULIA CODESIDO (1884-1975)
PAISAJE DE LA SIERRA DE LIMA

Circa 1930/1945 | Óleo sobre tela | 74 x 58 cm.
Firmado abajo a la izquierda: "Julia Codesido"

Aunque conocida tradicionalmente como *Paisaje de Chosica*, esta pintura de Julia Codesido parece representar más bien un caserío de la serranía limeña, en el que una campesina sentada es vista en primer plano, delante de un cerco de piedra. Su menuda figura contrasta con el vasto panorama del fondo, conformado por una cadena de cerros cubiertos por campos de sembrío. Por su estilo la obra corresponde a una etapa de madurez y en ella se advierte una cierta equidistancia entre la captación del paisaje "del natural" y la vigorosa voluntad de estilización característica de Codesido, quien se distinguió entre los miembros del grupo indigenis-

ta por su proximidad a las búsquedas formales del modernismo internacional. El paisaje podría haberlo ejecutado durante alguno de los viajes emprendidos por la artista hacia el interior andino, en busca de materiales etnográficos para incrementar las colecciones del futuro Museo de la Cultura Peruana. Esta faceta de su trabajo se vería intensificada a partir de 1943, cuando Sabogal y sus seguidores dejaron el control de la Escuela Nacional de Bellas Artes para integrarse al Instituto de Arte Peruano, donde estuvieron dedicados fundamentalmente al estudio de la plástica tradicional andina.



Julia Codesido

JACQUES MAES (1905-1968)
JOSÉ DE SAN MARTÍN

1950 | Óleo sobre tela | 82 x 66 cm.
Firmado abajo a la izquierda: "Jacques Maes/1950"

Ante la ausencia de retratos de época del Libertador y Protector del Perú, esta moderna pintura representa al Generalísimo José de San Martín, cuya cercanía con el mariscal José Bernardo de Tagle, segundo presidente del Perú, es bien conocida. El cuadro se basa en una difundida litografía de 1828 que daría forma definitiva a la imagen pública del prócer. Su autor fue Jean Baptiste Madou (1796-1877), artista belga de origen francés, quien hizo la estampa mientras San Martín se encontraba autoexiliado

en Bruselas. Sería precisamente otro pintor belga, Jacques Maes, quien se encargase de hacer esta versión en 1950, que dedicó al embajador Pedro Ugarteche Tizón (1902-1971), Ministro Plenipotenciario del Perú en Bélgica. Maes era un pintor modernista figurativo, amigo de Ricardo Grau, que fue convocado a Lima por este en 1947, para dictar clases de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Al caer el gobierno de Bustamante, en octubre de 1948, Grau dejó la dirección de la ENBA y Maes regresó a

Bruselas, donde el encargo de esta pintura le permitiría testimoniar su permanente vínculo afectivo con el Perú. El Libertador lleva aquí la banda azul celeste cruzada sobre el pecho, el escudo solar bordado de la victoria de Chacabuco, así como las medallas de Chacabuco y Maipú. A manera de fondo, Maes decidió colocar simbólicamente el perfil de las montañas de los Andes, escenario de las principales hazañas militares sanmartinianas.



JOSÉ TOLA (1942)
SÍN TÍTULO

1985 | Óleo sobre conglomerado | 124 x 90 cm.
Firmado abajo a la derecha: "Tola/85"

A mediados de la década de 1980, signada localmente por la crisis económica y la violencia política, José Tola emprendió una radical reformulación de su obra. Si hasta entonces su trabajo se había centrado en una cuidada figuración de raigambre expresionista, desde 1984 el artista abandonará no solo la lógica figurativa sino la idea misma del cuadro-ventana, para aventurarse a un cuestionamiento profundo de sus medios expresivos. Al principio lo hizo construyendo una suerte de ensamblajes que patentizaban la ruptura del marco pictórico tradicional. Los muros de la

galería se vieron repentinamente invadidos por planos recortados, casi siempre monocromos, que parecían desafiar los límites del formato rectangular. Sus siluetas curvas e irregulares hacían pensar en formaciones orgánicas al tiempo que remitían, con su ambivalente carga lúdica, a las piezas de un imposible rompecabezas.

Esta obra pertenece a la crucial serie siguiente, en la que Tola incorpora progresivamente notas de color y unifica las piezas, anteriormente disgregadas, dentro de una sola gran silueta de bordes crispados, cuya superficie se impregna de inquietantes

señas antropomórficas. De este modo, la forma pura se va poblando de fragmentos corporales y ominosas alusiones al tanátos, que alcanzarán su culminación a finales del decenio. En este caso, la silueta misma que sirve de soporte a la pieza podría ser percibida como una figura vagamente humana, distorsionada en extremo, mientras que en el interior se intuyen manos crispadas, surgen formas aserradas al modo de colmillos e incluso una misteriosa cruz, todo lo cual trasmite al espectador la sensación de estar ante un universo caótico, irracional y violento.



CARLOS ENRIQUE POLANCO (1953)
TURISTA EN LA MURALLA CHINA

1985 | Témpera sobre cartón | 106 x 75.5 cm.
Firmado abajo a la izquierda: "Polanco/ Pekin 85"

Entre 1984 y 1987, Carlos Enrique Polanco se trasladó a Pekín (o Beijing), para hacer estudios de posgrado en el Instituto Central de las Artes de China. Esta experiencia señala un importante punto de inflexión en el desarrollo de su expresionismo figurativo. A partir de entonces incorpora no solo una visión exacerbada de su encuentro con el universo cultural del Extremo Oriente sino una manera de construir las imágenes inspirada en las tradiciones pictóricas orienta-

les que enriquece y potencia la peculiar visión del artista. Junto con el mundo de la ópera y del teatro chinos, Polanco ensayará una mirada irónica hacia las deformaciones impuestas por el "exotismo" eurocentrista al enfrentarse a un entramado cultural distinto. Ello se hace evidente en piezas como esta, en la que el típico turista extranjero recorre la gran muralla china portando sobre el pecho su cámara fotográfica. La grandeza de la construcción monumental se con-

trapone a la imagen colorida, irónica y exageradamente "pintoresca" del viajero que se sitúa en el primer plano y parece ensayar un guiño ante el lente fotográfico. Es precisamente este tipo de obras el que le sirve de preparación para el ciclo de composiciones que dedicará a la Lima tradicional después de 1987, en las que aborda alternativamente la soledad del escenario urbano y un implacable primer plano de sus habitantes.



ARMANDO VILLEGAS (1928-2010)
SANTA ROSA DE LIMA

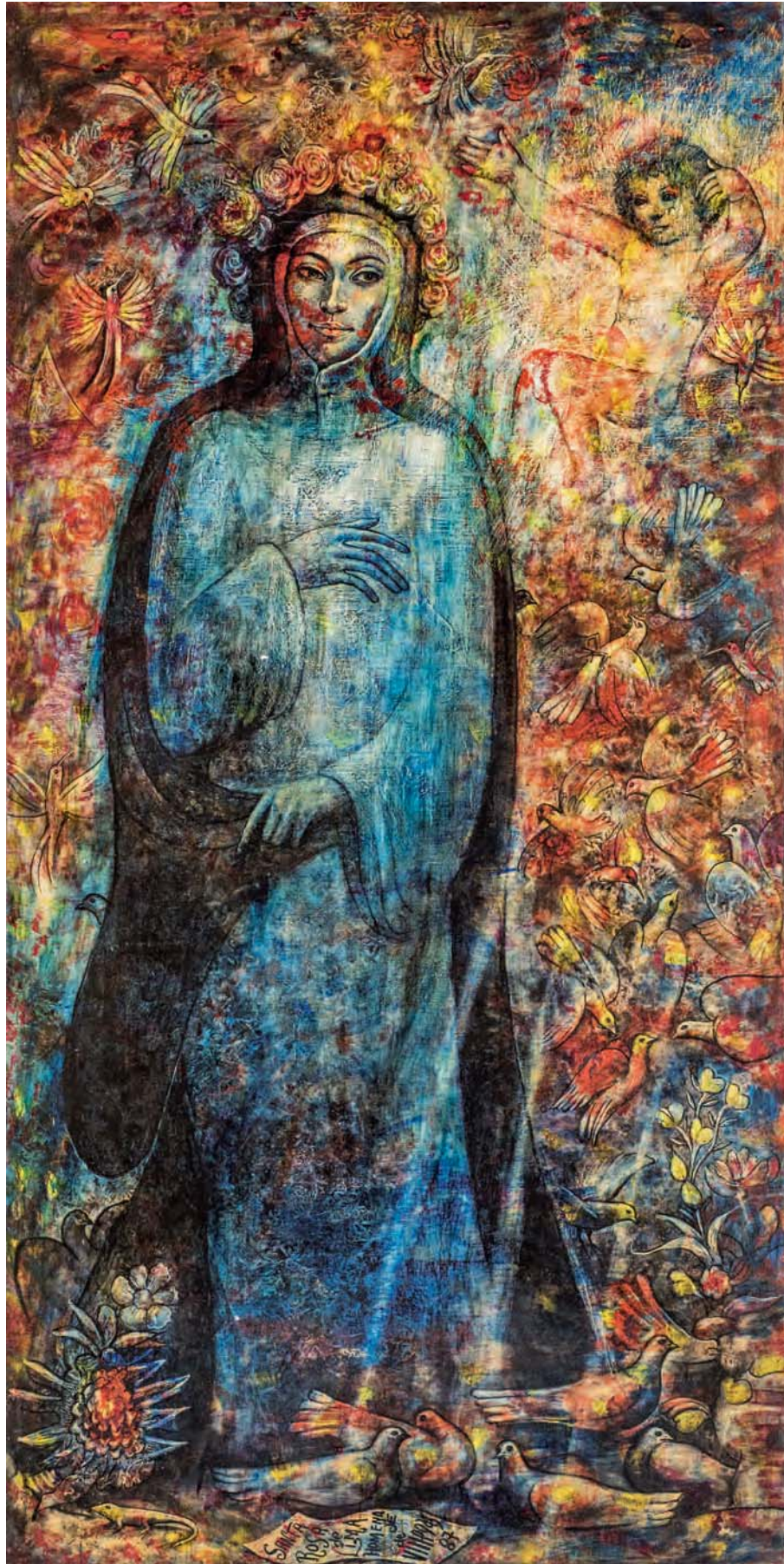
1987 | Óleo sobre tela | 200 x 100 cm.
Firmado abajo al centro: "Villegas 87"

Después de un brillante inicio profesional en Lima, donde egresó con honores de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el pintor peruano Armando Villegas decidió establecerse en Colombia y allí desarrolló la mayor parte de su carrera artística. Su trabajo se enrumbó hacia la abstracción en los años sesenta, pero en la década siguiente alcanzaría la madurez creativa con una figuración de corte fantástico que lo vinculaba fuertemente con la tendencia literaria del "realismo mágico" latinoamericano.

Fue así como surgieron sus afamados "guerreros", en los que Villegas configura un rico universo fantástico de carácter personal, pero a la vez lleno de constantes alusiones a la exuberante naturaleza y al pasado mítico del continente americano.

Ese mismo repertorio abigarrado de formas aflora en su peculiar interpretación de Santa Rosa de Lima. No obstante la libertad con que ha interpretado el tema, Villegas recoge aquí uno de los pasajes cruciales en la historia de la mística limeña. Rosa

aparece con su característico hábito de terciaria dominica, en medio de la huerta donde se retiró para dedicarse a la meditación y la penitencia. Su figura emerge en medio del jardín durante uno de sus momentos de éxtasis, ante la aparición del Niño Jesús que ella apelaba "el doctorcito". Excepcional dentro de la producción de Villegas, esta Santa Rosa fue ejecutada en 1987 y obsequiada por el artista a la Cancillería con motivo de la visita que hizo ese año a su país natal, luego de una larga ausencia.



GASTÓN GARREAUD (1934-2005)
CÉSAR VALLEJO

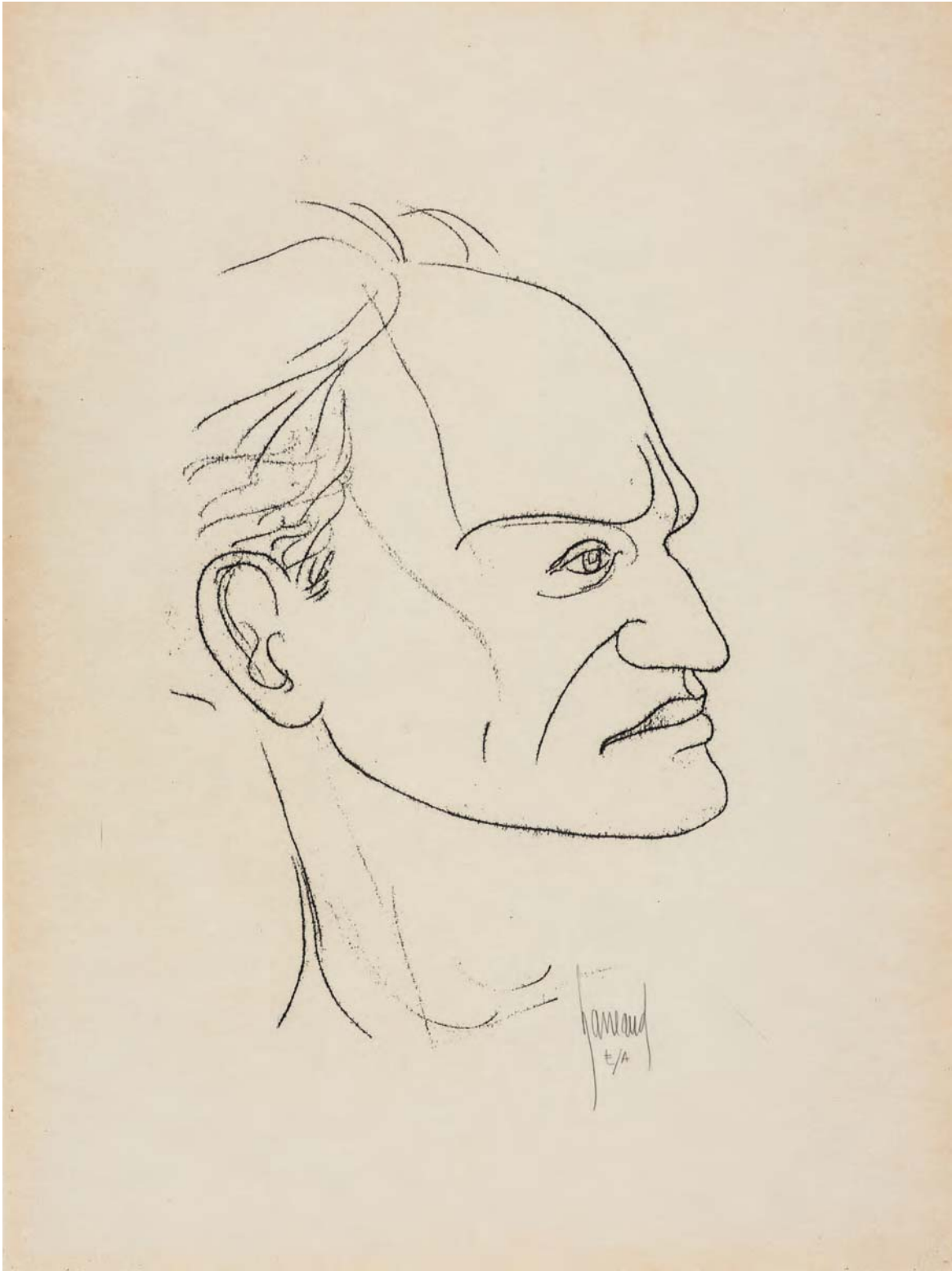
Grabado sobre papel | 75.5 x 55 cm.
Firmado abajo a la derecha: "Garreaud/EA"

Si bien la producción plástica de Gastón Garreaud estuvo centrada en un constructivismo abstracto de rigurosa elaboración conceptual, su habilidad como dibujante se vería ampliamente demostrada en las series figurativas que emprendió en paralelo a partir de la década de 1970. El interés del artista por la figura del gran poeta peruano César Vallejo se había iniciado en 1975, con la aparición del volumen *Homenaje Internacional a César Vallejo*, editado por Carlos Milla Batres. Ese año producirá su primer conjunto de retratos imagi-

narios del poeta, basándose para ello en imágenes fotográficas de época. El resultado fue un conjunto de efigies dotadas de una fuerte carga poética y de frecuentes evocaciones picassianas, que ha pasado a engrosar la iconografía del escritor.

El tema será retomado en 1992, al acercarse la conmemoración del primer centenario del nacimiento de Vallejo. Con ese motivo, la embajada del Perú en Francia promovió ese año la exhibición en París de una nueva serie de grabados de Garreaud en

torno a la fisonomía del poeta del cual forma parte esta "prueba de artista". Ella patentiza la depurada síntesis lineal de Garreaud y su precisa destreza gráfica. A diferencia de otras versiones más narrativas, que presentan al personaje de medio cuerpo o con algún elemento anecdótico de fondo, este dibujo se centra en las líneas esenciales de su célebre rostro emplazado de perfil, explorando al mismo tiempo las posibilidades expresivas del vacío y del *non finito* modernos.



JULIA NAVARRETE (1937)
SIN TÍTULO [TRÍPTICO]

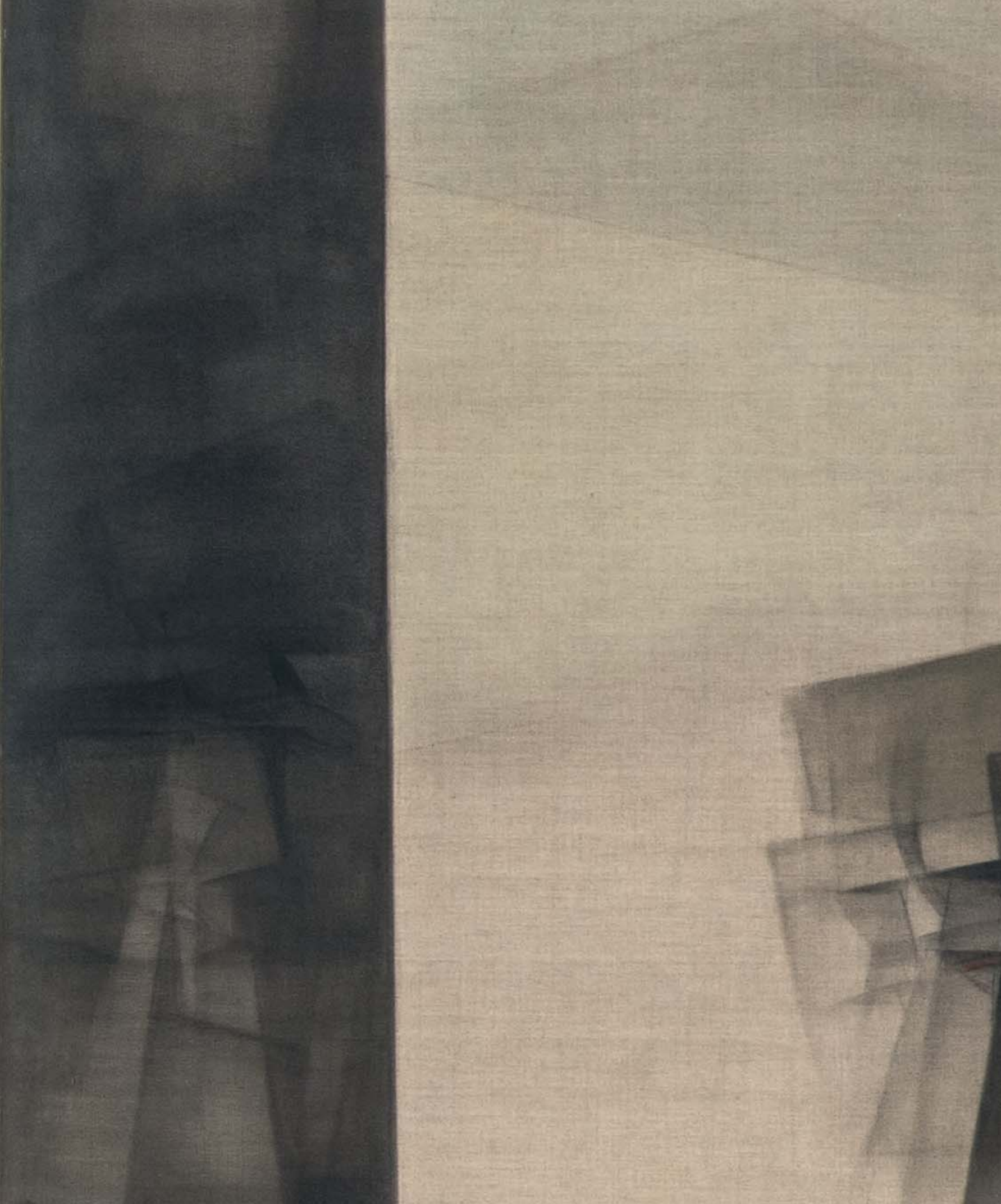
1998 | Óleo sobre tela | 200 x 540 cm.

Discípula de Adolfo Winternitz y Fernando de Szyszlo en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Julia Navarrete es una de las más sobresalientes pintoras formadas en ese centro de estudios. Ella alcanzaría la plenitud de sus medios expresivos en la década de 1980 con una obra de sutiles efectos lumínicos y sugerencias espaciales que cuestiona las tradicionales fronteras entre lo figurativo y lo abstracto. Este tríptico merece considerarse entre las composiciones más logradas de Navarrete durante el decenio siguiente, no sólo por sus vastas dimensiones sino por lo ambicioso de su planteamiento conceptual y su ajustada coherencia con un im-

pecable oficio que le valieron el otorgamiento del Premio bienal Teknoquímica a su trayectoria en el año 2002. La obra, adquirida en su momento por el Ministerio de Relaciones Exteriores, constituye un ejemplo excepcional del geometrismo dominante en el trabajo de Navarrete al acercarse el final del siglo XX. Una marcada verticalidad organiza aquí el espacio y adquiere protagonismo a través de los bloques en negro y rojo que van marcando estrictos ejes compositivos en medio de un abigarrado despliegue de formas grises, casi siempre diagonales y superpuestas, cuyo sutil dinamismo recorre el espacio y lo impregna con un amplio registro de sugerencias.









ANÓNIMO FLAMENCO
**LOS ISRAELITAS RECOGEN
MANÁ EN EL DESIERTO**

Siglo XVI | Óleo sobre madera | 150 x 129 cm.

En esta tabla de cuidada factura se relata el conocido pasaje bíblico del libro del Éxodo, en el cual Dios auxilia al pueblo israelita haciendo llover maná sobre el desierto. Fue así como los seguidores de Jehová pudieron proveerse de alimento durante sus largos desplazamientos en busca de la tierra prometida. Un grupo de madres aparece en primer plano, dando protección a sus hijos, mientras los hombres se dedican a recoger el maná. Al fondo, sobre una colina, Moisés y su hermano Aarón levantan los brazos en actitud de agradecer el

favor divino. Tanto la gama cromática, algo ácida y contrastante, como el uso del soporte de madera permitirían datar la ejecución de esta obra en el segundo tercio del siglo XVI. Su estilo se relaciona con el manierismo internacional de ese momento y, probablemente, con algún maestro flamenco “romanista”, es decir influido por la manera italiana del tardío Renacimiento. El catálogo de la colección Ortiz de Zevallos la asignaba equivocadamente a Giulio Romano, discípulo y cercano colaborador de Rafael Sanzio.



ANÓNIMO FLAMENCO
RAPTO DE EUROPA
Circa 1600/1630 | Óleo sobre tela | 86 x 117.5 cm.

Probable obra de un romanista flamenco u holandés de principios del siglo XVII, esta pintura plantea el relato mítico del rapto de Europa ateniéndose a las convenciones iconográficas establecidas desde el primer Renacimiento. En medio de un bosque, la figura del dios Júpiter encarnada por un toro blanco transporta sobre su lomo a la joven fenicia Europa con dirección a Creta, ante la mirada de su séquito de mujeres recogiendo flores que se concentra a la izquierda

de la composición. La obra aparece incluida en el catálogo de la antigua colección Ortiz de Zevallos, aunque por entonces se atribuía erróneamente al maestro veneciano Giorgio di Castelfranco, mejor conocido como Giorgione (1477/78–1510). Sin embargo el tratamiento del paisaje, los tipos humanos y su propio esquema compositivo parecen remitir más bien al norte del continente y a una época más avanzada.



ANÓNIMO EUROPEO
EL ARCA DE NOÉ
(COPIA DE UNA OBRA DEL TALLER DE JACOPO BASSANO)

¿Siglo XVIII? | Óleo sobre tela | 98 x 132 cm.

Copia de una famosa obra del taller de Jacopo Bassano (1515-1592), conservada actualmente en el Museo del Louvre. De acuerdo con el relato del Génesis bíblico, la composición muestra el ingreso de las parejas de animales al arca construida por el patriarca Noé, que pondrá a salvo del Diluvio Universal a sus especies. La enorme popularidad de este tipo de temas en todo el ámbito hispánico hizo que se multiplicasen las copias, variantes y versiones desde fines del siglo XVI en adelante. A menudo eran incorporadas en la decoración domés-

tica por su preciosismo naturalista. De hecho, los inventarios de bienes practicados en tiempos del virreinato registran numerosos lienzos de “la escuela de Bassano”, entre los que destaca la serie del Zodiaco en la catedral de Lima, donada por el arzobispo Melchor de Liñán y Cisneros. No se conoce la procedencia de esta versión, pero es probable que haya pertenecido a una colección limeña. Solo aparece documentada a fines del siglo XIX como parte de la Pinacoteca Ortiz de Zevallos y atribuida en su catálogo al famoso pintor véneto.



ANÓNIMO EUROPEO
JOSÉ Y LA MUJER DE PUTIFAR

¿Siglo XVII? | Óleo sobre tela | 100 x 126.5 cm.

Dentro de la colección donada por Zoila Aurora Cáceres, esta quizá sea la única pintura de estilo barroco, y por tanto no pertenece a un artista contemporáneo de la propietaria. Con toda probabilidad es copia de un maestro italiano del siglo XVII, y representa uno de los pasajes más conocidos de la vida del casto José, personaje bíblico cuya historia se narra en el libro del Génesis. Estando al servicio de Putifar, jefe militar del faraón de Egipto, el joven israelita fue tentado por la mujer de su amo. La escena muestra el momento en que

ella intenta llevarlo a su lecho tomándolo del manto, mientras el casto José huye para no traicionar a su patrón. La prenda, que quedó en manos de la mujer, sería luego empleada como falsa prueba contra él, para encarcelarlo injustamente. El esquema de la obra obedece a una convención típica del periodo barroco, mientras que el carácter colorista y su pincelada suelta inducen a situarla en el ámbito de la tradición veneciana del seiscientos, si bien la presente versión podría ser una copia ejecutada en fecha posterior.



ANÓNIMO FLAMENCO HUIDA A EGIPTO

Siglo XVII | Óleo sobre tela | 111 x 160.5 cm.

LA CIRCUNCISIÓN

Siglo XVII | Óleo sobre tela | 111 x 159 cm.

De similar formato y estilo, estas dos escenas de la historia evangélica debieron formar parte de una serie mayor dedicada a narrar la vida de la Virgen. Este tipo de pintura circuló ampliamente en el virreinato como parte de un intenso comercio de objetos suntuarios impulsado desde el puerto de Amberes por firmas como la de los hermanos Forchondt, fundada a fines del siglo XVI, que tuvo en el Nuevo Mundo uno de sus principales mercados. La iconografía y la composición de ambas piezas son sumamente convencionales y se repitieron tanto en láminas de cobre como en lienzos. Podrían datarse en

la segunda mitad del siglo XVII, y aunque no sería posible asociarla con una personalidad pictórica concreta, ambas obras recuerdan la manera de un pintor como Peter Sion (?-1695), quien dedicó gran parte de su carrera a producir para el mercado español e hispanoamericano. Pese al carácter escasamente original de las escenas, que repiten esquemas conocidos, llama la atención un detalle poco común introducido en el lienzo de la *Huida a Egipto*: el buey que conduce san José, además del habitual pollino donde viajan la Virgen y el Niño guiados por un ángel.



ANÓNIMO NAPOLITANO RETRATO ECUESTRE NO IDENTIFICADO

Circa 1680/1700 | Óleo sobre tela | 333 x 259.7 cm

En el catálogo de la antigua colección Ortiz de Zevallos, publicado por primera vez en 1890, figuraban ya estos tres grandes retratos ecuestres que hasta hoy conserva el Palacio de Torre Tagle. Su formato y su factura son enteramente similares, por lo que se deduce que integraron una serie de pinturas de corte adquirida por el coleccionista durante uno de sus viajes a Europa. Todos los personajes retratados cabalgan en posición de corveta, es decir sobre el animal encabritado, pero lo dominan con aparente señorío y destreza. De acuerdo con los tratadistas barrocos, ello simbolizaba la habilidad del gobernante para conducir los asuntos políticos y militares, pues era reflejo de una adecuada sintonía entre el príncipe y sus gobernados. En el retrato de corte hispánico, esta tipología fue fijada por Diego Velázquez cuando compuso las efigies que, desde la década de 1630, presidían el Salón de los Reinos en el madrileño Palacio del Buen Retiro. Quizá debido a ello durante el siglo XIX estas obras se atribuyeron, erróneamente, al propio

Velázquez. Después de permanecer en el Museo de Dallas durante varias décadas, en 1970 los lienzos retornaron al Perú, catalogados esta vez como obras de Massimo Stanzione, atribución que tampoco resultaría sostenible. Por tanto la procedencia, e incluso la identidad misma de los personajes representados, permanecen desconocidas hasta el presente y solo es posible apuntar aquí una primera hipótesis de interpretación al respecto.

Desde el punto de vista estilístico, los cuadros merecen situarse en el ámbito de la escuela napolitana entre fines del siglo XVII y principios del siguiente, esto es en el periodo comprendido por el reinado de Carlos II de España y la Guerra de Sucesión. Su paleta predominantemente parduzca, acorde con una ambientación crepuscular, así como el gusto por las escenas de batallas o encuentros cortesanos vistos en lejanía, remiten a la pintura influida por la prolífica actividad del maestro Luca Giordano en el contexto de la corte de Nápoles. De hecho, al menos dos de los

personajes retratados parecen ser personalidades napolitanas al servicio de la monarquía española, aunque su identificación segura no parecería posible de momento. El primero (ver pág. 163), con armadura y banda azul cruzada, recuerda la fisonomía de Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga (1635-1693), VI marqués de los Vélez, V marqués de Molina y II marqués de Martorell, designado virrey de Nápoles entre 1675 y 1683. El segundo jinete (ver pág. 165), con traje rojo según la moda finisecular, guarda similitudes con los retratos conocidos del noble militar napolitano Francisco de Tuttavilla y del Tufo (1604-1679), duque de San Germán y duque de Sasón, consejero de asuntos italianos de Felipe IV y de Carlos II. Finalmente, el retratado en atuendo negro con goliella blanca (ver pág. 167), pero peinado según la moda de comienzos del siglo XVIII, podría ser una de las primeras autoridades borbónicas de Nápoles, a juzgar por la emblemática flor de lis que puede verse sobre el pretal de la cabalgadura.



ANÓNIMO NAPOLITANO
RETRATO ECUESTRE NO IDENTIFICADO

Circa 1680/1700 | Óleo sobre tela | 333 x 259 cm.



ANNO DOMINI 1678
ATRIA PONTIFICIS

ANÓNIMO NAPOLITANO
RETRATO ECUESTRE NO IDENTIFICADO

Circa 1700/1710 | Óleo sobre tela | 297 x 234.5 cm.



WILLIAM VERELSTRAE
SCULPTOR 1710-1782

ANÓNIMO INGLÉS
**JORGE III DE INGLATERRA AUXILIA
A UNA MORIBUNDA**

Siglo XX | Óleo sobre tela | 127 x 102.5 cm.

Escena historicista probablemente basada en una pintura académica del siglo XIX, cuyo tema fue identificado en la década de 1970 por el historiador Ernesto Sarmiento. Ella recuerda, con deliberado dramatismo, una creencia legendaria de tradición europea que se encontraba profundamente arraigada en el pensamiento popular del antiguo régimen. Sobre la base de ciertas crónicas medievales, eran atribuidos prodigiosos poderes curativos a los monarcas de Inglaterra y Francia. Esas facultades se relacionaban sobre todo con determinadas circunstancias rituales, como la investidura o la coronación solemne. Por derivar su autoridad del derecho

divino, estos reyes habrían poseído la capacidad de liberar de la enfermedad a ciertos pacientes con solo imponerles las manos. En este caso se trataría de Jorge III, aquí ataviado según la moda de mediados del siglo XVIII. En un espacio abierto de apariencia boscosa y bajo una penumbra nocturna, el monarca aparece sentado en el primer plano del cuadro y levanta su mano derecha con el índice dirigido hacia el cielo ante una mujer moribunda, quien yace al otro extremo de la composición, rodeada por tres de sus hijos. Seguramente el pintor se hizo eco de un relato tradicional para plasmarlo de acuerdo con los cánones de la pintura de género histórico.



ANÓNIMO ITALIANO SAN ILDEFONSO DE TOLEDO

Siglo XVIII | Óleo sobre cobre | 55 x 51.5 cm.

Esta composición no representa la escena más popular de la hagiografía de San Ildefonso, en la que se aparece la Virgen María para imponerle la casulla, sino que recoge más bien su faceta como arzobispo de Toledo, tratadista religioso y doctor de la Iglesia. Por ello el santo es visto aquí con la vestimenta propia de su alta jerarquía eclesiástica, que comprende una gran esclavina gris bordeada de rojo. Está sentado ante la mesa de trabajo con la pluma en la mano, escribiendo probablemente uno de sus famosos opúsculos dedicado a *La perpetua virginidad de María*.

Su inspiración celestial proviene de una pintura de la Inmaculada colocada sobre la mesa, que le muestra el ángel mientras posa su mano sobre el hombro del prelado. A sus pies, otros dos angelillos sostienen el báculo que lo identifica como pastor de la arquidiócesis primada de España.

El estilo de la obra corresponde a la manera “internacional” que cristalizó en Italia durante el siglo XVIII y se irradió hacia el resto de Europa, sea a través de artistas viajeros o de la exportación masiva de pinturas sobre cobre. Se trata, por tanto, de una de las apreciadas “láminas ro-

manas” que suelen registrar los inventarios de bienes durante el virreinato y evidencian el prestigio indeclinable del arte italiano en Hispanoamérica. En este caso el gran tamaño de la plancha metálica era motivo adicional de valoración por parte del mercado artístico local. Su estilo ecléctico logra combinar la retórica heredada del barroco con la búsqueda de cierto rigor formal de raíz clasicista. Se iba transmitiendo así una religiosidad más “racional”, renovada por la influencia creciente de la Ilustración en el mundo católico de la época.



ANÓNIMO FLAMENCO U HOLANDÉS **PELEA DE TABERNA**

Siglo XVIII | Óleo sobre tela | 57.5 x 93.8 cm.

El lienzo narra una violenta pelea, surgida en el interior de una modesta taberna nórdica, por causa del juego de naipes. Algunos parroquianos se ven caídos en el suelo y otros esgrimen palos, mientras una mujer intenta apaciguarlos. Dos curiosos observan la escena desde fuera, asomados a la ventana. Con un tono claramente satírico, que se refleja en los rasgos grotescos de los personajes, a menudo bordeando la caricatura, este género de pintura encerraba en sus inicios una intención moralizante que buscaba denunciar males sociales como el consumo de alcohol o el vicio de los juegos de azar entre

los sectores populares. En el segundo tercio del siglo XVII, maestros coetáneos como el flamenco David Teniers el joven (1610-1690) o el holandés Adriaen van Ostade (1610-1685) crearon celebradas escenas de taberna que hallaron multitud de imitadores en las generaciones siguientes. El fenómeno respondía a una demanda masiva que, al paso del tiempo, llegaría a convertir a este tipo de piezas en objetos decorativos o en representaciones de puro entretenimiento anecdótico. Es el caso de esta variante tardía, producida por un seguidor anónimo que podría situarse en la segunda mitad del siglo XVIII.





ANÓNIMO ITALIANO PAISAJE CON RUINAS Y PASTORES

Siglo XVIII | Óleo sobre tela | 97 x 126 cm.

Escenas pastoriles como esta, ambientadas en medio de paisajes con ruinas, se convirtieron en un tópico de la pintura europea italianizante, que se irradió desde Roma hacia el resto del continente a partir del siglo XVII. La presente versión, de carácter marcadamente bucólico, reúne todos los componentes del género. Los pastores conduciendo sus rebaños de vacas y ovejas pasan delante de un conjunto arquitectónico ruinoso con viejas arquerías de piedra cubiertas por vegetación y al fondo se alza el perfil de una antigua ciudad amurallada bajo un cielo diurno con grandes formaciones

nubosas. En la antigua colección Ortiz de Zevallos se atribuyó este lienzo al maestro napolitano Salvator o Salvatore Rosa (1615-1673), pintor y grabador cuya tendencia a la extravagancia ha llevado a considerarlo como una personalidad proto-romántica. Su paisajismo nostálgico de la antigüedad grecorromana, desarrollado a partir de 1649, se ve en cierto modo influido por el ejemplo del francés Nicolás Poussin (1594-1665). Si bien el estilo de esta obra y su temática se aproximan a la manera conocida de Rosa, los detalles de factura inducen a situarla en un momento algo más avanzado.



ANÓNIMO ITALIANO LA MUERTE DE LUCRECIA

Siglo XIX | Óleo sobre tela | 117 x 90 cm.

Como era habitual entre los pintores académicos, el anónimo autor de este lienzo ha recreado no solo el estilo barroco clasicista de un maestro italiano del seiscientos, sino también su temática, en este caso inspirada a su vez en la antigüedad romana. El lienzo representa a la heroína legendaria Lucrecia, en el momento de su suicidio. De acuerdo con la tradición, esta mujer había sido violada por Tarquinio, hijo del rey de Roma, y decidió suicidarse para demostrar la pureza de su alma, por encima de lo ocurrido con su cuerpo. Su muerte daría ocasión al derrocamiento de Tarquinio el Soberbio, que fue expulsado de Roma, y a la consiguiente ins-

tauración de la república. En un contexto cristiano, la figura de Lucrecia habría de convertirse en un símbolo de la castidad que logra erigirse como virtud heroica. De ahí la importancia que adquirió su iconografía al calor de la piedad contrarreformista y de la retórica barroca.

En este caso es interesante constatar cómo una conocida composición sobre la muerte de Cleopatra, obra del maestro boloñés Guido Reni, ha sido reformulada por un pintor decimonónico para convertirla en el suicidio de Lucrecia, quizá como parte de su entrenamiento académico. Para ello ha reemplazado la serpiente o áspid presente en el lienzo original –hoy con-

servado en la Pinacoteca de Bolonia– por un puñal que sostiene firmemente con la mano derecha y está empezando a clavar sobre su pecho desnudo. La intensa luz que cae en sentido diagonal, el movimiento de los paños del traje blanco y la expresividad gestual del personaje, que dirige la mirada al cielo en una suerte de éxtasis místico, permiten establecer un parangón con las figuras de santidad que pueblan la pintura italiana del periodo barroco. Por ello es probable que este lienzo figurase en la pinacoteca Ortiz de Zevallos con atribución a un maestro europeo antiguo.



ANÓNIMO EUROPEO
CUPIDO Y PSIQUIS
(COPIA DE VAN DYCK)

Siglo XIX | Óleo sobre tela | 143 x 185.5 cm.

Por ser una de las composiciones mitológicas más logradas de Anton Van Dyck, *Cupido y Psiquis* pasó en su momento a enriquecer las colecciones reales británicas, de donde fue copiada constantemente a lo largo del siglo XIX. El maestro flamenco ejecutó esta pintura en su etapa de madurez, hacia 1638/1640, por encargo del rey Carlos I de Inglaterra –gran conocedor y coleccionista de arte–, junto con otras piezas de similar carácter. El vínculo mítico entre las mencionadas deidades era un tema claramente vinculado con la cultura neoplatónica

vigente en la corte inglesa de la época, lo que ayudó a reforzar su enorme aceptación. Como era usual en estos casos, Van Dyck se basó en el relato clásico de Apuleyo para presentar el encuentro de Cupido o Eros, identificable por sus alas y su aljibe de flechas, con Psiquis –hija de un mortal y personificación del alma– desnuda y reclinada con un cofre, proporcionado por Afrodita, donde guardaba la belleza de Perséfone. Aunque Cupido fue inicialmente mandado por su madre Afrodita a tomar venganza contra Psiquis por su belleza, termina pren-

dándose de ella. La escena muestra el momento preciso en que el dios del amor llega en auxilio de Psiquis, yacente en medio del bosque, quien ha caído en sueño eterno tras abrir la caja, pese a la prohibición de la diosa. El relato culmina con la boda entre ambos, autorizada por los dioses, quienes conceden la inmortalidad a Psiquis. Esta correcta copia decimonónica, que sigue bastante de cerca al original de Van Dyck, perteneció a la colección Ortiz de Zevallos en cuyo catálogo figura registrada como obra anónima de escuela flamenca.



ANÓNIMO EUROPEO
ÁNGEL DE LA GUARDA
(COPIA DE B.E. MURILLO)

Siglo XIX | Óleo sobre tela | 169 x 110 cm.

La inmensa popularidad de la devoción por el ángel custodio o ángel de la guarda en toda Europa occidental se vería reflejada en la multitud de pinturas con dicho tema que se ejecutaron con destino a la devoción privada. En esta versión tardía se ve al mensajero celestial en marcha por un camino penumbroso, guiando de la mano al alma creyente en la forma de niño vestido de blanco. Con la mano elevada hacia lo alto le muestra la luz proveniente del mundo celeste, que el niño parece observar con curiosidad. El anónimo pintor ha reproducido literalmente una celebrada composi-

ción de Bartolomé Esteban Murillo, actualmente en la catedral de Sevilla. Murillo basó el esquema de esta obra en un grabado del italiano Simone Cantarini, que logró reinterpretar de un modo personal, invistiendo al personaje angélico de la característica belleza ideal de sus tipos humanos.

Originalmente el lienzo había pareja con un *San Miguel Arcángel* de similares dimensiones, hoy en el Museo de Viena, y ambos formaron parte de un vasto programa iconográfico realizado entre 1667 y 1669 para la capilla mayor de los capuchinos en la capital andaluza. Su presencia obe-

decía al culto preferente dispensado por la familia franciscana, desde su fundación, a estas dos figuras angélicas como protectoras y guías de las almas devotas en su camino a la gloria. Luego de salvarse del expolio que siguió a la invasión napoleónica, en 1814 la pintura fue donada al cabildo hispalense en agradecimiento por haber ocultado este tesoro artístico y evitado su salida como botín de guerra. Este cambio sin duda contribuyó a acrecentar la popularidad del cuadro, con la consiguiente multiplicación de sus copias, demandadas por aficionados y devotos de todo el mundo.



ANÓNIMO HOLANDÉS **EL RABINO**

Siglo XIX | Óleo sobre tela | 112.5 x 91 cm.

Como “retrato colosal de un rabino” figura descrita esta pintura en el catálogo de la antigua colección Ortiz de Zevallos, que además la consideraba obra autógrafa de Rembrandt, sin mayor fundamento. Ciertamente la imagen del rabino sentado que emerge de la sombra, envuelto en un intenso claroscuro, se relaciona en principio con una faceta conocida de la manera rembrandtiana. En este caso parece claro que se trata de una recreación decimonónica, producto de la indeclinable admiración que gozaba este maestro del

barroco holandés. Su anónimo autor ha logrado una imitación no del todo convincente, sobre todo si se consideran la dureza del trazo y algunas evidentes incorrecciones anatómicas. Resulta interesante constatar, sin embargo, cómo a fines del siglo XIX el estudio detenido de este cuadro debió servir de inspiración para una de las primeras pinturas del joven artista limeño Enrique Domingo Barreda (1879-1944), titulada *El rabí*, actualmente en el Museo del Banco Central de Reserva.



ANÓNIMO EUROPEO
CAMINO AL ATARDECER

Circa 1890/ 1910 | Óleo sobre tela | 70.6 x 157 cm.
Sin firma visible

Poco o nada se sabe sobre este notable paisaje de factura académica, procedente de la colección de Zoila Aurora Cáceres donada a la Cancillería. Su estilo remite a una de las tendencias predominantes en la pintura europea durante el tránsito del siglo XIX al XX, que la escritora y coleccionista conocía bastante bien por su cercanía con el ambiente artístico de la época. De hecho, la obra recuerda los paisajes juveniles de su amigo Carlos Baca-Flor al finalizar su formación en Italia y Francia que se conservan en el Museo de Arte de Lima. Sin embargo, resulta aún difícil

atribuirle una autoría precisa. El formato marcadamente horizontal se ve acentuado aquí por la ubicación de la línea del horizonte, situada casi al centro de la tela. Una pincelada ágil y sintética en el tratamiento de la vegetación, el efecto de perspectiva logrado por el trazo serpenteante del camino rural ubicado en primer plano de la composición, así como la convincente atmósfera crepuscular que domina el denso celaje, dejan entrever a un pintor de sólida formación que combina los preceptos de la academia con la observación directa de la naturaleza.





A. VACANO
PAISAJE

Óleo sobre tela | 42.5 x 58 cm.
Firmado abajo a la izquierda: "A. Vacano"

Este paisaje europeo finisecular procede de la colección de Zoila Aurora Cáceres, donada al Estado peruano en 1956. Es obra correcta con relación a los cánones académicos pero bastante convencional desde el punto de vista estilístico y de factura. Se inscribe dentro del paisajismo de carácter ecléctico que podía verse con frecuencia en los salones oficiales europeos en el tránsito entre los siglos XIX y XX. En ese sentido respondía plenamente al gusto conservador de la coleccionista, quien se distinguió por ser amiga y mecenas de varios artistas académicos peruanos de la segunda generación activos en Europa, como Carlos Baca-Flor y Daniel Her-

nández. La temática del cuadro –una perspectiva amplia de camino rural ondulante, transitado por acémilas– constituye un tópico recurrente en el paisajismo de la época. En cierto modo, este género de pintura retomaba tradiciones establecidas por el paisajismo holandés del seiscientos, para formular una visión atemporal y bucólica de la campiña europea. Se buscaba negar así la transformación del paisaje rural a causa de la revolución industrial y de las oleadas modernizadoras que recorrían el Viejo Mundo. Acerca de su autor, probablemente italiano, no se conoce mayor información biográfica.



CESARE BERTOLLA (1845-1920)
CACERÍA DE CODORNICES

Circa 1880/1900 | Óleo sobre tela | 32 x 52 cm.
Firmado abajo a la izquierda: "C. Bertolla. Roma"

Tanto el asunto de cacería como el tratamiento académico de este paisaje son característicos del círculo de pintores de la campiña romana activo en el último tercio del siglo XIX, cuya tónica conservadora contrasta notoriamente con la rápida evolución del paisajismo francés contemporáneo. Su autor, Cesare Bertolla, era un luqués afincado en la capital italiana que, como otros miembros del grupo, frecuentaba a la colonia de pintores españoles e hispanoamericanos aglutinada en torno a la tertulia

del Caffé Grecco, en la vía Condotti. Es probable que de este modo Bertolla se vinculase personalmente con Zoila Aurora Cáceres, propietaria original de la obra, quien lo habría conocido por intermedio de Carlos Baca-Flor o Daniel Hernández, ambos estrechamente relacionados por entonces con sus colegas peninsulares. De hecho, los tempranos paisajes italianos de Baca-Flor, ejecutados a comienzos de la década de 1890, evidencian un cercano parentesco estilístico con las obras de Bertolla y su entorno generacional.



JOAN FUSTER BONNIN (1870-1943)
PAISAJE LACUSTRE

Circa 1920/1935 | Óleo sobre tela | 58 x 74.5 cm.
Firmado abajo a la izquierda: "J. Fuster"

Considerado entre los principales renovadores del paisajismo regional español, el mallorquín Joan Fuster se formó en la Escuela de Bellas Artes de Palma de Mallorca y posteriormente ingresaría al taller-escuela de Ricardo Anckerman. Desde principios del siglo XX, sus inquietudes modernistas lo llevarían a vincularse con maestros de la talla de Santiago Rusiñol, Eliseo Meifren y Hermen Anglada Camarasa, cuyas influencias se harán patentes en su trabajo. Fuster forjó así su gusto por una pintura luminosa, de

trazo suelto y seguro, centrada siempre en las peculiaridades del entorno natural que le ofrecían las islas Baleares. En este caso se trata de una obra de madurez, ejecutada entre las décadas de 1920 y 1930, que representa el amplio panorama de un lago insular. Con la destreza que le es habitual, el artista se ha detenido en los reflejos de la superficie acuática por medio de un despliegue de recursos técnicos que sintetizan lo más característico del impresionismo español de su tiempo.



VÍCTOR OLIVIER GILSOUL (1867-1939)
FESTIVAL CAMPESTRE

Circa 1895/1905 | Óleo sobre tela | 36 x 55.5 cm.
Firmado abajo a la derecha: "Víctor Gilsoul"

A fines del siglo XIX, el impacto del impresionismo se dejó sentir con fuerza entre los pintores belgas de formación académica como Víctor Olivier Gilsoul, egresado de la Academia de Bellas Artes de Amberes en 1882 y profesor en el mismo centro a partir de 1898. Esta obra suya quizá represente la inauguración de una exposición o festival internacional en un espacio público de Bruselas. Con breves e intensos toques de color que sugieren los efectos lumínicos de un día soleado, el pintor logra captar aquí a la multitud de concurrentes en medio de un esce-

nario abierto descrito con similar capacidad sintética. Zoila Aurora Cáceres apreciaba particularmente esta modalidad pictórica, pues conocía de cerca a pintores académicos peruanos como Carlos Baca-Flor y Daniel Hernández, quienes de un modo u otro se interesaron también por los efectos lumínicos y los abordaron en sus obras. La escritora peruana debió adquirir la pintura en la galería *Maison d'art moderne* de los hermanos Doigelot, en Bruselas, según se desprende de una etiqueta colocada al reverso de la obra.







VARIOS AUTORES HOMENAJE A BARTOLOMÉ DE LAS CASAS

1984 | Carpeta de 30 grabados | 70 x 54 cm cada uno

Entre los más recientes ingresos a la colección se cuenta la importante carpeta de grabados donada por el ex-Canciller Javier Pérez de Cuéllar, quien a su vez la recibió como obsequio del rey Juan Carlos I de España cuando desempeñaba el cargo de Secretario General de las Naciones Unidas. Se trata de una edición extraordinaria de cien ejemplares, auspiciada por la Sociedad Estatal del V Centenario del Descubrimiento de América, que se exhibió primero en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y posteriormente en otras sedes culturales

de Europa y América. Su lanzamiento, en 1984, conmemoraba el V Centenario del nacimiento de fray Bartolomé de las Casas (ca. 1484-1566), dominico sevillano que, en tiempos de la conquista, se erigió en defensor de los indígenas americanos frente a los abusos de los colonizadores, y por ello es considerado uno de los precursores históricos de la *Declaración Universal de Derechos Humanos*. En homenaje a su figura, diez de los más relevantes artistas vivos de España y América interpretaron libremente, a partir de sus respectivos estilos y técnicas perso-

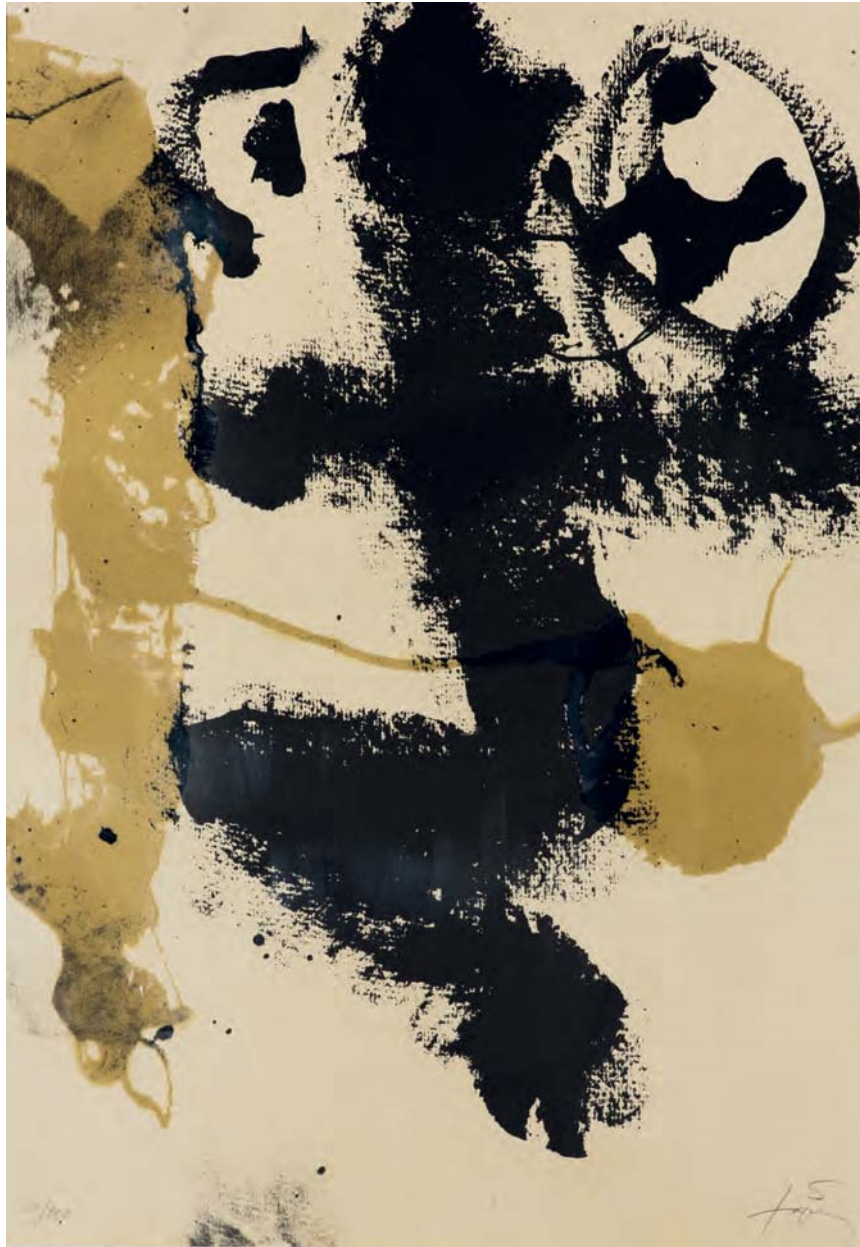
nales, diversos aspectos de la referida normativa internacional. Las treinta estampas resultantes, firmadas por Rufino Tamayo, Robert Motherwell, Julio Le Parc, Roberto Matta, Antoni Tapies, Antoni Clavé, Eduardo Chillida, Rafael Canogar, Antonio Saura y José Guerrero, constituyen una singular antología de la modernidad occidental en el cambio de siglo. Este conjunto, quizá único en el país, es exhibido actualmente en la Sala Javier Pérez de Cuéllar del Centro Cultural Inca Garcilaso de la Vega.



EDUARDO CHILLIDA (1924-2002)

Artículo 6 de la Declaración Universal de Derechos Humanos

"Todo ser humano tiene derecho, en todas partes, al reconocimiento de su personalidad jurídica".



ANTONI TAPIES (1923-2012)

Artículo 4 de la Declaración Universal de Derechos Humanos

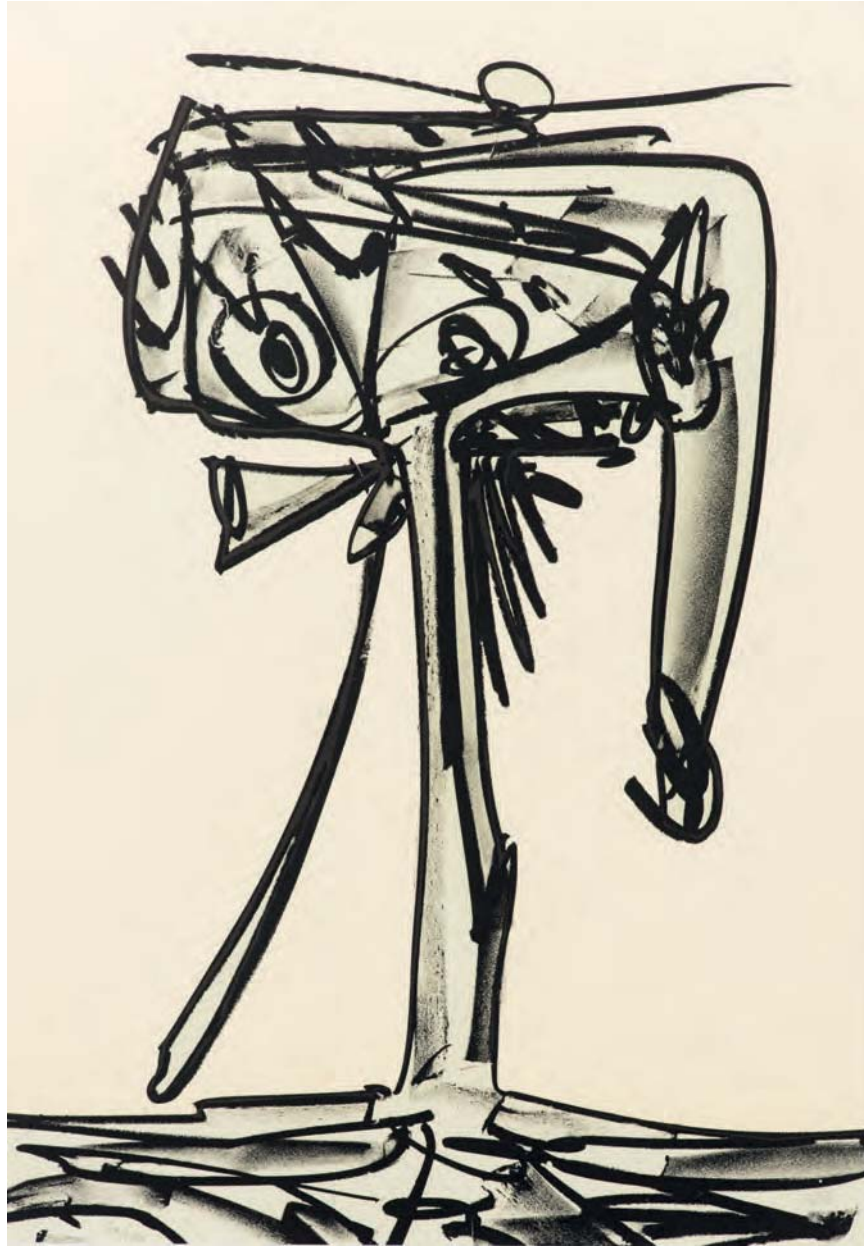
"Nadie estará sometido a esclavitud ni a servidumbre, la esclavitud y la trata de esclavos están prohibidas en todas sus formas".



RUFINO TAMAYO (1899-1991)

Artículo 28 de la Declaración Universal de Derechos Humanos

“Toda persona tiene derecho a que se establezca un orden social e internacional en el que los derechos y libertades proclamados en esta Declaración se hagan plenamente efectivos”.



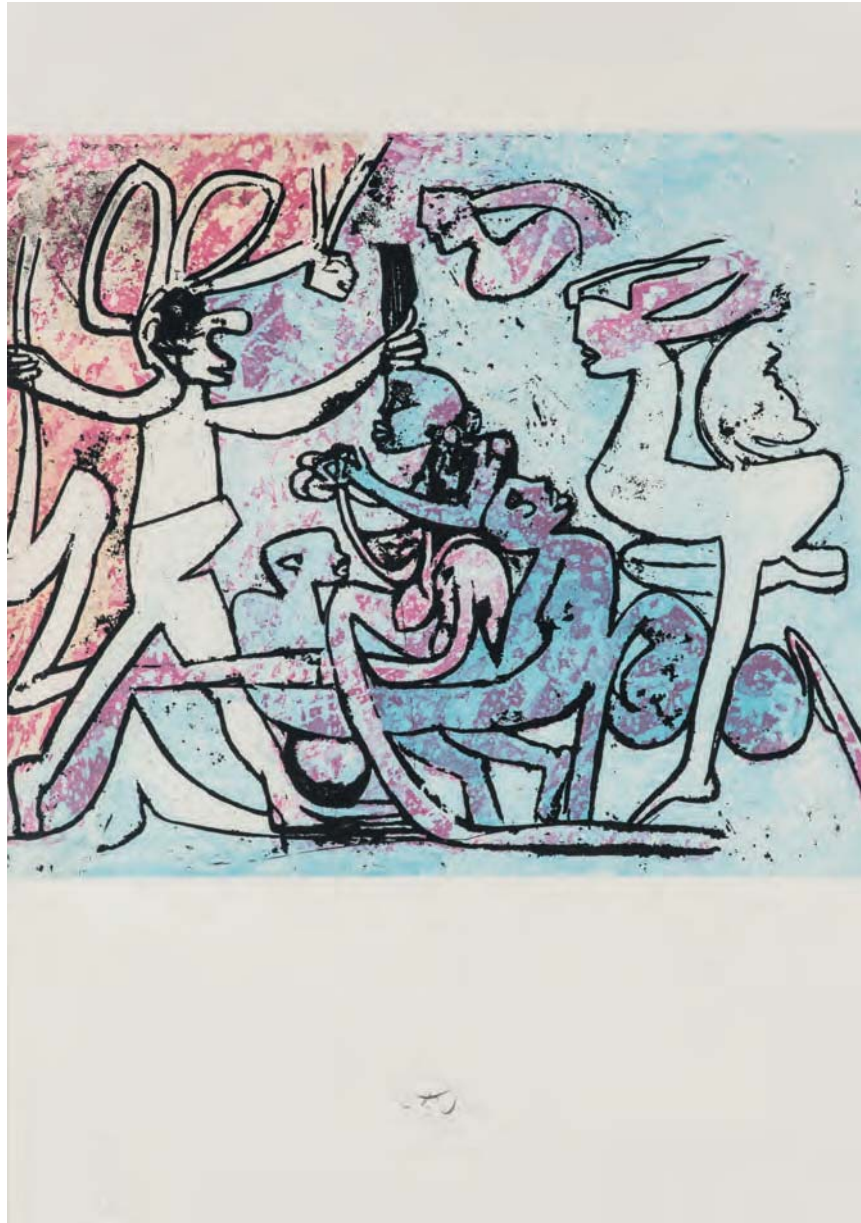
ANTONIO SAURA (1930-1998)
Artículo 9 de la Declaración Universal de Derechos Humanos
"Nadie podrá ser arbitrariamente detenido, preso ni desterrado".



JULIO LE PARC (1928)

Artículo 5 de la Declaración Universal de Derechos Humanos

"Nadie será sometido a torturas ni a penas o tratos crueles, inhumanos o degradantes".



ROBERTO MATTA (1911-2002)

Artículo 12 de la Declaración Universal de Derechos Humanos

"Nadie será objeto de injerencias arbitrarias en su vida privada, su familia, su domicilio o su correspondencia, ni de ataques a su honra o a su reputación. Toda persona tiene el derecho a la protección de la ley contra tales injerencias o ataques".

JEAN AGUSTÍN EDME MOREAU-VAUTHIER (1831-1893)
LA FORTUNA

Circa 1878 | Bronce fundido y bruñido | 104 x 30 x 23 cm.
Firmado en la base

Discípulo de A. Toussaint, el escultor francés Jean A. E. Moreau-Vauthier se dedicó alternativamente a la talla en marfil y al vaciado en bronce. Dentro de esta última técnica destaca su alegoría de *La Fortuna*, fundida en 1878 por los talleres de Ferdinand Barbedienne. Con ella Moreau-Vautier obtuvo una medalla en el Salón de París ese mismo año, por lo que fue replicada inmediatamente después en numerosos ejemplares como este. El estilo historicista de la obra reelabora

modelos prestigiosos de la estatuaría del renacimiento y el manierismo, con una habilidad técnica que se evidencia tanto en el dominio de las formas anatómicas como en los diversos efectos táctiles. *La Fortuna* es personificada por una esbelta figura femenina con túnica translúcida y flotante que posa su pie izquierdo sobre una rueda, en alusión a los imprevistos giros dados por la suerte. Lleva en la mano derecha una cornucopia colocada hacia abajo, como derramando las

riquezas que contiene en su interior, mientras que su otra mano lleva un cetro alusivo de su poder. Muchos de los elementos simbólicos que rodean al personaje han sido tomados de la *Iconología* de Césare Ripa, influyente tratadista italiano cuyas recomendaciones sirvieron para sistematizar las representaciones simbólicas del arte occidental desde su publicación a fines del siglo XVI.



HENRYK KOSSOWSKI (1855-1921) **LA LIBERTAD**

Circa 1880/1900 | Bronce vaciado y patinado | 40 cm. altura

Henryk Kossowski el joven, nacido en Cracovia, es el segundo escultor del mismo nombre que destaca en el panorama del arte polaco de fines del siglo XIX. Su participación en los salones de París le dio notoriedad internacional desde la década de 1880 y al llegar 1900 obtuvo una medalla de bronce en la Exposición Universal de la capital francesa. Su obra suele combinar el legado de la tradición clásica con los aportes del modernismo y el simbolismo finiseculares, además del *art nouveau*, con su marcado énfasis en las formas orgánicas y estilizadas. Kossowski cultivó la escultura broncea principalmente, pero solía también alternar materiales de distintas texturas

y colores, en busca siempre de efectos novedosos. Su predilección por las figuras individuales y aisladas quedó manifiesta en numerosos tipos de carácter popular, extraídos del mundo rural polaco, o en personificaciones simbólicas a las que intentaba insuflar el espíritu del nuevo siglo. Entre sus creaciones más celebradas figura esta representación alegórica de *La Libertad*, de la que se hicieron numerosas copias. Se trata de una mujer alada que camina levantando el brazo derecho con aire triunfal sobre una peana de nubes, en alusión a uno de los valores supremos en la sociedad liberal europea del momento.



ÉMILE LAPORTE (1858-1907)
PRO PATRIA

1901 [1884] | Bronce fundido y bruñido | 86 x 35.5 x 29.5 cm.
Firmado en la base: "Emile Laporte 901/84"

Ejemplo de escultura historicista europea de fines del siglo XIX es este grupo denominado *Pro Patria*. Se trata de una de las muchas réplicas que realizó el francés Émile Laporte, como consecuencia del enorme éxito obtenido al exhibir por primera vez la mencionada obra en el Salón de París de 1884. Representa a un jefe guerrero de la Galia precristiana, con toda probabilidad Vercingétorix –mítico defensor del pueblo francés exaltado por la historiografía decimonónica–, animando a un joven aspirante para entrar en combate, señalándole el camino con el brazo extendido.

La actitud marcadamente teatral de los personajes, así como los detalles realistas de su vestimenta, otorgaban verosimilitud a la representación y explican la popularidad obtenida por la obra de Laporte en su momento. Con evocaciones de este tipo, el arte académico europeo contribuyó a cimentar las ideologías nacionalistas de la época, que encontraban un remoto precedente de los modernos estados en las gestas militares del pasado. Según se desprende de la inscripción colocada en la base, esta réplica de *Pro Patria* data de 1901 y fue ejecutada en los talleres parisinos de Siot-Decauville.



RAMÓN MATEU MONTESINOS (1891-1981)
VENUS INDIA

Circa 1927 | Bronce fundido | 87 x 87 x 34 cm.
Firmado en la base a la derecha: "MATEU CUZCO"

Escultor afiliado a la corriente del "clasicismo evolucionado" dentro de la plástica modernista europea, el valenciano Ramón Mateu modeló esta *Venus india* a su paso por el Cuzco el año 1927. Es una mujer indígena de formas rotundas que aparece delante de una llama, en actitud que intenta un parangón con los personajes mitológicos grecorromanos. Su belleza idealizada entra en diálogo con el incipiente desarrollo de una escultura de temática local promovida entonces por un paisano suyo, Manuel Piqueras Cotolí, profesor de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes desde su fundación. Mateu trabó amistad con este y con uno de sus mejores discípulos, Jorge

Vinatea Reinoso, a quien dedicó un retrato escultórico en el contexto de un decisivo viaje conjunto al sur andino. Su prestigio artístico en el Perú se vio reconocido oficialmente cuando el gobierno de Leguía le comisionó esculturas de las *Cuatro Estaciones* para decorar el nuevo comedor del Palacio de Gobierno en 1925. También obtuvo la protección de Rafael Larco Herrera, para quien realizó varios trabajos de temática peruana. Esta escultura fue fundida al regreso de Mateu a España, en los afamados talleres madrileños de Codina, y enviada a Lima por encargo del entonces Canciller Larco Herrera, quien donó la pieza al Palacio de Torre Tagle en 1931.



LUIS FELIPE AGURTO (1898-1967)
FIGURA ALEGÓRICA

Circa 1940/1955 | Bronce fundido y patinado | 33.5 x 20.5 x 13 cm.
Firmado en la base, atrás: "L. Agurto"

Desde su infancia en Piura, Luis Felipe Agurto demostró talento innato para el dibujo artístico. Se dice que a los once años de edad, durante una visita a La Huaca, su pueblo natal, el presidente José Pardo y Barreda le otorgó una beca de estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Lima, donde se formó como escultor con el maestro italiano Libero Valente. Al egresar, en 1911, obtenía el premio Concha de escultura por *El Náufrago*. Culminó los estudios con una beca del gobierno de Augusto B. Leguía que lo condujo a París, donde fue alumno de Antonine Mercier y Auguste Rodin. A su regreso, en 1917, realizó el gran relieve de la *Declaración de la Independencia* que

preside el hemiciclo del Congreso de la República. En el transcurso de la década de 1920 desarrolló una vasta carrera como autor de monumentos públicos, tanto en Lima como en el interior del país. Este desnudo femenino alegórico, en posición de figura tenante que sostiene un gran disco, parece haber formado parte de un proyecto de escultura pública, comisionado a Agurto en la década de 1940, que habría quedado inconcluso. La pieza destaca por su hábil modelado anatómico y por un lenguaje académico a contracorriente de las tendencias modernistas que se iban imponiendo en el medio local desde mediados del siglo pasado.



ROMANO ESPINOZA CÁCEDA (1898-1970)
HIPÓLITO UNANUE

1955 | Bronce vaciado y bruñido | 47 x 24 x 31 cm.
Firmado abajo atrás: "R. ESPINOZA C. 1955/FUNDICION CAMPAIOLA LIMA"

Romano Espinoza Cáceda modeló esta cabeza de Hipólito Unanue en 1938, al año siguiente de haber obtenido el gran premio de escultura en la Exposición Internacional de París, aunque la presente versión fue fundida mucho tiempo después, en los talleres limeños de Ugo Campaiola. El rostro maduro del prócer aparenta aquí unos setenta años de edad, y por tanto remite a su decisiva actuación política en tiempos de la Independencia. Unanue ejerció los cargos de ministro de Hacienda y de Relaciones Exteriores del Perú por designación de José de San Martín y Simón Bolívar. Espinoza Cáceda ha ensayado una reconstrucción ideal del aspecto físico de Unanue, pues no

se conocen retratos suyos de época. Para ello se basó parcialmente en un retrato póstumo, pintado por Rafael Ortega en 1885, que conserva la Facultad de Medicina de la Universidad de San Marcos -sucesora de la antigua Escuela de Medicina de San Fernando-, así como en el monumento del prócer trabajado por Manuel Piqueras Cotoquí en 1920 con destino al Parque Universitario. Sin sujetarse en rigor a ninguno de sus precedentes, Espinoza Cáceda logra aquí un retrato que conjuga un cierto aire clásico, evocador de la escultura "a la romana", con un énfasis expresivo en el tratamiento de las texturas que deja entrever una cierta sensibilidad modernista.



FELIPE LETTERSTEN (1955-2000)
BORA

Circa 1987/1992 | Fibra de vidrio
Firmado en la base

En 1992, el escultor peruano Felipe Lettersten exhibió en el Museo de la Nación un conjunto de ciento cuarenta esculturas en fibra de vidrio del cual formaba parte esta figura de niño músico de la tribu amazónica bora. Sin duda la conmemoración del V Centenario de la llegada de Colón al continente americano motivó este vasto proyecto del artista, iniciado en 1987, consistente en la documentación de miembros representativos de

tribus indígenas a lo largo de la región amazónica. Para ello Lettersten se valió de un procedimiento “hiperrealista”, consistente en la obtención de calcos directos enyesando al modelo vivo. Se trata de una técnica aprendida en Holanda, con el maestro Jan Van Leewen, que le sirvió para desarrollar un tipo de obra singular en el medio local, que va desde la documentación étnica hasta el realismo urbano y contemporáneo.



SILLAS Y SILLONES FRAILEROS

Siglos XVIII y XIX | Madera y cuero policromado | Medidas variables

Un número considerable de asientos del tipo conocido como “misional” o “frailero” se distribuye en las diversas dependencias del Palacio de Torre Tagle, corroborando así la importancia que revistió esta tipología dentro del mobiliario virreinal peruano. Su denominación tradicional de sillas o sillones “fraileros”, impuesta con fuerza dentro del habla local, proviene de haber estado constantemente asociados con los interiores eclesiásticos, pero se usaron con igual asiduidad en la vida doméstica y civil. De este modo lo acreditan tempranamente las láminas del manuscrito *Crónica y buen gobierno*, obra del escritor y dibujante mestizo Felipe Guaman Poma de Ayala en la segunda década

del siglo XVII. La persistente inclusión de estos muebles en el discurso gráfico de Guaman Poma deja entrever con claridad el sentido emblemático que suponía su empleo dentro de la sociedad hispano-andina.

Habría que buscar el origen de este ubicuo mueble colonial en la silla o el sillón de brazos hispánico de la época de Felipe II. Se trata de un asiento de diseño rectilíneo, trabajado en madera con el respaldo y el asiento frecuentemente forrados de cuero repujado o cordobán, sujetos por medio de clavazones de metal. Sus patas suelen tener travesaños o chambranas que las unen. A partir de esta forma básica, el asiento fue modificándose para adaptarse a la evolución del gus-

to y a los cambios de uso a través del tiempo. Es interesante constatar cómo la sensibilidad barroca irá curvando las formas de los brazos y las patas e introduciendo coronaciones labradas o policromías y dorados en las partes de cuero. Todo ello facilitaría, finalmente, la incorporación del repertorio ornamental del rococó ya en la segunda mitad del siglo XVIII, incluyendo el empleo de patas *cabriolé*. La elaboración de los asientos fraileros tampoco llegaría a desaparecer una vez entrado el siglo XIX, y es probable que fuese una de las primeras manifestaciones del estilo neo-colonial, fenómeno todavía escasamente estudiado dentro de la historia de las artes decorativas peruanas.



ESCRITORIO

Segunda mitad del siglo XVIII | Mueble de madera enconchado con nácar
245 x 119 x 54.5 cm.

Los muebles “enconchados” o “embutidos” constituyeron elementos esenciales de la decoración suntuaria virreinal. Su refinada técnica revela una evidente inspiración oriental y puede vincularse con los trabajos de laca en Corea y Japón, pero también con la prolongada tradición de taracea en concha desarrollada paralelamente en el Medio Oriente. Tales influencias hicieron suponer durante mucho tiempo que este tipo de objetos se realizaba en talleres de Filipinas, por asociárseles con el circuito comercial del Galeón de Manila. Aunque aún hoy no se ha esclarecido de manera concluyente el lugar donde se elaboraron, no cabe duda de que la mayor demanda de “enconchados” se concentró en Lima, ciudad que

poseía los mejores ejemplares hasta hace unas décadas.

Por ello no es difícil suponer que los “enconchados” debieron tener una presencia importante en el mobiliario original del Palacio de Torre Tagle, si bien se trata en este caso de dos piezas que ingresaron al edificio en el siglo XX, como parte de la donación efectuada por Teresa Blondet de Cisneros en memoria de su esposo, Manuel Cisneros Sánchez, canciller del Perú entre 1950 y 1955. Ambas piezas constituyen ejemplos excepcionales de la referida técnica, una de las más refinadas del mueble colonial. El procedimiento consistía, por lo general, en la aplicación de pequeñas placas de nácar sobre una superficie de madera, formando diversos

motivos ornamentales que destacan en un fondo cubierto por carey.

El trabajo de estas piezas, sin embargo, muestra una densa trama ornamental realizada únicamente en nácar, que lleva por realce aplicaciones de filamentos de plata entre cada pequeña pieza. Esta modalidad, que evoca la disposición de las escamas, no era frecuente en muebles de dimensiones mayores, como el escritorio. Su diseño responde a una tipología de origen inglés que empezó a difundirse en Lima hacia el último tercio del siglo XVIII. Es idéntico a otro que, a inicios del siglo pasado pertenecía a Víctor Larco Herrera, y es probable que ambos formasen pareja. Su cuerpo inferior presenta una tapa que puede volcarse y servir de





MESA CIRCULAR

Segunda mitad del siglo XVIII | Mueble de madera enconchado
67 x 64 cm.

mesa, sostenida por dos soportes laterales con tiradores circulares de plata. El segundo cuerpo corresponde a la alzada o estante, cerrado con puerta de dos hojas sin vidrieras, y remata en un águila bicéfala calada, detalle ornamental que remite a la antigua Casa de Austria. Al igual que en las cajas de madera trabajadas en este tipo de enconchado, el interior del mueble muestra una sencilla decoración a base de rombos, realizada en madera de dos tonalidades distintas.

Un acabado muy parecido luce la mesa, procedente de la misma donación, que hace juego con el escritorio descrito. Se caracteriza por

un tablero de forma circular con un faldón festoneado a todo el rededor; un fuste central de corte facetado la une al pie octogonal, de perfil ondulado y bulboso. Toda la superficie del mueble despliega motivos vegetales muy estilizados. Por sus pequeñas dimensiones, parece tratarse de una mesa destinada al estrado o plataforma en la sala principal o cuadra de las mansiones virreinales. Este espacio, por lo general cubierto de cojines, estaba reservado como lugar de labores, reunión y conversación para las mujeres de la familia, siguiendo una costumbre española que se consideraba heredera de la presencia musulmana en la Península.



ARMARIOS LIMEÑOS

Circa 1775/1795 | Madera ensamblada y tallada

Un innovador tipo de armario se impuso con fuerza en el virreinato peruano durante el último cuarto del siglo XVIII, sobre todo en Lima, Trujillo y las principales ciudades costeras. Ello coincidía con la introducción del pensamiento ilustrado, que trajo consigo un nuevo concepto de la vida doméstica, más secular y cosmopolita. A diferencia del armario barroco del siglo anterior, caracterizado por su diseño rectilíneo recubierto por una profusa talla plana, estos muebles

despliegan perfiles curvos y un repertorio ornamental asimétrico, centrado en los motivos *rocaille* de origen cortesano francés. En el Palacio de Torre Tagle se conservan varios ejemplares notables, presumiblemente salidos de talleres limeños. Suelen ser relativamente altos, con dos puertas frontales cubiertas por paneles curvilíneos que se repiten en los lados. Las patas adoptan por lo general la forma curvada o *cabriolé*, a veces terminadas en garras o bolas, mientras que en la co-

ronación se alzan grandes frontones de crestería calada con decoración de rocalla -denominados “peinetas”, por su similitud con ese aditamento femenino-, donde es colocado con frecuencia el escudo real o las armas de la familia propietaria. Estos vistosos remates encuentran su contraparte más discreta en los faldones ondulantes con motivos de rocalla que adornan la parte inferior del mueble.



SOFÁS Y SILLONES NEOCLÁSICOS

Primera mitad del siglo XIX | Madera ensamblada y taraceada | medidas variables

Entre las tipologías más emblemáticas del mobiliario peruano durante los primeros decenios de la república se halla este tipo de sofá neoclásico. Su enorme aceptación por parte de las nuevas elites criollas marcaría entonces un quiebre definitivo frente al antiguo esquema del canapé tradicional, sumamente alargado o con asientos múltiples. En contraste, el aliento clasicista de estas piezas no solo se expresa en un repertorio ornamental compuesto por ele-

mentos de origen grecolatino –como garras de león o cornucopias–, sino además por un nuevo sentido de las proporciones. Su inspiración es claramente norteamericana y testimonia la creciente importancia que iba adquiriendo el comercio con los Estados Unidos tras la apertura del mercado local iniciada con la Independencia. De hecho, aunque muchas de estas piezas eran directamente importadas desde los Estados Unidos, otras empezaban a ser fabricadas por eba-

nistas norteamericanos emigrados al país –sobre todo procedentes de Filadelfia–, quienes difundieron además técnicas decorativas asociadas a su fabricación, como el taraceado en bronce o la aplicación de diseños dorados por medio de estarcidos. Los carpinteros locales pronto replicarían con habilidad esta modalidad, que mantuvo una vigencia ininterrumpida hasta fines del siglo XIX.







JOHN BROADWOOD & SONS (LONDRES) **PIANOFORTE**

Circa 1808/1820 | Mueble de madera y teclado de marfil
82.5 x 169 x 63.5 cm.

De acuerdo con los indicios disponibles, el pianoforte de Torre Tagle formaba parte del mobiliario original de la mansión y es uno de los más antiguos instrumentos de este género que conserva la ciudad. Procede de los talleres ingleses de John Broadwood e hijos y seguramente constituía una novedad y un auténtico objeto suntuario para la capital peruana en tiempos de la Independencia. Se sabe que la empresa fue fundada en Londres el año 1728 por Burkat Shudi y continuada en 1773 por John Broadwood, de quien lleva el nombre hasta hoy en que es considerada la compañía de fabricación de pianos más antigua del mundo. De hecho, fue uno de los primeros talleres que exploraron de manera sostenida las posibilidades técnicas y comerciales del piano, instrumento inventado en Florencia ha-

cia la década de 1720 por Bartolomeo Cristofori.

Este ejemplar debió fabricarse hacia inicios del siglo XIX, momento en que John Broadwood and Sons ya se había posicionado en el mercado internacional. Así, el creciente prestigio de la compañía había llevado a que Manuel de Godoy, primer ministro de España, le comisionase un gran piano en 1796, que finalmente pasaría a manos de Fernando VII (hoy en el Museum of Fine Arts de Boston). La obra perteneciente al Palacio de Torre Tagle corresponde a una tipología más o menos estandarizada, de la que quedan algunos ejemplos en el ámbito hispanoamericano.

La importancia asignada al instrumento en su tiempo podría colegirse de su inclusión en el retrato oficial de Mariana Micaela Echeverría,

esposa de José Bernardo de Tagle, entonces Supremo Delegado del Perú, y cuarta marquesa de Torre Tagle, lienzo pintado por José Gil de Castro en 1822. En efecto, la obra muestra a la marquesa junto a lo que parece ser este mismo pianoforte aunque el diseño de la pieza habría sido simplificado por el artista. Es posible, sin embargo, distinguir el particular tratamiento de las patas abalaustradas y la marquetería de la caja, así como sus finas aplicaciones de metal. En el contexto del lienzo referido, el instrumento contribuía a subrayar lo que debía ser entendido no solo como una refinada distracción social sino como una afición musical de carácter ilustrado, acorde con el nuevo papel de la dama retratada.



ALBERT PABLICH
MESA DEL CENTENARIO

1921 | Madera tallada | 86 x 108 x 77 cm.
Firmado: "Albert Pablich/ Escultor"

Escultor y ebanista austriaco emigrado al Perú hacia 1915, Albert Pablich labró esta mesa de excepcional diseño, junto con otras piezas de temática andina, al celebrarse el Centenario de la Independencia Nacional, en julio de 1921, cuando las corrientes artísticas nacionalistas empezaban a dominar la escena local. Con esa serie de trabajos Pablich concurrió al Segundo Salón de Invierno de la Sociedad de Bellas Artes del Perú, ese mismo año, y es probable que fuera por entonces cuando el Estado peruano adquirió la mesa para destinarla a la sede de la Cancillería. Es un mueble de fina talla calada y de un sorprendente eclecticismo, que combina en

sus líneas generales las formas curvilíneas del estilo Luis XV –manifiestas sobre todo en el trazo de las patas cabriolé– con la lógica decorativa del *art-nouveau* europeo de principios del siglo XX. Sus abigarradas labores incluyen numerosos detalles ornamentales de carácter nativista, como las cabezas indígenas que llevan el chullo y el sombrero característicos del Cuzco o el Altiplano en las cuatro esquinas del tablero, un par de relieves de temas pastoriles andinos al centro del faldón, además de los retratos en clave heroica del Libertador José de San Martín y del presidente Augusto B. Leguía.







BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Bibliografía selecta

ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO, ENRIQUE MARCO DORTA Y MARIO BUSCHIAZZO. *Historia del arte hispanoamericano*. Barcelona: Salvat, 1949-1956, 3 vols.

CAMPOS CARLÉS DE PEÑA, MARÍA. *Un legado que pervive en Hispanoamérica. El mobiliario del Virreinato del Perú de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones El Viso, 2013.

CASTILLO SAAVEDRA, AMELIA. *Catalogación de bienes artísticos muebles del Ministerio de Relaciones Exteriores* (Fichas manuscritas, Archivo del Ministerio de RREE).

CASTILLO, TEÓFILO, "Interiores limeños X. Casa del Doctor Ricardo Ortiz de Zevallos (Sucesión de los marqueses de Torre Tagle)", *Varietades*, Año X, n° 366, Lima, 6 de marzo de 1915, pp. 1853-1857.

CHAUNY, GILBERT, "Los siete marqueses de Torre Tagle", *El Comercio*, Lima, 30 de mayo de 2004, p. C 10.

CODEZETA [CARLOS ORTIZ DE ZEVALLOS PAZ-SOLDÁN]. *Torre Tagle*. Lima: 1973.
– *Torre Tagle*. Lima: FOPTUR, 1989 (segunda edición).

CRESPO RODRÍGUEZ, MARÍA DOLORES. *Arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2006.
– "La intervención del arquitecto Andrés Boyer Ruiz-Beneyan en el Palacio de Torre Tagle a través de la prensa limeña (1953-1959)", en: Rivera Blanco, J.J. *Arqueología, Arte y Restauración. Actas del IV Congreso Internacional "Restaurar la memoria"*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 2006, pp. 467-478.

DALHEIMER, BÁRBARA, "Los balcones de Lima", *Humboldt*, n° 85, Bonn, 1985, pp 36-45.

"Donativo al gobierno peruano", *Cultura Peruana*, Año XVI, n° 93, Lima, marzo de 1956.

El Cardenal Benlloch en el Perú. Lima: Tipografía Scheuch, 1928.

ESCUDERO ORTIZ DE ZEVALLOS, CARLOS R., "La familia Tagle Bracho del Perú: Apuntes genealógicos", *Revista del Instituto Peruano de Estudios Genealógicos*, n° 20, Lima, 1994, pp. 79-93.

ESTABRIDIS CÁRDENAS, RICARDO, "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII, *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte Espacio y Sociedad*. Sevilla: Editorial Giralda, 2001.

– "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder", *El Barroco Peruano 2*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2003, pp. 135-171.
– "Cristóbal de Aguilar Casaverde, retratista limeño del siglo XVIII", *Illapa*, n° 1, Lima, diciembre de 2004, pp. 29-40.

GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA, EMILIO, "La galería de Ortiz de Zevallos", *El Ateneo*, n° 9, Lima, marzo de 1900.

– *Sobre bellas artes*. Lima: El autor, 1920.
– "El arte de la pintura en la Lima virreinal", *Revista de las Españas*, n°s 87-88, Madrid, noviembre-diciembre de 1934, pp. 542-548.

HARTH-TERRÉ, EMILIO Y ALBERTO MÁRQUEZ ABANTO, "Las bellas artes en el virreinato del Perú en el siglo XVII. Azulejos limeños", *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo XXII, Entrega II, Lima, 1958, pp. 411-440.

– "Las bellas artes en el virreinato del Perú. Nota para una historia del balcón en Lima", *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo XXIII, entrega II, Lima, 1959, pp. 400-467.

HINDIN, SETH ADAM, "How the West was won: Charles Muskavich, James Roth, and the

arrival of 'scientific' art conservation in the Western United States", *Journal of Art Historiography*, n° 11, Birmingham, diciembre de 2014, pp. 1-50.

JECKEL, BERNARDO MARÍA. *Gran galería de pinturas antiguas*. Lima: Imprenta de La Patria, 1873.
– *Gran galería de pinturas antiguas*. Lima: Imprenta de Carlos Prince, 1899.

JENSEN DE SOUZA FERREIRA, JAMES, "Los Tagle", *Apuntes para el estudio genealógico de familias limeñas de los siglos XVII y XVIII*, n° 3, Lima, 1971.

JIMÉNEZ, CARLOS, "Una galería de pinturas", *El Comercio*, Lima, 14 de abril de 1901, ed. de la tarde, p. [3].

KUBLER, GEORGE Y MARTÍN S. SORIA. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*. Baltimore, 1959.

KUSUNOKI RODRÍGUEZ, RICARDO (ed.). *La colección Petrus y Verónica Fernandini. El arte de la pintura en los Andes*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2015.

MARCO DORTA, ENRIQUE. *La arquitectura barroca en el Perú*. Madrid: Instituto Diego Velázquez- CSIC, 1957.

MONCADA, BALTASAR DE. *Descripción de la casa fabricada en Lima, corte del Perú, para que las Señoras ilustres de ella y las demás mujeres devotas [...] pueden tener en total retiro y con toda abstracción y dirección necesaria, los ejercicios de San Ignacio de Loyola*. Sevilla: Imprenta de Joseph Padrino, 1757.

– *Descripción de la casa fabricada en Lima, corte del Perú, para que las Señoras ilustres de ella [...] Villagarcía*: Imprenta del Seminario, 1762.

MORALES CAMA, JOAN MANUEL, "Los últimos días de José Bernardo de Tagle y Portocarrero Marqués de Torre Tagle en el Callao: testamento e inventario de bienes (1825)", *Revista Histórica*, volumen 42, Lima, 2006, pp. 171-198.

"Objetos de arte", *El Comercio*, Lima, 18 de diciembre de 1897, ed. de la mañana, p. [2].

ODRIOZOLA, MANUEL DE. *Terremotos. Colección de las relaciones de los más notables que ha sufrido esta capital y que la han arruinado [...]*. Lima: Tipografía de A. Alfaro, 1863.

PACHECO VÉLEZ, CÉSAR. *Memoria y utopía de la vieja Lima*. Lima: Universidad del Pacífico, 1985.

PALMA, CLEMENTE, "El que a la sierpe mató' (Una visita a la casa de Torre Tagle)", *Ilustración Peruana*, n° 144, Lima, 10 de julio de 1912, pp. 12-16.

– "Lima viejo y Lima nuevo. Una visita a la Casa Torre Tagle", *Ilustración Peruana*, n° 145, Lima, 24 de julio de 1912, pp. 12-15.

RIVA-AGÜERO Y OSMA, JOSÉ DE LA. *El Perú histórico y artístico: influencia y descendencia de los montañeses en él*. Santander: Sociedad de Menéndez y Pelayo, 1921.

– "Lima española", *Opúsculos*: Lima, 1938, tomo II.

– *Estudios de genealogía peruana. Obras Completas VIII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.

RIZO-PATRÓN BOYLAN, PAUL. *Linaje, dote y poder. La nobleza de Lima de 1700 a 1850*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN, "El Palacio de Torre Tagle", *La Prensa*, Lima, 18 de julio de 1958.

SAN CRISTÓBAL, ANTONIO, "La venera de Torre Tagle", *El Comercio*, Lima, 10 de mayo de 2000.

– "Las ménsulas en Torre Tagle", *El Comercio*, Lima, 7 de junio de 2000.

San Cristóbal, Evaristo. *El Palacio de Torre Tagle*. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1935.

SÁNCHEZ CONCHA BARRIOS, RAFAEL, "Los montañeses en el Perú del siglo XVIII", *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, Lima, 1996.

SOLARI SWAYNE, MANUEL, "El Palacio de Torre Tagle", *El Comercio*, Lima, 21 de octubre de 1980.

TORD, LUIS ENRIQUE Y PEDRO GJURINOVIC CANEVARO. *El Palacio de Torre Tagle y las casonas de Lima*. Lima: Asociación de Funcionarios del Servicio Diplomático del Perú, 2001.

VELARDE, HÉCTOR, "La restauración del Palacio de Torre Tagle", *Fanal*, vol. XIV, n° 54, Lima, 1958, pp. 9-16.

WETHEY, HAROLD E., *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*. Harvard, 1949.











Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú