

Quispe

art & research journal

Volumen 1 N° 1 (2021) Enero-Diciembre

Publicación de la Vicepresidencia de Investigación, Oficina de Bibliotecología y Publicaciones y el Fondo Editorial de la UNDQT.

COMPOSICIÓN MUSICAL MODULAR

EL BASTIDOR EN LA COLONIA

MONOTIPIA Y LA PERCEPCIÓN VISUAL

PROCESOS COMUNICATIVOS EN LAS ARTES
VISUALES CONTEMPORÁNEAS EN EL PERÚ

FUENTES GRABADAS DE
LA OBRA DE DIEGO QUISPE TITO (1611-1681)



BICENTENARIO
PERÚ 2021



UNIVERSIDAD NACIONAL
DIEGO QUISPE TITO

UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO
Comisión Organizadora

Presidencia de la Comisión Organizadora
Mg. Carlos Hugo Aguilar Carrasco

Vicepresidencia Académica
Mg. Carlos Hugo Aguilar Carrasco (e)

Vicepresidencia de Investigación
Mg. José Luis Fernández Salcedo

Consejo Editorial del Fondo Editorial UNDQT
Mg. José Luis Fernández Salcedo
Mg. Cecilia Ráez Casabona
Mg. César A. Quispe Choqque
Mg. Eustaquio Ramos Candia

Quispe

art & research journal

Director de la publicación
Dr. Enrique A. León Maristany

Editor Ejecutivo
Dr. Julio Santillán Aldana

Corrección de estilo
Lic. John Paucar Aguirre

Cuidado de edición
Mg. Cecilia Ráez Casabona

Fotografía
Br. Pamela C. Zamora Salazar

Diseño y diagramación
Br. Nicolás Marreros Córdova

Coordinación y logística
Tec. Patrick Carrillo Marcavillaca

Imagen de portada
Br. Pamela C. Zamora Salazar
"Muro inca"
Fotografía en blanco y negro



Fondo Editorial UNDQT (FEUNDQT)
Dirección domiciliaria:
Calle Marqués 271, Cusco, Perú.
quispe@undqt.edu.pe
www.revistas.undqt.edu.pe/index.php/quispe

Revista Quispe es una revista de acceso abierto gratuita. Esta revista y sus artículos se publican bajo licencia Creative Commons Atribución-No Comercial- Compartir Igual (CC BY-NC-SA), por lo cual el usuario es libre de compartir y redistribuir el material, bajo los siguientes términos:

- Se debe dar crédito de la revista a la UNDQT, a los autores y al Comité Editorial (revista, autor, url / doi).
- Se debe compartir por los mismos medios y de la misma forma en que se publica la revista.
- No realizar cambios ni obras derivadas.
- No se use para fines comerciales.



Reconocimiento- NoComercial- CompartirIgual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Índice

6

Palabras preliminares
José Luis Fernández Salcedo



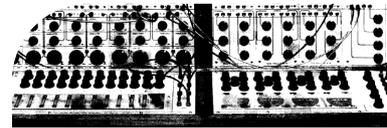
7

Editorial
Enrique Alonso León Maristany



8

**Composición musical modular.
[re]configuraciones peruanas
a viejos paradigmas (2017-2021)**
José Ignacio López Ramírez Gastón



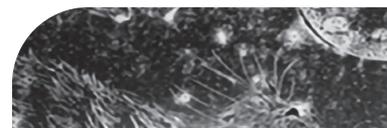
18

**El bastidor en la colonia:
elemento adicional de la pintura de caballete**
Myriam Leiva Álvarez



28

**La monotipia y la percepción visual
en los estudiantes de nivel primario**
Gregorio Quispe Fernandez



40

**Procesos comunicativos en las artes visuales
contemporáneas en el Perú: El caso de la ciudad del Cusco**
Víctor Zúñiga Aedo



49

**Fuentes grabadas de la obra
de Diego Quispe Tito (1611-1681)**
Almerindo Eduardo Ojeda Di Ninno



Presentación

El hermoso verso del poeta español, Antonio Machado: Caminante no hay camino, se hace camino al andar; se aplica en muchos aspectos a la realidad de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito (UNDQT) de Cusco. Somos la primera universidad de artes visuales en el Perú, nada menos. Llevamos sobre los hombros una responsabilidad, no solo frente a nuestra realidad inmediata, sino también frente a la historia, ya que somos conscientes que estamos abriendo una senda por la que discurrirán las nuevas instituciones de educación superior, dedicadas al arte, que vendrán en el futuro. Cada una de nuestras acciones servirán como referente a las nuevas universidades.

Hecha esta primera reflexión, me gustaría agregar que en nuestra búsqueda de la excelencia, tratamos de brindar nuestros mejores esfuerzos en cada una de nuestras acciones. Queremos lograr el licenciamiento pero también generar un ecosistema en donde la investigación artística y científica pueda desarrollarse de manera óptima. Aspiramos a convertirnos en una institución referente en el campo artístico. Para ello, estamos desarrollando una serie de políticas que promuevan la institucionalidad para desarrollar la investigación artística y científica.

Una de estas acciones es echar a andar nuestra revista de investigación artístico científica a la que hemos bautizado como Quispe - Art Research Journal. Esta es una publicación arbitrada, de periodicidad semestral y que la podrán encontrar en nuestro portal de revistas en formato digital y acceso abierto. El principal objetivo de Quispe es hacer visible la investigación artística, y sus aproximaciones, desarrollados en el contexto de procesos creativos, a nivel local, nacional e internacional. Asimismo, esta publicación tiene como propósito promover el pensamiento crítico y la reflexión sobre el arte, sus obras y prácticas en las dimensiones sociales, económicas, políticas, filosóficas, ambientales y culturales.

Mucha ilusión nos hace el futuro que tendrá Quispe - Art Research Journal porque estamos seguros que será una importante plataforma para la divulgación de arte, pero también un importante paso en el desarrollo de la investigación artística en el Perú y Latinoamérica. Caminante no hay camino, se hace camino al andar.

José Luis Fernández Salcedo
Vicepresidente de Investigación UNDQT

Editorial

Debo comenzar estas líneas manifestando mi satisfacción por participar en la edición de esta primera revista artística-científica de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito (UNDQT). La producción de revistas indizadas es parte de la realidad universitaria y de la investigación, que cada día produce conocimiento de niveles altos, tanto en el contenido como en la forma de presentar sus informes. Esta evolución ha requerido de especialistas que impulsen el desarrollo editorial y que las universidades inviertan sus valiosos recursos para la producción de conocimiento y su transferencia. Asimismo, es importante señalar que en esta coyuntura, la indización de contenidos debe estar sujeta a altos estándares que están establecidos a nivel mundial y que necesariamente se deben cumplir.

La investigación artística y científica relacionada al arte ha evolucionado rápidamente en las últimas dos décadas. La UNDQT no se quiere quedar rezagada y está trabajando con empeño para cumplir con los propósitos de investigación y alcanzar los estándares establecidos para su publicación. En la Vicepresidencia de Investigación, de la UNDQT, los esfuerzos de los últimos años están dando sus primeros frutos. Uno de estos frutos es esta revista, que para nosotros significa un primer paso hacia el futuro. Esta revista también significa un cambio difícil, pero necesario. Es parte de la evolución de escuela a universidad y el desarrollo de la investigación en artes y ciencias.

Sobre este el contenido de este primer número, debo señalar que los artículos de esta revista reflejan una investigación diferente, tanto en sus métodos como en la forma de analizar los fenómenos de la naturaleza, del arte y tienen, además, una connotación que se suma no solo a la descripción de estos, sino a su interpretación. La objetividad y subjetividad conviven en una simbiosis de lo real y lo ideal, lo fáctico y lo imaginario, lo que se denota y connota.

Finalmente, debo señalar que el arte también produce conocimiento. Esta publicación refleja en sus contenidos aportes nuevos para la ciencia y el arte. Esta revista es parte de un proceso de transferencia de conocimiento muy complejo, el cual se sintetiza en este primer número que, hoy, presentamos al lector con la intención de que disfrute de este volumen, pueda utilizarlo para sus investigaciones y pueda replicarlo en el desarrollo de la investigación artístico-científica.

*Enrique Alonso León Maristany
Director de la Publicación*

Composición musical modular. [re]configuraciones peruanas a viejos paradigmas (2017-2021)

Dr. José Ignacio López Ramírez Gastón

Universidad Nacional de Música. Lima, Perú.
jlopezr@unm.edu.pe
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2444-5437>

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5799423>

Recibido/Recebido/Received: 2021-11-21

Aceptado/Aceitado/Accepted: 2021-12-21

Resumen: En este texto se discute la posible implementación de modelos de composición indeterminada y aleatoria, en los entornos de la enseñanza musical académica peruana, a través del uso de conceptos de modularidad aplicados a piezas musicales de base tecnológica. Partimos de la premisa que el concepto de modularidad ha permeado la mayoría de las actividades y disciplinas contemporáneas; no obstante, en el entorno musical académico peruano se han presentado dificultades para el acceso de estos conceptos a las prácticas habituales de los compositores nacionales, sobre todo en relación a las prácticas de la música de base tecnológica. Creemos que el modelo de modularidad musical nos demuestra la oportunidad de generar discursos inclusivos, a través de la música de base tecnológica, en el quehacer organizativo del compositor profesional peruano y de los interesados en la experimentación musical.

Como casos de estudio se presentan dos piezas musicales, las cuales fueron desarrolladas en el Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Música (Lima, Perú), que guarda relación con los cursos de electroacústica de esa misma institución. Siguiendo el paradigma del *patch* del software musical Pure Data, se presentan las piezas "Arpa1: descomposiciones y automatismos" y "Turbia microespera I" como ejemplos prácticos de composición musical conceptualizada desde una perspectiva modular.

Palabras clave: Arpa1: descomposiciones y automatismos; Arte sonoro; Electroacústica peruana; Jose Ignacio Lopez Ramirez Gaston; Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro; Música aleatoria; Música modular; Turbia microespera I; Universidad Nacional de Musica.

Composição musical modular. [re]configurações peruanas para paradigmas antigos (2017-2021).

Resumo: Neste texto discutimos a possível implementação de modelos de composição indeterminados e aleatórios em ambientes de ensino musical acadêmico peruano, através do uso de conceitos de modularidade aplicados a peças musicais de base tecnológica. Partimos da premissa de que o conceito de modularidade permeou a maioria das atividades e disciplinas contemporâneas; no entanto, no ambiente musical acadêmico peruano tem havido dificuldades em acessar esses conceitos às práticas habituais dos compositores nacionais, especialmente em relação às práticas da música baseada em tecnologia. Acreditamos que o modelo de modularidade musical nos mostra a oportunidade de gerar discursos inclusivos, através da música baseada em tecnologia, no trabalho organizacional do compositor profissional peruano e daqueles interessados na experimentação musical.

Como estudos de caso, são apresentadas duas peças musicais, que foram desenvolvidas no Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro da Universidade Nacional de Música (Lima, Peru), que está relacionada com os cursos eletroacústicos da mesma instituição. Seguindo o paradigma do *patch* do software de música Pure Data, as peças "Arpa1: decomposições e automatismos" e "Turbia microespera I" são apresentadas como exemplos práticos de composição musical conceitualizada a partir de uma perspectiva modular.

Palavras-chave: Arpa1: descomposiciones y automatismos; Arte sonora; Eletroacústica peruana; Jose Ignacio Lopez Ramirez Gaston; Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro; Música aleatória; Música modular; Turbia microespera I; Universidade Nacional de Música.

Modular musical composición. Peruvian [re]configurations of old paradigms (2017-2021)

Abstract: The present text discusses the possible implementation of models for indeterministic and aleatory composition within the environment of Peruvian academic musical training, through the use of modularity concepts applied to technology based musical pieces. As a study case, it presents two musical pieces developed within the Laboratorio de Musica Electroacustica y Arte Sonoro of the Universidad Nacional de M in Lima, Peru and in relationship to the electroacoustic courses in that institution. If the concept of modularity has permeated the majority of contemporary activities and disciplines, the Peruvian academic musical environment have seen

some difficulties for the insertion of such concepts in the regular practices of the national composer, specially in relationship to technology based music. Following the patching paradigm of the musical software Pure Data, the musical pieces Arpa1: descomposiciones y automatismos and Turbia microespera I are presented as practical examples of musical composition conceptualized from a modular perspective. The musical modularity model shows the opportunity of developing inclusive discourses, through technology based music, to the organizative activities of the peruvian profesional composer, and all those interested in musical experimentation.

Keywords: Arpa1: descomposiciones y automatismos; Jose Ignacio Lopez Ramirez Gaston; Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro; Modular Music; Peruvian Electroacustics; Random Music; Sound Art; Turbia microespera I; Universidad Nacional de Música.

1. Introducción [jerarquía(s) y estructura(s)]

...for they have been taught, in learning the proper vocabulary, that music is strictly a structure
Susan McClary, 1985

La historia de la música es, entre otras cosas, la historia de un largo proceso de transformaciones en la búsqueda de modelos organizativos y estructurales para las artes del sonido. Múltiples paradigmas nos han acompañado en la ruta hacia un entorno contemporáneo, indefinido y ambiguo; en donde la multiplicidad de posibles lenguajes, herramientas sonoras y musicales, ha determinado una pluralidad conceptual y práctica que es, para algunos, liberadora y, para otros, la fuente de un desorden que nos ha alejado de lo *formalmente* musical.

Hasta la aparición, en la historia, del registro sonoro; lo que habíamos denominado como musical pertenecía al mundo efímero del espacio escénico, la actividad performática o la acción de solidaridad comunitaria presente, esta última, en lo que luego Williams Thoms llamaría: *folklore*¹. Esta condición de fugacidad del fenómeno musical había sido parcialmente eludida por el proceso de notación musical; el cual, si bien no permitía atrapar la obra y convertirla en objeto, podía asegurar su repetición y permanencia en el tiempo. Este mecanismo de eternización de la sonoridad también favoreció el desarrollo de un modelo de técnico musical, al cual se denominó: compositor, un estratega de la estructura. Aunque el concepto de compositor podría ser ligeramente asignado a todo creador de obras musicales; ha sido común en las tradiciones posteriores al desarrollo de los modelos individualistas, propuestos por el humanismo, el

considerar a un modelo particular de compositor: el escritor musical, como una adición especial al panorama de actividades humanas, al cual se ubicó en un lugar privilegiado entre el técnico experto y el vehículo a una sensorialidad elevada por el arte.

Esta condición humanista es posteriormente exacerbada, tal como lo menciona Anna Priotrowska: “it can be claimed that Modernist composers in some respects inherited the 19th century concept of an artist-creator whose ability to conceive a work of art was considered as an almost god like power” (2007, p. 229). Esta percepción de superioridad en lo estético y técnico, llevó al uso del término “genio musical” para referirse a los compositores más destacados de los periodos clásico y romántico. Aunque el aglomerado de corrientes denominadas como modernismo haya declarado como ejes centrales (1) la ruptura de la tradición, (2) la incorporación de nuevos elementos sonoros y (3) la desmitificación del valor supremo del modelo tonal; también, ha mantenido ciertos criterios exclusivistas y ha reafirmado posicionamientos disciplinarios de periodos anteriores, con lo cual se generó un contrapeso a esta pluralidad conceptual y práctica, antes mencionada, y que el siglo veinte defendió en su momento.

El presente trabajo examina una propuesta alternativa al modelo de trabajo compositivo propuesto por la era del humanismo. Este análisis comprende una perspectiva contextual del mundo de la composición en el entorno nacional peruano; no solo en relación a la compartimentalización de actividades musicales y sus protagonistas, sino a los paradigmas de temporalidad que, a través de los modelos narrativos lineales, han acompañado al compositor académico o profesional peruano en su viaje al siglo veintiuno. Si el periodo modernista trajo consigo, como parte de sus procesos rupturistas, la necesidad de reformular los paradigmas de función, formulación y estructuración de los productos sonoro-musicales, y por extensión la posible reconfiguración del papel del creador (compositor) y el intermediario (intérprete) frente a las nuevas formas de escuchar, estas revoluciones no han sido implementadas, en su totalidad, en el entorno peruano. Diferentes posiciones han sido posibles con respecto a la aceptación e implementación de los nuevos discursos y conversaciones globales que han desafiado la tradición académica musical desde 1900. Entre ellos podemos encontrar: (1) una visión conservadora que busca el mantenimiento único de los modelos clásico y romántico, (2) una visión exclusivamente rupturista y evolucionista que considera cada nuevo desarrollo como parte de un proceso global rumbo a un futuro perfecto y (3) una visión inclusiva que valida la naturaleza múltiple, orgánica de las actividades y productos musicales, así como la riqueza

1. William John Thoms (1803-1885) acuñaría el término *folk-lore* en 1846 (Emrich, 1946).

za de las diferentes expresiones artístico-musicales a lo largo de la historia.

Este trabajo gira en torno a la manifestación de un modelo inclusivo, derivado específicamente del desarrollo de la música de base tecnológica, así como la influencia de esta última en el desarrollo de propuestas alternativas a los modelos de linealidad musical. El caso de la historia de la música académica de base tecnológica en el Perú, cuyo conflictivo proceso de desarrollo he discutido con anterioridad (López, 2019, 2020) nos enfrenta a la necesidad de generar vías de diálogo que estimulen la comprensión de los fenómenos de la tecnología musical como elementos en la construcción de paradigmas compositivos integrales que, a su vez, aportan nuevas fórmulas que interrumpen, modifican o complementan las actividades del oficio musical. Como menciona Kramer:

“Technology has changed the essence of music. It has not and will not destroy the performance tradition of vocal and instrumental music, but it has created a fundamentally new aesthetic of musical time, an aesthetic that has begun to produce beautiful and exciting music” (Kramer, 1988, p. 79).

En este trabajo mencionaré algunas de las perspectivas en relación a la labor musical, sus respectivas divisiones y el tema general de la composición no-lineal. Luego discutiré los temas de no-linealidad, aleatoriedad y modularidad en relación a la música de base tecnológica y, finalmente, me enfrentaré a las dos piezas musicales seleccionadas como ejemplo de la aplicación de los conceptos antes mencionados en los entornos de composición académica.

2. Políticas de participación: programadores, artistas, a veces músicos

Those who wish really to study music should be taught composition in all of its contemporary forms: we may then hope and pray that the majority will never become composers
Charles Rosen, 1962

El desarrollo de nuevas herramientas de trabajo y de nuevas fuentes de sonoridad a lo largo del siglo veinte implicó una nueva formulación de la división de labores en el ámbito musical. Dicho esto, la disputa sobre el modelo divisorio compositor-intérprete ha acompañado nuestras discusiones musicales desde mucho antes del desarrollo de las vanguardias musicales del siglo pasado y autores como Lukas Foss consideran que:

“We owe our greatest musical achievements to an unmusical idea: the division of what is an indivisible whole, ‘music,’ into two separate processes: composition (the making of music) and perfor-

mance (the making of music), a division as nonsensical as the division of form and content...” (Foss, 1963, p. 45).

Es interesante considerar que el siglo veinte incluyó, al mismo tiempo, el desarrollo de procesos de especialización en las labores musicales, separando al compositor del intérprete, y la aparición de nuevas tecnologías que confrontaban esta dicotomía, fundamental aún hoy, del quehacer académico musical. En entornos como el peruano, en donde las artes musicales de base tecnológica no han mostrado el desarrollo natural y continuo, presente en el norte global o incluso en otras partes de Latinoamérica (López 2019, 2020), es entendible la falta de compositores puramente acústicos, electrónicos o electroacústicos, y que esta labor haya sido más bien complementaria al trabajo acústico. El caso de César Bolaños, comúnmente identificado como pionero de la composición electrónica nacional, es emblemático, no necesariamente del desarrollo de estas artes compositivas en el país sino de su subdesarrollo en el entorno nacional. Como he mencionado en mi texto “Profetas eléctricos y tierras lejanas: César Bolaños y el legado electroacústico imposible”:

“Es contradictoria la situación de defensa de Bolaños como compositor nacional frente a la imposibilidad de ejercer su labor como compositor en el Perú. Una visualización autocrítica y consciente de nuestros procesos de valoración (y validación) de las identidades nacionales es posible, gracias al desarrollo (o falta de) de las actividades relacionadas a la música electrónica por parte de Bolaños dentro del territorio peruano” (López, 2021, p. 17).

Si el caso de César Bolaños es particular, ya que dentro de la historia peruana sería uno de los pocos músicos nacionales entrenados en el ámbito tradicional de la profesionalización musical y en las artes de la electrónica en el exterior, se puede señalar que a siete décadas de la oficialización del discurso de la música electrónica en los ámbitos académicos, otras viejas preguntas vuelven a surgir, en relación a la composición electroacústica y artes afines, en el entorno nacional: ¿Qué podría suceder con un músico electrónico académico no entrenado en las artes musicales tradicionales, ya sea como compositor o como intérprete, o dedicado exclusivamente a estas artes? ¿Cuál sería su condición dentro de la división de labores de la tarea musical? ¿Serían sus piezas musicales composiciones realizadas por un no-compositor? ¿Se debería formular un nuevo sistema de categorización que permitiera la exclusión o independización de los nuevos fenómenos históricos de la música tecnolozada al ritmo que la historia los presente, evitando así la confrontación? ¿Existe un modelo compositivo que haya internalizado el desarrollo tecnológico y el contexto histórico social? Es posible que estas preguntas se encuentren

en proceso de ser resueltas y que no requieran mayor deliberación en el momento, en tanto la labor del compositor pueda ser comprendida como la de aquel que se dedica a organizar y ordenar elementos sonoros en la construcción de estructuras, discursos que permitan la transmisión de ideas y emociones de acuerdo a múltiples modelos de representación.

Si bien la consideración del músico de base tecnológica como compositor es un tema interesante a desarrollar y que puede dar luces respecto a los procesos de implementación tecnológica a lo largo del siglo veinte, el presente trabajo se enfrenta al problema mayor de la implementación de modelos de composición no lineal vinculados al desarrollo de modelos relacionados con el desarrollo tecnológico, y no necesariamente implementados en la composición musical profesional nacional. Más allá de la condición del profesional musical de base tecnológica, que implementa capacidades difíciles de identificar bajo el modelo compositor-intérprete tradicional, están las configuraciones discursivas desarrolladas por las nuevas máquinas para la construcción de piezas musicales.

Este texto propone un análisis de caso que refleja, y examina, una situación contextual específica y por lo tanto determinante solamente en función al desarrollo de piezas de música de base tecnológica, durante el periodo 2017-2021, y producidas como resultado de mi participación en la Universidad Nacional de Música del Perú como docente de los cursos de Informática Aplicada a la Música y Taller de Música Electroacústica, de la implementación del Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro, así como de la Dirección de Innovación y Transferencia Tecnológica. Cierta condición de ambigüedad con respecto a la configuración de los productos musicales presentados es central a este trabajo, en la medida que estas piezas buscan la implementación de discursos no lineales, aleatorios y modulares en el quehacer compositivo de la Universidad, ampliando el panorama discursivo a través de la comprensión de los aportes de las herramientas tecnológicas al mundo de la dimensión horizontal de la música. Este trabajo se percibe como un avance solo medible en virtud a las potencialidades del futuro.

En este trabajo, presentamos todos ejemplos de composición de base tecnológica que he realizando en los últimos años; los cuales muestran, en mi opinión, el proceso natural de percepciones compositivas que, siguiendo el desarrollo de los nuevos paradigmas rupturistas del modernismo, proponen nuevas configuraciones de temporalidad: Arpa1: descomposiciones y automatismos (2017) y Turbia microespera I (2020).

3. Composición y tiempo lineal

La música ha sido tradicionalmente comprendida como un fenómeno temporal que transcurre inner-

so en un espacio acústico y, como menciona Hanoch-Roe: “Performed, 'real-time' music never exists as a whole at any given moment, but rather unfolds in a linear manner over time and joins to an entity only in retrospect, in the memory of the listener or performer” (2003, p. 146). Esta condición natural de continuidad obligada en el tiempo, diferencia el arte musical de otras expresiones que pueden ser abordadas desde diferentes ángulos, ya que muchos objetos de arte preexisten al observador y se presentan como un todo objetivo, como podría ser el caso de una pintura o una escultura tradicional. A pesar de esta condición natural inicial de los modelos musicales, por lo menos los que hemos heredado, algunos modelos musicales complican la continuidad de esta experiencia, como en el caso de la música serialista:

“A composition should be heard as an organic temporal unity which is perceptible only gradually, but by the time a series has peregrinated through several transformations, its identity has been lost for the ordinary ear” (Pike, 1963, p. 57).

Es por esta lógica de continuidad obligada, antes mencionada, es uno de los elementos fundamentales de la construcción de notación en la música, como herramienta casi imprescindible del compositor académico tradicional, refleja la simbolización de eventos que se concatenan en una secuencia que predice el futuro inmediato, y que al desarrollarse en su ejecución va construyendo significados en la mente de quien escucha. Hanoch-Roe lo ha definido de manera clara:

“The essential quality of scores is that it is a system of symbols which can convey, guide, or control the interactions between elements such as space, time, rhythm, people and their activities and the combinations which result from them. Scores are devices used for controlling events and influencing what is to occur” (Hanoch-Roe, 2003, p.-146).

Muchos de los elementos esenciales de las prácticas compositivas dependen de esta condición de continuidad orgánica acumulativa, como es el caso de los conceptos de tensión, suspenso e, incluso, los contrastes entre sonido y silencio que son ideados y posicionados en la pieza en relación al transcurrir de la obra. Cada elemento sonoro depende de su posición en relación a lo que le precede y lo que sucede posteriormente en esta dimensión horizontal de la música. Lo mismo sucede con la percepción narrativa del trabajo musical basada en elementos temáticos que se desarrollan durante la pieza bajo la premisa general de la construcción de tres grandes áreas interconectadas: principio, medio y final. Autores como Kramer llegan a considerar que “In music, the quintessential expression of linearity is the tonal system. Tonality's golden age coincides with the height of linear thinking in Western culture” (Kramer, 1981, p. 539). Esta conexión entre el mundo tonal y la linealidad ha de-

finido el desarrollo de muchos de los procesos composicionales aún vigentes; así como la mayoría de los discursos sobre la percepción de la temporalidad, o dimensión horizontal de la música, hacen referencia a las diferentes percepciones del transcurso del tiempo más que a la posibilidad de implementar modelos explícitamente no-lineales.

Dicho todo esto, esta percepción de la música como un fenómeno dependiente del concepto lineal, el cual incluye cierto nivel de ingenuidad y, muchas veces, de falta de conocimiento de los mismos compositores, o los estudiantes de música, sobre los desarrollos teórico-filosóficos presentes a lo largo de la historia de la música. Un análisis de la relación entre (1) los discursos técnico-prácticos y (2) las configuraciones estéticas establecidas en relación a los espacios de disputa filosófico-conceptual, en la enseñanza composicional peruana, permitiría aclarar las percepciones sobre linealidad (o temporalidad) presentes y su repercusión en las obras realizadas en el país en el marco de la enseñanza profesional. Esto, sin embargo, va más allá de las intenciones de este texto o, en todo caso, no guarda relación con el posicionamiento inclusivo de las propuestas aquí presentadas que pueden convivir y relacionarse con los modelos lineales o mixtos en sus diferentes configuraciones discursivas.

La conversación sobre lo lineal y lo no-lineal ha acompañado a los pensadores y compositores a lo largo del siglo veinte; de igual forma, el tema es continuamente revisado. En el prefacio de su ya clásico libro “The Time of Music”, Jonathan Kramer, y en aparente contradicción con su comentario antes citado, menciona que “music’s temporalities are too varied to be explicated solely by a linear argument” (1988, p. xiii).² Aunque podemos aceptar que durante los últimos siglos la importancia de la no linealidad se ha ido incrementando en todas las formas de composición musical, la aparición de la grabación y el desarrollo de los mundos de la música concreta, la música electrónica y la música digital han acelerado este proceso; por otro lado, la idea original del transcurrir continuo del tiempo ha tomado nuevas rutas.

Para comprender los objetivos del análisis de las tres piezas musicales que se presentarán en este trabajo, era importante aclarar primero, algunos puntos relacionados con los modelos paradigmáticos del quehacer musical, ya que estas piezas se presentan como contraposición tanto al modelo tradicional divisorio de las labores musicales, como a las narrativas musicales lineales. Hecho esto, nos enfrentaremos a los aportes de la música computarizada a la música no

lineal y, por otro lado, su relación con los conceptos de modularidad que informan las piezas a presentar.

4. El aporte de la música computarizada a la no linealidad musical

“Illiatic Suite” (1957), también conocida como “String Quartet No. 4”, de Lejaren Hiller y Leonard Isaacson, es comúnmente identificada como la primera pieza musical compuesta, o asistida en el proceso, por una computadora electrónica. Kramer clarifica los alcances de esta pieza en relación a la linealidad:

“One of the earliest computer-assisted compositions, Lejaren Hiller and Leonard Isaacson’s Illiatic Suite (1957) for string quartet, contains some passages that actually were composed according to zeroth-order Markov chains. Some sections randomize pitches while others randomize intervals of succession with markedly different results. Using zeroth-order Markov processes does not guarantee the perception of nonlinearity, however. As the Illiatic Suite demonstrates, inadvertent stepwise connections and motivic similarities may strike a listener as linear relationships, despite the total nonlinearity of the composers’ conception. Furthermore, statistical probabilities can change, thus producing the appearance of progression even though each event is still generated independently”. (Kramer, p. 63).

La implementación del desarrollo matemático y el uso de modelos probabilísticos de principios del siglo XX como la cadena de Markov o del método de Montecarlo, como modelo no-determinista, serían comunes al trabajo compositivo de la década de los cincuenta, del siglo pasado. Dos años después de Illiatic; Hiller, profesor de música, e Isaacson, matemático, publicarían “Experimental Music. Composition with an electronic computer” (1959), trabajo en el cual incluyen, con naturalidad, temas de aleatoriedad e indeterminación. De tal forma relacionan la Information Theory con la música y definen los nuevos espacios de composición en relación a la computadora. El compositor e ingeniero civil, Iannis Xenakis, acuñaría el término “música estocástica”, durante este periodo, y declararía años después en su libro “Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition” que: “como resultado del punto muerto en la música serial, así como de otros motivos, en 1954 originé una música construida en base al principio de la indeterminación; dos años más tarde la llamé ‘música estocástica’” (Xenakis, 1971).³ Si bien los temas del azar y la probabilidad han acompañado nuestros desarrollos musicales y

2. En la misma página Kramer declara que el libro mismo no sigue un argumento lineal.

3. El libro fue originalmente publicado en 1963 bajo el título *Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale* por la revista *La Revue musicale*.

podemos encontrar ejemplos a lo largo de la historia de la música, como es el caso de la Musikalisches Würfelspiel, durante el siglo XVIII, el desarrollo de la tecnología musical durante el siglo XX ha sido determinante a esta indeterminación, y esencial en la construcción, desde la percepción de la música electrónica, de un proceso sonoro que “...is determined in general but depends on chance in detail” (Meyer-Eppler 1957, p. 55).

En este trabajo quisiera relacionar el desarrollo de los conceptos de aleatoriedad e indeterminación con la lógica del desmembramiento de la cadena continua y de la linealidad en la construcción de los elementos de una pieza musical que no deja de ser, a fin de cuentas, la unión de elementos disímiles o independientes en la construcción de un elemento u objeto nuevo. He mantenido este interés por la flexibilidad musical y la incertidumbre sonora desde mi participación, desde finales de la década de 1990, en la música electrónica, –entendida como popular–, con el proyecto El Lazo Invisible, con el que publicaría los discos: “Azar” (Discos Invisibles, 2005), “Mapas Discretos” (Discos Invisibles, 2006) y “Azar” [sub] (Discos Invisibles, 2007). Tras mi ingreso al entorno de la música electrónica académica, a través del programa de Computer Music de la University of California San Diego (2006-2010), este interés por el azar se ha incrementado y tomado nuevas rutas, de las cuales este trabajo y las piezas aquí presentadas son una muestra.

5. Revolución modular y patching

Songs are pretty easy. They are small, they are modular, they are about as big as a bagel. They are easy to build.
Tom Waits.

Según James Sanders, la intención de Karlheinz Stockhausen de abandonar la composición de obras individuales y de trabajar abiertamente (Wörner, 1973), en esencia “... articulates the impulse to create a modular composition” (Saunders, 2008, p. 152). Compositores como Stockhausen se vieron influenciados no solo por el concepto de modularidad, presente en casi todos los desarrollos posteriores a la era industrial, sino directamente por su uso en la arquitectura a través de su cercanía al trabajo de “Walter Gropius and Le Corbusier, whose modular theory is very close to the thinking of serial music”⁴. De la misma forma que los conceptos de linealidad y no-linealidad han convivido durante la historia de la música, también podemos decir que la idea de modularidad ha estado presente a lo largo de la historia musical y que ha sido utilizado para formular diferentes sistemas de trabajo musical. En general la idea de modularidad de un producto se mide en relación a (1) la capacidad de reconfigurarse en múltiples combinaciones y (2) a la posibilidad de

definir su totalidad en base a un número específico de subpartes, componentes, o elementos básicos independientes para su construcción. Un sistema modular es aquel que le da importancia a los elementos por sobre el todo que constituyen, aquel que presenta la posibilidad de identificar sus partes como independientes y una flexible capacidad de reconfiguración.

Durante el siglo XX, el término modular ha sido utilizado para referirse a diferentes actividades musicales, entre ellas: (1) la síntesis modular, basada en sintetizadores compuestos por módulos independientes y especializados, (2) la música modular, entendida como la superposición de diferentes composiciones en un todo, o (3) como un método compositivo basado en la implementación de módulos independientes.

Esta primera idea del sintetizador modular es la que mayor repercusión ha tenido en el desarrollo de la música electrónica, y de base tecnológica en general, desde su invención por Harald Bode a finales de la década de 1950, y su popularización por parte de R. A. Moog Co y Buchla Electronic Musical Instruments durante la década de los 1960 (ver imagen). La lógica inicial del sintetizador modular, –la cual ha tenido un enérgico rebrote en los últimos años a través de la cultura Eurorack desarrollada originalmente en 1996 por Doepfer Musikelektronik–, ha tenido una fuerte repercusión en los lenguajes computacionales utilizados para la composición musical, especialmente los relacionados con el modelo de *patching* presente en programas como Max o Pure Data.

Sobre el paradigma del *patching* en el software musical, Möllenkamp menciona que:

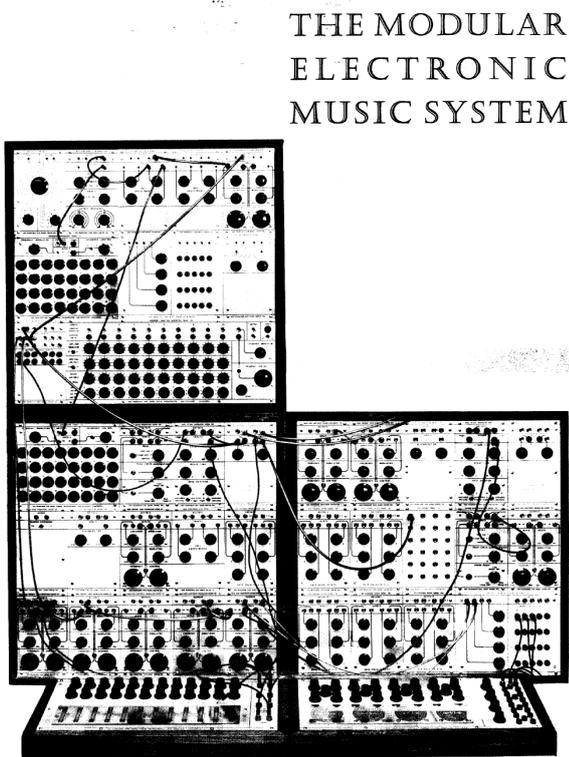
“Music software applications of the patching paradigm follow the idea of working with modular synthesizers or studio equipment. To produce a desired sound or effect, musicians used patch cables to connect separate modules or outboard equipment. A patch therefore referred to a specific setting of a synthesizer. Similarly, artists using a patching software are able to setup their own musical production environment”. (Möllenkamp, 2014).

Asimismo, es necesario recordar lo señalado por Miller Puckette, creador de Max y Pure Data quien declaró que: “The Max paradigm can be described as a way of combining pre-designed building blocks into configurations useful for real-time computer music performance”. (Puckette, 2002).

Pure Data como lenguaje de programación visual, basado en objetos, es un ejemplo de la lógica modular y refuerza la ruptura con la linealidad; no solo a través de la lógica de la construcción por bloques sino por el uso de un espacio de trabajo “en blanco”, o *blank*

4. The sound of discord, John O'Mahony. Recuperado de <https://www.theguardian.com/education/2001/sep/29/arts.highereducation3>

Figura 1
The modular electronic music system.



Tomado de Sistema modular de Buchla Associates, 1966.

canvas, en el que los objetos son posicionados e interconectados de manera libre en el espacio asignado, lo cual permite una flexible configuración y estructuración de los procesos de señal digital, a realizarse. Las piezas que aquí discutiré están construidas con Pure Data y basan su flexibilidad y modularidad en las posibilidades ofrecidas por el programa.

En su texto, “Modular Music”, James Saunders discute, de manera clara, algunos de los elementos esenciales para la elaboración de un modelo composicional basado en módulos, incluyendo temas como: flexibilidad, economía, simplificación de los procesos, reutilización de elementos y sistemas, ensamblaje y subensamblaje, desarrollo paralelo, solución de problemas y mejora en la calidad de los productos musicales, entre otros. A esta serie básica de elementos me gustaría sumar la posibilidad de liberarse de ciertos niveles de trabajo mental, relacionados con la idea del genio-compositor o del ser humano controlador de los resultados. Esta liberación busca alejarse de los procesos de micro-control comunes a la labor del compositor tradicional, fortalece el proceso creativo al evadir la condición de control total, delegando parcialmente a la máquina el resultado estético del producto musical.

Muchos de los elementos que Saunders menciona se ven fácilmente reflejados en la estructura del paradigma del patching, de programas como Pure Data, y son aplicados de forma natural en la construcción de las piezas que analizaremos.

6. Dos composiciones modulares en la UNM: Arpa1: descomposiciones y automatismos y Turbia microespera I⁵

Donde el oficio termina, el arte empieza.
Vincent d'Indy, 1900.

En el 2017, fui invitado por la Universidad Nacional de Música en Lima, Perú, a dictar cursos relacionados con música y tecnología, dirigidos a alumnos del área de composición. Tomando en cuenta mis estudios con Miller Puckette, en la Universidad de California en San Diego, el uso de Pure Data era la ruta más obvia. Si bien, Max como Pure Data pueden ser considerados los estándares en la enseñanza de música electroacústica y otras artes del sonido relacionadas, la Universidad aún no había implementado su uso dentro de la currícula. Por otro lado, el conocimiento general sobre temas de *computer music* requería, en mi opinión, de un mayor desarrollo. Este desarrollo inicial se ha visto fortalecido, posteriormente, por la generación del Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro y la creación de la Dirección de Innovación y Transferencia Tecnológica.

Uno de los primeros objetivos a implementar fue lograr en los estudiantes la identificación e implementación de puntos de contacto entre el mundo de los instrumentos acústicos y el proceso de señal digital (DSP). Con esta idea en mente, realizamos nuestras primeras grabaciones para la construcción de una librería de trabajo con muestras de audio con la ayuda de la intérprete de arpa Eve Matin. Es en este contexto que se construyó la pieza “Arpa1: descomposiciones y automatismos” como modelo para la enseñanza de la construcción de patches para el proceso de muestras (samples) de instrumentos acústicos. De este proceso surgirían también las piezas “Communistische Harfe” de Carlos E. Arce y “Jarpa” de Teté Leguía.

Arpa1: descomposiciones y automatismos

Arpa 1 se basa en la reproducción de muestras de técnicas extendidas para arpa, que serán procesadas en Pure Data. Las muestras son unificadas en un solo archivo de audio y con una separación predeterminada, entre ellas. Siguiendo la técnica del corte de muestras o *sample slicing* se divide la totalidad de la muestra en 24 slices, o cortes, a los cuales se puede acceder de forma independiente, localizando su punto de inicio

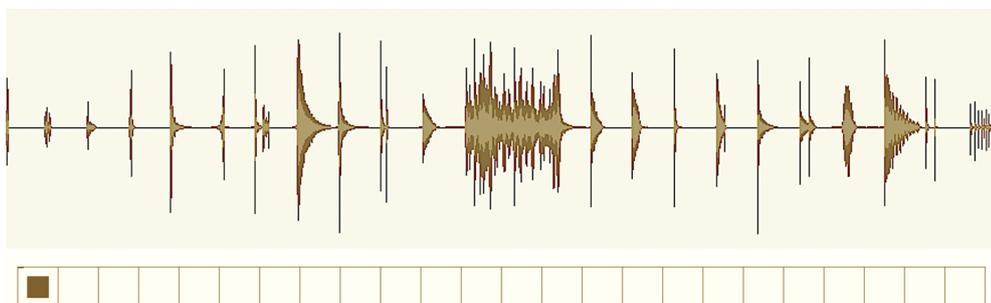
5. Todas las piezas mantienen una numeración que se encuentra en cambio constante, representando la condición flexible de la pieza y la idea de proyecto en desarrollo.

dentro de la muestra general. Múltiples variantes del archivo de audio inicial son generadas y pueden ser utilizadas ya sea en conjunto, a través de diferentes reproductores, o de manera independiente para la generación de diferentes versiones de la pieza.

Los elementos sonoros, u objetos sonoros, presentes en Arpa 1 son reproducidos utilizando números enteros, pseudo aleatorios, y en base a diferentes intervalos de tiempo. Una vez que un elemento sonoro, o slice, se reproduce, de forma también aleatoria, es dirigido a uno, de una serie de procesos que inclu-

Figura 2

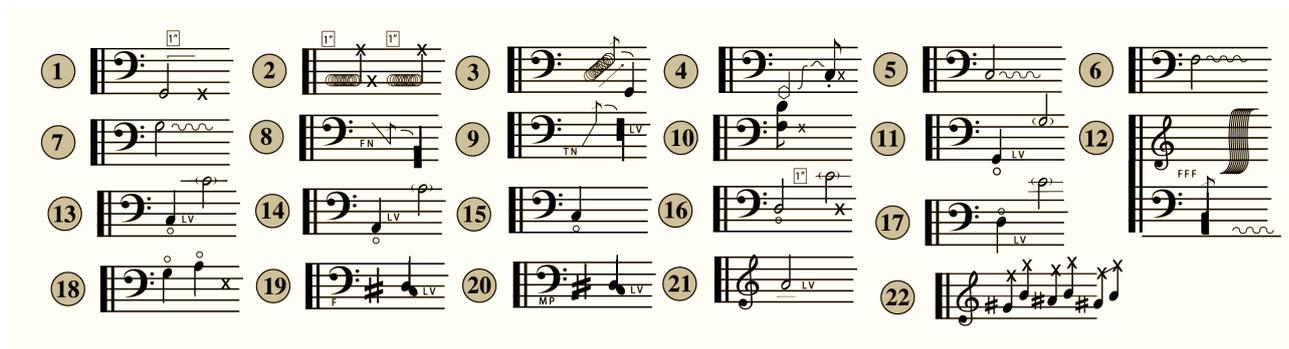
Ejemplo de muestra de arpa con 22 muestras (objetos sonoros) y 24 secciones (slices).



Tomado de software Pure Data, 2017.

Figura 3

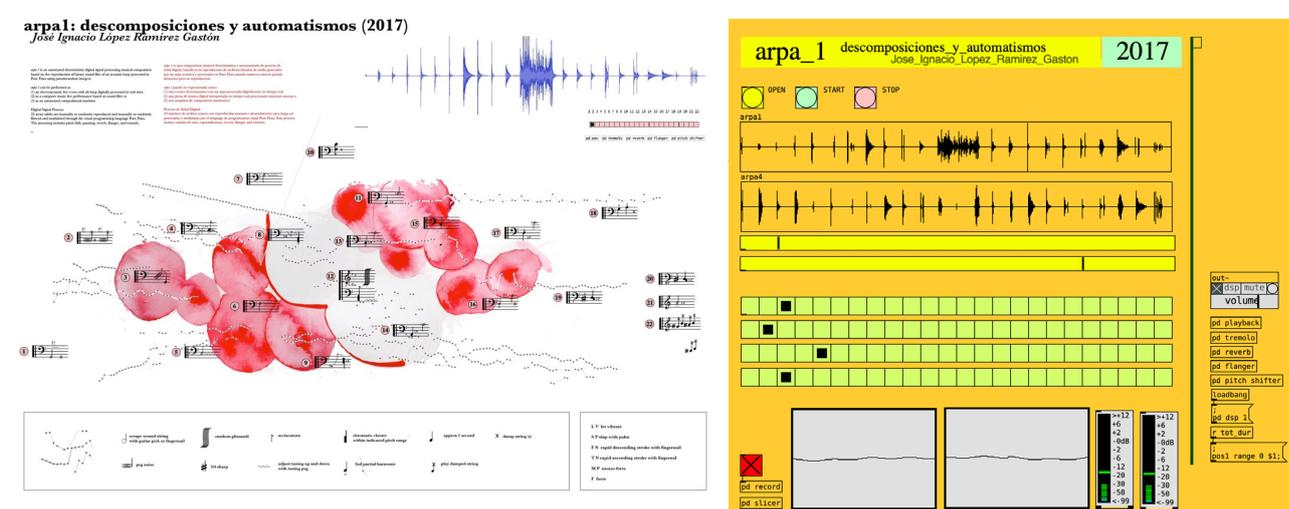
Ejemplo de muestra de arpa con 22 muestras (objetos sonoros) y 24 secciones (slices).



Tomado de software Pure Data, 2017.

Figura 4

Ejemplo de muestra de arpa con 22 muestras (objetos sonoros) y 24 secciones (slices).



Tomado de software Pure Data, 2017.

yen: espacialización, tremolo, reverberación, flanging y cambio de tono (pitch shifting). La pieza está diseñada para ser ejecutada de forma automática o accionando los diferentes sistemas aleatorios presentes. De esta forma, se generan diferentes versiones de la pieza en cada ejecución, ya sea esta en tiempo real o automatizada. Como resultado de este proceso, el patch de Pure Data se convierte en un generador de variaciones de la pieza Arpa 1 bajo una lógica y estética central, pero sin una ejecución fija.

La pieza va acompañada de una representación gráfica que elude, también, el discurso lineal común a los sistemas tradicionales de notación musical. Al alejarse de la representación lineal del tiempo, la representación gráfica muestra los elementos sonoros que constituyen una potencial pieza y los elementos de color la condición ambigua e indefinida de los procesos que transforman a estos elementos, declarando un modularidad conceptual.

Turbia microespera I

En el 2020, organicé, como parte de las actividades del Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro y como experiencia práctica de los cursos de electroacústica, el proyecto “Microtrilce: Ejercicios de micro composición de poesía electro fonética” y como parte de este proyecto presente la pieza “Turbia microespera I”. Todas las piezas de este proyecto se basaban en poemas del poemario “Trilce”, de César Vallejo; las cuales fueron asignadas, de manera también aleatoria, a los alumnos de composición. Tanto el nombre del proyecto como el de la pieza hacen referencia al formato de micropieza utilizado para las composiciones.

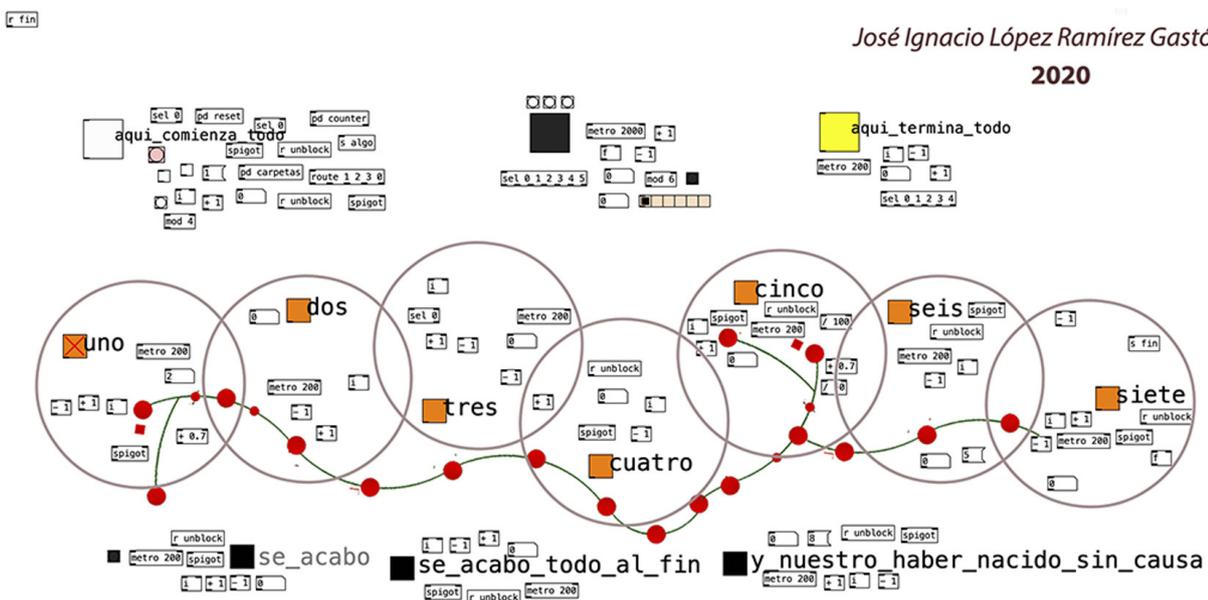
En el caso de Turbia microespera I, se generó una librería de muestras sonoras con la ayuda de la estudiante Alejandra LLenque, a quien se le pidió que grabara el poema a diferentes velocidades, en diferentes rangos y con diferentes técnicas vocales. Una vez que el material de base fue establecido; de manera similar a Arpa 1, se generó un sistema para la reproducción de diferentes fragmentos de la grabación, aunque esta vez con un sistema de reproducción independiente para cada muestra o corte de la grabación original.

Saunders menciona: “...a modular system consists of a conceptual rationale for its employment, a pool of modules, and an interface with which to join them. All of these are inter-dependent” (Saunders, 2008, p. 156). Siendo el patch de Pure Data el espacio en el que diferentes discursos confluyen para la construcción de la pieza; podemos considerarlo tanto como una interface en el sentido de la comunicación gráfica como en el sentido conceptual, actuando como un punto de encuentro y representación en respuesta a diferentes modelos de percepción del fenómeno musical. El patch de Turbia microespera I es:

- Un instrumento musical listo para ejecutarse.
- Una partitura o representación gráfica de la pieza.
- Una máquina para la generación aleatoria de micropiezas musicales.
- Un espacio de ruptura para los modelos compositor-intérprete y músico-técnico.
- Una expresión del discurso de modularidad a través de las diferentes secciones representadas.

En este caso, y a diferencia de Arpa 1, se generaron siete secciones específicas y procesos aleatorios para

Figura 5
Turbia microespera I, 2020.



cada ejecución de las secciones designadas. La modularidad de la pieza se centra en la selección de las secciones en tiempo real al momento de la ejecución. Si bien otros elementos, como una corrupción del *patch* que produce la desaparición de cables conectores del *patch* de manera aleatoria y no deseada, nos acerca a otros temas de la aleatoriedad como la estética del error y la cultura *glitch*, el punto central en este trabajo es presentar la condición de modularidad en las dos piezas presentadas. Más allá de las complejidades técnicas de la construcción de *patches* y de la comprensión de lenguajes computacionales para la generación musical, la pieza presenta el discurso de ensamblaje modular como pieza fundamental del trabajo de composición creativa. La condición modular de la pieza implica su carácter indeterminado y aleatorio.

7. Conclusiones

Tras el desarrollo de la era industrial, y como resultado del posterior avance tecnológico durante los siglos XX y XXI, las actividades musicales han pasado

por múltiples procesos de transformación y renovación. La exploración modernista y el incremento en la complejidad de la experimentación sonora nos han legado una variedad de nuevos paradigmas para la composición musical. Aunque los fenómenos de la música concreta, la música electrónica y la era digital han llegado a nuestras costas de forma intermitente e indefinida, sus resultados están presentes en los desarrollos de la música popular de manera evidente. El caso de la composición académica de base tecnológica en el Perú requiere de una atención especial y de la comprensión de múltiples fenómenos que he discutido con anterioridad (López, 2019, 2020). Dicho esto, es la intención de este texto abrir la conversación sobre el desarrollo de los discursos del pensamiento no lineal, la aleatoriedad y la modularidad en las artes de una composición musical peruana de base tecnológica. Arpa 1 y Turbia microespera I son solo dos ejemplos de la posibilidad de incluir discursos modulares en las prácticas musicales profesionales del país.

Referencias

- Emrich, D. (1946). "Folk-Lore": William John Thoms. *California Folklore Quarterly*, 5(4), 355-374.
- Foss, L. (1963). The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue." *Perspectives of New Music* 1, no. 2(45). doi:10.2307/832102.
- Hanoch-Roe, G. (2003). Musical Space and Architectural Time: Open Scoring versus Linear Processes. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 34(2), 145-160.
- Meyer-Eppler, W. (1957). *Statistic and Psychologic Problems of Sound*. Translated by Alexander Goehr. Die Reihe 1 ("Electronic Music"): 55-61. Original German edition, 1955, as "Statistische und psychologische Klangprobleme", Die Reihe 1 ("Elektronische Musik"): 22-28.
- López Ramírez Gastón, J.I. (2019). *La guardia nueva Visiones sobre la música electrónica en el Perú*. Instituto de Etnomusicología-PU-CP.
- López Ramírez Gastón, J.I. (2020). *Este Futuro es Otro Futuro: The role of social discourse on the [under]development of contemporary academic electronic music in Perú*. UC San Diego.
- López Ramírez Gastón, J.I. (2021). "Profetas eléctricos y tierras lejanas: César Bolaños y el legado electroacústico imposible". En *Los Universos de César Bolaños*, 12-19. Asociación Cultural Conjunto de Zampoñas de San Marcos.
- Pike, A. (1963). Perception and Meaning in Serial Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22(1), 55-61.
- Piotrowska, A. G. (2007). Modernist Composers and the Concept of Genius / Skladatelj Moderni i pojem genija. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 38(2), 229-242.
- Puckette, M. (2002) Max at Seventeen. *Computer Music Journal* 26(4): 2002.
- Saunders, J. (2008). Modular Music Perspectives of New Music. *WINTER*, Vol. 46, No. 1, pp. 152-193.
- Worner, K. H. (1973). *Stockhausen: Life and Works*. University of California Press, 110-111.
- Xenakis, I. (1963). Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale. Edición especial, *La Revue musicale*, 253-254. Editions Richard-Masse.

Datos del autor

José Ignacio López Ramírez Gastón
jlopezr@unm.edu.pe

Doctor y Magister en Computer Music por la University of California San Diego, en donde realizó sus estudios bajo la supervisión de Miller Puckette, y Licenciado por el Departamento de Estudios Comparados de la Ohio State University. Actualmente, coordina el Laboratorio de Música Electroacústica y Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Música, donde también enseña los cursos de Electroacústica y dirige el ELUNM (Ensamble de Laptops de la Universidad Nacional de Música).

En el 2019 publicó el primer libro de análisis sobre la historia de la música electrónica en el Perú: "La Guardia Nueva: Visiones sobre la música electrónica en el Perú".

Es profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde además se desempeña como investigador del Instituto de Etnomusicología. Como investigador musical y artista sonoro realiza sus labores tanto en el ámbito académico como en los espacios musicales urbanos y populares, analizando, principalmente, aquellos discursos musicales que han encontrado dificultades en su proceso de asimilación por las comunidades musicales peruanas.

El bastidor en la colonia: elemento adicional de la pintura de caballete

Mg. Myriam Leiva Álvarez

Universidad Nacional Diego Quispe Tito,
Facultad de Artes Visuales. Cusco, Perú.
mleiva@undqt.edu.pe
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4907-0937>

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5796175>

Recibido/Recebido/Received: 2021-09-29

Aceptado/Aceitado/Accepted: 2021-12-21

Resumen: Este artículo recoge una serie de investigaciones y pesquisas acerca de temas como las características técnicas de los bastidores de madera, utilizados en la producción de pinturas de caballete durante la colonia; los tipos de madera que podemos encontrar en los procesos de intervención; la función que cumplen los bastidores y la forma como se sujetan a los lienzos; el manejo y dominio de la técnica de ensamblar la madera; el cual, hoy, constituye un legado de materiales y técnicas que se deben conservar como parte de la originalidad de una obra; así como la forma de determinar el estado de conservación. Esta información fue obtenida durante años de ejercicio y práctica de la restauración y la docencia.

Palabras clave: Bastidor; Conservación; Ensamble; Pintura.

A moldura na colônia: um elemento adicional de pintura de cavalete.

Resumo: Este artigo reúne as características técnicas das molduras de madeira utilizadas na produção de quadros de cavalete durante a colônia, os tipos de madeira mais frequentes ou comuns que podemos encontrar nos processos de intervenção, a função que cumprem, a forma como as telas eram mantidas, o manuseio e o domínio da técnica de montagem da madeira e que hoje fazem parte de um legado de materiais e técnicas que devem ser preservados como parte da originalidade da obra sempre que seu estado de conservação for salvável, informações obtidas ao longo dos anos no exercício e na prática da restauração.

Palavras-chave: Conservação; Moldura; Montagem; Pintura.

The frame in the cologne: additional element of easel painting

Abstract: This article gathers the technical characteristics of the wooden frames used in the production of easel paintings during the colony, the most frequent or common types of wood that we can find in the intervention processes, knowing the function they fulfill, the way they are they held the canvases, the management and mastery of the technique of assembling the wood and that today constitute part of a legacy of techniques and materials that must be preserved as part of the originality of the work whenever its state of conservation is salvageable, information obtained for years in the exercise and restorative practice.

Keywords: Assembly; Conservation; Frame; Painting.

1. Introducción

La pintura de caballete es una de las formas de arte más difundidas en la cultura universal. Recoge una serie de características que hablan de un tiempo determinado, ya que manifiesta un estilo, un mensaje que identifica la cultura de una época. Debemos entender que el arte requiere de una materialidad, de una técnica, para poder ser ejecutada. La gestión de esa materialidad y esa técnica, a su vez, ha sido transmitida y difundida a lo largo de la historia, hasta masificarse y convertirse en una buena praxis. De ello dan fe las grandes y magníficas colecciones de pintura, de los más prestigiosos museos del mundo.

Desde la aparición de la pintura de caballete, sobre lienzo, tanto en Europa como en América la producción pictórica ha sido vasta y ha comprendido varios siglos. Todo este legado pictórico, y el arte en general, muestran las evidencias del paso del tiempo a través de los agentes de deterioro que las afectan, lo que amerita un control preventivo. Es decir, realizar intervenciones en conservación y restauración, en mayor o menor grado. En ese contexto, podemos decir que el trabajo de taller permite conocer el origen de los materiales, las técnicas de producción, la documentación de todo lo que describe el contexto de la obra, la originalidad y el valor cultural que la define o caracteriza.

2. Antecedentes

Conocer diversas experiencias en restauración y conservación nos permitió identificar las semejanzas y, por otro lado, entender las diferencias válidas para esta investigación; las mismas que se pueden conocer mediante la consulta bibliográfica y el estudio de casos.

La pintura sobre lienzo presenta un elemento adicional externo, y que, a la vez, es parte importante de

ella. Desde la aparición del soporte textil en pinturas de caballete, a finales del siglo XV y difundida durante en el siglo XVI, el bastidor se ha constituido en un elemento que permite tensar la tela, darle estabilidad y facilitar su movilidad. En Europa, existe el estudio bajo el título de “El soporte de tela en la pintura europea de los siglos XVI, XVII y XVIII”, trabajo final de grado (TFG) de Thais Rodés Sarrablo,

“Antes de la existencia del bastidor, los lienzos los podíamos ver clavados en muros, en tablas las cuales protegían el reverso de la tela, o en retablos; pero lo más frecuente durante los siglos XVI, XVII y XVIII es que las pinturas sobre lienzo vayan montadas en bastidores, ya que favorecían su transporte. El motivo de la adopción de este nuevo soporte estuvo motivado por ser otras las necesidades plásticas de los pintores, y por requerir estos nuevos soportes unos cuadros con unas dimensiones que sería tremendamente costoso poder realizar sobre el soporte habitual hasta ese momento, la tabla”. (Rodés Sarrablo, 2012, p. 33)

Líneas abajo también se define y destaca la importancia, el fin y la función que cumple el bastidor de una pintura.

“El bastidor, tradicionalmente, en la historia de la pintura sobre lienzo no tuvo mucha importancia, aunque hemos de decir que, al igual que el lienzo, el bastidor es un elemento histórico y documental que se debe conservar siempre y cuando esté en buenas condiciones. Es, a partir del siglo XVI, cuando se empieza a estudiar y utilizar con el fin de proteger el lienzo. Los bastidores, esencialmente, tenían y tienen la función de sujetar la tela, mantenerla rígida y bien tensada a conveniencia del pintor”. (Rodés Sarrablo, 2012, p. 33)

La revista de *GE-Conservación* (Grupo Español), publicó un artículo de la fundación TAREA, *Taller de restauración de arte en Buenos Aires*, que hace referencia a de los talleres más importantes de la Argentina, ya que en ella se realizó investigación e intervención, principalmente, de pinturas del periodo colonial, lo cual permitió recoger información sobre todo de carácter técnico documental. En este artículo se menciona que las obras que intervenían llegaban de España, Italia y Flandes, pero la gran mayoría (de obras) provenía de talleres instalados en las grandes ciudades virreinales como *Cuzco*. Este dato nos permitió conocer el estudio de los soportes de lienzos y bastidores en aspectos como su origen material y su manufactura; lo cual facilitó la determinación de su temporalidad y del lugar de origen de las pinturas. En este artículo también se describe la intervención e investigación de dos pinturas y se pone especial énfasis en los bastidores, en el estudio de la madera, del bastidor de la pintura. Se determinó, luego de la investigación, que se trataba de madera de cedro americano, originaria de Centroamérica y Suramérica, su ma-

nufactura también era de esa parte del mundo. Otro dato importante era las buenas condiciones en que se encontraban los fragmentos de madera frente a las adversas condiciones a las que había estado sometida la obra. Estos bastidores, de alguna forma reflejaban el conocimiento en la selección y tratamiento de la madera. Asimismo, se destaca el trabajo manual con cierto dominio y habilidad.

“Las excelentes propiedades tanto del cedro como de la caoba y la cuidada confección inducen a pensar que aquellos artesanos y ebanistas que llevaron a cabo los altares fueron también quienes construyeron los bastidores utilizando la misma madera con que erigieron los retablos. En este sentido también, el hallazgo de estas piezas fue inusitado ya que los bastidores, hasta ese momento relevados en estas latitudes, son siempre estructuras sencillas compuestas de listones finos y de terminaciones de aserrado manual con acabado muy rústico. En muchas ocasiones las varillas, dado su escaso espesor, se encuentran alabeadas. Asimismo, las esquinas suelen estar pegadas artesanalmente o con refuerzos muy rudimentarios que delatan una confección sencilla y con herramientas muy rudimentarias, completamente diferente a los dos casos analizados. Finalmente, los indicios que manifiestan que las pinturas fueron llevadas a cabo en sus respectivos bastidores, ubicaría temporalmente las obras en una fecha cercana a la confección de sendos retablos, ambos datados en la primera mitad del siglo XVIII”. (Gallegos Damaris, 2017, p. 62)

Durante siglos hemos conocido las diferentes técnicas pictóricas sobre diversos soportes; por ejemplo, la pintura rupestre, la pintura mural, la pintura sobre madera, metal, vidrio, pergamino, entre otras, con sus respectivas particularidades en el procedimiento técnico y en la utilización de los insumos y materiales. Merece especial estudio los componentes materiales para comprender y entender su contexto histórico, la naturaleza y origen material. De esta forma se entenderá el desarrollo técnico de su manufactura. Por otro lado, la importancia de la pintura en todas las culturas tuvo un papel fundamental ya que cumplía una función específica o múltiple función en algunos casos, como se corrobora en la pintura del siglo XVI en México.

“La pintura ha sido un modo de expresar la cultura de cada época, a través de ella se transmiten conocimientos e historia. Toda actividad tenía un sentido y la pintura poseía el suyo, pues podía ser utilizado como simple decoración arquitectónica o ser sumamente necesario para los rituales de los mexicanos. Los españoles se dieron cuenta de la importancia de esta técnica para los aborígenes y fue la forma más factible para poder evangelizar al nuevo pueblo, la diferencia de lenguaje impedía una comunicación clara y fue por la pintura que se dio una conquista visual”. (México, 1999, p.1)

Una característica para identificar la originalidad de las pinturas sobre lienzo, que se sostiene en un bastidor del siglo XVI, de Ecuador, se menciona como “bastidores inadecuados” a los bastidores fijos de las pinturas. Su manufactura es de trabajo manual, con herramientas como la azuela que ayuda a desgastar la madera con un aspecto rudo, largueros con ensamblajes fijos. Estas evidencias describen como “inadecuados” a los bastidores actuales, que son técnicos y con cuñas. Esta información fue publicada por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural en la *Guía de identificación de pinturas de caballete*. (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural - Ecuador, 2011)

Por otro lado, en la tesis de Pos-título de Conservación y Restauración de Patrimonio Cultural Mueble, de Paola Raggio Correa, de la Universidad de Chile, se describe las características técnicas de un bastidor y se menciona la forma de sujeción del lienzo, el mal estado de conservación del bastidor puede implicar causas de deterioro en el lienzo.

“El bastidor, a pesar de ser parte importante de la obra, debe ser reemplazado, pues ya no sirve, en el estado de deterioro en que se encuentra no cumple con su propósito de contener al lienzo. Como la falta del travesaño inferior, los largueros tendieron a abrirse, causando rasgados en el soporte textil y a su vez, daños en la capa pictórica. El lienzo está adherido y clavado al bastidor en su perímetro, sufriendo daños por acción mecánica, por otra parte, la acción de insectos ha dejado surcos afectando el lienzo y la capa pictórica”. (Raggio Correa, 2011, p. 34)

La importancia de los materiales utilizados en la producción de la pintura cusqueña, destaca el tipo de madera del bastidor como el cedro y el aliso, información que se maneja en la presente investigación.

“La denominada pintura popular es una expresión genuina del alma indígena que se configura al mezclarse el elemento formal e iconográfico europeo con la expresión autóctona. En cuanto a los materiales, utilizaban telas de yute, lino y sarga, para los bastidores, madera de cedro y aliso, una especie de abedul, unido a media madera sin cuña”. (Raggio Correa, 2011).

3. Procedimientos de estudio

Esta investigación nace de la síntesis de varios años de trabajo en restauración, visitas a diferentes talleres, en donde se está en contacto con innumerables pinturas. Mi trabajo de investigación, de tesis, para optar al grado de magíster en Arte me permitió evaluar treinta y cinco (35) pinturas coloniales del templo San Salvador del Mundo. Todo este universo se plasmó en una muestra del estudio de los diferentes tipos de ensamblajes. Para ello, se elaboró un plan de investigación particular: se documentó toda la infor-

mación de los bastidores de las pinturas de caballete. Esta información permitió realizar consultas a fuentes bibliográficas internacionales y nacionales, cuyas referencias corroboraron que el bastidor de la pintura colonial presenta particularidades, o características, físicas de su manufactura que en otros lugares difieren de la pintura colonial, principalmente en las pinturas europeas. Aunque también se debe mencionar que existen coincidencias de carácter técnico. Finalmente, fue necesario contar con los servicios de un profesional externo para la elaboración del dibujo de los diferentes ensamblajes en los bastidores.

La obtención y documentación de la información se remonta a varios años de trabajo en taller, al tiempo destinado a la investigación de tesis de pregrado. Las consultas bibliográficas más la redacción del informe de la presente investigación se realizó durante el 2019 al 2020. Algunos ajustes en temas de consulta se realizaron el 2021.

4. Desarrollo del estudio

La pintura sobre lienzo se presenta, –desde la aparición del soporte textil en pinturas de caballete a partir del siglo XV y difundida en el siglo XVI–, tal como se menciona en el estudio de pintura novohispana, tesis sustentada por Vite Hernández

“El lienzo se popularizó en Europa a partir del siglo XV y XVI. Giorgio Vasari nos habla de su uso no sólo para pequeñas pinturas sino también para grandes formatos: Como la pintura sobre lienzo ha sido considerada fácil y conveniente, fue adoptada no sólo para pequeñas pinturas que pueden ser transportadas, sino también para piezas de altar y otras importantes composiciones, como las que se ven en las entradas del palacio de San Marcos en Venecia, y otras partes” (Vite Hernández, 2016, p. 58)

Entonces el lienzo no iba solo, para lograr una mejor resistencia necesitaba una estructura que la sostenga. Es así que se comenzó a utilizar el bastidor de madera, como un soporte auxiliar externo, pero que en alguna medida y, a la vez, es parte de ella; permite tensar la tela, darle estabilidad y facilitar su movilidad y constituye un elemento adicional a la pintura de caballete.

El bastidor casi siempre ha pasado por desapercibido en su estudio y conservación. Lamentablemente, ha sido desechado, por completo, en los procesos de restauración. Este elemento que es fundamental para la existencia de la pintura sobre lienzo; hoy, debe ser considerado hoy como un elemento histórico y documental al cual se debe preservar, junto a la obra, en la medida de lo posible y solo considerar su cambio, si su estado de conservación no es bueno o atenta contra la integridad de la pintura.

En la etapa de la Colonia, la pintura de caballete tomó características particulares que la privilegian por su

desarrollo técnico y artístico. Hoy se identifica como evidencia de su origen a las características técnicas de su elaboración, que es necesario conocer y que alcanzamos en detalle sobre los bastidores.

4.1. Los bastidores de madera

Son en su mayoría de madera aliso, una menor cantidad está hecha de madera cedro y una minoría de madera pino. Se puede encontrar, también, bastidores en otras variedades de madera, pero en menor cantidad. Asimismo, es común encontrar la utilización de diferentes tipos de madera en un solo bastidor y con diferentes medidas en el espesor y con uno o dos tipos de ensamblajes.

Estaban constituidos por listones de madera, muchos rebajados manualmente con una azuela, que dejaban una superficie no muy lisa, de aspecto rugoso, superficie tosca e irregular. El espesor de las maderas era relativamente más delgado de las que hoy en día se hacen, por lo que son calificados como “bastidores inadecuados”.

“Las características de la madera que intervienen en el buen funcionamiento de un sistema de unión son la *densidad* de sus fibras, su *flexibilidad* y su contenido de humedad”. (Rodríguez Mondragón, p. 4)

Es importante reconocer que estos listones son rectos por sus cuatro lados. No presentaban *chaflán* o *rebaje*, entendiendo como *chaflán* el engaste, bisel o rebaje de la madera en una de las aristas para no tomar contacto con la tela, y no dejar marca en el lienzo. Hoy en día a esta característica se le denomina “bastidor de lienzo levante”.

4.2. Número de elementos y forma

Por lo general los bastidores de pinturas de formato regular como: rectangular vertical, rectangular horizontal-apañado, el formato cuadrado estaba constituido por cuatro elementos: dos cabezales: uno superior y otro inferior y dos largueros: uno derecho y el otro izquierdo. Dependiendo del formato, los bastidores tenían un elemento adicional denominado: travesaño, el cual podía ser vertical u horizontal. Según van aumentando el formato de las pinturas se necesitarán bastidores más compactos, para ello se utilizan los travesaños en forma de cruceta simple, o doble cruceta, o más elementos que ayuden a soportar la tela siempre que la pintura tenga un formato grande.

Para las pinturas de formato irregular como lunetos, enjutas, almendrados u ovoides que requieren formar arcos, era necesario ensamblar varios fragmentos de maderas. También, estaban las pinturas que se adosaban a los espacios arquitectónicos como ventanas, puertas, columnas del recinto, donde los

bastidores tomaban un formato especial en su construcción, para lo cual se constituían estructuralmente varios elementos ensamblados.

4.3. Fijado de las telas

Los listones rectos sin chaflán permitían que las telas fueran tensadas y adheridas directamente sobre el bastidor. Esta afirmación se puede corroborar cuando los lienzos son desmontados de sus bastidores originales. En estos casos, se observan evidencias en el anverso y reverso del soporte o lienzo de una pintura, como por ejemplo marcas que demuestran el espesor de la madera del bastidor y los residuos de la cola proteica o cola animal utilizada como adhesivo. Esta característica la define como bastidor fijo. En esta investigación no se encontraron pinturas sujetas con clavos. Si las hubo corresponde a bastidores posteriores no originales. Debemos mencionar que en Europa las pinturas eran sujetas con clavos.

4.5. Ensamble

Debemos señalar que el ensamble se refiere al sistema que une, junta o acopla dos elementos de madera en los ángulos. La característica más importante de los bastidores de la colonia son sus ensamblajes fijos, encolados con cola proteica; algunos bastidores pueden tener *espigas de madera* como refuerzos que atraviesan las dos partes del ensamble para hacerlos fijos, carentes de movimiento. Es necesario señalar que la presencia de clavos de metal en los ensamblajes, corresponden a intervenciones posteriores que no se contemplan como una característica propia de manufactura del bastidor original de las pinturas de la Colonia.

“*Bastidor fijo*, bastidor que no lleva cuñas, de simples listones de madera clavados, o encolados en los ángulos XVIII”. (Calvo, 1997, p. 38)

En este punto, debemos saber identificar los clavos de forja de la Colonia, hechos manualmente, rudos, de cabezas grandes y de color negro o gris oscuro. Generalmente se utilizaban para el montaje de marcos, produciendo orificios muy visibles. Hay que diferenciarlos de los clavos de metal, de manufactura industrial, de cabezas más pequeñas de color plomo, que claramente corresponden a otra época.

“Los ensamblajes fueron, han sido y serán la mejor forma de unir la madera, a través de la historia evolutiva del hombre en el proceso de construcción, la carpintería y las herramientas han hecho lo que todos conocemos... la forma más universalmente conocida de cómo unir o ensamblar la madera utilizando la geometría como base de este proyecto”. (Rodríguez Godínez, 2013, p. 147)

4.6. Tipos de ensamble

En la manufactura de los bastidores de la colonia, se pudo hacer el registro de tres tipos de ensamblajes

en los ángulos y los travesaños: los más comunes y frecuentes son los ensambles a media madera, luego están los ensambles a caja y espiga y como tercer tipo está el ensamble de cola de milano.

4.6.1. Ensamble a media madera

Se caracteriza por engastar las dos maderas a unir hasta la mitad y lograr una unión fuerte con mayor superficie encolada. Este ensamble es básico y el más común, muchas veces es reforzado con espigas de madera.

4.6.2. Ensamble a caja y espiga o francés o lengüeta

Es la unión o junta que requieren de una caja o mortaja receptora y una lengua como la espiga, que encaja o se acopla exactamente. Este principio genera el uso de los tarugos como sistemas de refuerzos y acoplamiento. Su uso se remonta a la época de griegos y muy utilizado en la colonia, como se observan los ensambles de un bastidor original de la Colonia.

4.6.3. Ensamble de cola de milano español o de Horquilla

Es la unión en la cual ambas piezas tienen un resalte en forma de trapecio, en un lado está el engaste y en el otro lado está la espiga, de modo que ambas piezas se deslizan y se fijan.

“Ensamblaje de espiga en forma de trapecio isósceles (como la cola del pájaro llamado milano) colocando su base menor en el punto de arranque de la espiga, que permite resistir grandes esfuerzos en sentido longitudinal, se usa en carpintería, en las pinturas sobre madera para reforzar la unión de las tablas con dobles colas de milano, pero se deberán colocar en la misma dirección que la veta original para no crear fuertes tensiones”. (Calvo, 1997, pág. 61)

El ensamble tipo español o de horquilla convencional, es una variación de la cola de milano. Se diferencia en que la pestaña es un elemento recto como se observa en las figuras. Estos ensambles con el tiempo sufren daños mecánicos produciéndose fracturas y pérdidas.

5. Conclusión

Existen propuestas técnicas y herramientas con las que se puede modificar y adaptar los bastidores originales y cumplir con las recomendaciones técnicas y así conservar la originalidad. Sin embargo, se pueden hacer algunas modificaciones técnicas, como:

- a) Crear el chaflán o rebaje de la madera para evitar que se marque en la pintura
- b) Impermeabilizar los listones de madera evitando el movimiento de dilatación y contracción debido a los cambios termo-higrométricos al que está expuesta la naturaleza de la madera.

- c) Crear sistemas de autorregulación del tensado con cuñas
- d) Utilizar grapas de acero inoxidable evitando utilizar tachuelas o clavos de hierro.
- e) Si se cambia el bastidor debe ser una medida extrema cuando la madera ya no guarda resistencia. Generalmente sucede por el ataque de agentes biológicos o fracturas por accidentes. Se debe elegir madera de excelente calidad, dura y seca, los listones lo suficientemente anchos para que no se deforme o albee la madera y con engaste o chaflán en el lado de contacto con el lienzo, así se evita el riesgo de que se marque la pintura y muy importante considerar el ensamble con sistema de doble cuña o bastidor técnico para evitar rigidez en los ensambles y esta pueda actuar frente a los cambios medio ambientales sin comprometer la estabilidad del lienzo.

Bibliografía

- Alamar Hernández, B. (2018-2019). *Deterioros provocados por los bastidores de tensión tradicional en pintura sobre lienzo: La obra de Agustí Albalat "Desnudo Femenino" a estudio*. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Universidad Politécnica de Valencia. [https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/126511/Alamar - Deterioros provocados por los bastidores de tensi%3%b3n tradicional en pintura sobre lienzo%3a....pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/126511/Alamar_-_Deterioros_provocados_por_los_bastidores_de_tensi%3%b3n_tradicional_en_pintura_sobre_lienzo%3a....pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Calvo, A. (1997). *Conservación y Restauración - Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Ediciones del Serbal.
- Gallegos D, Morales, A, González, D, Siracusano, G, Marte, F (2017). Del lino europeo al cedro americano: Los materiales vegetales en los soportes de la pintura colonial sudamericana. *GE - conservación*(12), 55-66. <https://doi.org/10.37558/gec.v12i0.446>
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural - Ecuador. (2011). *Guía de identificación de pinturas de caballete*. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Dirección de Transferencia del Conocimiento de Quito. Dirección de Transferencia del Conocimiento. <http://www.amevirtual.gob.ec/wp-content/uploads/2018/04/Guia-de-Identificaci%C3%B3n-Bienes-Pintura-Caballete.pdf>
- Universidad Autónoma del Estado de México (1999). *Pintura en el Siglo XVI*. *Encuentros* <http://web.uaemex.mx/iesu/PNovohispano/Encuentros/1999%20XII%20EPN/MESAS/Mesa%2013/Pintura%20del%20siglo%20XVI.pdf>
- Raggio Correa, P. (2011). *Aplicación de Técnicas de Restauración a 3 pinturas de caballete según su estado de conservación*. Universidad de Chile. Escuela de Postgrado, Facultad de Artes. http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2011/ar-raggio_p/pdfAmont/ar-raggio_p.pdf
- Rodés Sarrablo, T. (2012). *El soporte de tela en la Pintura Europea de los siglos XVI, XVII y XVIII*.
- Rodríguez Godínez, O. M. (2013). *Manual de madera y carpintería para la integración a la arquitectura*. : Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Bibliotecas. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000688067
- Rodríguez Mondragón, S. (s.f.). *Tipos de uniones y ensambles para la madera, su manufactura así como sus ejemplos de uso y aplicación*. http://D:/TESIS%20ALUMNOS/Descargas/uniones-y-ensambles-en-maderapdf_compress.pdf
- Vite Hernández, E. (2016). *Mirar el reverso de la obra de arte - Estudio histórico de los bastidores novohispanos del siglo XVIII*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras - Colegio de Historia. https://www.academia.edu/43058634/Mirar_el_reverso_de_la_obra_de_arte_Estudio_hist%C3%B3rico_de_los_bastidores_novohispanos_del_siglo_XVIII

Datos del autor

Myriam Leiva Álvarez
mleiva@undqt.edu.pe

Maestra en Arte. Ha participado de los diplomados en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles, así como en el de Museología y Gestión Cultural. Ella es miembro del Consejo Internacional de Museos-ICOM PERÚ. También ha participado del curso internacional en Conservación y Restauración de Papel ICCROM - INAHM México, convocada por la GETTY - *Conserving Canvas* - Museo de América de Madrid. Fue parte del proyecto "Estudio y Restauración de la serie de la Vida de la Virgen de Miguel Cabrera", con una pasantía de dos meses en el 2022. Llevó cursos de especialización en el Instituto Histórico de Patrimonio Español, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid-España. Ha dictado conferencias y ponencias en eventos nacionales e internacionales sobre Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles. Asimismo, ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales. Es docente de la UNDQT en la Escuela Profesional de Conservación y Restauración de Obras de Arte.

Figura 1

Bastidor simple de formato rectangular vertical de cuatro elementos.



Tomado de archivo del autor.

Figura 2

La madera trabajada manualmente con un azuela, dejaba rugosa e irregular la superficie de la madera de los bastidores.



Tomado de archivo del autor.

Figura 3

Bastidor de formato rectangular vertical con un travesaño horizontal en la parte superior y perdió el segundo travesaño de la parte inferior.



Tomado de archivo del autor.

Figura 4

Luneto rectangular de formato irregular con 16 elementos



Tomado de archivo del autor.

Figura 5

Observar residuos de cola proteica y marcas del tejido del lienzo en el bastidor como evidencia de la forma de sujeción y encolado al bastidor.



Tomado de archivo del autor.

Figura 6

Presencia de espiga de madera como refuerzo del ensamble.



Tomado de archivo del autor.

Figura 7

Detalle de Bastidor, presencia de clavo de forja como refuerzo del ensamble.



Tomado de archivo del autor.

Figura 8

Marca producida en el soporte textil por el encolado al bastidor.



Tomado de archivo del autor.

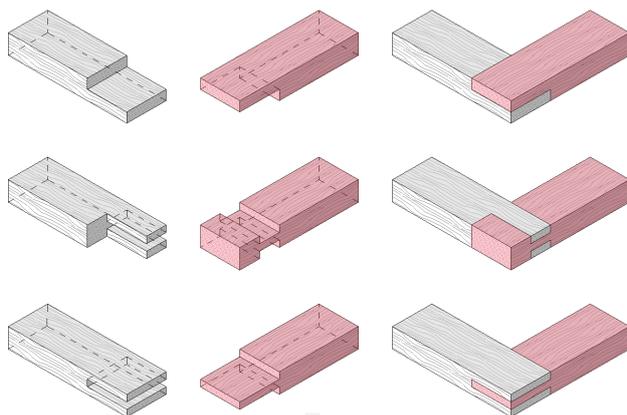
Figura 9

Muestra la evidencia de la marca del bastidor producida en el anverso de la pintura, como se observa la marca en el borde debido al contacto con el bastidor, de alguna forma este protege los diferentes estratos por qué no presenta craqueladuras como el resto de la superficie de la pintura.



Tomado de archivo del autor.

Análisis de cuadro o resumen de los tipos de ensambles en bastidores de la pintura colonial



Dibujo: E. Manuel Leiva Zapata

Figura 10

Ensamblados a media madera con refuerzos de espigas de madera.



Tomado de archivo del autor.

Figura 11

Ensamblados a media madera con refuerzos de espigas de madera.



Tomado de archivo del autor.

Figura 12

Ensamblados a media madera con refuerzos de espigas de madera.



Tomado de archivo del autor.

Figura 13

Ensamble a caja y espiga o Francés o lengüeta.



Tomado de archivo del autor.

Figura 14

Ensamble a caja y espiga o Francés o lengüeta.



Tomado de archivo del autor.

Figura 15

Ensamble de travesaño.



Tomado de archivo del autor.

Figura 16

Ensamble de travesaño.



Tomado de archivo del autor.

Figura 17

El ensamble tipo español o de horquilla convencional, es una variación de la cola de milano con la diferencia que la pestaña es un elemento recto como se observa en las figuras. Estos ensambles con el tiempo sufren daños mecánicos produciéndose fracturas y pérdidas.



Tomado de archivo del autor.

Figura 18

El ensamble tipo español o de horquilla convencional, es una variación de la cola de milano con la diferencia que la pestaña es un elemento recto como se observa en las figuras. Estos ensambles con el tiempo sufren daños mecánicos produciéndose fracturas y pérdidas.



Tomado de archivo del autor.

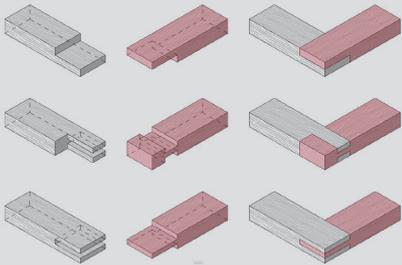
Figura 19

El ensamble tipo español o de horquilla convencional, es una variación de la cola de milano con la diferencia que la pestaña es un elemento recto como se observa en las figuras. Estos ensambles con el tiempo sufren daños mecánicos produciéndose fracturas y pérdidas.



Tomado de archivo del autor.

Análisis de cuadro o resumen de las características de los bastidores en la pintura colonial

CARACTERÍSTICAS	DESCRIPCIÓN	
Tipos de madera	Cedro americano	Aliso
Forma	Bastidores regulares: Rectangulares verticales, rectangulares horizontales, cuadrados	Bastidores irregulares: Lunetos verticales y horizontales, enjutas, almendrados u ovoides, pinturas con formas que se adosan a los espacios arquitectónicos como ventanas, puertas, columnas.
Número de elementos	Bastidores de formato regular: Constituidos por cuatro elementos, (dos cabezales: uno superior y otro inferior y dos largueros: uno derecho y el otro izquierdo); dependiendo del formato los bastidores tendrán: Un elemento adicional denominado travesaño que puede ser vertical u horizontal, o más travesaños en forma de cruceta simple, doble cruceta o más, siempre que la pintura tenga un formato grande.	Bastidores de formato irregular: Requiere formar arcos y dar formas irregulares, era necesario ensamblar varios fragmentos de maderas para dar un especial formato en su construcción, constituido estructuralmente por varios elementos ensamblados.
Fijado de las telas	Los listones rectos en la madera del bastidor permitían que las telas fueran adheridas con cola proteica directamente sobre una de sus superficies.	Las pinturas sujetas con clavos, corresponden a bastidores colocados posteriormente no originales. Debemos mencionar que en Europa las pinturas eran sujetas con clavos.
Tipos de Ensamblés	En la manufactura de los bastidores durante la colonia, se pudo hacer el registro de tres tipos de ensamblés en los ángulos y los travesaños: <ol style="list-style-type: none"> 1. Ensamblés a media madera. 2. Ensamblés a caja y espig 3. Ensamblés de cola de milano 	

La monotipia y la percepción visual en los estudiantes de nivel primario

Mg. Gregorio Quispe Fernandez

Universidad Nacional Diego Quispe Tito,
Facultad de Artes Visuales. Cusco, Perú.
gquispe@undqt.edu.pe
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4999-1779>

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5806705>

Recibido/Recebido/Received: 2021-11-04

Aceptado/Aceitado/Accepted: 2021-12-21

Objetivo. La presente investigación pretende determinar cómo el uso de la monotipia mejora la percepción visual en estudiantes del último grado de primaria de la Institución Educativa “Viva el Perú”, de Santiago, Cusco.

Método. El enfoque de la investigación es cuantitativo, debido a que busca medir las variables estudiadas de forma numérica. Asimismo, el diseño es preexperimental, porque se observa la influencia de un experimento (enseñanza de la monotipia) en la percepción visual, mediante la aplicación del instrumento antes y después, del mencionado experimento. Por la naturaleza, la investigación es de tipo aplicada. La muestra es censal y está conformada por 50 estudiantes.

Resultados. De la técnica aplicada, se observó que el uso de la monotipia mejora significativamente la percepción visual y optimiza significativamente la percepción de relieves, formas, tipos de líneas y de texturas.

Conclusión. El diseño y el estudio de la monotipia, –como técnica y estrategia de enseñanza para las habilidades de percepción visual, aplicada con claridad por el docente, estudiantes con los contenidos y procesos de la técnica–, influye directamente en el desarrollo de las habilidades de percepción visual. La enseñanza regular de la técnica genera aprendizaje regular de la habilidad espacio visual en los estudiantes del nivel primario de la Institución Educativa Viva el Perú de Santiago. De esta forma, se les motivó, se despertó sus intereses y se mejoró sus procesos de interacción individual y cognitiva.

Palabras clave: Cusco; Educación básica; Monotipia, Niños; Percepción visual; Perú.

Monotipo e percepção visual nos alunos do ensino fundamental

Resumo: *Objetivo.* A presente pesquisa visa determinar como o uso do monotipo melhora a percepção visual dos alunos do último ano do ensino básico na Instituição Educacional “Viva el Perú” de Santiago (Cusco, Peru).

Método. A abordagem da pesquisa é quantitativa, pois procura medir as variáveis estudadas numericamente; da mesma forma, o desenho é pré-experimental, pois a influência de um experimento (ensino monotipo) na percepção visual é observada através da aplicação do instrumento antes e depois do experimento. Por sua natureza, a pesquisa é aplicada. A amostra é uma amostra censitária de 50 estudantes.

Resultados. A partir da técnica aplicada, observou-se que o uso do monotipo melhora significativamente a percepção visual e melhora significativamente a percepção de relevos, formas, tipos de linhas e texturas.

Conclusão. O desenho e estudo do monotipo como técnica e estratégia de ensino de habilidades de percepção visual, claramente aplicado pelo professor e alunos com os conteúdos e processos da técnica, influencia diretamente o desenvolvimento das habilidades de percepção visual. O ensino regular da técnica gera um aprendizado regular das habilidades do espaço visual nos alunos do ensino fundamental da Instituição Educacional “Viva el Perú” em Santiago, motivando-os, despertando seus interesses e processos de interação individual e cognitiva.

Palavras-chave: Cusco; Ensino básico; Monotipo, Crianças; Percepção visual; Peru.

Monotype and visual perception in primary level students

Abstract: *Objective.* This research aims to determine how the use of monotype improves visual perception in students of the last level of basic education of “Viva el Perú” school from Santiago (Cusco, Peru).

Method. The research approach is quantitative, because it seeks to measure the variables studied numerically; Likewise, the design is pre-experimental, because the influence of an experiment (teaching of monotype) on visual perception is observed through the application of the instrument before and after the experiment. By nature, research is applied. The sample is census and is made up of 50 students.

Results. From the applied technique, it was observed that the use of the monotype significantly improves visual perception and significantly improves the perception of reliefs, shapes, types of lines and textures.

Conclusions. The design and study of monotype as a teaching technique and strategy for visual perception skills, clearly applied by the teacher and students with the contents and processes of the technique; directly influences the development of visual perception skills; Being a regular teaching of the technique, it generates regular learning of visual space ability in level primary students of the Viva el Peru Educational Institution in Santiago, motivating them, awakening interests, and individual and cognitive interaction processes.

Keywords: Basic education; Children; Cusco; Monotype; Peru; Visual perception.

1. Introducción

Las artes plásticas abarcan, también, instrumentos que son básicos para la formación cultural del hombre y el progreso de la humanidad. Es por ello que el arte ocupa un lugar destacado en el proceso educativo. Asimismo, debemos considerar que la percepción visual es una destreza que permite especular y descubrir la naturaleza en retratos, lo cual aporta significativamente al desarrollo del estudiante. En base a lo dicho, para los estudiantes del nivel primario de la I.E. Viva el Perú, -del distrito de Santiago, Cusco, Perú-, se ha tornado un problema la inadecuada percepción visual. Este problema no les permite comprender adecuadamente el mensaje de una obra de arte que se observa o que se lee. Por consiguiente, este hecho influye en su rendimiento académico en las diferentes áreas curriculares. Es importante mencionar que un gran porcentaje de los estudiantes, tienen una ubicación y una lectura visual de obras de arte, que podríamos decir que es vacilante; que está caracterizada por la inseguridad del observador, así como por una desatención de las formas y valoraciones, tanto de figura como de fondo. Por lo cual, no comprenden con facilidad lo que observan. Por otro lado, al ejecutar tareas de dibujo, como de pintura, no ubican los objetos y formas. Es decir, no cuentan con la percepción visual que se requiere para comprender de manera adecuada lo que se visualiza y, por consiguiente, no hay una buena coordinación con las otras inteligencias. Obviamente, esto repercute en su desarrollo integral.

Desde Platón hasta Gardner, una gran cantidad de investigadores intentaron demostrar la necesidad de optar modelos de enseñanza capaces de promover un aprendizaje que resulte efectivo y sea a la vez innovador, creativo y divergente. En ese orden de ideas, es necesario mencionar cómo deben ser utilizadas, por el docente, las estrategias para abordar el aprendizaje desde el punto de vista de las diferentes inteligencias. El docente debe fomentar actividades variadas y creativas para resolver dificultades y enfrentar desafíos, las cuales deben estar incorporadas a las tareas diarias.

A través del presente artículo queremos resaltar la importancia de la monotipia y del uso que hacen de ella los estudiantes del nivel primario. Asimismo,

destacamos los aspectos más didácticos del grabado, sus beneficios, la forma como puede ser utilizada en las aulas, sobre todo en el nivel primario en donde las habilidades están en desarrollo. La monotipia al ser una técnica didáctica, en primer término; además, permite el desarrollo de la percepción visual.

2. Revisión de literatura

Esta investigación tiene como base “los requisitos para el aprendizaje significativo” que son parte de los estudios de Ausubel, Bruner y Gardner. Estos científicos consideraban que la actitud del alumno es la base para el aprendizaje significativo. A lo cual se debe añadir el material, la organización previa. Todo ello permitirá la adquisición de nuevos significados, por parte del estudiante, cuando busquemos darle sentido a conceptos nuevos, lo cual incide en la creación de nuevas conexiones a partir de sus saberes previos. La necesidad de la enseñanza artística no es sólo por su valor cultural y social, sino por ser un elemento imprescindible para el desarrollo intelectual del ser humano. Las personas pueden apoyarse en el arte y solucionar con mayor ventaja, eficacia y garantía sus problemas y necesidades personales. Por otra parte, la monotipia se ha constituido en un factor decisivo para el estudio de artes plásticas, ya que es un sistema que permite obtener conocimientos e información básica, o específica, de su percepción visual. Esto se debe a que este sistema permite una apertura a nuevos horizontes para la mente del estudiante; es decir, una sistematización del pensamiento en referencia al contenido de las obras. Todo ello implica desarrollar una técnica de enseñanza artística, que sea de calidad y eficiencia

Por las razones señaladas, se debe tomar en cuenta las siguientes fuentes teóricas sobre la monotipia, para así tener un conocimiento más amplio.

2.1. El grabado.

Este método tiene su origen en Asia y está muy ligado a la invención del papel, en el año 105, aproximadamente. Luego de varias centurias tuvo un gran impacto en Europa, en el siglo XV, cuando llegaron a ese continente los insumos para su desarrollo, como por ejemplo el papel de oriente. Desde esa época, la práctica del grabado fue creciendo y se convirtió en una de las técnicas más difundidas en las escuelas de pintura.

Tal como menciona Fayos (2020), “los inicios de la aparición del grabado, se relacionan con la aparición del papel, puesto que la imagen es transferida de la matriz al papel, siendo ese, el objetivo básico del grabado, la transferencia y reproducción de imágenes de forma seriada e idéntica” (p. 112).

Más allá de la discusión sobre el origen del grabado, de quiénes fueron sus pioneros o máximos represen-

tantes, si contribuyó en la difusión de imágenes y textos; lo interesante es como se ha actualizado como técnica.

2.2. Los grabados japoneses.

“Al igual que el dibujo nipón, se sirve poco de la ductilidad de los dedos prolongados por la longitud del pincel o del cuchillo, a la manera occidental, y trabaja sobre todo con el brazo y la espalda” (Busset, 195, p. 45).

Esta técnica introduce el estampado en color, para lo cual usa múltiples plantillas, de formas planas y sólidas. Fueron empleados en el teatro japonés, por lo que caracterizan el Ukiyo-e (grabados en xilografías) posterior. Esta técnica tuvo su florecimiento gracias al teatro popular japonés, llamado kabuki, en los que se podían encontrar retratos de actores populares en papeles dramáticos, estampas teatrales que anunciaban famosas escenas del teatro, estampas de bellas mujeres para anunciar el mundo de las prostitutas, entre otros. El artista más vinculado a este periodo es Tōshū-sai Sharaku, quien se caracteriza por sus grabados melodramáticos, la puesta de relieve en los rasgos faciales y los bellos trajes de los personajes.

2.3. Xilografía.

Es considerada la técnica más antigua para reproducir obras de arte en grabado. Las principales herramientas para el grabado a fibra son: el cuchillo, el formón y las gubias media caña fina, media caña ancha, de filo en ángulo; para el grabado a contrafibra: el buril (Busset, 1951). En esta técnica se realiza una incisión, o se vacía el material, sobre una madera, por lo cual es denominado grabado en relieve. Una de las xilografías más famosa y antiguas, es la de San Cristóbal, impresa en Europa en 1423. Aparte de su valor artístico, el grabado en madera tiene un interés histórico, puesto que se inserta a los manuscritos y más tarde acompaña a los incunables (libros del siglo XV), para finalmente volverse tipográfico a finales del siglo XV, ilustra ediciones de los primeros trabajos en imprenta.

El alemán, Alberto Dürero es considerado el maestro de la xilografía, y entre sus seguidores destaca el grupo llamado los “pequeños maestros”, integrado por Albrecht Altdorfer, los Behams, Penez, entre otros.

2.4. El intaglio.

Es un grabado en metal o calcográfico, con peculiaridades propias que no se presentan en las demás técnicas de grabado. En cuanto a los materiales, procesos y resultados, son distintos, así, por ejemplo, la matriz, es de metal; los trazos y efectos gráficos quedan en relieve impreso sobre el papel; generando impresiones únicas. Por la composición grabada se denomina, indistintamente cubeta, huella, canalón o mancha; por tanto, hay una diversidad de trazos y efectos gráficos que son típicos y únicos (Poquima, 2019).

Los grabados intaglio (se pronuncia intallo, palabra italiana) surgieron en Europa, mucho después de la impresión en Hyperlink. Los ejemplos más antiguos y conocidos, de esta técnica, no tienen fecha concreta, probablemente se realizaron a finales de 1430. Los primeros trabajos con esta técnica fueron unos naipes alemanes, en los cuales utilizaron la técnica de punta seca.

El grabado había sido utilizado por Hyperlink, para decorar piezas de metal, incluyendo armaduras, instrumentos musicales y objetos religiosos desde la antigüedad. La técnica de Hyperlink implicaba frotar una aleación en las líneas para dar un color de contraste, también se remonta a la antigüedad tardía.

Los estudiosos, y profesionales del grabado, han sugerido que la idea de hacer impresiones a partir de planchas grabadas podría haberse originado en las prácticas de los orfebres, al tomar una impresión en papel proveniente de un diseño grabado en un objeto, con ello mantenían un registro de su trabajo o daban pruebas de su calidad. Los grabados italianos y holandeses comenzaron ligeramente después de los alemanes, pero se desarrollaron bien en 1500 (Gallardo, 2000).

2.5. Grabado directo.

Técnica descubierta hacia la mitad del siglo XV. También denominada grabado a buril, en metal o talla dulce. Esta técnica es parecida al de punta seca, no requiere el tratamiento con ácido y puede emplearse en distintos metales como: acero, cobre, zinc, de preferencia el cobre, el cual debe de ser rojo y muy batido para que sea compacto, suave y maleable. Si es demasiado duro, desgasta sin ventaja los buriles y, si es en exceso blando, las tallas quedan poco francas y se desgastan rápidamente al estampar.

2.6. Punta seca.

Procedimiento de grabado directo sobre metal, mediante una punta de acero o de diamante. Al incidir la punta deja unas rebabas a los lados del trazo. Se utiliza tanto para realizar la composición entera, o mezclando otras técnicas, o sólo para hacer retoques. Con la punta seca se obtiene un trazo a menudo irregular y fácilmente desgastable (Hinojosa, 1988). En cuanto a su procedimiento, al aplicar el color, este debe ser entintado sobre la plancha, que antes es limpiada cuidadosamente. Se coloca el papel húmedo para el estampado, por el tórculo.

El grabado punta seca es una técnica de grabado similar al grabado al buril. En esta técnica, el artista dibuja un diseño sobre un soporte utilizando un punzón. Mientras el material se va modificando; se crea un surco que levanta, a sus lados, las rebabas de las que hablaremos más adelante. Una vez la matriz está grabada, el proceso es similar al de los grabados cal-

cográficos: entintado de la lámina, limpieza y prensando (Vives, 2003).

2.7. Manera negra.

Tomando como referencia a Del Mar (2019), esta forma atractiva de grabar, se le atribuye a Ludwing Von Siege, en el año de 1642. Este artista, conocedor de los cloruros que alcanzaba Rembrandt a base de entrecruzar líneas, ideó una forma de trabajo sobre metal graneado, la plancha para crear una trama de miles de pequeños puntitos

Para la aplicación de esta técnica es necesario que el metal esté bien pulimentado y bruñido, para lo cual se usa el graneador, que debe ser de acero. En cuanto la forma, no tiene mayor importancia si es ancho, delgado achafanado o con una línea curva al lado. En el chaflán mayor tiene estrías o dientecillos rectos, muy unidos e iguales, que llegan hasta la parte curva, que es la que trabaja o se apoya sobre la plancha. Concluida la obra final, se debe limpiar con cepillo y alcohol, la plancha de metal, cubriéndola con resina.

2.8. Grabado indirecto (agua tinta).

Es la técnica que mejores resultados produce cuando se desea lograr valores planos en los grabados, como por ejemplo: distintas tonalidades de gris, o un negro muy profundo. El polvo de resina colofonia (pez de castilla) se aplica sobre la plancha de dos maneras: la primera es mediante la caja resinadora y la otra es la aplicación manual (Poquima, 2019).

El procedimiento consiste en cubrir de manera uniforme una plancha de metal, haciendo pasar por un tamiz fino pequeñas capas de fino polvo de resina, cuanto más grande son las partículas, mayor son los espacios que las separan. Se calienta el reverso de la plancha y de manera uniforme se adhiere la resina en el metal, cambiando el tono mate a brillante. Se retira del fuego y se reservan con barniz aquellas zonas de luz y medios tonos, utilizando el método de la acuarela. Luego se sumerge en un baño de ácido suave, hasta que cubra los intersticios de las partículas de resina. Es importante que se controle el tiempo. De la cantidad y distribución dependerá la mayor o menor intensidad o profundidad.

2.9. Agua fuerte.

Técnica química, indirecta, de grabado sobre metal. El procedimiento de impresión (grabado en hueco) consiste en recubrir una plancha de cobre, con un base de barniz impermeable (brea) a la acción del ácido. Luego se incide esta capa de barniz con la ayuda de una punta de acero. Finalmente se somete la plancha al mordido del ácido, el cual, al atacar al metal, traduce en surcos aquellas líneas trazadas en la capa de barniz. El mismo término se emplea para denominar no solo las planchas grabadas por este

procedimiento, sino también las pruebas o estampas obtenidas con ellas.

Tal como señala Fuentes (2015), se obtiene con esta técnica una imagen transferida de forma inversa en el papel de grabado. Una de las ventajas de esta técnica, sobre otras, es que pueden corregirse los errores, o hacerse retoques antes de someter la plancha metálica a la acción corrosiva. Pero lo más importante, es no rayar el metal con el estilete.

2.10. La monotipia.

Esta técnica consiste en reproducir una figura a color, o en negro, sobre una superficie lisa. La monotipia es un método de composición tipográfica, ya que se funden los tipos individualmente. Los trazos no aparecen en relieve. Se visualizan los trazos del pincel y la variedad de aplicación de imágenes, manchas, líneas espontáneas y la yuxtaposición de huellas.

Aquí, el artista dibuja sobre cualquier superficie lisa, utilizando óleo acuarela o tinta. Por lo general se emplea el vidrio, plástico, una lámina de cobre pulida o porcelana. El procedimiento se basa en cubrir la plancha con una fina película y pigmentos para luego buscar la intensidad de la luz, hasta lograr una imagen, que se transferirá sobre el papel con mucho cuidado, frotando de forma manual hasta obtener la obra final. En arte existen dos maneras básicas, que según Fayos (2020) son:

- a. El método sustantivo: Es el proceso directo del dibujo sobre la superficie, que es cubierta con una capa fina de pigmento.
- b. El método del trazado: se procede a dibujar directamente en el papel con el lápiz, plumones, con los dedos o lápices de mano. Este proceso fue inventado 1640 por Giovanni Benedetto Castiglione y se ha desarrollado especialmente a partir del siglo XIX, cuyo máximo representante fueron: Degas, Gauguin, en la actualidad, Jim Dine y Jasper Johns.

2.11. El monotipo.

García (2012) refiere que el monotipo es una estampa que transfiere por contacto la imagen dibujada o pintada en un soporte rígido, aún teniendo el pigmento fresco. Así mismo refiere que, en el grabado, el monotipo es una única impresión sin reproducción idéntica.

En consecuencia, se llama monotipo a una impresión que, por deseo del propio artista, permanece única, la cual no se puede producir en otros ejemplares similares. Cabe recalcar que el monotipo se obtiene de la plancha ya terminada, por lo que no debe confundirse con las "pruebas de artista", que se suele imprimir durante el proceso del grabado para comprobar y

estar al tanto del correcto desarrollo de este proceso. Algunos artistas consideran que se denomina monotipo, no solo al único ejemplar, sino aquellas impresiones que, a raíz del uso de distintas tintas y modificaciones, son pruebas únicas y diferentes respecto a la edición principal.

2.12. El arte gráfico en la monotipia.

Durante la mayor parte del siglo XX, numerosos artistas plásticos han enriquecido el grabado con sus aportaciones, gracias a su curiosidad y talento. La monotipia, como el propio nombre indica, es una técnica para producir estampados únicos, hechos en plancha de cobre, zinc, cristal, metacrilato u otro material plano; en el que se pinta con colores al óleo o tinta, para pasarlo luego por el tórculo.

2.13. Características de la monotipia.

La monotipia es un vasto terreno de experimentación plástica, a través de la cual se puede expresar una gama muy amplia de registros de edición y producción de lenguaje gráfico. Gracias a estas características se le han ido incorporando elementos que amplían su libertad estilística, recurriendo a un sistema indirecto; es por ello que, en la mayoría de las técnicas de grabado, no se obtiene el resultado deseado al inicio, sino que, tras un proceso de pruebas y correcciones, se logra alcanzar la perfección.

Los artistas actuales utilizan gran variedad de materiales para crear auténticos collages sobre superficies planas las cuáles arrojan resultados sorprendentes. La naturaleza experimental del artista hizo que entre tintas y planchas, puntas secas y rodillos se descubra la monotipia, como un conjunto de técnicas que luego se visualizarán en un lenguaje plástico dotado de la suficiente entidad y personalidad. De esta forma se enriqueció, diversificó y perfeccionó, con el objetivo de producir una obra gráfica. Si atendemos los criterios técnicos, podríamos establecer una primera aproximación a las diferencias entre monotipias realizadas mediante serigrafía, calcográficas, de manera pictórica, las litográficas, fotográficas y digitales.

2.14. Tecnología y Monotipia.

Es de destacar la importancia de las nuevas tecnologías en la creación artística. Su presencia es cada vez más potente, como por ejemplo en la concepción de la obra, –mediante digitalización de imagen, elaboración con aplicaciones gráficas, entre otras–, que constituyen propuestas audiovisuales más cercanas al cine, a la performance o al video. En la producción gráfica, la calidad de la tinta, del papel y de los sistemas de impresión (impresoras), deben ser especiales. Por tanto, para que una imagen impresa tenga una calidad artística y una durabilidad aceptable, deben usarse tintas basadas en pigmentos (diferentes a las que se usan en un entorno doméstico o laboral).

Este tipo de impresión incipiente, denominada *glicea*, está en continua transformación. Aparecen continuamente en el mercado nuevos modelos de impresoras, de tintas especiales basadas en pigmentos y de papeles especiales. Como vemos, la práctica de la monotipia es un gran estímulo a los artistas plásticos que practican o se interesan por el grabado, en todas sus modalidades, y ha conquistado definitivamente en el mundo del arte, particularmente en la edición de obra gráfica e incluso creándose nuevas técnicas.

2.15. Artistas Contemporáneos.

- a. Maurits Cornelis Escher es el maestro de las figuras imposibles, las ilusiones ópticas y los mundos imaginarios. Siempre interesado por representar con tridimensionalidad espacios paradójicos que desafían a los modos tradicionales de representación, abrazando el relativismo de su época. Tenía predilección por el blanco y negro, la simetría, lo infinito y lo limitado; así como las metamorfosis en las figuras. En sus cuadros, el espacio es el protagonista; ya sea por su estructura, su superficie o su proyección en un plano tridimensional; y sus ilustraciones, son uno de los ejemplos más interesantes del estudio del espacio y la psicología del arte en la historia.
- b. Max Wertheimer. Su trabajo principal se basa en la visión estroboscópica, en la cual estableció los principios y las leyes de la psicología de la estructura, que rechazaba la psicología de los elementos, subrayaba la importancia de la forma y de la totalidad por encima de los elementos componentes. Este concepto integrador superara el campo de la percepción, para ser aplicada a todos los campos de la psicología, luego se traslada a la de la fisiología, la lingüística, cubriendo todas las áreas de la ciencia. Junto con W. Kohler y K. Koffka, desarrolló la psicología de la Gestalt, basada en el efecto del movimiento aparente de imágenes generadas por un taquitoscopio, al que bautizó como fenómeno phi. En el contexto de una psicología gestáltica, se rompe con el reduccionismo, la cual postulaba que, si la psicología era una ciencia entonces debía ser capaz de reducir los fenómenos a elementos constituyentes.
- c. Giovanni Benedetto Castiglione, Edgar Degas y Carlos Vergara fueron elegidos como exponentes de la monotipia, no solo por su gran presencia y versatilidad, sino también por los medios que utilizaron y las obras de arte que produjeron. Además, fueron innovadores frente a las técnicas y conocimientos de sus épocas. Castiglione, del siglo XVII, es considerado el inventor de la monotipia. Por otra parte, Degas resucitó la monotipia en la segunda mitad del siglo XIX, la llevó como obra de arte e innovó con la adición de marcas en pastoreos secos. Degas rescató la monotipia del anonimato al cual había sido relegada desde la época de Castiglione. En cuanto a Vergara, todavía vivo, ha avanzado la

monotipia contemporánea a través de sus series geográficas o arquitectónicas, además del uso de materiales no tradicionales.

3. Metodología

Se tiene como objetivo, determinar de qué forma el uso de la monotipia mejora la percepción visual en estudiantes del último grado de educación primaria de la Institución Educativa “Viva el Perú”, de Santiago, Cusco, Perú.

Como problema de investigación, planteamos la siguiente interrogante: ¿de qué manera el uso de la monotipia mejora la percepción visual en estudiantes del 6º grado de primaria de la institución educativa Viva el Perú de Santiago?

Como hipótesis planteada se tiene que, el uso de la monotipia mejora significativamente la percepción visual en estudiantes del 6º grado de primaria de la I.E Viva el Perú de Santiago.

Para dar respuesta a esta problemática, se realizó este estudio que tiene un enfoque de la investigación cuantitativo, debido a que se busca medir las variables estudiadas de forma numérica. Asimismo, el diseño es preexperimental, porque se observa la influencia de un experimento (Hernández- Sampieri & Mendoza, 2018, p.137), que es la enseñanza de la monotipia para mejorar la percepción visual mediante la aplicación del instrumento antes y después del experimento. Por su naturaleza, la investigación es de tipo aplicada. La muestra es censal y está conformada por 50 estudiantes del sexto año de primaria de la Institución Educativa Viva el Perú de Santiago, ubicada en el distrito del mismo nombre, de la provincia y departamento de Cusco, en el Perú (Apéndice 1). Se eligió a esta población porque se tenía factibilidad de realizar el estudio, la autorización de las autoridades educativas y la venia de los padres. Toda vez que esto permitiría una mejora en el aprendizaje de los alumnos.

Asimismo, el instrumento utilizado para la recolección de datos, fue una ficha de cotejo (Apéndice 2), esta consistía en recolectar la información en una ficha integrada por ítems, mediante la observación y calificación a criterio del investigador.

Para la contrastación hipotética, se utilizó el estadígrafo *chi-cuadrado*, a través del cual se pudo comparar la distribución observada y la esperada.

Por último, para determinar el valor, se hizo uso de *P (value)*, para aceptar o rechazar la hipótesis de la investigación planteada, la cual viene a ser:

H1: La monotipia mejora significativamente la percepción visual de los alumnos del nivel primario de la I.E. Viva el Perú.

Ho: La monotipia NO mejora la percepción visual de los alumnos del nivel primario de la I.E. Viva el Perú.

Aplicado la prueba de Chi- cuadrada y al 95% de confianza con el p- valor de $0,001 < a 0,05$, se resume en la existencia de discrepancias reveladoras en el aprendizaje técnica monotipia y la percepción visual antes y después de aplicar la enseñanza de la monotipia.

Las habilidades antes de aplicar la técnica de la monotipia arrojan resultados 44,0% el nivel de dominio es deficiente; 18,0% es bueno; y solo el 16,0% llega a malo.

Respecto a la delimitación temporal, el estudio comprendió el año escolar 2019, tiempo en el que aún las clases se realizaban de forma presencial, y por ende las sesiones del estudio se aplicaron de manera eficiente. Cabe recalcar que el presente estudio, no tuvo limitaciones de recursos económicos, ni de recursos humanos, toda vez que recibió el apoyo de las autoridades de la Institución Educativa, de los padres de familia y de los mismos alumnos, quienes se mostraron animosos en aprender esta técnica.

Tabla 1
Técnica de la Monotipia y percepción visuales Antes y después del Test

Técnica de la monotipia y espacio visual		Etapa					
		Pre - tes		Pos- test		Total	
Deficiente	Recuento % de etapa	40	80.0%	4	8,0%	44	44,0%
Malo	Recuento % de etapa	8	16.0%	8	16,0%	16	16,0%
Regular	Recuento % de etapa	2	4.0%	20	40,0%	22	22,0%
Bueno	Recuento % de etapa	0	.0%	18	36,0%	18	18,0%
Total	Recuento % de etapa	50	100.0%	50	100,0%	50	100,0%

Nota. Elaboración propia

4. Resultados

A continuación, se presentan los resultados de la encuesta según las categorías planteadas:

4.1. Categoría figuras con paisaje

Se observa a una señora en compañía de un camélido andino, específicamente una llama en un espacio abierto. El primer elemento es el fondo o ambiente donde se presencia una especie de paisaje, el cual tiene una tonalidad de color celeste muy parecido al cielo según a los colores claros de tonos celestes. El segundo elemento hace referencia a una señora anciana con una vestimenta tradicional del ambiente andino, la vestimenta presenta colores varios primarios y secundarios, también se observa un sombrero de color marrón. El tercer elemento es una llama de tonalidades de color marrón.

4.2. Categoría mundo irreal

El estudiante que realizó la presente obra nos quiere dar a conocer a un animal irreal que tiene una unión de diferentes especies. Se puede diferenciar entre ellos a una mariposa porque se observa un ala, a una especie de pulpo ya que se observa una especie de tentáculos con ventosas. Asimismo, se observa a un fondo oscuro con una tonalidad de color azul.

4.3. Categoría mundo real

El estudiante desarrolló un gato de tonalidades negras con bordes de color negro, el cual tiene la mirada hacia el cielo, como si viera el universo y las galaxias. Esto hace notar que la obra tiene un sentido de pensamiento profundo. Así mismo, se puede pensar en un momento de serenidad donde el gato tiene todo el tiempo para poder pensar, a la misma vez dar un vistazo al increíble panorama que conforma el universo y dentro de ello un conjunto de galaxias. Como se puede observar, el alumno refleja un mundo real según su percepción.

2.3. Categoría diferencias

Figura 4

Procedimiento de monotipia del alumno "D" y su resultado.



Foto del autor



Foto del autor

2.4. Categoría innatos

El estudiante que realizó la presente obra nos da a conocer que están presentes dos peces de colores muy brillantes interactuando entre sí; los cuales se posicionan en un fondo oscuro de tonalidades verdes. Realiza una diferencia entre ambos elementos. Además, se observa dos elementos en un espacio abierto, el primer elemento es el fondo o ambiente donde se presencia de un paisaje llano. El paisaje tiene una tonalidad de color de una escala de grises donde presenta una variedad de fauna mostrando flores y hojas con estilo tribal. El segundo elemento hace referencia a un elefante levantando la trompa para aferrar un determinado fruto o rama. Por tanto, se observa, lo que es propio de un ambiente.

5. Análisis

Se observó que el uso de la monotipia, mejora significativamente la percepción visual en los estudiantes del nivel primario de la I.E Viva el Perú, y mejora significativamente la percepción de relieves, formas, tipos de líneas y de texturas. Además, se pudo percibir de igual forma las figuras con paisaje, mundo real e irreal, las diferencias e innatos, tal como se tiene en la siguiente figura.

Para la interpretación de los datos respecto al análisis de categorías se obtuvieron los siguientes resultados: En la categoría figuras con paisaje tenemos: 28% de dibujos realizados por los estudiantes. En la categoría mundo real tenemos: 20% de dibujos realizados por los estudiantes. En la categoría mundo irreal: tenemos 16% dibujos realizados por los estudiantes. En la categoría diferencias: tenemos 8% dibujos realizados por los estudiantes, aquellos que no guardaban relación con lo que se quiere. Finalmente solo el 28% estudiantes son innatos, alumnos que realizaron trabajos más allá de toda expectativa.

Como se puede observar en el anterior gráfico porcentual; la técnica es útil, si lo que se busca es mejorar la capacidad de percepción de los estudiantes. Por tanto, se confirma la hipótesis planteada, y se rechaza la hipótesis alterna. Por lo tanto, la mono-

tipia efectivamente contribuye a la percepción visual de los alumnos del nivel primario de la I.E. Viva el Perú. En el registro fotográfico (Apéndice 3), se puede observar los resultados del estudio realizado, lo cual nos permite reafirmar la importancia de la monotipia como herramienta de aprendizaje y desarrollo de las habilidades en el proceso estudiantil.

6. Conclusiones

Si bien la educación ayuda al individuo en su desarrollo y mejora sus facultades intelectuales, morales y físicas; se torna deficiente cuando las inteligencias son interdependientes. Es por ello que es necesario hacer una crítica a la educación tradicional. Apropiarse de una nueva concepción para posibilitar opciones educativas diferentes, enmarcadas en lo individual y el conocimiento académico, permite un aprendizaje basado en los intereses e inclinaciones de las per-

sonas que se encuentran en situación de aprender. Una forma singular que permite pensar de manera integral, didáctica y creativa, durante el proceso de aprendizaje.

El presente estudio evidencia que el diseño y estudio de la monotipia como técnica y estrategia de enseñanza para las habilidades de percepción visual, –aplicada con claridad por el docente y estudiantes, con los contenidos y procesos de la técnica–, influye directamente en el desarrollo de las habilidades de percepción visual; siendo una enseñanza didáctica.

La técnica de la monotipia desarrolla la habilidad de manejo del espacio visual en los niños, en sus primeros años de aprendizaje, motivándolos, despertando intereses y procesos de interacción individual y cognitiva.

Referencias

- Busset, M. (1951). *La técnica moderna del grabado en madera*. Editorial L. Hachette.
- Del Mar, M. B. (2019). *La manera negra. 1–12*. <https://tecnicasdegrabado.es/2009/la-manera-negra>
- Fayos, B. L. (2020). El grabado como metodología de enseñanza. *Afluir*, 103–112. <https://doi.org/https://doi.org/10.48260/ralf.extra2.61>
- Fuentes, V. V. (2015). *El grabado, punta seca sobre madera*.
- Gallardo, M. (2000). *El grabado en relieve: La xilografía. Una herramienta de producción seriada*. Editorial G. & Bellido.
- García, M. A. (2012). Monotipias de principios de los noventa. *Los Sobres Oscuros*, 5(2), 21–30.
- Hernández-Sampieri, R., & Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación: las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. México D.F.: Mc Graw Hill.
- Hinostroza, A. A. (1988). *Artes plásticas*. Lima: Editorial San Marcos.
- Poquima, M. A. (2019). *El intaglio*. México D.F.: GrawHill.
- Vives, R. P. (2003). *Guía para la identificación de grabados*. Editorial Arco.

Datos del autor

Gregorio Quispe Fernandez
gquispe@undqt.edu.pe

Magister en Educación y Gestión Educativa por la Universidad Cesar Vallejo Bachiller en Educación por la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, Artista Visual con Especialidad Dibujo, Grabado y Artes Gráficas. Docente destacado de la Escuela Profesional de Artes Visuales Especialidad Dibujo, Grabado y Diseño Gráfico, de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco. Promotor e impulsor en la utilización de materiales alternativos en la praxis del Grabado, innovador en la técnica de la monotipia y la percepción visual con estudiantes del nivel primario, impulsor de las actividades artísticas a nivel nacional e internacional del mismo modo ponente del seminario internacional realizado en el Instituto Universitario Patagónico de Arte Argentina. Con exposiciones Graficas en Perú, Bolivia, Chile, México, Francia y Argentina. Los primeros trazos gráficos aproximadamente hace 19 años atrás en esta fantástica aventura, de utilizar materiales alternativos, plásticos aluminios, Tecnopor, Tetrapak entre otros desde tiempos atrás se paso por varios experimentos y a medida que se plasmaban las grafías con diversos materiales, fueron muchos intentos y fracasos a la vez, durante este proceso se eliminaron muchos formatos luego abandonarían las huellas y texturas como señal de existencia, revelando a si imágenes visualizados del espíritu creador en el artista. Como el vehículo de comunicación de mensaje y como también como símbolo se pueda unir ideas, pensamientos y sentimientos para la contribución de las artes graficas.

Figura 1

Procedimiento de monotipia del alumno "A" y su resultado.



Foto del autor

Figura 3

Procedimiento de monotipia del alumno "C" y su resultado.



Foto del autor

Figura 2

Procedimiento de monotipia del alumno "B" y su resultado.



Foto del autor

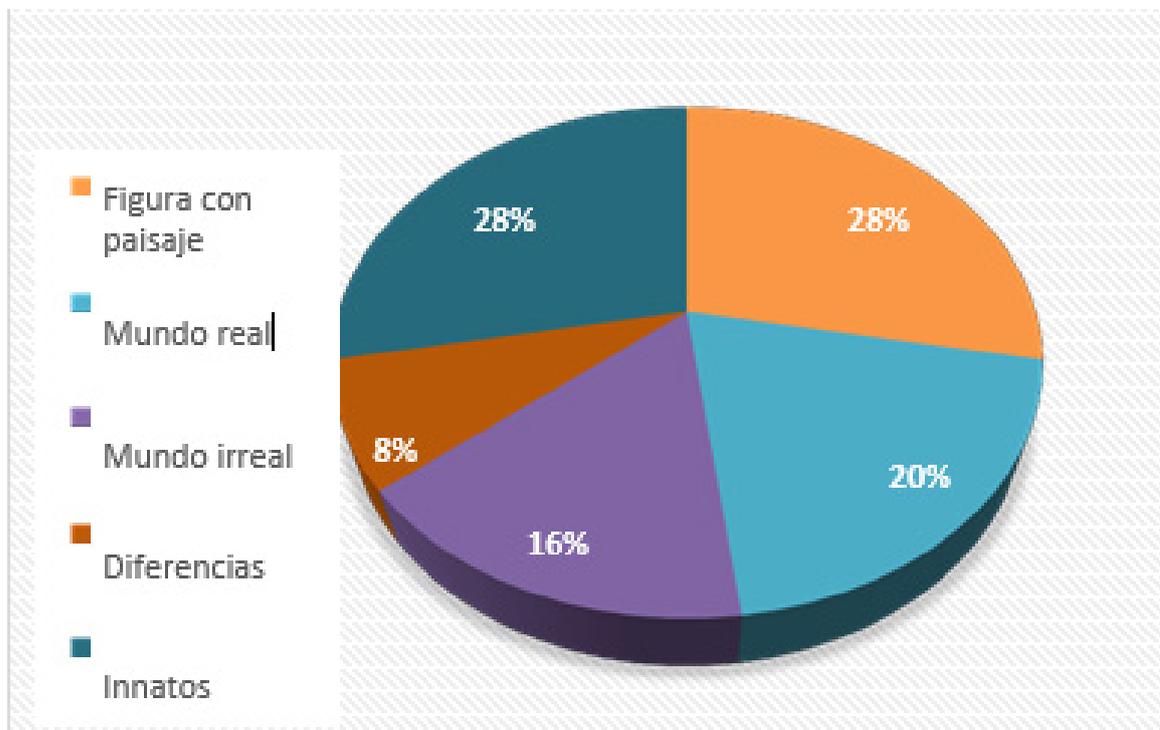
Figura 5

Procedimiento de monotipia del alumno "E" y su resultado.



Foto del autor

Figura 6
Distribución por categorías evaluadas.



Elaborado por el autor.

Apéndice 1 - Ficha técnica de datos

FICHA TÉCNICA DE INVESTIGACIÓN	
Título del estudio	La monotipia y la percepción visual en los estudiantes del nivel primario.
Autor	Quispe Fernández Gregorio
VARIABLES A ESTUDIAR	La monotipia Percepción visual
Objetivo de la investigación	Determinar como el uso de la monotipia mejora la percepción visual en estudiantes del 6º grado de primaria de la I.E Viva el Perú de Santiago
Metodología	Enfoque cuantitativo
Unidad de investigación	Alumnos del nivel primario de la Institución Educativa Viva el Perú de Santiago
Población	50 alumnos del 6to grado de primaria
Muestra	50 alumnos (muestra censal)
Nivel de confiabilidad	95%
Margen de error	5%

Apéndice 2 - Ficha técnica de datos

FICHA DE COTEJO "Institución Educativa Viva el Perú"					
Nombre del alumno:		Grado:			
		Sección:			
		Periodo de evaluación:			
		Fecha:			
N°	INDICADORES A EVALUAR	Deficiente	Malo	Regular	Bueno
Habilidades de transferencia e impresión de la técnica de la monotipia					
Habilidades del diseño del dibujo					
1	Crea un boceto creativo, espontáneo e ininterrumpido.				
2	Utiliza lápices afilados para la realización de líneas finas o líneas anchas.				
3	Se concentra al momento de desarrollar elementos creativos dentro del diseño de una ilustración de grafías de un dibujo.				
Transferencia e impresión					
4	Después de haberse enseñado la técnica en aula y sesiones de aprendizaje, muestran habilidades como la destreza en el soporte de mica de plástico y/o vidrio pintado.				
5	Aplica una variedad de colores para armonizar el trabajo.				
6	Transfiere de manera adecuada el papel húmedo o seco, logrando una calidad de limpieza del trabajo concluido.				
Habilidades adquiridas en la técnica de la monotipia.					
7	Presenta secuencia en los procesos de limpieza del color.				
8	Presenta una limpieza del trabajo.				
9	Ordena adecuadamente los materiales.				
10	Presentan pulcritud				
11	Lleva un registro de impresión.				
Percepción visual					
Etapa Objetiva					
12	Visualiza relieves y formas				
13	Diferencia tipos de líneas				
14	Aprecia las texturas				
15	Visualiza grafías				
16	Diferencia contrastes				
Etapa Subjetiva					
17	Figuras con paisaje				
18	Mundo real				
19	Mundo irreal				
20	Diferencias				
21	Innatos				

Apéndice 3 – Registro fotográfico del estudio



Procesos comunicativos en las artes visuales contemporáneas en el Perú: El caso de la ciudad del Cusco

Mg. Víctor Zúñiga Aedo

Universidad Nacional Diego Quispe Tito. Cusco, Perú.
vzuniga@undqt.edu.pe
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6334-794X>

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5806716>

Recibido/Recebido/Received: 2021-09-29

Aceptado/Aceitado/Accepted: 2021-12-21

Resumen: Este texto analiza los procesos comunicativos en el campo de las artes visuales contemporáneas, en la ciudad del Cusco, Perú. A partir de la revisión de literatura especializada se identifican cuatro factores que son analizados y comentados, definiendo los procesos que generan los resultados de esta investigación. El estudio concluye que se ha promovido el desarrollo de una escena artística, cusqueña de artes visuales que puede considerarse invisible, la misma que es percibida en el medio por las características de su producción vinculada y entendida como investigación artística.

Palabras clave: Artes visuales, Cusco, Perú, Procesos comunicativos, Siglo XXI.

Processos comunicativos nas artes visuais contemporâneas no Peru: o caso da cidade de Cusco

Resumo: O texto analisa os processos comunicativos nas artes visuais contemporâneas na cidade de Cusco (Peru). A revisão bibliográfica identifica quatro fatores que definem estes processos, os quais são analisados e comentados. O estudo conclui que o desenvolvimento do cenário das artes visuais invisíveis em Cusco foi promovido, o que pode ser percebido no ambiente pelas características de sua pesquisa artística.

Palavras-chave: Artes visuais; Cusco; Peru; Processos comunicativos; Século 21.

Communicative processes in contemporary visual arts in Peru: The case of the city of Cusco.

Abstract: This text analyzes the communicative processes in the field of contemporary visual arts in the city of Cusco, Peru. From the review of specialized literature, four factors are identified, which are analyzed and commented, defining the processes that generate the results of this research. The study concludes that it has promoted the development of an artistic scene, Cusco of visual arts that can be considered invisible, the same that is perceived in the environment by the characteristics of its production linked and understood as artistic research.

Keywords: Communicative processes, Cusco, Peru, 21st century, Visual arts.

1. Introducción

Uno de los caminos para llegar a comprender la producción de arte contemporáneo realizado en Cusco, conduce al planteamiento de la siguiente interrogante ¿de qué manera las artes visuales contemporáneas realizadas en la ciudad de Cusco, Perú se circunscriben a procesos comunicativos que obedecen a un contexto social y una época en particular?

Se debe entender que existe escasa documentación sobre la producción de arte contemporáneo realizado en esta región; por lo cual, una aproximación con sustento histórico y conceptual que muestre el cómo acontece esta actividad, nos conducirá hacia narrativas construidas para transmitir pensamientos únicos, que se ponen en evidencia a través de productos culturales. Estas narrativas toman forma en el interior del individuo creador que, asume al arte, a la sociedad y a su memoria, como el punto de partida de un proceso creativo deudor de su contexto. Estas consideraciones son necesarias para entender una labor que tiene como soporte una historia abrumadora, cuyo peso opaca lo que se produjo y se produce como arte en el contexto contemporáneo.

La capital de la región de Cusco es un centro urbano en donde habitan personas que tienen en común al ámbito geográfico y la oficialidad de una lengua, este escenario muestra una diversidad cultural producto de procesos migratorios internos, que generaron y generan tensiones de diversa índole en el proceso que construye cultura, en este convergen posiciones políticas, opciones religiosas, orientaciones de género entre otras.

Cusco es, una importante ciudad de Latinoamérica, en mérito a todo lo que confluente y acontece en ella, cuenta con un rico pasado histórico en donde se sobrepuso el mundo occidental sobre la cultura Inca, a través de la conquista española. Los descendientes de esta cultura en grados diversos de consanguinidad, jamás dejaron que se borre su pasado ni que se le extirpe sus idolatrías; las cuales, están aún presentes y

se manifiestan como tradiciones orales que facilitan la conservación de saberes. A pesar de estar cautivos y sojuzgados, jamás sucumbieron a maltratos como la estigmatización de su comportamiento, al cual denominaron “pagano” o al insulto discriminador que lo animaliza y que fue sucediendo en el transcurso de la historia del Perú; prueba de esta resistencia, es la peregrinación al Señor de Coyllority (1).

El legado arquitectónico y algunos casos peculiares, como la resistencia cultural, generaron el desarrollo de una industria local dedicada al turismo, la cual es producto del aumento de la población en tránsito (turistas nacionales y extranjeros), que crece año a año. Además, se debe precisar que una de las características más importantes para el aumento del turismo, es que Cusco es el punto de partida hacia una de las Maravillas del mundo moderno: Machupicchu (2). Este contexto ha influido a que una gran parte de la producción artística que se realiza en esta región, se vea condicionada por esta sociedad en tránsito (turistas nacionales y extranjeros); los cuales son potenciales consumidores del *objeto artístico ligero*; este un producto que se acerca más al concepto de souvenir que al de una obra de arte. Este fenómeno no es particular; ya que sucede en las ciudades donde el turismo tiene protagonismo. Por lo tanto, un estudio sociológico y antropológico riguroso, debería de arrojar datos exactos sobre la procedencia, la economía, el mercado y las necesidades de un gremio artístico local, que ve condicionada la cualidad artística de su producción por la negociación monetaria inmediata.

2. Estrategia del estudio

El enfoque de esta investigación es el cualitativo; debido a que el fenómeno de interés en el cual se basó, permitió a las palabras constituirse en una herramienta de acceso a la credibilidad, confiabilidad, transferibilidad y consistencia general del problema estudiado.

Tomando en cuenta la escasa bibliografía que existe sobre el tema de estudio, se procedió a utilizar, los métodos histórico, descriptivo y autobiográfico.

Para poder abordar la sección denominada: “La formación académica”, se hizo una revisión bibliográfica, en la cual se enfatizó el uso del método histórico y descriptivo. Para ello se tomo en cuenta el blog “Cusqueñismo y cuscológica” de Julio Antonio Gutiérrez Samanez, quien recopiló información de diversas fuentes, como la hemeroteca que implemento en su casa su destacado padre, el maestro Julio Gutiérrez Loayza; también se recurrió al “Libro de Oro de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco”, cuyo autor es Eleazar Crucinta Ugarte, actual rector de la Universidad Nacional San Antonio Abad de Cusco. Este importante libro basa sus aportes en una incansable búsqueda que llevó

al autor a revisar documentos que aún se conservan en la casa de Mariano Fuentes Lira quien fue Director de la Escuela Regional de Bellas Artes (ERBA) y la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito (ESABAC). Estos y otros aportes, como los encontrados en la “Web de las biografías”, -la cual no tiene autor-, pero ofrece información respecto a Julián Telleche Aldasoro (Vergara, Guipúzcoa-España, 30 /11/1884 – Lima, Perú, 24/12/1957) quien fuera un profesional experto en el campo de la restauración de obras artísticas de la UNESCO-ONU, en este sitio web se menciona que “Telleche a mediados de siglo XX se había trasladado a Perú, donde ejercería el cargo de Director del Tesoro Artístico Nacional Peruano desde 1952 hasta el día de su muerte”. Estos y otros datos obtenidos fueron de suma importancia ya que Telleche a mediados del siglo XX formo algunos de los más importantes restauradores de obras de arte del Perú, cuya primigenia formación se había dado en el campo de las artes plásticas.

Tal como en la anterior sección, en el desarrollo de la “Escena artística post terremoto del 50”; se utilizó el método histórico y el descriptivo, esenciales para poder acceder a información pertinente. Es así que nuevamente se revisó el blog “Cusqueñismo y cuscológica” de Julio Antonio Gutiérrez Samanez y el libro “Machicado-Sardón. Cambios y tradiciones”, de Victor Angel Zúñiga Aedo editado por la Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco a raíz de un proyecto curatorial realizado en el Museo de Arte Contemporáneo de Cusco, el 2017. Los métodos utilizados en esta parte de la investigación contribuyeron a tener una visión del futuro a partir de lo acontecido en dicho contexto histórico y su incidencia en la producción artística.

Al margen de los dos métodos utilizados en los temas anteriores, cuando se investigó “Los nuevos retos que se plantea la Generación del 90”, fue vital en su proceso el método autobiográfico; ya que sus instancias fueron parte del desarrollo profesional en el campo del arte visual de quien hoy es autor de esta investigación. Documentos como el “Informe Final de la Comisión de la Verdad” que fue realizado el 2003, contribuyen a entender el desarrollo de una producción que no fue ajena a los cambios, a los momentos políticos, a la guerra interna que sufrió nuestro país por más de una década. Estos hechos fueron generadores de algunos de los temas que el imaginario de los artistas involucrados en este momento histórico no dejaron pasar. Otros documentos como catálogos y notas periodísticas como “Once pintores cusqueños. El arte más allá de regionalismos” de Carina Moreno para el diario El Comercio en 1996, darían una clara información de lo acontecido en esta época, cuyos testimonios también se encuentran en el libro “Maestros de la pintura peruana. Panorámica de la pintura peruana del siglo XX”, cuya autoría pertenece a Jorge Villacorta y Carlos Trivelli, realizado el 2010 para la Empresa editora El Comercio S. A. En esta volumen se deja una evidencia visual y una crítica de los artistas y sus obras.

Finalmente, cuando se abordó la sección “El siglo XXI y el fenómeno de la globalización” como en el anterior punto confluyen los tres métodos mencionados al comienzo, tomando en cuenta que la revisión bibliográfica supuso enfocarse en acontecimientos actuales que reflexionan en torno a la naturaleza de la producción artística y su contexto un compromiso ético del actor cultural y el contexto en el que surge la investigación artística entendida y realizada, desde, para y sobre las artes.

Finalmente, cuando se abordó “El siglo XXI y el fenómeno de la globalización”, al igual que en la anterior sección confluyen los tres métodos mencionados al comienzo. Debe tomarse en cuenta que la revisión bibliográfica se enfocó en acontecimientos actuales que dan paso a una reflexión en torno a la naturaleza de la producción artística, su contexto, la ética del actor cultural y el entorno en el que surge la investigación artística entendida y realizada, desde, para y sobre las artes. Este punto conlleva hacia “El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural”, de José Luis Brea, el cual conduce a la comprensión de la producción artística, su capacidad de comunicación y la injerencia del mercado. Además, se debe mencionar el artículo: “El paradigma de la investigación en artes. ¿debate o realidad?”, de Cabana Bezpálov, publicado en la revista *Índex*. Este texto se basa en las conversaciones del autor con Henk Borgdorff, académico holandés, especializado en teoría musical e investigación artística, que labora en la Universidad de las Artes de La Haya. El mencionado texto aporta comprensión sobre la naturaleza de la investigación artística, en donde se asume al contexto cultural y territorial como parte fundamental del desarrollo de un imaginario y su materialización en productos artísticos.

3. Análisis de los factores

3.1. La formación académica

La UNDQT, que antes fue ERBA y luego Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes de Cusco (ESABAC), tiene un lugar importante en esta investigación, debido a que, por sus aulas pasaron una gran cantidad de estudiantes, que hoy conforman el gremio artístico cusqueño, gremio cuyas características lo enmarcan entre lo tibio y disperso. Algo brinda datos significativos es el lugar de procedencia y residencia de los integrantes de las primeras promociones de esta institución. Ellos en su mayoría pertenecieron y pertenecen a familias de raigambre local, poseedoras de inmuebles en zonas residenciales y/o tradicionales de la ciudad. Hace unas décadas atrás esta realidad ha cambiado. Hoy se observa a un significativo grupo de estudiantes y egresados provenientes de zonas populares y desfavorecidas de la ciudad. Este aspecto condiciona las necesidades comunicativas, ya que sus carencias económicas hacen que su producción artística se encuentre ligada a la subsistencia.

El contacto e interacción entre algunos docentes y estudiantes de la UNDQT, permite el acceso a información fidedigna y de primera mano; la cual evidencia un gran número de estudiantes anhela tener una galería de arte, luego de egresar. Se debe señalar que esta afirmación se ve condicionada por su contexto *geográfico*, en donde se concibe como galería de arte a tiendas que venden *souvenirs*. Este fenómeno cultural no impide que se formen algunos estudiantes capaces de correr riesgos con su proceso creativo y con los resultados que derivan de ella. Se observa que ellos tienen un norte carente de condicionamientos turísticos, este puede ser el caso de Harumi Suenaga; Delfina Nina, Luis Amao, Jorge Flores o Valerie Velasco, todos ellos egresados en los últimos quince años.

La primera promoción de la ERBA egresó el año 1956. Estuvo conformada por Justo Béjar Navarro, Juan de la Cruz Machicado y Armando Medina entre otros. Esta generación tuvo como estudiante a un joven Alberto Quintanilla, quien gracias a la gestión de Mariano Fuentes Lira, director en ese momento de la ERBA, y de Juan Manuel Ugarte Elespuru, director de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), fue a estudiar junto a otros estudiantes cusqueños, un programa de restauración realizado en 1954, en Lima, el cual estuvo a cargo de Julián de Tellaeché y Aldasoro (Bergara, Guipúzcoa, España, 30 de noviembre de 1884 - Lima, Perú, 24 de diciembre de 1957) (3), quien había sido contratado por la UNESCO para hacerse cargo del Tesoro Artístico Nacional.

3.2. La escena artística post terremoto del 50

Un buen número de los egresados de la primera promoción de la ERBA, el 25 de noviembre de 1958, firmaron el acta de fundación del Grupo Illary. Este grupo inició sus actividades artísticas de manera oficial el 10 de mayo de 1959, tal como lo indica Avendaño (1986). El grupo que inició sus labores con una actitud renovadora y fresca, tenía conocimiento sobre corrientes como: el informalismo, expresionismo, abstraccionismo, neoplasticismo y todas las variantes desarrolladas por las vanguardias de la época. A decir de Zúñiga Aedo (2017).

...encontramos también algunos artistas argentinos que estuvieron de paso por Cusco, ellos cargaban consigo los suplementos culturales de los periódicos y revistas de Argentina, los mismos que comenzaron a circular en el ámbito cultural, esta información llegaba de manera más rápida de la ciudad portuaria que de la capital peruana debido al transporte férreo existente entre las ciudades de Buenos Aires y La Paz en Bolivia. La información tardaba tres días en llegar desde la capital argentina y cinco días desde la capital peruana. (p.10)

Hay que tomar en cuenta que también se realizaban exposiciones itinerantes significativas que Gutiérrez Samanez (2006) indica que:

...hubieron exposiciones itinerantes anuales que hacían las promociones de estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Asociación Artística y Cultural Jueves, de Lima, con artistas como: Macedonio de la Torre, Ricardo Grau, formado en la Escuela de París y que fue el introductor del no figurativismo en el Perú, desde 1938; Manuel Ugarte Eléspuru, Alberto Dávila, Carlos Aitor Castillo, Sabino Springett, el profesor húngaro Lajos D'Ebnet, que había colaborado con la Bauhaus y Der Sturm de Alemania, y los artistas jóvenes de entonces: Fernando de Szyszlo, Miguel Neri, Arturo Kubota, Milner Cahahuaringa, Miguel Ángel Cuadros, Eduardo Moll, Venancio Shinki, Enrique Galdós Rivas, como se puede ver en un catálogo de una exposición realizada en Cusco de 1966. (parr. 4).

En este escenario Armando Medina, Juan de la Cruz Machicado, Teófilo Salazar Carreño, Fernando Olivera Begazo, Pedro F. Huamán Medina y Roberto Norberto Moscoso Quispe, el año a través de la Junta de Reconstrucción y Fomento del Cusco así como la acción mediadora de Mariano Fuentes Lira en 1955 lograron acceder a la beca de estudios de restauración que había obtenido Quintanilla, tal como lo menciona Crucinta (1997) en el Libro de Oro de la ESABAC. Algunos de estos becarios se interesaron por lo nuevo, tomando contacto directo con las expresiones artísticas realizadas por algunos artistas de vanguardia, que a partir de periplos europeos habían absorbido la esencia de los movimientos que surgían; estos artistas a su vuelta al Cusco practicaron y compartieron dicho conocimiento. Un ejemplo de este hecho es "Fragmento kolla", obra presentada por Juan de la Cruz Machicado en la versión nacional del Salón ESSO (4) de 1964. En este evento también participaron los hermanos Justo y Hugo Béjar Navarro, Miguel Camargo Huamán, Armando Medina Álvarez y Edgard Torres Calderón. Este último al finalizar dicho año egreso con la Medalla de Oro de la ENSABAP y obtendría en 1967 el premio "Estímulo a las Artes Plásticas" en el Salón Nacional de Artes Plásticas de la Universidad de San Marcos, que fuera uno de los eventos nacionales de mayor prestigio artístico de su época.

Desde mediados de la década del 70 hasta la década del ochenta del siglo XX, la escena artística de Cusco acogió a nuevos artistas, grupos y colectivos que dinamizaron la vida cultural de esta ciudad; teniendo en cuenta que el tránsito turístico hacia la milenaria ciudad se acrecentaba. Vale la pena mencionar algunos nombres que continúan realizando una titánica labor que se traduce en una producción digna de tomarse en cuenta en futuras publicaciones, las cuales llenarían un vacío en la historia del arte cusqueño. Nos referimos artistas eventos y asociaciones, que fueron protagonistas de la labor artística de esta época como el grupo Illari 70, Adolfo Sardón, Heber Huamán, Edwin Chávez, Carlos Hurtado, Efraín Aranibar, Walter

Barrientos, Lucio Vita Gutiérrez Mendoza, la Bienal de Grabado de Cusco en su primera y segunda edición, y el festival de arte Imapimuspo.

3.3. Los nuevos retos que se plantea la Generación del 90

A comienzos de los años noventa, del siglo pasado buena parte de la economía de Cusco estuvo enfocada en la producción de servicios para el turismo, el cual llegó a incrementarse. Cusco se situaría como una sociedad inmersa en un mundo postindustrial. Este contexto acogió a una generación de artistas que tuvieron en común el haber vivido en carne propia la etapa de violencia interna que se dio en el Perú, por parte de organizaciones terroristas y las fuerzas de seguridad del Estado, desde 1980 a fines del siglo XX. En el Informe Final de la Comisión de la Verdad (2003) se sostiene que:

... la Comisión constata que, paradójicamente, las etapas más duras del conflicto en lo que a violaciones de los derechos humanos se refiere, transcurrieron en democracia. El mayor número de víctimas, muertes y desapariciones forzadas, incluyendo los tres picos de 1984, 1989 y 1990, ocurrieron cuando el país tenía gobiernos democráticos, surgidos de elecciones libres, sin exclusión de partidos ni fraudes electorales, por lo menos antes del autogolpe del 5 de abril de 1992. (p. 54)

El imaginario y las narrativas visuales de muchos artistas emergentes se forjaron en este escenario, que tuvo como condicionante a aquellos eventos de violencia social que sucedieron en todos los rincones del Perú. Otros factores, como por ejemplo el cambio generacional y la actitud crítica que había germinado tras el análisis situacional de los procesos socioculturales, contribuyeron a la construcción de obras significativas para el arte local y el peruano. Todo esto, al margen de la mirada sesgada de las instancias legitimadoras capitalinas respecto a la producción artística realizada fuera de sus fronteras.

Un número significativo de estos investigadores visuales, formados en la ex ESABAC, tuvieron una experiencia universitaria previa en la Universidad San Antonio Abad del Cusco; es más, algunos estudiaron en escuelas profesionales sin aparente vínculo con el arte visual, como derecho, físico matemáticas o contabilidad. Estos conocimientos previos reforzarían una actitud aguda respecto a la investigación como proceso catalizador de la razón y la emoción.

Esta generación de la cual un gran número se formarían en la ESABAC, fue consciente de la existencia de plataformas que visualizarían una producción artística en constante búsqueda, como, por ejemplo: festivales, bienales o concursos nacionales de arte. Razón que los motivó a participar y obtener distinciones ho-

noríficas que les ayudaron a ingresar a algunas galerías privadas de la capital peruana en donde lograron exponer.

De este grupo de artistas algunos se formarían en la década del 80, como José Luis Carreño Zárate, que egresa en 1986, y a quien Luis Lama lo invita a participar en el proyecto “Los Nuevos Pintores del Perú”, que se realizó en la Sala Luis Miro Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores, de Lima. Este artista, en la revista Cuscopolita (2015) manifestó que: “... dibujar te puede hacer libre. Antes se decía que la filosofía es la verdad y si no hay esa verdad no hay libertad. Para mí el arte me ha ayudado a hilar mis alas”. (p. 17). Durante los últimos años de estudio artístico Carreño junto al talentoso Hipólito Palacios Calvo y al espontáneo Pedro Wilson del Carpio darían a luz al *Taller Quatro*, cuyo objetivo fue ser un grupo de vanguardia respecto al *stablishment* local. Produjeron, murales, pinturas e instalaciones esencialmente de una connotación abstracta. Esta labor se dinamizó durante la última década del siglo XX, convirtiendo su taller en *lugar de eclosión de ideas* vinculadas a la problemática cultural, evocando tal vez a The Factory de Andy Warhol, como un centro de experimentación de diversa índole. Esta coyuntura se dio a raíz de la confluencia de escritores, teatristas, artistas visuales, músicos y cualquier persona que estuviese interesada en discursos culturales de vanguardia. Por la otra vereda Luciano Olazábal Castillo, Cesar Aguilar Peña, Daniel Chachaima Vásquez y Fritz Villasante Sulca formarían “Los Chillicos”, que se desarrollaron en sus primeros años como colectivo, prueba de ello es la exposición que realizaron en la Capilla de San Bernardo en 1991, en donde la práctica artística participativa fue la protagonista. Es así que una carretilla salchipapera en medio de la sala expidiendo dicho producto daría pie a tal experiencia. En la actualidad Aguilar Peña continúa laborando en el medio cultural, asumiendo la labor de editor de la revista de humor gráfico “Chillico”.

Entre los artistas independientes se encuentra Mario Curasi Rodríguez, que concluyó sus estudios artísticos en 1989, cuyo oficio de gran sensibilidad cromática dejaba aflorar una gestualidad del trazo, evidenciando las posibilidades estéticas del dibujo. En la obra de Curasi se aprecia como sus fortalezas contribuyen al desarrollo de un imaginario que utiliza el contexto social como motivo y que coqueteaba en sus comienzos con el panfleto. Estas capacidades con el transcurso de los años le permitieron salir del formato tradicional que ofrece la pintura e involucrarse en el uso y manejo del espacio, NTX (2010) afirma que: “Mario Curasi pertenece a la generación de artistas latinoamericanos que rompieron con los cánones del regionalismo modernista”. (p. 1).

Napoleón Rojas Veramende es otro artista importante de esta generación. Egresa en 1992, y se evidencia en su obra un imaginario vivencial derivado del fe-

nómeno migratorio, es catalizado mediante la acertada manipulación de medios de bajo costo (material reciclado, cartones, calaminas, lajas y otros). La validez de la obra de Rojas radica en la particular forma de representación de una serie de problemas socio culturales de la época, en donde el condicionamiento formal del ejercicio técnico, ni el soporte, tampoco el espacio, encaminan lo representado. En 1994 Victor Zúñiga termina sus estudios de arte, con una producción irreverente para el contexto local, socialmente cargada del acontecer cotidiano, en donde la factura contribuye al manejo de conceptos articulados para mostrar una suerte de anecdotario que pudo pertenecer a la experiencia de cualquier individuo; esto en su primera etapa que lo lleva a obtener desde 1995 algunos de los principales premios de los concursos nacionales, como el de la Bienal de Bellas Artes en 1995, Energía 96, o el premio de Arte del Telefónica del Perú en 1997, entre otros. A raíz del último premio accedería a una beca de estudios en Europa. Villacorta y Trivelli (2010) respecto a su producción artística mencionan que:

Los personajes delineados en rojo como para separarlos de ese trasfondo de culto religioso, aparecen en un trance ajeno a la solemnidad y al recogimiento. El título mismo pone de manifiesto, sin reparos, lo ajenos que pueden llegar a estar estos personajes de la actitud piadosa de estos fieles. Son, sin duda, signos de la sociedad convulsa en que vivimos: la experiencia religiosa parece haber perdido su sentido o valor. (p. 70)

Richard Peralta Jiménez, quien terminó sus estudios artísticos en 1994, llegó a consolidar una obra neobarroca al finalizar el siglo XX, en ella la crítica social metaforiza el concepto de libertad que se muestra en representaciones aladas de menores, que remarcen su inocencia. Vale la pena recordar, que su oficio potencia la imagen representada, la que en los últimos años muestran personas comunes y corrientes con las que uno se encuentra a diario y que se hallan demarcados como ángeles o arcángeles, En el siglo XXI Peralta incursionó en el happening y el performance, práctica que lo ha llevado a explorar su cuerpo, tomando como motivo lo corrosivo que acontece en la sociedad. Estas posibilidades de comunicación que brotan de su ímpetu por la investigación lo acercan al concepto y estética de producciones visuales como la de Kiki Smith.

Algunas exposiciones que muestran el acontecer artístico visual de esta década se producen por gestión de algunos colectivos o artistas como Los Chillicos, Taller Quatro, Heber Huamán, Manuel Gibaja o Victor Zúñiga; de ellas, algunas mostraban atisbos curatoriales, como “Arte actual de Cusco” y “Navidad plástica” en 1995 que se realizaron en el hall del Teatro Municipal y en el Museo de Arte Contemporáneo de Cusco, ambas organizadas por Huamán. Actualizarte, el 2015 en el Museo de Arte contemporáneo de Cusco

y “14 artistas en el ombligo del mundo” que se expuso el 2016 en la Galería Extramuros en Lima, mostraron y confrontaron las nuevas visiones y riesgos de esta generación. Moreno (1996) indica lo siguiente:

Ellos son los representantes de esta nueva generación que tiene las mismas inquietudes y búsquedas que cualquier pintor en nuestra ciudad... Victor Zúñiga fue el motor de esta exposición, pues al ver obras de artistas jóvenes trujillanos o arequipeños, creyó conveniente mostrar en Lima lo que los egresados de la Escuela diego Quispe Tito estaban haciendo... (p.6)

En 1993 comienza el “Festival del Arco Iris” en el Ukukus Bar, a iniciativa de sus propietarios y del mimo Rodolfo Rodríguez, quien a fines de la década del ochenta del siglo XX participó con el Grupo Yuyachkani en Qoriwaman. El evento nació como una plataforma para difundir las artes, y lo hizo de manera participativa, promoviendo la actividad multidisciplinaria. Este evento promovido hasta antes de la pandemia generada por el Covid 19, fue una labor que se realizó sin un fin lucrativo. En esta plataforma se exhibió la obra de Carlos Olivera Aguirre, artista autodidacta, y de Grisa Camargo Ramos. El primero con una obra tridimensional de carácter surrealista, con énfasis en el gesto. En el caso de Camargo, su obra tenía ciertas tentativas de búsqueda de lenguaje con medios no convencionales, que recién tomarían cuerpo a finales de la primera década del siglo XXI.

Uno de los eventos de connotación nacional, fue la Bienal de Lima, durante la gestión municipal del entonces alcalde Dr. Alberto Andrade. Este evento de gran envergadura se desarrolló bajo un cuidadoso planteamiento conceptual del crítico de arte y curador Luis Lama. La bienal desde su primera edición en 1997 hasta el 2002, tuvo como objetivo recuperar el centro de Lima y activar su instancia cultural, En su versión nacional contaba con seis salones regionales, uno de ellos se realizó en Cusco, y dinamizó la actividad cultural, promoviendo una práctica profesional y brindando espacio para las exploraciones estéticas que en ese momento tenía como condicionante la situación política del país.

3.4. El siglo XXI y el fenómeno de la globalización

Este fenómeno, de la globalización permitió al artista, nacido o afincado en Cusco, que pueda acceder hacia plataformas virtuales que muestran en tiempo real lo que acontece en otras latitudes; por lo tanto, conoce sobre el presente de las actividades artísticas y la producción visual. El grupo de artistas surgidos en el nuevo milenio se movilizan constantemente hacia ciudades que tienen mayor o menor dinámica en su escena artística. Esto contribuye a su formación; ya que, comprende y asume que ella es constante como multidisciplinaria, por lo tanto, cada instante se nutre de momentos y experiencias singulares que

contribuyen en la generación de un mundo propio y particular que se cataliza para poder comunicar. Las plataformas y recursos que evidencien la idea a partir de las asociaciones que surgen en el interior de cada artista, hoy se sirven de cualquier técnica, del avance de la ciencia y de la tecnología durante su proceso creativo. Benjamín (2003) menciona que: “Dentro de largos periodos históricos, junto con el modo de existencia de toda la existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de percepción sensorial”. (p. 46)

El nuevo siglo trajo consigo estímulos nuevos, producto de los avances tecnológicos y científicos que contribuyen a la investigación artística. No se quiere aseverar si su uso es acertado o no, pero es necesario evidenciar que sirven para las exploraciones de carácter estético y que tiene soporte en la construcción conceptual del producto cultural.

Algunos colectivos que llegan a tener una actividad significativa y visible son CEQUE, Laundry Service, Proyecto 3399 y Sol de Soles. Los CEQUE conformados por Roger Bellido Ancori, José Luis Morales Sierra y Fernando Pachacútec Huamán Yuca se dan a conocer el año 2001 gracias a su participación en la Bienal Raíces, evento que estuviese a cargo de Mihaela Radulesco y tuvo el apoyo de la facultad de Arte y Diseño de la Universidad Católica del Perú como de muchos actores culturales del Perú. Este colectivo el año 2005 participó en la Bienal SIART (Bolivia), con una instalación que recontextualiza y reinterpreta un ícono arquitectónico del pasado histórico peruano. León Xjimenez (2005) indica que:

Guerra es el mensaje de CEQUE. Guerra a nivel de discursos visuales, y sobre todo, desde la creación de lenguajes que es lo importante en este momento de saturación mediática, desmontando y dándole la vuelta a los discursos puristas que se anclan en romanticismos estériles. Guerra por lograr una ecología y economía (visual) que responda al potencial cultural latente. (p.2)

Laundry Service, conformado por Amaru Valdivia, José Manuel Cusipaucar, Krisia Castro, Juan Pablo Romero y los hermanos Fredy y Armando Romero, comienzan su actividad el 2002, a través de intervenciones públicas en las cuales cuestionaban problemas de alta incidencia social, como lo son los alimentos transgénicos o haciendo uso del plástico azul el cual pasa desapercibido en la conciencia colectiva; muy al margen de su uso masivo como techo de las improvisadas carpas en mercados de la zona andina del Perú, este es resignificado como parte del entorno, tal si fuese, una pared que alberga el interior de cada individuo.

En Proyecto 3399 participan Jorge Flores Najar, Alfredo Velarde, Valerie Velasco, Nico Marreros Córdova, Juan Salas Carreño, Amira Prada, Mabel Allain y

Gustavo Vivanco, con una actividad que se evidencia desde el 2010. Ellos aseveran que su colectivo es “un fruto del entusiasmo, un deseo quijotesco y la ruptura con paradigmas pasados”. Proyectos como Made in Taiwan, Héroe del bicentenario o Mural del fin del mundo, demuestran su labor en conjunto, donde el objetivo se logra mediante la colaboración, Héroe del bicentenario es un proyecto de intervención urbana que contó con el patrocinio del Centro Guamán Poma de Ayala, recurriendo a la escultura como medio y al reconocimiento del peruano trabajador, del ambulante y a aquel que día a día se esfuerza por conseguir el pan de cada mañana. Esta reflexión antropológica y social dignifica a todos los personajes con los que uno se encuentra cada día, dándoles una dimensión heroica.

Los sol de soles tienen actividad constante desde el 2016, año en el que participan en la convocatoria abierta de la IX bienal de arte boliviana, SIART, donde son distinguidos con una mención honrosa, por una obra donde existe una constatación presente del renacer del Cusco a partir de la acción participativa, mediante el rescate de su valioso legado, que evidencia una iconografía universal atemporal preservándola y poniéndola en valor mediante una plataforma intercultural contemporánea que la muestra latente y poderosa. Este colectivo fundado por Carlos Bardales Rojas y Vanesa Vera Valencia, hoy cuenta con Lucila Quillahuaman Lasteros, como parte integrante de una nueva etapa que es asumida como un Centro de Arte y Estudios Tradicionales. Por este colectivo han transitado diversos artistas, antropólogos y otros profesionales interesados en las investigaciones que se promueven en su interior. Sol de soles realizó una residencia el 2016 en la Casa de Cultura de Cusco y el 2018 fue invitado a participar en la Bienal de Cusco.

Algunos de los integrantes de estos colectivos como: los integrantes de CEQUE, los hermanos Romero y Amaru Valdivia de Laundry Service, Jorge Flores, Valerie Velasco, Juan Salas, Alfredo Velarde, Gustavo Vivanco o Nico Marreros, de 3399 como Carlos Bardales y Lucila Quillahuaman, han podido cimentar su carrera individualmente. Jorge Flores mediante el sarcasmo y cierto coqueteo con lo Kitsch, halla diversas posibilidades estéticas amparado en un concepto postmoderno de reproductibilidad. Por su parte, Juan Salas decide en una parte de su obra explorar todas las posibilidades de la imagen e interactuar con ellas a partir de movimientos sistemáticos de la misma; esto hace que lo absoluto desfallezca y que su ironía sutil remarque una crítica objetiva hacia el contenido de la imagen utilizada.

Otros artistas que han podido darse a conocer y cuya obra merece tomarse en cuenta por la construcción de un lenguaje propio y la proyección que logran generarse a partir de su participación en eventos de artes visuales nacionales e internacionales son Lisette

Vera, Delfina Nina Pinchi, Luis Amao Holgado, Elica Pusaclla y Harumi Suenaga. De este grupo Delfina Nina ha sabido labrarse un lugar en la escena artística local y cuya obra constantemente incursiona en la escena nacional, ella se auto representa reafirmando a su ser, como *parte fundamental de un imaginario que es deudor del avance tecnológico* como un *selfie* sincrónico. Ishmael Randall Weeks es un artista de ascendencia norteamericana que nació en Ollantaytambo y cuyas instalaciones de carácter *scite specific* logran desencadenar y regenerar la memoria urbanística. La agudeza en la elección del material evidencia esto, por lo que algunas de sus obras se convierten en productos culturales atemporales, Ishmael ha expuesto en algunas de las más importantes galerías del orbe y participó representando al Perú en eventos como la Bienal de Cuenca del 2018.

En este lapso de tiempo hubo eventos que merecen la pena ser analizados por la importancia que han tenido en la construcción histórica del arte local. Las 6 ediciones de “Santurantikuy, Arte contemporáneo que se realizaba en el mes de diciembre, desde el 2002 al 2007, motivaron y fortalecieron el concepto de actividad curatorial, realizado por Carlos Bardales y Victor Zúñiga al concebir un proyecto de carácter participativo, cuestionando en cierto modo la actitud consumista de la época, junto a ellos un grupo de talentosos artistas comenzaron a cimentar sus carreras como Hipólito Palacios Calvo, Richard Peralta Jiménez y Rick Ragussa un artista norteamericano que había elegido tener como hogar y centro de trabajo al Cusco. Las recientes Bienales de Fotografía en 2017, bajo la curaduría de Carlos Sánchez Paz y la Bienal de Cusco del 2018, esta última de arte contemporáneo bajo la curaduría de Augusto del Valle Cárdenas y Victor Zúñiga, ha generado la interacción entre los artistas locales y foráneos, permitiendo que se forme una atmósfera propicia, que contribuya a futuros planteamientos artísticos. Es importante mencionar algunos espacios expositivos como la “Sala de exposiciones Mariano Fuentes Lira” de la UNDT, El Museo Convento de Santo Domingo, El Museo de arte contemporáneo de la Municipalidad de Cusco, La Casa de Cultura de Cusco, Las galerías del ICPNA y la Alianza Francesa de Cusco, así como el Restaurant Fallen Angel, que han servido de territorios expositivos de mediación, entre la obra y público.

Cusco es un escenario que no se deja doblegar por su historia, Contreras M. (2005) lo manifiesta de este modo:

... es un sacrificio beneficioso en el que veremos cómo surgen propuestas que permitan al artista cusqueño diferenciarse y pasar del realismo al indigenismo, del expresionismo a lo tipicista, de la abstracción a la instalación y al video arte, etcétera. En este último caso, es importante la labor de las escuelas de arte en el Cusco, que parecen permanecer en el debate central de ¿hacia

dónde orientar la educación?, ¿cómo amalgamar lo tradicional con lo contemporáneo?

La reflexión de Contreras no hace más que enfatizar lo mencionado por Henk Borgdorff, tomado a partir de un diálogo con Cabana Bezpálov, E. (2020), quien afirma que “El campo de la investigación artística está todavía emergiendo, es aún nuevo, depende un poco del país en donde se está trabajando” (p. 124). Esto pone en evidencia a las sociedades y su cultura, las mismas que encaminan de uno y otro modo sus manifestaciones, las cuales asumen ingredientes y tonalidades acordes a sus procesos de crecimiento y de cómo se sitúan en un escenario donde hoy la expresión artística sigue siendo objeto de conjeturas.

Para finalizar es necesario entender que en una ciudad turística como Cusco y su dinámica productiva en torno a las artes, se ha vuelto indispensable la afluencia turística, como un medio generador de una economía que no deja de lado una autenticidad social, muy al margen de los modos de producción que hoy son factibles de percibir como de sus individualidades ocultas en muchos de sus casos; ya sea dentro lo evidentemente comercial inmerso en un mercado turístico como en el que apuesta por una problematización estética, Brea al respecto (2003) indica que:

Es en efecto a través de su *realización* en el orden del mercado como sistema de articulación de la representación asienta su establecimiento como régimen despótico de regularización genérica del mundo. En tanto *paradigma ejemplarizador* y estructura *constitutiva* del modo de la relación articuladora del orden de la representación sobre el sistema de los objetos, de las cosas, haríamos bien entonces en no minusvalorar el potencial político que el trabajo del arte posee en ese sentido, en su *propio escenario*, en cuanto a su propia economía política. (p. 28).

4. Conclusiones

La actividad artística basada en la investigación involucra compromiso con su contexto; se fundamenta en la peculiaridad generada por la búsqueda estética y la conceptualización de un problema que surge del mundo interno y su relación con el mundo exterior. El resultado generado, al estar en contacto con la so-

ciudad permite generar una serie de sensaciones en aquel que interactúa con la obra, esto sin importar su nivel de interacción. Este fenómeno pudo o no ser del conocimiento de los artistas circunscritos en esta investigación; más evidencia una parte de la actividad cultural de una de las ciudades más importantes del Perú.

La formación académica de arte desde la ex Escuela Regional de Bellas Artes del Cusco, hoy Universidad Nacional Diego Quispe Tito, cumple una labor primordial en la formación de artistas locales, los cuales en su etapa formativa desarrollan habilidades técnicas y generan principios conceptuales que contribuye a que aflore un imaginario que obedece a condicionantes socio culturales, que contribuye a la dinamización de una escena artística que persiste en base a la aparición de nuevos investigadores visuales que asumen riesgos de orden estético conceptual, frente a lo avasallador del mercado generado por la afluencia turística.

Las plataformas que permiten visibilizar la investigación artística basada en la práctica, la identifican los artistas y se fundamentan en un ansia por desarrollar particularidades estéticas que lo identifiquen en un escenario que acoge a un gremio no oficializado, en este caso el de las artes visuales de Perú. Muchas de estas plataformas se hallan fuera del territorio cusqueño, esencialmente la capital peruana, Lima. En ella se desarrollan los concursos nacionales de arte de mayor importancia y tiene las galerías artísticas que trabajan de manera profesional, el acceso a estos espacios tiene un grado de dificultad, que demanda que la investigación realizada denote un alto estándar, donde técnica y conceptualización permitan la generación de un producto con una gran capacidad para comunicar.

En ese sentido los procesos comunicativos entre los artistas visuales cusqueños, además de la simbiosis misma con los factores vivenciados en la transición al Siglo XXI, han determinado su perfil y por ello han marcado sus obras. Esto finalmente ha promovido el desarrollo de una escena artística cusqueña de artes visuales invisible, la cual puede ser percibida en el medio por las características de sus investigaciones artísticas que se traducen a un objeto artístico palpable, ya sea su naturaleza física o teórica.

Bibliografía

- Avendaño, A. (1986). *Pintura contemporánea en el Cusco*. Perú: Antarki Editores.
- Bayón, D. (2006). *América Latina en sus artes*. (10ª ed.). México: Siglo XXI Editores.
- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, D.F.: Editorial Itaca.

- Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Murcia

- Cabana Bezpálov, E. (2020). El paradigma de la investigación en artes. ¿debate o realidad?. *Índex, revista de arte contemporáneo*, (9), 122-128. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i09.332>

- Comisión de la verdad. (2003). *Los períodos de la violencia*. Recuperado el 25 de marzo del 2020 de <http://cverdad.org.pe/ifinal/>
- Crucinta, E. (1997). Libro de Oro de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito del Cusco. Cusco: Impresiones Aguilar E.I.R. Ltda.
- Cuscopolita. (2015). José Carreño. Un pintor legal. *Cuscopolita*, (N° 17), 16-20.
- Guash, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global. 1989 / 2015*. Madrid: Alianza Forma.
- Gutiérrez Samanez, J. A. (2 de marzo del 2006). *Cusqueñismo y cuscología*. Arte cusqueño contemporáneo. Recuperado el 13 de diciembre del 2020 de <http://cuscologia.blogspot.com/2006/03/arte-cusqueo-contemporneo.html>
- León Xjimenez, C. (2005). ADN petreo. *Flyer de la participación del colectivo CEQUE en la cuarta edición de la Bienal Internacional SIART, La Paz-Bolivia*.
- Moreno, C. (29 de abril de 1996). Once pintores cusqueños. El arte más allá de regionalismos. *El Comercio* C, p. 6.
- NTX (2010). *Inauguran exposición del pintor peruano Mario Curasi*. Recuperado el 25 de junio del 2020 de <https://www.informador.mx/Cultura/Inauguran-exposicion-del-pintor-peruano-Mario-Curasi-20100318-0003.html>
- Rancière, J. (2009). El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S. A.
- Sánchez, D. J. (coord.). (2013). *Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de La Plata
- S/A (s/f) Tellaache y Aldasoro, Julián de (1884-1957). *Web de las biografías*. Recuperado el 20/09/2021 de <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=tellaache-y-aldasoro-julian-de>
- Villacorta, J. Trivelli, C. (2010). *Maestros de la pintura peruana. Panorámica de la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Empresa editora El Comercio S. A.
- Zúñiga Aedo, V. A. (2017). *Runa. Machicado-Sardón. Cambios y tradiciones*. Cusco: Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco – Ministerio de Cultura.

Notas

- (1) La peregrinación al Señor de Qoyllur Rit'i (Señor de la Estrella de Nieve) es una muestra de sincretismo religioso, en donde confluye el culto a los dioses prehispánicos y el catolicismo. **Esta peregrinación sale de diferentes partes del Cusco hasta la hondonada del Sinakara a 4,800 metros sobre el nivel del mar**. Los peregrinos vienen de ocho "naciones", correspondientes a los pueblos: Paucartambo, Quispicanchi, Canchis, Acomayo, Paruro, Tawantinsuyo, Anta y Urubamba. Uno de los momentos importantes es cuando los Ukukus o Pablitos (personajes antropomorfos), suben a las cumbres del nevado Colque Punko para protagonizar un ritual ancestral de agradecimiento, trasladando una cruz de madera y prendiendo grandes cirios, para luego enterrar las manos en la nieve como acto de fe.
- (2) Julián Tellaache Aldasoro (Vergara, Guipúzcoa, España, 30 de noviembre de 1884 – Lima, Perú, 24 de diciembre de 1957) fue un artista pintor, ejerció la crítica de arte y la museología. Fue uno de los creadores de la Asociación de Artistas Vascos, asimismo se desempeñó como director del Tesoro Artístico Nacional Peruano, en Lima – Perú, ciudad a la que había llegado en 1954.
- (3) **Machupicchu, se ubica a 2.430 metros de altura, en medio de un bosque tropical de montaña en la región de Cusco, Perú. Este complejo arquitectónico que pertenece a la cultura Inca, fue declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1983 por la UNESCO**; a su vez, pertenece al conjunto de monumentos histórico-artísticos que fueron elegidos por ciudadanos de todo el mundo el 2007 como una de las siete maravillas del mundo moderno.
- (4) El concurso ESSO de artistas jóvenes en la versión peruana para artistas menores de 40 años, contó con la participación de 169 pintores y 24 escultores, siendo jurado el entonces Director del Departamento de Artes Visuales de la Unión Panamericana y crítico, José Gómez Sicre, la crítica de arte y editora del New York Herald Tribune, Emily Genauer y Juan Manuel Ugarte Elespuru, destacado artista, quien se desempeñaba como Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú (ENSABAP). Gómez Sicre había apuntado que "Cuando se escriba la historia del arte contemporáneo en Latinoamérica, los historiadores tendrán que distinguir dos periodos: pre-ESSO y post-ESSO. Para mí esta serie de salones constituyen un evento sin precedente en la historia de Latinoamérica. Es el primer impulso que se da a los pintores y escultores jóvenes de América para que obtengan reconocimiento continental"

Datos del autor

Víctor Zúñiga Aedo
vzuniga@undqt.edu.pe

ZÚÑIGA AEDO, Víctor Angel (Lima-Perú, 1969). Estudió en la ESABAC de 1990 a 1994, egresa con la Medalla de Oro "Mariano Fuentes Lira" y la Medalla de Oro "Fomento a la cultura" otorgada por el Banco Continental de Cusco, Perú por la mejor producción artística de su promoción, en 1998 realiza estudios en la Facultad de Arte de la Universidad de Castilla La Mancha en Cuenca, España. En 1919 obtiene la Licenciatura en la Facultad de Arte en la UNDQT y el 2021 el título de Maestro en Docencia Universitaria y Gestión Educativa por la Universidad Alas Peruanas. Ha recibido diversas distinciones como el tercer premio en el V Concurso nacional de pintura Johnnie Walker en Lima-Perú, el primer premio en el I concurso de artes plásticas Patronato de Telefónica en Lima-Perú, el primer premio y medalla de Oro en la II Bienal de Bellas Artes de Lima entre otras distinciones, ha representado oficialmente a Perú en bienales internacionales como la VI bienal de Cuenca en Ecuador en 1998 en la Bienal SIART el 2009. Del 2016 al 2018 tuvo la Dirección de la Casa de cultura de Cusco, actualmente se desempeña como Jefe de la Dirección de Gestión de la Innovación, Transferencia Artística y Tecnológica de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito.

Fuentes grabadas de la obra de Diego Quispe Tito (1611-1681)

Dr. Almerindo Eduardo Ojeda Di Ninno

University of California, Davis Campus.
(California, Estados Unidos de América).
aeojeda@ucdavis.edu
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3396-0150>

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5809480>

Recibido/Recebido/Received: 2021-11-21

Aceptado/Aceitado/Accepted: 2021-12-21

Resumen: Objetivo: Identificar las fuentes grabadas de la obra de Diego Quispe Tito (DQT). **Metodología:** Análisis de 87 pinturas de DQT y revisión documental de los grabados o estampas que sirvieron de base para dichas obras. **Resultados:** Se identificaron las fuentes grabadas de 49 de las 87 obras de DQT. Las fuentes grabadas conocidas de DQT se produjeron —se estima— entre 1549 y 1684. De éstas, la gran mayoría son, o bien flamencas o bien franco-flamencas. En cuanto a las fuentes primarias de las pinturas de DQT, estas datan de mediados del siglo XVI hasta fines del siglo XVII. **Aplicaciones:** El descubrimiento de las fuentes grabadas de DQT (1) apoya la identificación de la originalidad o autonomía de la obra de DQT, (2) contribuye al esclarecimiento de temas complejos en su obra, (3) ayuda a la restitución de obras robadas, (4) facilita el hallazgo de obras extraviadas, (5) apoya la restauración de obras deterioradas, y (6) guía la réplica de obras destruidas. Este apoyo resulta decisivo cuando las obras en cuestión se perdieron, de una manera u otra, antes de haber sido fotografiadas. En tales casos, los grabados que las inspiraron son las únicas representaciones gráficas que de ellas tenemos.

Palabras clave: Arte colonial; Diego Quispe Tito; Historia Universal del Arte; Perú; Pintura colonial; Siglo XVII.

Fontes gravadas do trabalho de Diego Quispe Tito (1611-1681)

Resumo: Objetivo. Identificar as fontes gravadas da obra de Diego Quispe Tito (DQT). **Metodologia.** Análise de 87 pinturas do DQT e revisão documental das gravuras ou

gravuras que serviram de base para estas obras. **Resultados.** As fontes gravadas para 49 das 87 obras do DQT foram identificadas. Estimase que as fontes conhecidas do DQT gravadas tenham sido produzidas entre 1549 e 1684. Destes, a grande maioria são flamengos ou franco-flamengos. Quanto às fontes primárias das pinturas do DQT, estas datam de meados do século 16 até o final do século 17. **Aplicações.** O descobrimento das fontes gravadas de DQT (1) apoia a indentificação da originalidade ou autonomia da obra de DQT, (2) contribui para o esclarecimento de temas complexos em sua obra, (3) ajuda a restituição de obras roubadas, (4) facilita o encontro de obras extraviadas, (5) apoia a restauração de obras deterioradas, e (6) guia a réplica de obras destruídas. Este apoio resulta decisivo quando as obras em questão se perderam, de uma maneira ou outra, antes de haver sido fotografadas. Em tais casos, as gravuras que as inspiraram são as únicas representações gráficas que delas temos.

Palavras-chave: Arte Colonial; Diego Quispe Tito; História Universal da Arte; Peru; Pintura Colonial; Século XVII.

Engraved sources of the work of Diego Quispe Tito (1611-1681)

Abstract: Objective. To identify the engraved sources of the works of Diego Quispe Tito (DQT). **Methodology.** Analysis of 87 paintings by DQT and documentary review of the engravings or prints that served as a basis for these works. **Results.** The engraved sources of 49 of the 87 works by DQT were identified. The known engraved sources of DQT were produced -it is estimated- between 1549 and 1684. Of these, the vast majority are either Flemish or Franco-Flemish. As for the primary sources of DQT paintings, these date from the mid-16th to the late 17th century. **Applications.** The discovery of the engraved sources of the works of DQT (1) enables the identification of the originality or autonomy of the work of DQT, (2) contributes to the clarification of complex themes in his work, (3) helps with the restitution of stolen works, (4) eases the discovery of lost works, (5) supports the restoration of damaged works, and (6) guides the reproduction of destroyed ones. This support is decisive when the works in question were lost, one way or another, before they were photographed. In such cases, the engravings that inspired them are the only graphic representations we have of them.

Keywords: Colonial Art; Colonial Painting; Diego Quispe Tito; Peru; Universal History of Art; XVII Century.

1. Introducción

El estudio de los grabados o estampas que sirvieron de base para las pinturas de Diego Quispe Tito (DQT) es de capital importancia para comprender la obra de este gran maestro. En primer lugar —y como veremos a todo lo largo de este ensayo— el estudio de las fuentes grabadas nos permite identificar la originalidad o

autonomía de la obra de DQT, es decir su contribución específica a la historia universal del arte. En segundo lugar, la identificación de las fuentes grabadas de las obras de nuestro artista nos ayuda a interpretar algunos contenidos oscuros o desaparecidos de sus obras. Su pintura sobre *El Nacimiento de San Juan Bautista*,¹ por ejemplo, muestra a un anciano escribiendo sobre una mesa. Si no fuera por los versos impresos al pie del grabado que sirvió de fuente a esta pintura sería difícil determinar que este anciano es Zacarías, poniendo por escrito que el recién nacido se llamará Juan. Finalmente, el descubrimiento de las fuentes grabadas de nuestro artista puede apoyar la restitución de obras robadas, el hallazgo de obras extraviadas, la restauración de obras deterioradas, o la réplica de obras destruidas. Este apoyo resulta decisivo cuando las obras en cuestión se perdieron, de una manera u otra, antes de haber sido fotografiadas. En tales casos, los grabados que las inspiraron son las únicas representaciones gráficas que de ellas tenemos. Ejemplo de esto es la identificación de los grabados de las tres pinturas desaparecidas de la *Serie del Zodiaco*.²

Pero no es posible tratar a cabalidad el tema de las fuentes grabadas de la obra de DQT sin contar con un *catálogo razonado* de este notable artista. Desafortunadamente, tal catálogo está todavía por elaborarse. Y no será fácil hacerlo, ya que las fuentes documentales sobre este artista son nulas (ver Mesa & Gisbert 1982, I, 142). Y su estilo varió tremendamente a lo largo de su vida productiva. Como si esto fuera poco, hay gran cantidad de obras atribuidas a DQT sin fundamentos suficientes. Y, como detallaremos más adelante, muchas de sus obras capitales han sido depredadas, destrozadas, o calcinadas en lamentables conflagraciones.

2. Metodología

Sobre la base de la revisión documental y como una contribución a la eventual elaboración del catálogo razonado de las obras de DQT — punto de referencia para nuestro estudio de las fuentes grabadas de dichas obras— ofrecemos a continuación una *enumeración comentada* del listado (ver anexo 1) más cuidado de las pinturas de nuestro artista, es decir el que fuera elaborado por José de Mesa y Teresa Gisbert en su *Historia de la Pintura Cusqueña* (cf. Mesa & Gisbert 1982, I, 141-160; II, cat. 149-182, y pp. 777-781). Para nuestros comentarios nos serviremos de los aportes de Vargas 1956, la Corporación de Reconstrucción y Fomento del Cuzco 1963, Vargas Ugarte 1968, Polvarini 1973, Mesa 1974, Bernalles Ballesteros 1987, 331,

Tord 1987, Benavente Velarde 1995, 41-75, von Barghahn 1996, Wuffarden & Kusunoki 2016, y el Centro de Restauración de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco 2020.

En la medida de lo posible, indicaremos las fechas de cada obra, las firmas de autor detectadas en ellas, y su ubicación actual. O la última ubicación conocida de la obra en caso de que ésta haya desaparecido. Igualmente ofrecemos, en la medida de lo posible, referencias a reproducciones fotográficas de las pinturas de nuestro artista.

Muchas otras pinturas han sido atribuidas a DQT. Entre ellas están la Virgen de la Almudena, la Virgen de Belén, y el San Cristóbal de la Catedral del Cusco; la serie sobre la Vida de San Francisco de Asís del Convento de San Francisco del Cusco, y los cuadros de la Procesión del Corpus del Cusco. Siguiendo a la mayoría de los investigadores, consideraremos que estas obras deben ser atribuidas a Basilio Santa Cruz, Juan Zapaca Inga, y a otros artistas cusqueños.

3. Análisis de las obras

Seguidamente se presenta el análisis de las obras seleccionadas de DQT para este estudio, agrupadas en 9 grupos determinados por su afinidad y/o relación.

3.1. La Visión de la Cruz, La Ascensión, El Niño Jesús Triunfando sobre el Mal, y El Antiguo Testamento (Números: 3, 4, 68, 59, 48)

Conocemos las fuentes grabadas de una buena cantidad de las obras enumeradas en el Anexo 1. Una de las primeras es la *Visión de la Cruz* listada bajo el Núm. 3. Como notó Kelemen (1951, I, 212), esta pintura deriva de un grabado publicado por Raphael Sadeler I (1561-1632) en Múnich, en 1614, tras un diseño realizado por Maarten de Vos (1532-1603) en 1595.³ Como sabemos que DQT pintó este cuadro en 1631, concluimos que el grabado en el que se basó tenía sólo treintaiséis años de diseñado y diecisiete de publicado. En otras palabras, la pintura se basó en un grabado de su misma generación y en un diseño de la generación anterior.⁴

Es interesante notar que en esta pintura DQT añade dos personajes a los de su fuente grabada: un San José y un San Juanito. Al hacerlo, nuestro artista coloca la visión de la pasión de Cristo diseñada por Maar-

1. Ver Anexo 1, Núm. 16.

2. Ver <https://colonialart.org/galleries/4#c29a-29b>. En el presente ensayo haremos referencia constante a la página web del *Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (PESSCA)*, página ubicada en colonialart.org. Recomendamos encarecidamente al lector tener a la vista dicha página. Y servirse generosamente de su buscador, ubicado en la esquina superior derecha de la página.

3. PESSCA 1A/2B.

4. Siguiendo a Kubler (1962 [2008], 92) y otros, usaremos aquí generaciones *artísticas* de 33 años de duración en lugar de generaciones *demográficas* de 20-25 años.

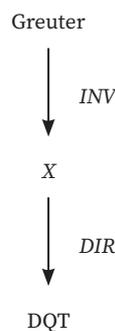
ten de Vos en el seno de un contexto familiar. Y tanto que algunos investigadores llaman a esta pintura *La Sagrada Familia*. Como veremos más adelante, existe en DQT —o en sus comitentes— un marcado interés en representar los contextos familiares de Cristo. Por otro lado, estilísticamente, es interesante notar los broches que le añade DQT a las cortinas del lecho de la Virgen (un toque barroco, como observó Keleman), así como las diferencias entre los tocados de la Virgen. El del grabado es un tejido corto y terso, mientras que el de la pintura es un velo largo y transparente.

También temprano es el cuadro de *La Ascensión* relevada en el Núm. 4 de la lista del Anexo 1. Como indicaron Mesa & Gisbert 1982, I, 106, esta pintura deriva de la Plancha 148 de las *Evangelicae Historiae Imagines* del jesuita Jerónimo Nadal, obra publicada por primera vez en Amberes en 1593.⁵ La obra de Nadal consta de 153 imágenes de los Evangelios, y fue encomendada al padre Nadal por el mismo fundador de su orden, San Ignacio de Loyola.⁶ El éxito evangelizador de la obra de Nadal debió ser enorme, pues se convirtió en una de las fuentes de inspiración más importantes del arte colonial. Y no sólo en el Virreinato del Perú, sino en todos los territorios ibéricos de ultramar.⁷

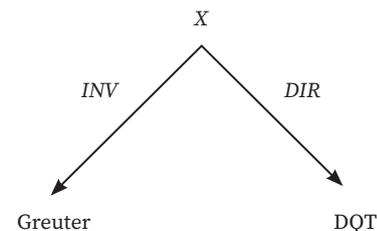
La plancha sobre *La Ascensión* fue grabada por el flamenco Jan Wierix (1544-1625) y diseñada por Bernardino Passeri Romano (c. 1540 – ca. 1590), uno de los *inventores* más importantes de las planchas del *Evangelicae*. Pintada en 1634, a partir de un modelo publicado por primera vez en 1593, *La Ascensión* de DQT siguió un modelo de 41 años de antigüedad —es

decir, un modelo publicado poco más de una generación antes. Como cabría esperarse, la pintura muestra bastantes cambios con respecto a su modelo. Para empezar, la parte superior muestra ángeles músicos mejor definidos que los del grabado. Y reduce el número de querubines alados en torno a Cristo, creando así una composición más libre. También sustituye a los ángeles de cuerpo completo y plantados sobre el suelo por un paisaje en grises azulados, a la manera flamenca. Y añade nuevos querubines alados que apoyan a Cristo en su ascensión a los cielos. En cuanto a la parte inferior de la pintura, DQT coloca —a diferencia del grabado— a la Madre de Dios enlutada entre los apóstoles. A su lado, un pájaro sostiene la filacteria que lleva la firma del artista, indica la fecha de la composición, y proclama que el artista hizo esta pintura *de su mano y a su costa*.

Aunque no es de fecha temprana, conviene discutir ahora la pintura de *El Niño Jesús Triunfando sobre el Mal*, recogida en el Núm. 68 de nuestra lista. La fuente grabada de esta pintura es, o bien una estampa de Johann Friedrich Greuter (1590-1662),⁸ o bien una estampa *emparentada* con ella. Y, dado el modo de producción de un grabado, dada la ley del menor esfuerzo, y dado que la composición de DQT invierte la de Greuter, la segunda de estas posibilidades es mucho más probable que la primera. Para ser más precisos, diremos que la fuente más probable de esta pintura de DQT es un grabado —llamémoslo X— que estaría aún por identificarse. Además diremos que X es un grabado que, o bien *deriva de* el grabado de Greuter, o bien *deriva en* el grabado de Greuter:



X deriva *de* el grabado de Greuter



X deriva *en* el grabado de Greuter

El grabado derivado —sea este X o el grabado de Greuter— sería una imagen invertida (INV) de su modelo, mientras que la pintura de DQT sería una imagen directa (DIR) de su modelo.

¿Por qué decimos todo esto? Por el modo de producción de un grabado, por la ley del menor esfuerzo, y por el hecho de que la composición de la pintura de DQT in-

vierte, como en un espejo, la de el grabado de Greuter. Vayamos por partes. Bien se sabe que todo grabado impreso invierte, especularmente, la dirección del diseño de la plancha desde la cual se imprimió. De esta manera, tanto el paso del grabado de Greuter a X como el paso de X al grabado de Greuter implican una inversión especular de la composición. A menos, esto es, que el grabador copista se tome el trabajo *adicional* de grabar

5. PESSCA 165A/165B.
 6. Nadal 1593 [2008].
 7. Massing 2017.
 8. PESSCA 5973A/5973B.

su plancha a contramano (usando, por ejemplo, un espejo). Es decir, a menos que el grabador viole la ley del menor esfuerzo. Por otro lado, el paso de una imagen grabada a una pintura no conlleva, en absoluto, la inversión de la composición de la imagen grabada. De este modo, la pintura de DQT tendría la misma dirección que X. A menos, esto es, que DQT se tome el trabajo *adicional* de pintar su lienzo a contramano. Es decir, que el pintor viole la ley del menor esfuerzo.

Dejando de lado la inversión de las composiciones, el cuadro de DQT se aparta del de Greuter en lo que se refiere a la edad de San José. Mientras que el padre putativo de Jesús es un anciano en el grabado, es un hombre joven en la pintura de DQT. Como hemos explicado en otra ocasión, este aspecto de la iconografía de San José, tan generalizado en la pintura hispánica, puede surgir de los dictámenes de los tratadistas españoles Francisco Pacheco (1564-1655) y Juan Interián de Ayala (1656-1730).⁹

De fecha incierta es *La familia de Noé aproximándose al arca*, pintura descrita en el Núm 59 del Anexo 1. Esta pintura sigue muy de cerca un grabado de Jan Wierix que forma parte de una serie sobre El Génesis.¹⁰ Más libertades interpretativas se toma DQT en la creación de otra pintura del Antiguo Testamento. Se trata de *La Prohibición de Dios a Adán y Eva*, recogida en el Núm 48 de la lista del Anexo 1. La pintura deriva de un grabado de Karel van Mallery (1571-1635) tras diseño de Adam van Noort (1562-1641).¹¹ El grabado forma parte de una extraordinaria serie de estampas que ilustra un diálogo alegórico entre Dios y la Virgen María, diálogo en el cual María le responde al Padre Eterno, invariablemente, *con versículos del Padre Nuestro*. Así, el grabado en cuestión corresponde al diálogo siguiente,

Dios Padre a María: *Escucha hija, y mira, el mandamiento dado al primer hombre.*

María a Dios Padre: *Hágase tu voluntad, así en el cielo como en la tierra.*

contraponiendo así la obediencia de María a la desobediencia de Adán y Eva.

Pero aquí no se agota el contenido del grabado, pues este, además, nos muestra a la Virgen María en el paraíso terrenal, arrodillada al lado de Dios Padre, quien impugna la fruta del Árbol de la Ciencia. ¿Pero cómo puede estar presente la Virgen en los albores

de la humanidad? La respuesta tiene que ver con la doctrina de la Inmaculada Concepción. ¿Pues cómo podría ser inmaculada la concepción de María si ella hubiera nacido después de la Caída del Hombre? Así, lo que habría nacido de sus padres, Joaquín y Ana, habría sido sólo su cuerpo; su alma existiría ya desde los inicios del tiempo —y por tanto antes de la Caída del Hombre. Lo que el grabado representa, pues, es el alma de María, y no su cuerpo.

La pintura de DQT omite por completo a esta *Virgen Preexistente*.¹² Y esto le permite ilustrar el episodio bíblico de manera llana y libre de complicadas elucubraciones inmaculistas. Es interesante notar, sin embargo, que existen otras pinturas surandinas basadas en el mismo grabado, y que en todas ellas aparece nuestra Virgen Preexistente.¹³

Aparte de esto, la pintura de DQT sigue bastante de cerca a su grabado correspondiente, especialmente en el tratamiento del Padre Eterno y su túnica. De hecho, la pintura se aparta de su fuente grabada sólo en las posiciones relativas de Adán y Eva. Y en la selección de los animales que pueblan la escena. La pintura americana incluye entre ellos a un conejo, a un mono, y a un pavo, mientras que el grabado flamenco se contenta con dos conejos.

3.2. Los Doctores de la Iglesia (Números: 6, 7, 8, 9)

El Templo Parroquial de la ciudad de San Sebastián (Cusco, Perú) fue el principal repositorio de las pinturas de DQT. Entre las pinturas que adornaban los muros de este templo se encuentra la serie de *Los Doctores Latinos de la Iglesia*, es decir, Santos Ambrosio, Agustín, Gregorio, y Jerónimo. La serie deriva, directa o indirectamente, de la serie de grabados de Aegidius Sadeler II (1570-1629) tras diseños de Pieter de Witte (ca. 1548 – 1628), también conocido como *Petrus Candidus*.¹⁴

El Museo Británico calcula que la serie de Sadeler se grabó entre 1585 y 1627. De ser esto así, las pinturas cusqueñas, realizadas entre 1634 y 1640, se habrían terminado a menos de dos generaciones de sus fuentes grabadas.

La pintura de San Ambrosio sigue de cerca a su grabado correspondiente en lo que se refiere a la postura del santo, su ropaje, y su látigo anudado de jinete —probablemente una referencia a su milagrosa aparición, a

9. Ver Villaseñor Black 2006, 46-47; Barriga 2010, 118-120; Ojeda (en prensa).

10. PESSCA 402A/5033B.

11. PESSCA 131A/5005B.

12. Schenone 2008, 84-88.

13. PESSCA 131A/131B, 131A/2773B, 131A/4943B, 131A/5015B.

14. PESSCA 3154A/3154B; 3155A/3155B; 3156A/3156B; 3155A/3155B. Los grabados de Aegidius Sadeler II fueron copiados, *en las mismas direcciones que sus respectivos originales*, por su primo Justus Sadeler (1583 – ca. 1620). Las copias de Justus también pudieron haber servido de *fuentes directas* de las pinturas en cuestión.

caballo, en la Batalla de Parabiago. Tanto en la pintura como en el grabado, Ambrosio lee en silencio, como lo recuerda San Agustín, su más célebre converso:

Muchas veces, estando yo presente [...] le vi leer calladamente [...] leyendo mentalmente, quizá por si alguno de los oyentes [...] hallara algún pasaje oscuro [...] y exigiese que se lo explicara o le obligase a disertar sobre cuestiones difíciles, gastando el tiempo con tales cosas [...] [A]unque más bien creo que lo hiciera así por conservar la voz, que con facilidad se le enronquecía. En todo caso, cualquiera que fuese la intención con que aquél varón lo hacía, ciertamente era buena (*Confesiones*, Libro 6, Capítulo 3).

Pero la pintura también se aparta de su fuente grabada en varios aspectos. En primer lugar el pintor se sitúa a mayor distancia del retratado, lo cual exige describirlo casi de cuerpo entero. Además crea la ocasión de describir la silla sobre la que se sienta Ambrosio. Y sobre todo su mesa de trabajo. Es sobre esta mesa que descansa el libro que Ambrosio lee. Sobre la mesa se ven también otros dos libros, así como dos plumas en un tintero y un cortaplumas. La mesa está además recubierta por un mantel de pliegues claramente definidos. Una filacteria con el nombre del santo se apoya, improbablemente, contra la caída del mantel. Nada de esto proviene del grabado de Sadeler.

La pintura de DQT también reemplaza el tocado que lleva el santo en el grabado por una birrete doctoral. Y hace que sus atributos de obispo —la mitra episcopal y el báculo pastoral— sean portados por ángeles. La aureola del santo, de gran simplicidad en el grabado, se convierte en la pintura en un resplandor que se funde con un rompimiento de gloria.

La pintura de San Agustín sigue a su fuente grabada en la postura y pose del santo. En efecto, tanto la pintura como el grabado nos muestran al santo mirando al frente, cogiendo con una mano un libro cerrado y sosteniéndose la cabeza con la otra, usando para esto el pulgar y el índice, pero usando también los otros tres dedos, enrollados, como apoyo. Es como si el santo estuviera mirando al vacío y reflexionando sobre lo que acababa de leer. También, es importante notar que la mano que sostiene el libro es también la del brazo que sostiene el báculo pastoral.

No obstante estas semejanzas, la pintura en cuestión invierte la dirección de la composición de su fuente grabada. Y es la única pintura de la serie de los *Doctores* que lo hace. Sin embargo, antes de buscar aquí una fuente indirecta de la pintura de DQT —como hicimos en la sección anterior— creo que convendría más considerar esta pintura en el contexto de la serie que conforma. Resulta que esta pintura comparte un luneto con la pintura de San Jerónimo que discutiremos más adelante. Y que este San Jerónimo se orienta hacia la izquierda. Pero el San Agustín

grabado también se orienta hacia la izquierda (aunque vire la cabeza hacia el observador). En otras palabras, de respetar las orientaciones de los grabados, se crearía un luneto de composición desagradable en la que ambos santos estarían orientados hacia la izquierda (y San Agustín le estaría dando la espalda a San Jerónimo). Para resolver este problema compositivo se podría invertir una —y sólo una— de las dos composiciones: o bien la de Agustín, o bien la de Jerónimo. El pintor se habría decidido por la primera opción (el problema no surge en las pinturas de los otros dos doctores; siendo éstas rectangulares, no forman un luneto).

Además, la pintura reemplaza al niño con la cuchara que vemos en el grabado por un angelillo orante. Al hacerlo, DQT elimina la referencia al célebre episodio en el cual Agustín, caminando por una playa, ve a un niño que, con una cuchara, trata de verter el océano a un hoyo en la arena (después de advertirle al niño lo fútil de su empresa, el niño le responde que más fútil sería para el santo tratar de entender el misterio de la Santísima Trinidad). ¿Por qué habría de omitir DQT la referencia a este episodio? Es un lugar común en la pintura colonial. Por otro lado, el ángel que reemplaza al niño parece estarle orando al santo. ¿Pero no son los ángeles espíritus puros que están por encima de los santos?

La pintura de Agustín, al igual que la de Ambrosio, muestra al santo con birrete doctoral. Y alejado del observador, con lo cual surge la necesidad de pintar al santo casi de cuerpo entero. Y surge también la posibilidad de elaborar las representaciones de la silla y de la mesa de trabajo del santo. Ésta muestra varios libros, dos plumas en un tintero, y un reloj de arena. Todo sobre un mantel de pliegues bien definidos. Detrás de la mesa parece verse un papelerero. Y delante de ella, un angelillo sosteniendo un libro. Un tercer angelillo porta la mitra episcopal de Agustín. La aureola del santo se funde con un rompimiento de gloria, y un rótulo con el nombre del santo se ve en la parte inferior de la composición. La escena sucede sobre una fina alfombra oriental.

Transformaciones semejantes a las anteriores sufre el grabado de San Gregorio, de Sadeler, al pasar a la pintura de DQT. A diferencia de los casos anteriores, sin embargo, muestra a un angelillo portando la filacteria con el nombre del santo. Y detrás de su mesa de trabajo aparece un librero en el cual aparecen libros colocados con el lomo hacia adentro.

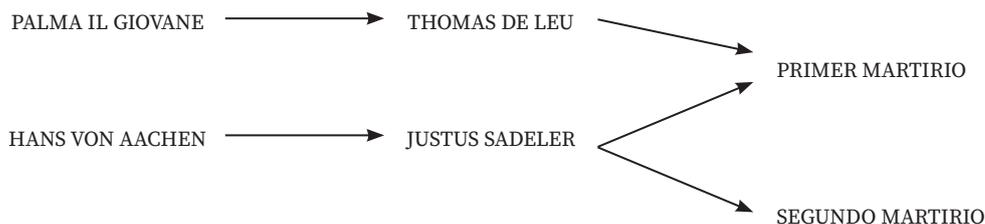
La pintura de Jerónimo completa, como dijimos antes, el luneto que incluye a Agustín. Es interesante notar que la diferencia entre los formatos (rectangular del grabado y oblongo de la pintura), crea, en la pintura, un espacio peculiar detrás del santo. DQT decide llenar este espacio con mucha naturalidad, desplazando a ese lugar al león jerónimo, que además pinta de cuerpo entero. Un angelillo sostiene,

a modo de atril, el libro que está escribiendo en ese momento, y otro le acerca su capelo cardenalicio.

3.3. Los Martirios de San Sebastián (Números: 45, 46)

Cuenta la leyenda que San Sebastián padeció no uno, sino dos martirios a manos del emperador Diocleciano. El primero fue el asaetamiento por arqueros mauritanos, tormento del cual se recuperó gracias a los cuidados de la viuda Irene. El segundo fue la flagelación, suplicio que sí terminó con su vida. El primero de estos martirios fue ampliamente representado en el arte, mientras que las representaciones del segundo son más bien escasas.¹⁵ El Templo de San Sebastián del Cusco tuvo, en su momento, la rara distinción de albergar cuadros de ambos martirios (ver. Núms 45 y 46 de nuestra lista).

La pintura del primer martirio de San Sebastián (*El Asaetamiento*) deriva de dos grabados. La figura del santo proviene de un grabado de Thomas de Leu (ca. 1555–ca. 1612). O quizás de otro publicado por Cornelis Galle I (1576-1650). En todo caso, como notara Kelemen (1951, I, 212), la composición surge de una



La pintura de von Aachen fue realizada en los 1590s, el grabado de Sadeler fue publicado hacia 1615, y las pinturas de DQT son de 1667. De modo que median unos cincuenta años entre la pintura del segundo martirio y su fuente grabada. Y unos setenta años entre esta pintura y su diseño original.

La pintura del segundo martirio toma de su grabado correspondiente la postura de Sebastián, el árbol al cual está atado, unas insignias romanas, y un querubín trayéndole al santo la corona y la palma de su martirio. El resto de la composición —los flageladores, el emperador Diocleciano y su guardia, la viuda Irene vestida de negro, los otros dos querubines, y el paisaje con colinas edificadas— provienen todos, o bien de la inventiva de DQT, o bien de fuentes aún no identificadas. En curiosa alusión al primer martirio de Sebastián, esta pintura mantiene una flecha clavada en el cuerpo del santo y abandona un *carcaj* en la esquina inferior izquierda.

pintura de Jacopo Palma *El Joven* (1544-1628). De la misma fuente provienen los querubines que le traen a Sebastián la corona y la palma del martirio, así como el grupo de arqueros mauritanos que se aproximan desde un segundo plano. Pero la figura de los arqueros mauritanos disparando sus flechas contra Sebastián proviene de una pintura de Hans von Aachen (1552-1615) vía un grabado publicado por Justus Sadeler.¹⁶

Aunque el grabado de Thomas de Leu es de fecha incierta, la composición de Jacopo Palma es de alrededor de 1590. Como la pintura de DQT se realizó en 1667, la pintura del primer martirio de San Sebastián se hizo aproximadamente 77 años después del diseño original de Palma *El Joven*.

La pintura del segundo martirio de San Sebastián (*La Flagelación*) deriva justamente de la composición de von Aachen que acabamos de mencionar. Igualmente vía el grabado publicado por Justus Sadeler.¹⁷ En otras palabras, DQT tomó un grabado (el de Justus Sadeler) y dividió su composición en dos pinturas, añadiendo a una de ellas, material de otro (el de Thomas de Leu):

3.4. La Infancia de Cristo (Números: 33, 36, 41, 57, 64, 86)

La lista del Anexo 1 menciona diecisiete pinturas sobre la infancia de Cristo. Catorce de ellas provienen del Templo de San Sebastián (Números: 30-43); una se encuentra en la Casa de la Moneda de Potosí (Núm. 57); otra está en Lima, en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología, e Historia del Perú (Núm. 64); y la última, en manos privadas (Núm. 86). Conocemos las fuentes grabadas de seis de estas pinturas —como detallaremos a continuación.

Una de las pinturas del Templo de San Sebastián (Núm. 33) representa a la Virgen dando de comer al Niño. Esta pintura está probablemente basada en una estampa de Johan Sadeler I (1550-1600) tras composición de Maarten de Vos.¹⁸ La estampa de Sadeler es de 1581 y la pintura de DQT es de 1669, de modo que la pintura se realizó casi tres generaciones después que el grabado que la inspiró. La pintura simplifica la com-

15. Schenone 1992, 716-718.

16. PESSCA 8A/4511B; 4025A/4511B.

17. PESSCA 4025A/4510B.

18. PESSCA 5160A/5161B. Existen copias del grabado de Sadeler que respetan la dirección de su modelo. Una de ellas es de Pieter Jalhea Furnius (1540-1631), y fue publicada en Roma en 1590.

posición hecha por de Vos eliminando a uno de los ángeles que sirven a la Sagrada Familia. Curiosamente, la pintura preserva a un ángel que señala a una joven no identificada que irrumpe en el recinto familiar, *pero elimina a dicha joven de la pintura*. Así, el gesto del ángel deja de ser uno de ostensión. Por otro lado, la pintura convierte en ventana a la puerta por la que entraba la misteriosa joven. A través de esta ventana se ve un paisaje que no procede de la estampa. Rosas adornan el suelo del recinto de la Sagrada Familia.

Otra de las pinturas del Templo de San Sebastián (Núm. 36) nos muestra una escena del taller de Nazareth. En ella Jesús y José se encuentran aserrando un madero mientras que María le enseña a leer a San Juan Bautista niño con una cartilla. Aunque desconocemos las fuentes grabadas de esta composición, conocemos la fuente grabada ¡de la cartilla! Como notó Benavente Valverde (1995, 64), se trata de la cartilla que apareció en un catecismo de época que solían editar los padres jesuitas. Dicho catecismo es nada menos que el primer libro publicado en América del Sur —es decir la *Doctrina Christiana* publicada en Lima por Antonio Ricardo en 1584.¹⁹ Estando el cuadro en cuestión firmado y fechado en 1669, sabemos que dicho cuadro se basó en un modelo grabado 85 años antes.

Conocemos las fuentes grabadas de otro de los cuadros del Templo de San Sebastián. Se trata de *Techando la Casa de Nazareth* (Núm. 41). Como notó von Barghahn (1996, 66), este cuadro deriva de un grabado de Hieronymus Wierix (1548-1624) realizado para 1619 —es decir, no menos de cincuenta años antes.²⁰ Quizás la diferencia más interesante entre grabado y pintura reside en el reemplazo de la vista urbana del grabado por un paisaje natural en la pintura. El paisaje muestra un huerto de rosas en el primer plano, una pradera rodeada por árboles en el segundo, y unas colinas urbanizadas en el tercero. El esquema cromático de este paisaje es el dictado por la escuela flamenca: marrón para el primer plano, verde para el segundo, y azul grisáceo para el tercero.

Mucho más cercano a su fuente es el cuadro de la infancia de Jesús que se encuentra en manos privadas. Se trata de *Jesús barre la casa de Nazareth* (Núm. 86). Deriva de otro grabado de Hieronymus Wierix realizado para 1619.²¹ De hecho, este grabado y el que acabamos de mencionar son dos de los doce grabados que conforman la serie *Iesu Christi Dei Domini Salvatoris N[ost]ri Infantia*. Quizás la diferencia más importante entre este cuadro y su fuente sea que reemplaza el espacio ocupado por un texto con el perfil de un perro —la mascota de la Casa de Nazareth.

El cuadro de la Casa de la Moneda de Potosí (Núm. 57) trata el tema de *Jesús entre los Doctores*, y deriva —al menos la figura de Jesús en la cátedra y los cortinajes a su espalda— de un grabado de Cornelis Cort (1528-1583), tras un diseño de Giulio Clovio (1498-1578).²² El grabado fue publicado en 1567, pero fue reeditado en 1602. Por su parte, el cuadro de DQT está firmado y fechado en 1667, de modo que éste se pintó un siglo después de que su modelo grabado fuera impreso por primera vez —distancia temporal que explica la diferencia de estilo entre la cátedra prebarroca del grabado y la cátedra plenamente barroca de la pintura.

Dejando de lado la figura de Cristo en la cátedra, la pintura de DQT se aparta del modelo de Cort significativamente. Así, ni las figuras de los doctores ni las de José y María corresponden a los del grabado. Ni sus posiciones. Así, José y María pasan del segundo plano del grabado al primero de la pintura. Y uno de los doctores parece escudriñar la escena con una lupa. Las gradas del estrado tienen flores —como en los cuadros de *La Presentación de la Virgen en el Templo*. Llama la atención nuevamente la promoción de paisajes naturales a expensas de vistas arquitectónicas. Y tanto que resulta difícil imaginar la arquitectura del templo, que más parece un escenario al aire libre.

Pero regresemos a la firma de DQT en este cuadro. Como indicamos antes, la firma dice *Diego Quispi Titu—inga inbento—del Año—D1667—edad 56*. Aparte de la importancia de esta firma para establecer la autenticidad de la obra, su fecha, el linaje incaico y la biografía de su autor, la firma sorprende por su uso del término *inbento*, esto es, *inventó*. Y sorprende por dos razones. Primero, porque este término no se usa, al menos en Europa, en pinturas, sino sólo en grabados. Aquí se usa cuando se quiere distinguir entre el inventor del grabado (es decir al creador de la imagen) y el *hacedor* del mismo (es decir al tallador del grabado). Así, por ejemplo, en el grabado que sirvió de modelo para este *Jesús entre los Doctores*, el inventor sería Giulio Clovio, ya que él ideó la imagen, mientras que el *hacedor* sería Cornelis Cort, ya que fue él quien talló la plancha del grabado.

Y esto nos lleva a la segunda sorpresa que nos depara este uso del término *inbento/inventó*. Y es que, estrictamente hablando, el firmante de la pintura en cuestión no fue el creador de la imagen. Como acabamos de ver, este título ni siquiera se lo merece Cort, sino sólo Clovio. ¿Por qué entonces se atribuyó DQT esta invención? Dada la familiaridad de nuestro artista con grabados europeos, resulta difícil creer que él desconociera el significado de este término. ¿Sería

19. PESSCA 5008A/5008B

20. PESSCA 77A/77B.

21. PESSCA 58A/815B.

22. PESSCA 1479A/5006B.

entonces que quiso darse más crédito del que sabía que merecía? Resultaría riesgoso hacerlo, pues el grabado tuvo una gran difusión en América colonial. Parecería ser que nuestro artista creyó haber desplegado suficiente inventiva en la composición de esta pintura para ser su inventor. Y habría un precedente colonial para su decisión. La sacristía de la Catedral Metropolitana de Ciudad de México alberga una notable pintura de Cristóbal de Villalpando. Aunque esta pintura se basa en conocidos grabados europeos, Villalpando, al igual que DQT, se apropió del vocablo gráfico y se adjudicó el título de inventor de esta obra al firmarla *Cristóbal de Villalpando Ynventor, Pintó por su mano*.²³

Como notara Stastny (1965 [2013], 310-312), la pintura de *El Retorno de Egipto* (Núm. 64) proviene de un grabado que copia, invirtiendo especularmente, una estampa de 1620 de Lucas Vorsterman I (1595-1651), estampa que está a su vez basada en una pintura de 1614 de Pedro Pablo Rubens.²⁴ Estando la pintura de DQT firmada y fechada en 1680, median menos de sesenta años entre ella y su fuente grabada.

Mucho y bien se ha escrito sobre las diferencias entre *El Retorno de Egipto* de DQT y su fuente grabada. Para Stastny, por ejemplo, el cuadro de DQT:

es interesante por la manera en que el artista ha tratado el modelo. Manteniendo todos los detalles de la versión grabada [...] Diego Quispe ha inscrito la escena en un amplio paisaje lacustre. La composición vertical de Rubens ha sido transformada en un cuadro apaisado. La palmera que sirve de fondo y de centro de atención en el grabado, aquí ha crecido un largo tallo. Las figuras aparecen minúsculas a sus pies [...] La disminución del tamaño de las figuras y su incrustación en un paisaje [...] ha tergiversado íntegramente el sentido artístico dinámico y concentrado en lo humano que caracteriza a [Rubens]. El amor al paisaje panorámico y enumerativo y el deseo de dar un carácter idílico a la pintura, hacen que esta obra de Quispe Tito sea una creación sumamente original, muy alejada del modelo que le sirvió de punto de partida (Stastny 1965 [2013], 312-313).

Así pues, en esta obra de madurez del maestro, el protagonismo del paisaje culmina el proceso iniciado trece años antes con la tímida inserción de paisajes naturales que hemos venido observando al confrontar otras pinturas de la infancia de Cristo con sus fuentes grabadas.

3.5. La Vida Pública de Cristo (Números: 10, 11, 13)

El Templo de San Sebastián también albergaba cuatro lienzos sobre la vida pública de Cristo. De ellos, conocemos las fuentes de tres: *La Resurrección de Lázaro* (Núm. 10), *La Entrada a Jerusalén* (Núm. 11), y *La Resurrección de Cristo* (Núm. 13).

La Entrada a Jerusalén deriva de otra de las planchas de las *Imágenes de Historia Evangélica* del Padre Nadal. Se trata de la Plancha 87, grabada por Hieronymus Wierix tras diseño de Bernardino Passeri.²⁵ El grabado fue publicado en 1593. Se supone que la pintura de DQT data de 1634-1663. La pintura de DQT se realizó, pues, de 40 a 70 años después de su modelo —esto es, aproximadamente dos generaciones después.

La pintura de DQT convierte en horizontal el formato vertical del grabado. Con esto la pintura gana espacio a ambos lados. DQT aprovecha este espacio para tomar al niño que está trepado en una palmera distante, traerlo al primer plano con la palmera y agrandarlos, con lo cual el niño pasa, de ser una figura levemente esbozada en el grabado, a ser un personaje bien dibujado en la pintura. Y bien descrito psicológicamente, al pintarlo DQT sombrero en mano, saludando a Cristo en su entada triunfal a Jerusalén.

Al pie del árbol aparece otro niño. Este lleva una palmera en la mano derecha y sostiene, en la izquierda, una cartela que describe las leyendas cifradas de los elementos principales de la pintura, las cuales van indicadas con letras de la A a la I. Gracias al descubrimiento de la fuente grabada de la pintura podemos leer con claridad sus leyendas cifradas:

- A. *Bethania, ubi Lazarus suscitatus.*
- B. *Mons Olivarum.*
- C. *Hortus Gethsemani.*
- D. *Torrents Cedron.*
- E. *IESUS eques pullo asinae vectus.*
- F. *Eius celebritas itineris.*
- G. *Hierosolyma commota.*
- H. *Templum, quo venit IESUS, ubi sanat caecos & claudos.*
- I. *Virgo mater cum mulieribus.*

Es importante notar que estas leyendas aparecen integradas en la imagen del cuadro y no segregadas debajo de ésta, como aparecen en el grabado. Con ello las leyendas de la pintura ganan en legibilidad, valor pictórico y, por tanto, también en accesibilidad.

23. Hyman (2017). Lo mismo haría Villalpando con su pintura para la Catedral de Puebla. Pero quizás con mucha menor justificación. Según Eduardo Lamas-Delgado, esta obra sigue, puntualmente, un boceto al óleo del pintor español Francisco Rizi, ¡boceto que habría viajado desde la Vieja España hacia la Nueva en el siglo XVII! Diego Reinoso también se adjudicó el título de *inventor* de sus relieves en piedra en el siglo XVII (Trusted 2009, 157-159). Lo mismo hizo Melchor Pérez de Holguín en su lienzo *San Pedro de Alcántara confesando a Santa Teresa* que se encuentra en el Convento de Santa Teresa de Potosí.

24. PESSCA 20A/63B, donde se ofrece un grabado cuya existencia fue sólo conjeturada por Stastny.

25. PESSCA 5004A/5004B.

La Resurrección de Lázaro (Núm 10) deriva de un grabado de Jacob Matham (1571-1631) tras un diseño de Federico Zuccaro (1542-1609) ca. 1568.²⁶ La pintura de DQT, que data de 1634-1663 deriva, pues, de modelos de dos o tres generaciones de antigüedad.

Lo más interesante de esta correspondencia entre Matham y DQT es que el grabado de Matham no versa sobre la resurrección de Lázaro (Juan 11:1-44), sino sobre la resurrección del hijo de la viuda de Naím (Lucas 7:11-17). Sabemos esto porque el grabado nos muestra al resucitado mientras lo llevaban a enterrar, como cuenta el pasaje de Lucas. En la pintura, sin embargo, vemos al resucitado en el momento en que está siendo desenterrado después de que se levantara la lápida —por instrucción de Jesús, dice el evangelio de Juan— y se pusiera a un lado.

Salvo estas diferencias, que vienen dictadas por la *reinterpretación* que efectúa DQT de su fuente, la pintura sigue puntualmente al grabado. Excepto que elimina la puerta de la ciudad de Naím y reemplaza el paisaje urbano por un paisaje con rocas y vegetación.

Finalmente, la pintura de *La Resurrección de Cristo* (Núm. 13) proviene de un grabado de Cornelis Bloemaert II (1603 – ca. 1684) tras composición de Paolo Veronese (1528-1588).²⁷ Aquí el paso del formato grabado al pintado le permite a DQT inventar nuevo material a la izquierda de la composición de Bloemaert: un centurión deslumbrado por el milagro de la resurrección, una de las paredes del sepulcro, y una escena historiada que parece representar la llegada de las tres Marías al sepulcro. Fechado el grabado de Bloemaert entre 1623 y 1684, y la pintura de DQT entre 1634 y 1663, las dos obras bien podrían ser de la misma generación.

3.6. La Vida de San Juan Bautista (Números: 14-25)

Como si todo la anterior fuera poco, el Templo de San Sebastián además albergaba la serie de doce lienzos sobre *La Vida de San Juan Bautista* que revestían los lunetos del templo —a razón de dos lienzos por luneto y tres lunetos por banda. Con sólo una excepción, todos estos lienzos se basan en grabados publicados en París en 1612 por Jean Leclerc IV (ca. 1560 – 1633). Y estos grabados a su vez se basan en grabados de Cornelis Galle I (1576-1650), quien por su parte trajo, al lenguaje gráfico, diseños de Jan van der Stra-

at (1523-1605). En cuanto a la excepción, se trata del lienzo sobre *El Bautizo de Cristo*.²⁷ Éste proviene de un grabado publicado en Roma en 1592. Fue abierto por Philippe Thomassin (1562-1622) tras diseño de Martin Fréminet (1567-1619).

Antes de pasar a los particulares de estos lienzos, cabe preguntarse por qué proponemos como fuente *directa* de los lienzos los grabados de Leclerc y no los de Galle (como propusieran Mesa & Gisbert 1982, I, 144). Lo hacemos por dos razones. La primera es que dos de los lienzos de DQT —a saber, *Juan reprende a Herodes y ofende a Herodías, y Decapitación de Juan Bautista*— tienen fuentes en Leclerc pero no en Galle. La segunda es que todos los lienzos de DQT están en la misma dirección que los de Leclerc, mientras que sólo uno de los de Galle lo está.

Pasando a los particulares de los lienzos, notamos que el cambio de los formatos de los grabados (rectangulares) al de los lienzos (cuadrantes) obligan a truncar una de las esquinas superiores de los grabados al transferirlos a los lienzos. Por otra parte, DQT añade ángeles ausentes de los grabados,²⁸ y sigue sustituyendo las vistas arquitectónicas de los grabados por paisajes naturales en sus lienzos,²⁹ reemplazando un *treillis* por una mata de rosas y una vista a un jardín idílico, y añadiendo una curiosa escena de un balcón sobre un jardín italianizante desde donde una distinguida comitiva presencia la decapitación del Bautista.³⁰ Además, DQT elabora con color local sus representaciones de flora y fauna —incluso añadiendo plátanos y ajíes a los manjares servidos durante *La Danza de Salomé*.³¹

DQT agrega en el trasfondo de uno de sus cuadros, una representación inusual del viaje de José y María, a lomo de mula, a casa de Isabel —así como una representación de la *visitación secundaria* de José a Zacarías, santos varones que se saludan afectuosamente.³² También añade ángeles que acercan unos paños a una brasa para calentárselos a San Juanito recién nacido.³³ Y nos aclara la última escena de la serie al hacer que un personaje del grabado (el que aparece en primer plano con los brazos alzados) esté ofreciendo un brindis en la pintura —y tenga un decantador y una copa de cristal al pie.³⁴

DQT también aleja a José y Zacarías, que se encuentran enfrascados en *santa conversación*, de la escena en la que dos ángeles conducen a San Juanito al

26. PESSCA 5051A/5051B.

27. PESSCA 5154A/5154B.

28. PESSCA 1843A/1843B, 1844A/1844B, 1846A/1846B, 1847A/1847B, 1850A/1850B.

29. PESSCA 1840A/1840B, 1841A/1841B.

30. PESSCA 1843A/1843B, 1850A/1850B.

31. PESSCA 1844A/1844B, 1845A/1845B, 1850A/1850B, 1849A/1849B.

32. PESSCA 1841A/1841B.

33. PESSCA 1842A/1842B.

34. PESSCA 1851A/1851B.

desierto.³⁵ Sin embargo, nuestro artista aprovecha un vacío del grabado correspondiente para añadir a un par de personajes bien vestidos que discuten la prédica de San Juan en el desierto.³⁶ ¿Serán tal vez rabinos o fariseos? Igualmente aprovecha un espacio en la pintura sobre la amonestación de Herodes y Herodías para añadir a un par de personajes que parecen escandalizarse por la amonestación del Bautista.³⁷

Estilísticamente, es interesante notar que DQT modera el amaneramiento en el tratamiento de los desnudos del grabado del *Bautizo de Cristo* que, como hemos visto es de Thomassin y no de Leclerc.³⁸ ¿Por qué habría de moderar DQT este amaneramiento? Quizás fuera por una necesidad de respetar el *decorum* tridentino que debía guiar el arte de los templos. O quizás por un cambio de sensibilidad en el tratamiento del desnudo, cambio que reemplaza el virtuosismo manierista por el naturalismo barroco.

3.7. El Juicio Final (Núm. 60)

En la portería del Convento de San Francisco del Cusco se encuentra una de las obras capitales de Diego Quispe Tito. Se trata de una pintura sobre *El Juicio Final*, también conocida como *Las Postrimerías del Hombre*. Resulta que esta pintura se basa en no menos tres grabados distintos. Uno es el *Juicio Final* de Philippe Thomassin (Rodríguez Romero & Siracusano 2010), enorme estampa en ocho planchas; otro es un grabado de Cornelis Cort basado en un diseño elaborado por seguidores de Hieronymus Bosch (1450-1516), mejor conocido como *El Bosco* (van Heesch 2017, 356); el tercero es uno de los muchos grabados que se hicieron tras uno de los hitos de la historia del arte: el fresco de *El Juicio Final* realizado por Miguel Ángel (1475-1564) para la Capilla Sixtina en 1541 —quizás el grabado abierto por Jan Wierix (Le Bris 2021, pl. 55-57; Rodríguez Romero 2021, 149-150).³⁹

El primero de estos grabados fue publicado en 1606, mientras que el segundo fue publicado, por primera vez, entre 1560 y 1569. Es más probable, sin embargo, que este segundo grabado llegara a manos de DQT en su segunda edición, que data del primer tercio del XVII. En cuanto al grabado de Jan Wierix —una de las muchas vías por las cuales le pudo llegar el *Juicio* de Miguel Ángel a DQT— este fue realizado entre 1549 y

1579.⁴⁰ Por otro lado, el cuadro de DQT está fechado en 1675, de modo que el cuadro fue pintado tres cuartos de siglo después de la publicación de la primera de sus fuentes, 115 años después de la primera publicación de la segunda, y hasta 130 años después de la tercera. Es decir, sus fuentes fueron creadas de tres a cuatro generaciones antes.

La pintura de DQT toma la composición general del grabado de Thomassin. Esta composición está dividida en tres niveles; uno superior para la gloria, uno inferior para el infierno, y uno intermedio para el Juicio Final propiamente dicho. Además, la composición está dividida en dos mitades por un eje vertical que atraviesa la figura de Cristo Juez. A la derecha de este eje están los bienaventurados que ascienden a la gloria; a su izquierda, los condenados que descienden al infierno.⁴¹

En esta composición, nuestro artista traduce los muchos textos del grabado de Thomassin del Latín al castellano. Y reemplaza el escudo de armas del Cardinal Arrigoni (a quien se dedicó el grabado) por el escudo franciscano de las cinco llagas. Por otro lado, DQT incorpora una decena de escenas infernales que toma, como notó van Heesch, del grabado de Cort y no del de Thomassin.⁴² Se trata de

- Un demonio echando a un condenado a una caldera colgado de un andamio del que un condenado cuelga de los pies (al pie de la caldera, DQT coloca a un condenado que arde sobre un fuego abierto).
- Al lado de este andamio un demonio vierte los contenidos de un jarrón en otro caldero; dos condenados se cuecen en este caldero
- Un demonio arreando a una recua de condenados para que éstos hagan girar dos piedras de molino que trituran a otros condenados (el demonio adquiere apariencia feral en la pintura de DQT).
- Varios demonios sometiendo a un condenado con el estómago distendido a un ahogo inducido (el llamado *submarino* de las dictaduras sudamericanas y las democracias norteamericanas) mientras otro demonio le presiona el estómago con el pie y un escriba toma apuntes en un cuaderno (DQT pinta con cuernos a estos demonios).
- Un demonio tratando de llevar un hombre a un torreón controlado por otros demonios.
- Un demonio consolando a un desesperado (DQT lo

35. Este alejamiento es tal, que la conversación entre ambos venerables queda trunca una vez que el cuadro correspondiente fuera enmarcado. Ver PESSCA 1844A/1844B.

36. PESSCA 1845A/1845B.

37. PESSCA 1848A/1848B.

38. PESSCA 1847A/1847B.

39. PESSCA 939A/939B, 4293A/4293B, 5943A/5943B.

40. Boorsch et al. (1985, 53-57) enumeran dieciocho grabados tras *El Juicio Final* de Miguel Ángel (todos ellos publicados antes del *Juicio Final* de DQT).

41. En la mitad izquierda de la gloria se encuentran también todas las santas mujeres.

42. PESSCA 4293A/4293B.

- convierte en un condenado vomitando monedas).
- Varios condenados sometidos al suplicio de una doble rueda quebradora.
- Un demonio arrastrando a un condenado sobre una cama de púas.
- Un sapo infernal con los brazos alzados (al cual DQT le añade colmillos y un pene, desplazando esta escena y las dos siguientes al submundo).
- Un hombre siendo devorado por una especie de pez que surge de entre las piernas de otro hombre (DQT dota a esta criatura de más dientes).
- Una criatura antropomorfa sufriendo un suplicio difícil de describir.

En general, DQT logra hacer aún más horrorosos los suplicios del infierno. En cuanto al grabado del juicio de Miguel Ángel, DQT toma de él cuatro escenas:

- Un resucitado con la rodilla derecha clavada en el suelo, con ambos puños contra el suelo, y mirando hacia su izquierda.
- Un condenado bocabajo jalado hacia arriba por un bienaventurado y hacia abajo por un demonio (en el cuadro de DQT, el condenado está manipulado por dos demonios).
- Un demonio que desciende al infierno con un condenado a cuestas.
- Caronte arrojando de su barca a los condenados (DQT llena de llamas la barca y describe a algunos de los condenados que viajan en ella, otorgándoles un capelo cardenalicio, una corona real, y una tiara episcopal).

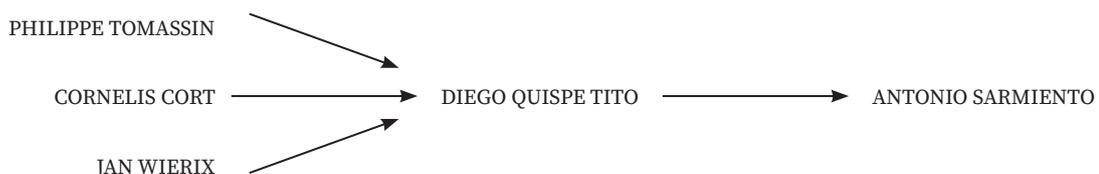
Además de acentuar los horrores infernales, DQT desliza aquí una clara crítica social del poder, tanto secular como religioso.

Ya Mesa & Gisbert (1982, I, 150) notó semejanzas entre este *Juicio Final* y muchos otros cuadros del mismo tema pintados en el Cusco y el Collao. ¿Pero derivan estos cuadros de DQT? Ahora que sabemos que el cuadro de DQT combinó los grabados de Thomassin, Cort, y Wierix (o equivalente) de una manera particular, podemos tratar de resolver esta cuestión mediante un análisis de variaciones similar al empleado en la Filología.

En 1786, Antonio Sarmiento pintó un *Juicio Final* por encargo de *Don Josef Visente Pelaes, cura de la Doc[tri]na de Ca[ILEGIBLE]*.⁴³ Esta pintura toma muchos elementos iconográficos del *Juicio Final* de DQT —a saber:

- La composición general del cuadro en tres niveles (cielo, tierra, infierno) y dos mitades (la derecha y la izquierda de Cristo); gran número de figuras en todos estos niveles; el Leviatán del extremo derecho, la caldera adyacente, el demonio parado sobre el borde de ésta y, al pie de ella, el condenado atravesado por el garfio de una rueda quebradora.
- En el infierno el sapo con los brazos alzados (muy dañado en la pintura de Sarmiento), la cabeza devorando a un condenado, el andamio del que cuelga de los pies un condenado; el condenado que arde a fuego abierto al pie de este andamio; el demonio que vierte los contenidos de un jarrón en la caldera en la que cuecen dos condenados; los suplicios de la doble rueda quebradora; el condenado arrastrado por una cama de púas y la escena del ahogamiento forzado (ambos muy deteriorados en la pintura); el demonio arreando la recua de condenados para que hagan girar la rueda de molino que tritura.
- También en el infierno, Caronte arrojando condenados de su barca.
- En el cielo: la sustitución de la lanza de San Gabriel por una espada flamígera. En el infierno: el desplazamiento del sapo desde la tierra; el andamio de metal (no de madera); al lado de la rueda quebradora, un demonio a caballo sobre un condenado; a su lado, otro demonio cargando a un condenado boca arriba con los brazos hacia abajo. En la barca de Caronte, un obispo con su tiara.

El primer grupo de elementos iconográficos proviene de Thomassin, no de Cort o Wierix; el segundo grupo de elementos procede de Cort, no de Thomassin o Wierix; el tercero se debe a Wierix, no a Thomassin o Cort. Y el cuarto proviene de DQT, y no de Thomassin, Cort, o Wierix. De esto concluimos que la pintura de Sarmiento derivó *directamente* del cuadro de DQT e *indirectamente* de los grabados de Thomassin, Cort y Wierix:



43. PESSCA 939BB. El cuadro está firmado por Antonio Sarmiento, fechado en 1786, y atribuido al comitente.

De necesitar más evidencia, podríamos pasar revista a los textos del cuadro de Sarmiento. Todos ellos provienen del grabado de Thomassin, *pero en traducción* de DQT. En cuanto a evidencia externa, sabemos que Antonio Sarmiento fue un maestro pintor de la Ciudad de Cusco.⁴⁴ Por tanto, tuvo que conocer el cuadro de DQT del Convento de San Francisco. Como tuvo que conocer el retrato del condenado de la portería del Convento de la Merced del Cusco —retrato que Sarmiento copia al centro de su infierno.

Carecemos de evidencia tan clara como la anterior para derivar directamente los cuadros mencionados por Mesa & Gisbert (1982, I, 150) de la pintura de DQT. Igualmente carecemos de evidencia clara para los otros cuadros derivados del grabado de Thomassin que conocemos —los de los Antonio de Santander y Pascual Pérez en la Nueva España, por ejemplo, y los de ciertos artistas altoperuanos, neogranadinos, e indoportugueses no identificados.⁴⁵

3.8. La Serie del Zodiaco (Números: 69-80)

En 1681, DQT pintó sus magistrales *Emblemas Evangélicos Sobre los Signos del Zodiaco*, mejor conocidas como *La Serie del Zodiaco*. Se trata de un ciclo de doce pinturas de las cuales no nos quedan hoy sino nueve. En la actualidad, estas pinturas se exhiben en el Museo de Arte Religioso del Palacio Arzobispal del Cusco.

Como bien apuntaron Mesa & Gisbert 1982, I, 157), *La Serie del Zodiaco* deriva de grabados de Adriaen Collaert (ca.1560 – 1618) diseñados por Hans Bol (1534-1593) y publicados en uno de los talleres de los Sadeler, importante dinastía de grabadores-impresores de origen flamenco.⁴⁶ No se sabe qué miembro(s) de esta dinastía fue(ron) responsable(s) de esta edición. En todo caso, los grabados no nombran a ninguno de ellos en particular. Sólo dicen *Sadeler Excudebat* (i.e. *Sadeler lo imprimió*) en la portada y *Sadl. exc.* en cada uno de los grabados de la serie. Pero un estudio reciente sobre los Sadeler le atribuye esta edición a Aegidius Sadeler I (ca. 1555 – ca. 1609).⁴⁷

Los grabados se publicaron en 1585, es decir poco menos de un siglo antes de las pinturas de DQT.

Las pinturas de DQT siguen muy de cerca a los grabados de Collaert. Pero también se apartan de ellos de maneras importantes. Aparte de la traducción del lenguaje gráfico al pictórico está, en primer lugar, el

cambio de escala. Los grabados de Collaert son obras pequeñas de uso individual. Midiendo aproximadamente catorce centímetros de alto y veintidós centímetros de largo, los grabados de Collaert están hechos para ser encuadernados en un álbum que puede ser sostenido en una mano. A diferencia de estos grabados, las pinturas de DQT son obras monumentales de uso comunitario. A casi metro y medio de alto y dos metros de largo, estas pinturas están hechas para ser apreciadas a cierta distancia, en espacios amplios, por toda una comunidad.

Técnicamente, estos cambios de escalas no son nada triviales. En efecto,

"copiar" una lámina, que generalmente cuenta con unos pocos centímetros cuadrados, en un lienzo que sobrepasa por ambos lados los tres metros, casi no es copiar; es necesario hacer cada figura de nuevo, ampliar los paisajes, añadir elementos, de modo que es una obra de interpretación personal que sigue en lo formal la colocación que las figuras tienen en el grabado. Esta desproporción entre el tamaño del grabado y del cuadro, así como la libertad del artista para poner el color, permite que cada pintor conserve su personalidad y estilo propio dentro de la casi fidelidad con que reproduce los modelos (Mesa & Gisbert 1982, I, 146-147).

Pero las pinturas de DQT también se apartan de sus fuentes grabadas por su cromatismo. Aquí tenemos que distinguir entre los colores que se aplican por convención y los que se aplican a discreción del artista. Entre los primeros están, por ejemplo, el manto rojo de Cristo, la túnica celeste de la Virgen, y la colorización flamenca de los tres planos de un paisaje (marrón el primer plano, verde el segundo, y celeste grisáceo el tercero). Entre los segundos están las carnaciones, los celajes, y los otros elementos de los paisajes naturales y urbanos. Sólo en los segundos se puede apreciar la personalidad del artista. Sin embargo, tanto en los colores convencionales como en los discretos, DQT se desempeña con gran maestría al usar coloraciones moduladas para crear transparencias en los primeros planos y difuminados en los fondos, apoyando con esto la ilusión de perspectiva.

La Serie del Zodiaco también se aparta de sus fuentes grabadas por mostrar mayor integración entre imagen y texto. Si bien no crea cartelas como en el caso de *La Entrada a Jerusalén* discutida en el §3.5, DQT

44. El 2 de febrero de 1766, Andrés Espinoza, vecino del Cusco, concierta con Antonio Sarmiento, **maestro pintor**, para que enseñe dicho oficio al menor Joseph de Espinoza, de 19 años de edad, teniéndolo en su compañía continuamente durante tres años, en que lo entregará maestro en dicho oficio; se hace constar que el maestro no cobrará suma alguna por la enseñanza y que dará al alumno de comer mañana y tarde (Protocolo 179|135 ff. 152v; Escribano Miguel de Acuña; recopilado en Bouroncle 1960, 307).

45. PESSCA 939A/1001B, 939A/1002B, 939A/3697B, 939A/4053B, 939A/2530B, 939A/1454B.

46. PESSCA 29A/29B – 37A/37B.

47. Ver Ramaix 2003, 1.

transporta los textos de los exteriores de los grabados a los interiores de sus pinturas. Al menos en todos los casos menos uno (*Cáncer*).

Pasando a las diferencias particulares, mencionaremos la preferencia que muestra DQT por nubes densas y abombadas,⁴⁸ luminosidades curiosamente proyectadas desde la izquierda de los lienzos (general a casi todos los cuadros del Zodiaco), acercamientos de las escenas principales al observador,⁴⁹ árboles frondosos,⁵⁰ añadidura de flores y pájaros,⁵¹ y la curiosa eliminación de la precipitación atmosférica —lluvia y granizo— en uno de sus cuadros.⁵²

Concluimos esta sección remitiendo nuevamente al lector a las fuentes de las tres pinturas robadas de la serie del Zodiaco (ver Nota 2). Se trata de las escenas correspondientes a *La parábola del sembrador* (Aries), *Cristo y la Samaritana* (Gemini), y la *Las espigas de trigo arrancadas en sábado* (Virgo). Las ofrecemos aquí con la esperanza de que faciliten la recuperación de estas obras maestras de nuestro patrimonio artístico.

3.9. La Piedad, La Huida a Egipto, La Segunda Visión de la Cruz, y La Adoración de los Reyes (Números: 54, 65, 67, 87)

Cerramos este análisis pasando revista a las fuentes grabadas de cuatro obras sueltas de DQT. La primera es una obra emblemática del artista cusqueño. Se trata de la célebre *Piedad* de la Capilla de San Lázaro, en la ciudad de San Sebastián, obra calcinada en el incendio del 2016 y hoy recuperada —al menos en la medida de lo posible.

Sobre las fuentes grabadas de esta pintura se ha escrito que *[s]i bien no se puede asegurar que el grabado [de La Piedad] de [Hendrick] Goltzius ha sido el inmediatamente usado por Quispe, parece el más próximo a su obra.*⁵³ Sin embargo, después de años de estudio, nos parece preferible remontar la pintura de DQT a un grabado de Peter Overadt (1595-1655) tras una pintura, hoy destruida, de Hans von Aachen (1552-1615). Y esto, por varias razones —a saber, la posición ladeada del cuerpo de Cristo, la verticalidad de la caída de su brazo derecho, la horizontalidad de su brazo derecho, el apoyo de dicho brazo sobre el brazo izquierdo de María, la visibilidad del hombro izquierdo de Cristo, la forma de su paño de pudor, y la postura de su pie izquierdo.⁵⁴

No obstante todas estas semejanzas entre la pintura de DQT y el grabado de Overadt, existen interesantes diferencias entre ambas. Una es la eliminación, en la pintura, de los ángeles que lamentan la muerte de Cristo en el grabado. Otra es la ubicación de la escena pintada en un paisaje idílico que incluye además una vista arquitectónica. Mientras que la escena pintada tiene el realismo de su contextualización en un espacio natural, la escena grabada aísla la escena de todo trasfondo, forzando así al observador a concentrarse en la escena misma y el dolor que inspira.

La pintura de DQT data de 1643; el grabado de Overadt es de ca. 1602, y la pintura de von Aachen es de ca. 1596. Por tanto, la pintura cusqueña se realizó entre una y dos generaciones después de las obras, tanto pictórica como gráfica, que la inspiraron

La segunda pintura que revisaremos aquí es *La Huida a Egipto* de la Colección Celso Pastor Torres (Núm 65). Esta pintura deriva de un grabado de Jan Baptist Barbé (1578-1649) basado en un diseño de Maarten de Vos.⁵⁵ El grabado forma parte de la *Vita passio et resurrectio Jesu Christi*, serie de cincuentaún grabados que dejó una nutrida descendencia en la pintura colonial.

El grabado data de ca. 1598 mientras que la pintura de DQT es de ca. 1680. La pintura se realizó, pues, unos ochenta años después de su modelo.

La pintura sigue muy de cerca a su modelo. Incluso incorporando al castillo que se ve a la distancia. Existen, sin embargo, interesantes diferencias. En primer lugar, tenemos el consabido rejuvenecimiento de San José al pasar del grabado a la pintura (ver, *supra*, §3.1). En segundo lugar, DQT suprime —quizás por *decorum* tridentino— los pechos de la Virgen que amamantan al Niño Jesús en el grabado. A consecuencia de esto, los dedos de la mano derecha de la Virgen aparecen colocados disfuncionalmente entre su pecho y los labios del Niño. En tercer lugar, la cantimplora de la virgen de la pintura de DQT está hecha ¡de loza de Talavera de la Reina!

La tercera pintura que discutiremos en esta sección es una segunda *Visión de la Cruz* (Núm. 67). Resulta que esta pintura está basada en un grabado de otro de los integrantes de la Familia Wierix —Anton Wierix II (1555-1604), quien fue también el responsable de su publicación.⁵⁶ No sabemos cuándo se abrió este gra-

48. PESSCA 29A/29B, 30A/30B, 33A/33B, 34A/34B.

49. PESSCA 30A/30B, 32A/32B.

50. PESSCA 31A/31B – 34A/34B.

51. PESSCA 32A/32B.

52. PESSCA 30A/30B.

53. Mesa & Gisbert 1982, I, 148.

54. PESSCA 5301A/5301B. El lector interesado podrá constatar todos estos puntos examinando el grabado de Goltzius, accesible en línea en: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.107572.html>.

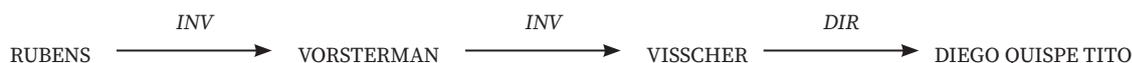
55. PESSCA 172A/172B.

56. PESSCA 140A/140B.

bado, pero dado el intervalo biográfico de nuestro grabador, tendría que ser entre 1570 y 1604. Por otro lado, se calcula que la pintura de DQT es de 1670-1675 —por tanto dos o tres generaciones después de su fuente.

Dejando de lado las diferencias que surgen de la traducción del lenguaje gráfico al pictórico, cuesta identificar diferencias entre la pintura de DQT y su fuente. Aquí apuntamos tres: la cinta roja al pie de la Virgen, el gato al pie de la cuna del niño y el calentador-pantalla al pie de la cama de la Virgen. Todos estos van añadidos a la pintura. Presumiblemente por decisión artística de DQT.

Por último tenemos una *Adoración de los Reyes* en colección particular (Núm 87). La composición proviene de Rubens a través de un grabado de Lucas Vorsterman, grabado que se copió a contramano en el taller de Claes Visscher (1586-1652) y se incluyó en una famosa biblia ilustrada —a saber, la *Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti* publicada en Amsterdam ca. 1652.⁵⁷ Gracias a la doble inversión que sufre la pintura de Rubens en estas transformaciones, la pintura de DQT termina adoptando la misma dirección que la pintura de Rubens:



La pintura de Rubens se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Lyon, y data de 1617-1618. Se calcula que la de DQT data de 1670-1679. Por tanto, la obra de nuestro artista se realizó a una o dos generaciones de la de Rubens y a una veintena de años de su fuente grabada.

También esta pintura de DQT sigue muy de cerca su fuente grabada, proponiendo cambios sólo a la figura de San José, a quien nuevamente rejuvenece. Y le hace portar una vara florida en lugar de un cayado.

4. Conclusiones

En resumen, conocemos las fuentes grabadas de 49 de las 87 obras de DQT listadas en el Anexo 1. Como se desprende de la tabla resultado del análisis (Anexo 2), las fuentes grabadas conocidas de DQT se produjeron —se estima— entre 1549 y 1684. De éstas, la gran mayoría son, o bien flamencas (las familias Sadeler, Wierix, Collaert, Cort, así como Karel van Mallery y Jan Baptist Barbé), o bien franco-flamencas (Thomas de Leu y Jean Leclerc IV). Tres son producciones romanas (Johann Friedrich Greuter, conocido en Roma

como Giovanni Federico Greuter; Philippe Thomasin, conocido en Roma como Filippo Tommasino; y Cornelis Bloemaert II, radicado en Roma desde 1633 hasta su muerte, acaecida en 1692). Por otro lado, dos son holandesas (Jacob Matham y Claes Visscher), una es colonesa (Peter Overadt), y una es ítalo-americana (Antonio Ricardo, impresor formado en Torino que produjo su obra más importante en Ciudad de México y Lima).

En cuanto a las fuentes primarias de las pinturas de DQT, estas datan de mediados del siglo XVI a fines del siglo XVII. Y también son mayormente flamencas (Maarten de Vos, Adam van Noort, Jan van der Straat, Hans Bol, Peter Paul Rubens, y ciertos seguidores de Hieronymus Bosch). Pero la influencia romana, veneciana, y florentina es muy importante (Miguel Ángel Buonarroti, Bernardino Passeri, Federico Zuccaro, Jacopo Palma *il Giovane*, Giulio Clovio, Paolo Veronese, y Pieter de Witte, mejor conocido en Florencia como *Pietro Candido*), pudiendo también identificarse influencias parisinas (Martin Fréminet) y bávaras (Hans von Aachen).

57. PESSCA 85A/85B.

Agradecimientos

Agradezco aquí el apoyo de Myriam Leiva Álvarez, Ricardo Estabridis, Enrique Quispe Cueva, Javier Chuquiray, Irma Barriga, Ricardo Kusunoki, Luis Eduardo Wuffarden, Ramón Mujica, Ananda Cohen, Jaime Mariazza, Suzanne Stratton-Pruitt, Juan Carlos Estenssoro, Aaron Hyman, Dayan Meza, Francisco Vargas Álvarez, y el equipo editorial de la Revista Quispe en el diseño editorial por el artista Nicolás Marreros Córdova y en la dirección por la Mg. Cecilia Ráez Casabona.

Bibliografía

- Alcalá, María Elena & Brown, Jonathan (2014) *Painting in Latin America 1550-1820*. New Have, Yale University Press.
- Banco de Crédito del Perú (2002) *Barroco Peruano*. Serie Arte y Tesoros del Perú. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- Barghahn, Barbara von (1996) "Imaging the Holy Family of Nazareth in the Viceregal Andes: An Alloy of European and Inca Cultures". En Chorprenning, Joseph (Editor) (1996) *The Holy Family as Prototype of the Civilization of Love: Images from the Viceregal Americas*. Catálogo de una exposición en Saint Joseph's University, Philadelphia, Pennsylvania del 19 de marzo al 1 de mayo de 1996. Philadelphia, Saint Joseph's University Press, pp. 57-89.
- Barriga, Irma (2010). *Patrocinio, monarquía y poder: El glorioso patriarca señor San Joseph en el Perú virreinal*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Agüero.
- Benavente Velarde, Teófilo (1995) *Pintores Cusqueños de la Colonia. Historia del Arte Cusqueño*. Cusco, Municipalidad del Cusco.
- Bernales Ballesteros, Jorge (1987) *Historia del Arte Hispanoamericano*. Tomo 2: Siglos XVI-XVIII. Madrid, Alhambra.
- Boorsch, Suzanne et al. (1985) *The Engravings of Giorgio Ghisi*. Catálogo de una exposición realizada en el Saint Louis Art Museum, El Metropolitan Museum of Art, y el Grunwald Center for the Graphic Arts entre el 16 de abril y el 10 de noviembre de 1985. New York City, The Metropolitan Museum of Art.
- Centro de Restauración de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cuco (2020) *Bienes culturales quemados del Templo de San Sebastián*. Tipón, material inédito.
- Cohen-Aponte, Ananda & Pumacallao, Diego (2019) *Pintura Colonial Cusqueña. Esplendor del Arte en los Andes*. Cusco, SKG Arte y Cultura.
- Cohen Suarez, Ananda (2015) *Pintura Colonial Cusqueña. El Esplendor del Arte en Los Andes*. Cusco, Haynanka Editores / Arzobispado del Cusco.
- Cornejo Bouroncle, Jorge (1960) *Derroteros de Arte Cuzqueño. Datos para una Historia del Arte en el Perú*. Cuzco, Ediciones Inca.
- Corporación de Reconstrucción y Fomento del Cuzco (1963) *Exposición pictórica de las obras del pintor indígena Don Diego Quispe Tito. Homenaje a la Semana del Cuzco que rinde la CRIF. Guion Histórico*. Cuzco, Corporación de Reconstrucción y Fomento del Cuzco, Departamento de Reconstrucción de Monumentos Históricos, Sección de Catalogaciones.
- Editorial Piki (S/F) *Cusquenian Painting / Pintura Cusqueña*. Cusco, Editorial Piki E.I.R.L.
- Heesch, Daan van (2017) "Imagining Hieronymus Bosch in Colonial Peru: Foreign sources, indigenous responses". *Simiolus* (Amsterdam) 39: 351-369.
- Huertas Muñoz, José Eduardo (1999) *Perú: Fe y Arte en el Virreynato*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.
- Hyman, Aaron (2017) "Inventing painting: Cristóbal de Villalpando, Juan Correa, and New Spain's Transatlantic Canon." *The Art Bulletin* 99:2, 102-135.
- Instituto Cultural Peruano Norteamericano (2017) *Pintura Virreinal en Los Andes. Colección Celso Pastor de la Torre*. Catálogo de la exposición presentada en la Galería Germán Kruger Espantoso, Lima, Perú, del 18 de octubre al 17 de setiembre del 2017. Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Kelemen, Pál (1951 [1967]) *Baroque and Rococo in Latin America*. New York, MacMillan [New York, Dover]. Aquí citamos desde la edición de 1967.
- Kubler, George (1962 [2008]) *The shape of time. Remarks on the history of things*. Primera [Segunda] edición. New Haven, Yale University Press. Aquí citamos desde la segunda edición.
- Le Bris, Inès (2021) *Commerce, diffusion et utilisation des estampes d'Europe du nord au Vice-Royaume du Pérou (1550-1750)*. Mémoire de Master I, Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne.
- Madrid (1999) *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*. Catálogo de una exposición presentada en el Museo de América, Madrid, del 23 de noviembre de 1999 al 12 de febrero del 2000. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Massing, Jean Michel (2017) "Jerome Nadal's *Evangelicae Historiae Imagines* and the birth of global imagery." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* LXXX: 161-220.
- Mesa, José de (1974) "Introducción". *Diego Quispe Tito y sus discípulos*. Catálogo de exposición. Cusco, Dirección General de Turismo / Instituto Nacional de Cultura / Concejo Provincial del Cusco, pp. 5-16.
- Mesa, José de & Gisbert, Teresa (1977) *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz, Librería Editorial "Juventud".
- Mesa, José de & Gisbert, Teresa (1982) *Historia de la Pintura Cusqueña*. Dos volúmenes. Lima, Fundación Augusto N. Wiese.
- Nadal, Jerónimo (1593) *Evangelicae Historiae Imagines* Antuerpiae [Amberes], Martinus Nutius. Reproducida facsimilamente como Nadal, Jerónimo (2008) *Biblia Natalis: La Biblia de Jerónimo Nadal SJ*. Introducción de Isidoro Pinedo Iparraguirre SJ, traducción de Santiago Segura Munguía, edición a cargo de Javier Torres Ripa. Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto / Editorial Mensajero S.A.C.
- Ojeda, Almerindo (2005-2021) *Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*. Sitio web ubicado en <https://colonialart.org>.
- Ojeda, Almerindo (en prensa) "Inventión e inventiva en el arte colonial: una aproximación al corpus neogranadino." *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*.
- Polvarini, Alicia (1973) *Pintura y sociedad: Diego Quispe Tito y el Cuzco del siglo XVII (Estudio Histórico)*. Tesis para optar al grado de

- Bachiller. Programa Académico de Letras y Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ramaix, Isabelle de (2003) *Johan Sadeler I [= The Illustrated Bartsch, Volume 70, Part 4, Supplement]*. New York, Abaris Books (OPAL Publishing Corporation).
- Rodríguez Romero, Agustina & Siracusano, Gabriela (2010) "El pintor, el cura, el grabador, el cardenal, el rey, y la muerte. Los rumbos de una imagen del Juicio Final en el siglo XVII." *Eadem Utraque Europa* (Buenos Aires) 6(10-11): 9-29.
- Rodríguez Romero, Agustina (2021) "Fama, estampas y pinceles: citas visuales del Juicio Final de Miguel Ángel entre Europa y los Andes (siglos XVI-XVIII)". *Ars* 42: 123-170.
- Schenone, Héctor (1992) *Iconografía del Arte Colonial*. Los Santos. Volumen II. Buenos Aires, Fundación Tarea.
- Schenone, Héctor (2008) *Santa María. Iconografía del Arte Colonial*. Buenos Aires, Editorial de la Universidad Católica (EDUCA).
- Stastny, Francisco (1965 [2013]) "Presencia de Rubens en la pintura colonial." *Revista Peruana de Cultura* 4: 5-35 [Stastny, Francisco (2013) *Estudios de arte colonial*. Volumen I. Edición a cargo de Sonia V. Rose y Juan Carlos Estenssoro. Lima, IFEA/MALI, pp. 299-330, desde donde citamos].
- Tord, Luis Enrique (1987) "La serie del zodiaco de Diego Quispe Tito." En *El Zodiaco en el Perú. Los Bassano (S. XVI - S. XVII), Diego Quispe Tito (S. XVII)*. Catálogo de la exposición organizada por la Secretaría de Relaciones Institucionales del Banco de Crédito del Perú en la Casa de Osambela, Lima, Perú, en octubre y noviembre de 1987. Lima, Fondo Pro-Recuperación del Patrimonio Artístico de la Nación del Banco de Crédito del Perú, pp. 43-71.
- Trusted, Marjorie (2009) "Propaganda and Luxury: Small-Scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines." *Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic and Cultural Exchange, 1500-1850*. Denver, Mayer Center for Pre-Columbian & Spanish Colonial Art, Dever Art Museum, pp.151-163.
- Vargas, Isaías (1956) *Monografía de la Santa Basílica Catedral del Cuzco*. Cuzco, Editorial Garcilaso.
- Vargas Ugarte, Rubén (1968) *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Segunda edición corregida y aumentada. Burgos, Imprenta de Aldecoa.
- Villaseñor Black, Charlene (2006) *Creating the Cult of St. Joseph. Art and Gender in the Spanish Empire*. Princeton, Princeton University Press.
- Wuffarden, Luis Eduardo & Kusunoki, Ricardo (Eds.) (2016) *Pintura Cuzqueña*. Lima, Asociación Museo de Arte de Lima.

Datos del autor

Almerindo Eduardo Ojeda Di Ninno
 aeojeda@ucdavis.edu

Doctor por la Universidad de Chicago en 1982. Es profesor emérito de la Universidad de California y profesor honorario de la Pontificia Universidad Católica de Perú. Es Miembro de Honor del Instituto Riva Agüero (Lima), Investigador de Área del Proyecto de Estudios Indianos (Lima / Pamplona) y fundador del Proyecto para el Estudio de las Fuentes Registradas del Arte Colonial (PESSCA) (colonialart.org), que hoy se ha convertido en una referencia para los estudios coloniales.

El profesor Ojeda ha impartido cursos o conferencias sobre arte colonial en Francia, España, Estados Unidos, México, Colombia, Perú y Argentina. También ha sido comisario de exposiciones de arte colonial en Lima, Arequipa, Cusco, Quito y Ciudad de México. Ha publicado extensamente sobre las fuentes registradas del arte colonial (véase <https://sites.google.com/view/arthistoryojeda>), y actualmente está preparando "Los mecanismos de inventiva en el arte colonial", una obra de síntesis que pretende situar el arte colonial en el contexto de la historia del arte universal.

Anexo 1 – Listado de obras analizadas

1. *La Inmaculada*. 1627. Firmada D DIO QVISPE AN. 1627 en el anverso del lienzo, sobre la representación de la fuente de la verdadera sabiduría. Colección Particular, Lima. Foto: Mesa & Gisbert 1982, II, cat. 149.
 2. *La Inmaculada Coronada de Rosas (Rosa Mística)*. 1620-1631. Sacristía, Templo de San Pedro, Cusco. Foto: Mesa & Gisbert 1982, II, cat. 151.
 3. *La Visión de la Cruz (La Sagrada Familia)*. 1631. Firmada D. DIO QVISPI TITO FACIEB. AN. 1631 en el anverso del lienzo, en una filacteria sostenida en el pico por un ave. Convento de Santo Domingo, Cusco. Foto: Mesa & Gisbert 1982, I, XX.
 4. *La Ascensión*. 1634. Firmada D. DIEGO QVISPI TITO DE SV MANO Y A SV COSTA F. 1634 en el anverso del lienzo, en una filacteria sostenida por la pata de un ave. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Wuffarden y Kusunoki 2016, 28.
 5. *San Miguel Arcángel*. Para 1634. Firmada Dego Quispe.⁵⁸ Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: Archivo fotográfico del Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.
 6. *San Ambrosio (Serie de Los Doctores de la Iglesia)*. 1634-40. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: PESSCA 3154B.
 7. *San Agustín (Serie de Los Doctores de la Iglesia)*. 1634-40. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: PESSCA 3155B.
 8. *San Gregorio (Serie de Los Doctores de la Iglesia)*. 1634-40. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: PESSCA 3156B.
 9. *San Jerónimo (Serie de Los Doctores de la Iglesia)*. 1634-40. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: PESSCA 3155B.
 10. *La Resurrección de Lázaro (Serie de La Pasión de Cristo)*. 1634-1663. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Wuffarden & Kusunoki 2016, 201.
 11. *La Entrada a Jerusalén (Serie de La Pasión de Cristo)*. 1634-1663. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: PESSCA 5004B.
 12. *La Oración en el Huerto (Serie de La Pasión de Cristo)*. 1634-1663. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Archivo Fotográfico del Arzobispado del Cusco.
 13. *La Resurrección de Cristo (Serie de La Pasión de Cristo)*.⁵⁹ 1634-1663. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: PESSCA 5154B.
 14. *La Anunciación a Zacarías (Serie de Vida de S. Juan Bautista)*. Para 1663. Firmada en otra de las pinturas de la serie (*i.e. Predica Juan en el desierto*). Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Wuffarden & Kusunoki 2016, 196.
 15. *La Visitación (Serie de Vida de S. Juan Bautista)*. Para 1663. Firmada en otra de las pinturas de la serie (*i.e. Predica Juan en el desierto*). Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Wuffarden & Kusunoki 2016, 197.
 16. *Nacimiento de S. Juan Bautista (Serie de Vida de S. Juan Bautista)*. Para 1663. Firmada en otra de las pinturas de la serie (*i.e. Predica Juan en el desierto*). Calcinado en el 2016.⁶⁰ Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Wuffarden & Kusunoki 2016, 198.
 17. *Las familias de Jesús y S. Juan (Serie de Vida de S. Juan Bautista)*. Para 1663. Firmada en otra de las pinturas de la serie (*i.e. Predica Juan en el desierto*). Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Calcinado en el 2016. Foto: Wuffarden & Kusunoki 2016, 199.
 18. *S. Juan guiado por ángeles al desierto (Serie de Vida de S. Juan Bautista)*. Para 1663. Firmada en otra de las pinturas de la serie (*i.e. Predica Juan en el desierto*). Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Calcinado en el 2016. Foto: PESSCA 1843B.
 19. *Predica S. Juan en el desierto (Serie de Vida de S. Juan Bautista)*. Para 1663. Firmada Diego qspitito mfise en el anverso del lienzo. Calcinado en el 2016. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: PESSCA 1845B.
 20. *Ecce Agnus Dei (Serie de Vida de S. Juan Bautista)*. Para 1663. Firmada en otra de las pinturas de la serie (*i.e. Predica Juan en el desierto*). Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Calcinado en el 2016. Foto: PESSCA 1846B.
 21. *El Bautizo de Cristo (Serie de Vida de S. Juan Bautista)*. Para 1663. Firmada en otra de las pinturas de la serie (*i.e. Predica Juan en el desierto*). Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Calcinado en el 2016. Foto: PESSCA 1847B.
 22. *S. Juan reprende a Herodes y ofende a Herodías (Serie de Vida de S. Juan Bautista)*. Para 1663. Firmada en otra de las pinturas de la serie (*i.e. Predica Juan en el desierto*). Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Calcinado en el 2016. Foto: PESSCA 1848B.
 23. *La Danza de Salomé (Serie de Vida de S. Juan Bautista)*. Para 1663. Firmada en otra de las pinturas de la serie (*i.e. Predica Juan en el desierto*). Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Calcinado en el 2016. Foto: PESSCA 1849B.
 24. *La Decapitación de S. Juan (Serie de Vida de S. Juan Bautista)*. Para 1663. Firmada en otra de las pinturas de la serie (*i.e. Predica Juan en el desierto*). Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Calcinado en el 2016. Foto: PESSCA 1850B.
 25. *Salomé presenta la cabeza de S. Juan (Serie de Vida de S. Juan Bautista)*. Para 1663. Firmada en otra de las pinturas de la serie (*i.e. Predica Juan en el desierto*). Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Calcinado en el 2016. Foto: PESSCA 1851B.
 26. *El Bautizo de Cristo*. 1611-1681. Firmada D. Dego Quispe Titu [...] en el reverso del lienzo. Templo de Santo Domingo. Foto: Mesa & Gisbert 1982, I, XIX.
 27. *Paisaje de pastores (Serie de tres paisajes)*.⁶¹ ca. 1663. Firmada según Polvarini 1973, 84. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Wuffarden & Kusunoki 2016, 200.
 28. *Paisaje de pescadores (Serie de tres paisajes)*. ca. 1663. Firmada según Polvarini 1973, 84. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Cohen Suarez 2015, 193.
 29. *Paisaje de agricultores (Serie de tres paisajes)*. ca. 1663. Firmada según Polvarini 1973, 84. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Cohen-Aponte & Pumacallao 2019, 4.
 30. *La Presentación de Jesús en el Templo (Serie de la Infancia de Cristo)*.⁶² 1669. Firmada en varios cuadros de la serie.⁶³ Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Benavente 1995, 66.
 31. *Visión Divina durante la Huida a Egipto (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada en varios cuadros de la serie. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Mesa & Gisbert 1982 II, cat. 165(2).
 32. *El Santo Convivio (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada en varios cuadros de la serie. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Mesa & Gisbert 1982 II, cat. 165(4).
 33. *La Virgen dando de comer al Niño (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada en varios cuadros de la serie. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Calcinado en el 2016. Foto: PESSCA 5161B.
-
58. Siguiendo el análisis de Francisco Stastny, el Museo Pedro de Osma actualmente considera que la firma en esta pintura es apócrifa, y que la pintura es, en todo caso, del siglo XVIII (ver fichas FM82.0.532 y 82.0.532 del Museo Pedro de Osma).
 59. Llamado *La Ascensión* en Mesa & Gisbert 1982, I, 144.
 60. La información sobre las obras de DQT calcinadas en el trágico incendio del 2016 proviene del Centro de Restauración de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco (Tipón, Cusco). Agradezco al Coordinador de dicho centro, Francisco Vargas Álvarez, por facilitarme esa información.
 61. Se ha considerado que este cuadro y los dos siguientes representan episodios de la vida de San Isidro Labrador (cf. Polvarini 1973, 84; Mesa 1974, cat. 13-15). En cuanto a las fechas de estos tres cuadros, Wuffarden y Kusunoki 2016, 200 piensan que fueron realizados ca. 1663. Por otro lado, Polvarini 1973, 84 considera que son de 1680, mientras que Mesa 1974, cat. 13-15 las fecha ca. 1679.
 62. Algunos de los cuadros que integran esta serie de *La Infancia de Cristo* fueron identificados por Mesa & Gisbert (1982, II, cat. 165). Otros por Bernalles Ballesteros (1987, 331). Benavente Velarde (1995, 64-71) y von Barghahn (1996, 65-67) nos ofrecen identificaciones más comprehensivas.
 63. “Casi todos los lienzos de esta colección están firmados con yesca en la parte posterior,” nos dice Benavente Velarde (1995, 64), apareciendo en uno de ellos la firma *Do diego*.

34. *San José dando de comer al Niño (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada en varios cuadros de la serie. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Benavente 1995, 67.
35. *Jesús jugando con Juan ¿y un pajarito? en el Taller de Nazareth (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada en varios cuadros de la serie. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Benavente 1995, 68.
36. *Jesús aserrando con José en el Taller de Nazareth (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada D Diego quispetito hiso AD 1669 en el anverso del lienzo, en la cartilla de San Juanito.⁶⁴ Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Fotos: Benavente 1995, 68 y Wuffarden & Kusunoki 2016, 202.
37. *Jesús jugando con Juan y un Cordero en el Taller de Nazareth (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada en varios cuadros de la serie. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Calcinado en el 2016. Fotos: Benavente 1995, 69.
38. *Jesús bendice los frutos de la merienda (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada en varios cuadros de la serie. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Fotos: Benavente 1995, 69 y Wuffarden & Kusunoki 2016, 203.
39. *Jesús y María en la Cocina (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada en varios cuadros de la serie. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Benavente 1995, 70.
40. *San Juanito le ofrece uvas a Jesús (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada en varios cuadros de la serie. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Archivo del Arzobispado del Cusco.
41. *Techando la Casa de Nazareth (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada en varios cuadros de la serie. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Calcinado en el 2016. Foto: Benavente 1995, 70.
42. *Virgen Hilandera y Prolepsis de la Pasión (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada en varios cuadros de la serie. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Calcinado en el 2016. Foto: Benavente 1995, 71.
43. *José y María a la Mesa mientras Juan sale a Pescar con Jesús (Serie de la Infancia de Cristo)*. 1669. Firmada en varios cuadros de la serie. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Benavente 1995, 71.
44. *Virgen de los Reyes*. ca. 1669. ¿Firmada en otros cuadros de la serie?⁶⁵ Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Mesa & Gisbert 1982, II, cat. 165(3).
45. *El Primer Martirio de San Sebastián (Asaetamiento)*. Hacia 1667. Firmada en otra pintura de la serie (*Flagelación de San Sebastián*). Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Destruída en el terremoto de 1950 y luego restaurada. Calcinaada en el 2016. Foto: PESSCA 4511B.
46. *El Segundo Martirio de San Sebastián (Flagelación)*. 1667. Firmada Don diego quispe tito hiso este lienzo el año 667, el casique Don Joseph chalco yopangue y Don Juan tecsetupa en el anverso del lienzo, en la zona inferior derecha. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Destruída en el terremoto de 1950 y luego restaurada (pero con pérdida de la indicación del año).⁶⁶ Calcinado en el 2016. Foto: PESSCA 4510B.
47. *Serie de santos no identificada*. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco.
48. *La Prohibición de Dios a Adán y Eva (Serie de tres lienzos sobre Adán y Eva)*. 1611-1681. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto PESSCA 5005B.
49. *La Caída del Hombre (Serie de tres lienzos sobre Adán y Eva)*. 1611-1681. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Archivo Fotográfico del Arzobispado del Cusco.
50. *La Expulsión del Paraíso (Serie de tres lienzos sobre Adán y Eva)*. 1611-1681. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Archivo Fotográfico del Arzobispado del Cusco.
51. *Abraham agasaja a tres ángeles en Mambré*. 1611-1681. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Archivo Fotográfico del Arzobispado del Cusco.⁶⁷
52. *Cristo bautiza a la Virgen en presencia de San Pedro*. 1611-1681. Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Archivo Fotográfico del Arzobispado del Cusco.
53. *Retrato del Obispo Manuel Mollinedo y Angulo*. ca. 1673/1680.⁶⁸ Firmada Diego en el reverso del lienzo.⁶⁹ Templo Parroquial de San Sebastián, Cusco. Foto: Wuffarden & Kusunoki 2016, 68.
54. *La Piedad*. 1643. Firmada D.Die.o.quispe tito me fecit año de 1643 en el anverso del lienzo, en el costado inferior derecho. Capilla de San Lázaro, Parroquia de San Sebastián, Cusco. Foto: PESSCA 5301B. Consumida por fuego en febrero del 2012 y luego restaurada.
55. *San Juan de Dios con Orantes Indígenas*. 1669. Firmada Didacus a qpi tito f. a. 669 mayordomi Ygnatius incaroca et Joannes a deo sucso. Robada de la Capilla de San Lázaro, Parroquia de San Sebastián, Cusco, ca. 1940. Este robo se produjo después de que se realizara un facsimil de la firma aquí transcrita (Benavente Velarde 1995, 64-65).
56. *Desposorios de la Virgen (Serie de dos cuadros sobre La Vida de la Virgen)*. 1667. Firmada en otra pintura de la serie (*Jesús entre los Doctores del Templo*). Casa Nacional de Moneda, Potosí, Bolivia. Foto: Banco de Crédito del Perú 2002, 122-123.
57. *Jesús entre los Doctores del Templo (Serie de dos cuadros sobre La Vida de la Virgen)*. 1667. Firmada Diego Quispi Titu—inga inbento—del Año—D1667—edad 56 en el anverso del lienzo, en un libro entreabierto. Casa Nacional de Moneda, Potosí, Bolivia. Foto: Alcalá & Brown 2014, 305.
58. *Camino al Calvario*. 1611-1681. Casa Nacional de Moneda, Potosí. ¿Sin foto publicada?
59. *Noé entrando al Arca*. 1611-1681. Casa Nacional de Moneda, Potosí. Foto: Mesa & Gisbert 1982, II, cat. 177.
60. *El Juicio Final (Las Postrimerías del Hombre)*. 1675. Firmada D. diego quispe Tito a 1675 en el anverso del lienzo, sobre la reja del purgatorio. Convento de San Francisco, Cusco. Foto: Wuffarden & Kusunoki 2016, 194-195.
61. *San Miguel Arcángel*. ca. 1675. Museo de Arte, La Paz, Bolivia. Foto: Mesa & Gisbert 1977, cat. 376a.
62. *La Anunciación*. 1611-1681. Supuestamente en el Convento de San Francisco, Cusco. No vista por los Mesa-Gisbert.⁷⁰
63. *La Inmaculada*. ca. 1675. Colección Frank Barrow Freyer, Denver Art Museum, Denver, Colorado, USA. Foto: denverartmuseum.org/object/1969.344.
64. *El Retorno de Egipto*. 1680. Firmada Diego quispe tito año 1680 en el anverso del lienzo, sobre la rama torcida del tocón. Hoy

64. Benavente 1995, 64-68.

65. Esta pintura se enmarcó junto con tres de los cuadros de la Serie de la Infancia de Cristo.

66. Benavente 1995, 43-44.

67. Este cuadro forma una serie con otro que muestra a Abraham lavándole los pies a los tres ángeles de Mambré a espaldas del mozo que adereza el becerro para el agasajo (Génesis 18:1-8). Por tanto pensamos que ambos cuadros deberían a ser de la misma autoría. En todo caso, las dos pinturas son, esencialmente, de las mismas dimensiones (2.58m □ 3.12m el del agasajo y 2.58 □ 3.33 el del lavapiés). Y ambas ornaban el Templo Parroquial de San Sebastián. Aunque el cuadro del lavapiés fue uno de los calcinados en el 2016, se conservan fotos del mismo en el Archivo Fotográfico del Arzobispado y en el Centro de Restauración de Tipón (donde se describen, sin embargo, como un *Hogar de la Virgen*).

68. Wuffarden & Kusunoki 2016, 68.

69. Benavente 1995, 53; Mesa & Gisbert 1982, I, 147-148.

70. Mesa y Gisbert siguen aquí al padre Rubén Vargas Ugarte, quien además afirma que, aparte de la serie del Zodiaco, "se le atribuyen [a Diego Quispe Tito] los cuadros de los Doce meses del año que, parte en la Sala Capitular y parte en los costados de la Capilla Mayor de la Catedral del Cuzco se conservan. El paisaje recuerda los cuadros de Bassano con influencia flamenca y las escenas están tomadas de la Vida de Cristo." (ver Vargas Ugarte 1968, 328-329). Por su parte, Vargas 1956 recoge un informe de José Uriel García según el cual había aquí dieciséis cuadros. Según Tord 1987, 45, estos serían los doce del zodiaco mas cuatro sobre las estaciones (ver infra, Núms. 81-84).

- en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología, e Historia del Perú, Lima.⁷¹ Foto: Wuffarden & Kusunoki 2016, 40.
65. *La Huída a Egipto*. ca. 1680. Firmada *D De e go quis. Te[...]* en el reverso del lienzo.⁷² Colección Celso Pastor. Foto: Instituto Cultural Peruano Norteamericano 2017, 94-95.
 66. *El Bautizo de Cristo*. ca. 1680. Convento de Santa Catalina, Cusco. Editorial Piki S/F, 32.
 67. *La Visión de la Cruz*. 1670-1675.⁷³ Museo Pedro de Osma, Lima. Foto: PESSCA 140B.
 68. *El Niño Jesús Triunfando sobre el Mal*. ca. 1670. Colección particular, Cusco. Foto: Wuffarden & Kusunoki 2016, 204.
 69. *La Parábola de la Viña (Aries) (Serie del Zodiaco)*. 1681. Firmada en dos de los cuadros de esta serie (i.e. *Piscis, Capricornio*). Perdida, junto con dos otros cuadros de la serie y cuatro cuadros de las estaciones, entre 1953 y 1956 (cf. Mesa & Gisbert 1982, I, 152, n. 44).
 70. *La Parábola del Sembrador (Tauro) (Serie del Zodiaco)*. 1681. Firmada en dos de los cuadros de esta serie (i.e. *Piscis, Capricornio*). Museo de Arte Religioso, Cusco. Foto: PESSCA 30B.
 71. *Cristo y la Samaritana (Geminis) (Serie del Zodiaco)*. 1681. Firmada en dos de los cuadros de esta serie (i.e. *Piscis, Capricornio*). Perdida, junto con dos otros cuadros de la serie y cuatro cuadros de las estaciones, entre 1953 y 1956 (cf. Mesa & Gisbert 1982, I, 152, n. 44).
 72. *Cristo y los Fariseos (Cáncer) (Serie del Zodiaco)*. 1681. Firmada en dos de los cuadros de esta serie (i.e. *Piscis, Capricornio*). Museo de Arte Religioso, Cusco. Foto: PESSCA 31B.
 73. *Parábola del Buen y del Mal Pastor (Leo) (Serie del Zodiaco)*. 1681. Firmada en dos de los cuadros de esta serie (i.e. *Piscis, Capricornio*). Museo de Arte Religioso, Cusco. Foto: PESSCA 32B.
 74. *Las Espigas Arrancadas en Sábado (Virgo) (Serie del Zodiaco)*. 1681. Firmada en dos de los cuadros de esta serie (i.e. *Piscis, Capricornio*). Perdida, junto con dos otros cuadros de la serie y cuatro cuadros de las estaciones, entre 1953 y 1956 (cf. Mesa & Gisbert 1982, I, 152, n. 44).
 75. *Parábola de la Higuera Estéril (Libra) (Serie del Zodiaco)*. 1681. Firmada en dos de los cuadros de esta serie (i.e. *Piscis, Capricornio*). Museo de Arte Religioso, Cusco. Foto: PESSCA 33B.
 76. *Parábola de los Viñateros Asesinos (Scorpio) (Serie del Zodiaco)*. 1681. Firmada en dos de los cuadros de esta serie (i.e. *Piscis, Capricornio*). Museo de Arte Religioso, Cusco. Foto: PESSCA 34B.
 77. *Parábola de la Boda (Sagitario) (Serie del Zodiaco)*. 1681. Firmada en dos de los cuadros de esta serie (i.e. *Piscis, Capricornio*). Museo de Arte Religioso, Cusco. Foto: PESSCA 35B.
 78. *José y María Buscan Posada (Capricornio) (Serie del Zodiaco)*. 1681. Firmada *Diego*, quizás incompletamente, en la esquina inferior izquierda del anverso del cuadro. Museo de Arte Religioso, Cusco. Foto: PESSCA 36B.⁷⁴
 79. *José sueña que debe huir a Egipto (Acuario) (Serie del Zodiaco)*. 1681. Firmada en dos de los cuadros de esta serie (*Piscis, Capricornio*). Museo de Arte Religioso, Cusco. Foto: PESSCA 37B.
 80. *Vocación de Pedro y Andrés (Piscis) (Serie del Zodiaco)*. 1681. Firmada *D. Diego quispe tito [...] año 1681*. Museo de Arte Religioso, Cusco. Foto: PESSCA 29B.
 81. *La Primavera (Serie de Las Cuatro Estaciones)*. ca. 1681. Antes en la Catedral del Cusco. Perdida, junto con los tres otros cuadros de la serie y tres cuadros de la serie del Zodiaco, entre 1953 y 1956 (cf. Mesa & Gisbert 1982, I, 152, n. 44).
 82. *El Verano (Serie de Las Cuatro Estaciones)*. ca. 1681. Antes en la Catedral del Cusco. Perdida, junto con los tres otros cuadros de la serie y tres cuadros de la serie del Zodiaco, entre 1953 y 1956 (cf. Mesa & Gisbert 1982, I, 152, n. 44).
 83. *El Otoño (Serie de Las Cuatro Estaciones)*. ca. 1681. Antes en la Catedral del Cusco. Perdida, junto con los tres otros cuadros de la serie y tres cuadros de la serie del Zodiaco, entre 1953 y 1956 (cf. Mesa & Gisbert 1982, I, 152, n. 44).
 84. *El Invierno (Serie de Las Cuatro Estaciones)*. ca. 1681. Antes en la Catedral del Cusco. Perdida, junto con los tres otros cuadros de la serie y tres cuadros de la serie del Zodiaco, entre 1953 y 1956 (cf. Mesa & Gisbert 1982, I, 152, n. 44).
 85. *La Creación de la Mujer*. 1611-1681. Colección particular, Lima. Foto: Mesa & Gisbert 1982, II, cat. 180.
 86. *Jesús barre la casa de Nazareth*. 1611-1681. Colección José Orihuela, Lima. Foto: PESSCA 815B.
 87. *La Adoración de los Reyes*. 1670-1679. Firmada *D.DIEO QVISPE-TTITOMEFECIT. AÑODE 167[...]* en el anverso, esquina inferior derecha. Colección Peralta, Cusco. Foto: PESSCA 85B.⁷⁵

71. Esta pintura se exhibió por muchos años en el Museo de Arte de Lima.

72. Huertas Muñoz 1999, 66.

73. Madrid 1999, cat. 102.

74. La firma de este cuadro apareció después de las labores de limpieza realizadas a fines del siglo pasado (Tord, 1987, 47). Esta pintura se consignó como perdida en Mesa & Gisbert 1982, I, 154. Al parecer, la tabla que porta esta información se importó, sin corregirse, de la primera edición de esta obra, estando la pintura en cuestión todavía perdida cuando se publicó dicha edición (1962). La pintura seguía perdida en 1973 (cf. Polvarini 1973, 103).

75. Mesa & Gisbert (1982, II, cat. 181) atribuye esta obra a DQT, pero sólo entre signos de interrogación.

Anexo 2 - Resultado del análisis

Tema	Pintura - Número (FECHA)	Grabado (Fecha)	Diseño original (Fecha)
<i>Visión de la Cruz (1)</i>	3 (1631)	Raphael Sadeler I (1614)	Maarten de Vos (1595)
<i>La Ascensión</i>	4 (1634)	Jan Wierix (1593)	Bernardino Passeri (≤1593)
<i>Triunfo del Niño sobre el Mal</i>	68 (c. 1670)	J. F. Greuter (1600-1666)	No Identificado
<i>La Familia de Noé</i>	59 (No Identificada)	Jan Wierix (≤1620)	No Identificado
<i>Prohibición a Adán y Eva</i>	48 (No Identificada)	Karel van Mallery (1634)	Adam van Noort (≤1634)
<i>Serie Doctores de la Iglesia</i>	6-9 (1634-40)	Aegidius Sadeler II (1585-1627)	Pieter de Witte (1548-1628)
<i>Asaetamiento de S. Sebastián</i>	45 (1667)	Thomas de Leu (1590-1612)	Jacopo Palma el Joven (c1590)
		Justus Sadeler (c1615)	Hans von Aachen (1590-1599)
<i>Flagelación de S. Sebastián</i>	46 (1667)	Justus Sadeler (c1615)	Hans von Aachen (1590-1599)
<i>Virgen da de comer al Niño</i>	33 (1669)	Johan Sadeler I (1581)	Maarten de Vos (≤1581)
<i>Aserradores Taller Nazareth</i>	36 (1669)	Antonio Ricardo (1584)	No Identificado
<i>Techadores Taller Nazareth</i>	41 (1669)	Hieronymus Wierix (≤1619)	No Identificado
<i>Jesús entre los Doctores</i>	57 (1667)	Cornelis Cort (1567)	Giulio Clovio (≤1567)
<i>El Retorno de Egipto</i>	64 (1680)	No Identificado (≥1620)	Peter Paul Rubens (1614)
<i>Barredores Taller Nazareth</i>	86 (1669)	Hieronymus Wierix (≤1619)	No Identificado
<i>La Resurrección de Lázaro</i>	10 (1634-1663)	Jacob Matham (1593-1594)	Federico Zuccaro (c1568)
<i>La Entrada a Jerusalén</i>	11 (1634-1663)	Hieronymus Wierix (1593)	Bernardino Passeri (≤1593)
<i>La Resurrección de Cristo</i>	13 (1634-1663)	Corn. Bloemaert II (1623-1684)	Paolo Veronese (1528-1588)
<i>Serie Vida de S. Juan Bautista</i>	14-25 (≤1663)	Jean Leclerc IV (1612)	Jan van der Straat (1523-1605)
<i>El Juicio Final</i>	60 (1675)	Philippe Thomassin (1606)	No Identificado
		Cornelis Cort (1560-1569)	Seguidor de Hieronymus Bosch
		Jan Wierix (1549-1579) o equiv.	Miguel Ángel Buonarroti (1541)
<i>Serie del Zodiaco</i>	69-80 (1680)	Adriaen Collaert (1585)	Hans Bol (1584-1585)
<i>La Piedad</i>	54 (1643)	Peter Overadt (c1602)	Hans von Aachen (ca. 1596)
<i>La Huida a Egipto</i>	65 (ca. 1680)	Jan Baptist Barbé (c1598)	Maarten de Vos (fines del s. XVI)
<i>Visión de la Cruz (2)</i>	67 (1670-1675)	Anton Wierix II (1570-1604)	No Identificado
<i>Adoración de los Reyes</i>	87 (1670-1679)	Taller de Claesz Visscher (1652)	Peter Paul Rubens (1617-1618)



UNIVERSIDAD NACIONAL
DIEGO QUISPE TITO

VICEPRESIDENCIA
DE INVESTIGACIÓN



Quispe

art & research journal

QUISPE
arte & research journal
Volumen 1 N° 1 (2021): Julio- Diciembre

Director de la publicación
Dr. Enrique A. León Maristany

Editor Ejecutivo
Dr. Julio Santillán Aldana

Corrección de estilo
Lic. John Paucar Aguirre

Cuidado de edición
Mg. Cecilia Ráez Casabona

Fotografía
Br. Pamela C. Zamora Salazar

Diseño y diagramación
Br. Nicolás Marreros Córdova

Coordinación y logística
Tec. Patrick Carrillo Marcavillaca



**BICENTENARIO
PERÚ 2021**



UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO

Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes Diego Quispe Tito de Cusco,
Ley N° 24400, de Autonomía; Ley N° 29292, de Grados y Títulos.
Universidad Nacional Diego Quispe Tito,
Ley N° 30597, de Denominación; Ley N° 30851, de Aplicación; Ley N° 30220, Ley Universitaria.

www.undqt.edu.pe

Sede Central
Cusco (Calle Marqués 271)
Urbanización Bancopata G-10
(Óvalo Pachacutec)

Teléfono (084) 231 491 - 262 062

**Sede Desconcentrada
Checacupe**
(Calle Túpac Amaru s/n)

Celular
984 117 668 - 974 312 338

**Sede Desconcentrada
Calca**
(Jirón Ucayali s/n)

Teléfono
202 156