

LAS PINTURAS MURALES DE LA QUINTA DEL PRADO

Jorge Bernales Ballesteros
Profesor de la Universidad de Sevilla

En anterior ocasión nos hemos ocupado de la legendaria "Quinta del Prado"¹, pero sin describir los restos de pintura mural que aún conserva. Se trataba de un breve artículo con datos para la historia social y urbana del viejo barrio limeño de "El Prado", por ello no se hizo entonces mayor referencia a los decorados de la casa, si bien pensamos en dedicarles un estudio más detenido como el que ahora se procura efectuar.

Los murales en cuestión son de gran valor como testimonio de la existencia de este tipo de pintura en el s. XVIII, aun cuando sus calidades no son excepcionales. Se sabe que en Lima se mantuvo vivo el interés por estas pinturas durante todo el período virreinal, pero apenas si restan vestigios en la sacristía de San Pedro (junto con otros del s. XVII), en Santo Domingo, Quinta de Presa, y pocos edificios más.

Hace años que defendemos la tesis de haberse dado en Lima una escuela de pintura de tendencias europeas. Sus comienzos habría que situarlos a fines del s. XVI con los manieristas italianos Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro; luego continuó a lo largo del XVII por senderos paulatinamente más naturalistas y de stirpe hispana. La trayectoria que siguió durante el XVIII, se conoce con deficiencias y lagunas, pues casi todo se reduce a un somero conocimiento de la pintura de retratos, si bien hay certeza de que hubo manifestaciones, más variadas e incluso con atención a modelos de procedencia europea no hispana.

En el transcurso del siglo XVIII la cuantiosa producción de la escuela pictórica cuzqueña, terminó por imponerse a la de los talleres limeños, aunque no por ello desapareció la actividad de los pintores en la ciudad del Rímac; prueba de dicha subsistencia son los nombres de artistas que se han detectado hasta ahora en diferentes archivos, quienes mantuvieron vivo el interés por este arte, pese a que los tiempos no fueron de bonanza y altas exigencias artísticas como en épocas anteriores.

¹ Bernales Ballesteros. *El rincón del Prado (apuntes para la historia social y urbana de Lima)*. En "Homenaje al Dr. Muro Orejón". Vol. I. Universidad de Sevilla, 1979.

La Quinta del Prado

La llamada "Quinta del Prado" se edificó por orden del Virrey D. Manuel de Amat y Juniet en 1762². Todavía en esa época el lugar estaba lleno de verdes huertas que separaban y rodeaban a los conventos de carmelitas, agustinas del Prado y los un poco más retirados de clarisas y mercedarias. Era pues un "locus amoenus", salpicado de escasas construcciones rústicas, propicio en todo para el retiro y descanso.

El profesor Bonet Correa ha estudiado los orígenes de este tipo de edificación en España, la casa de placer o de descanso, los que sitúa desde el s. XVI con la asimilación de las ideas renacentistas³. Desde dicha centuria parece que se produjo en el hombre hispano una especie de amor horaciano a la naturaleza, lo que va a perdurar hasta el s. XIX; los momentos de mayor número de ejemplos se dieron en las centurias décimo sexta y décimo octava, además de verse con mayor nitidez en algunas regiones y no tan claro en otras, caso de Baleares, Cataluña y Andalucía, entre las que tienen connotadas edificaciones de este tipo.

En Lima, al igual que en otras ciudades del Imperio, existió la costumbre de viviendas para el descanso —casa del Virrey Marqués de Montesclaros en la alameda de los Descalzos—; se situaban no muy distantes de la residencia habitual —en este caso del céntrico palacio de los virreyes—; de modo que pudiesen servir de morada temporal y secundaria en días de asueto⁴.

Estas casas fueron siempre utilizadas como lugares de recreo y dedicadas a actividades lúdicas, pero en contacto cercano con la naturaleza. Difieren sustancialmente de las casas rústicas o de labor, a pesar de que tienen evidentes parentescos estilísticos. Sus arquitecturas muestran, en diferentes partes de la península y la América hispana, un equilibrio entre la casa rústica y el palacio. Se hallan cerca de caseríos, huertas o granjas, pero no tienen el aspecto de las construcciones vinculadas a la explotación de la naturaleza. En esto adoptan más bien una actitud burguesa⁵, lo que en España es muy visible en Cataluña y Baleares. En estas regiones hubo toda una tradición de arquitectura campestre selecta que tuvo gran vigencia hasta el s. XIX; ello se explica en parte gracias al escrito de Fr. Miguel de Agustín sobre los secretos de la agricultura y de las casas de campo, aparecido por primera vez

2 Porras Barrenechea, R. *Recuerdo de la casa de la Perricholi*. En Revista "Hogar", N° 6 (20—2—1920), pp. 3-4.

3 Bonet Corea, A. *La casa de campo o casa de placer en el siglo XVI en España*. En "Actas del Simposio Internacional sobre: A introdução da arte da renascença na península ibérica". Coimbra, 1981, p. 135.

4 *Idem*, p. 136.

5 *Idem*, p. 138.

en 1617⁶, el cual fue de notable influjo en la arquitectura de la comarca a través de varias reediciones, nada menos que hasta 1846.

Los nombres de estos tipos de casas fueron diferentes en los reinos hispánicos —granja, casa de campo, quinta, de solaz, villa o casas de placer—, todo lo cual recoge Rejón de Silva en 1788 en su diccionario de las nobles artes y en el que relaciona este tipo de vivienda con la descripción que hace Serlio de una casa de placer en Roma, cerca del monte Mario, de la cual hace minuciosa explicación y dibujo de la planta⁷.

Lo importante para nosotros es el conocimiento y práctica de esta clase de arquitectura en Lima, desde comienzos del s. XVII, pues las huertas del XVI, como la del propio Pizarro no parecen responder al concepto que define a las casas que tratamos. En cambio la casa de Montescarlos, es probable que inaugurase la serie, la cual luego siguió con fuerza hasta llegar el s. XVIII, época en la que los amoríos, el juego de salón, lo lúdico y ciertas disipaciones de conducta, parecieron tomar carta de naturaleza, sobre todo en las altas clases por sus refinados comportamientos importados de las cortes donde triunfaba el espíritu del rococó. Desde el punto de vista artístico este clima propició la desaparición de lo severo y monumental, para dejar paso a lo delicado y armonioso.

Un catalán como el Virrey Amat, buen conocedor (en Nápoles, en su tierra y en las vecinas Baleares) de las casas de solaz, en el campo, fue precisamente el alma de esta construcción de la "Quinta del Prado". En el exterior guarda ciertos parecidos con las grandes casas rurales de Lima —de haciendas y huertas—, en especial en lo de la elevación de la vivienda, dos varas sobre el nivel del suelo, tal vez con objeto de poder divisar los jardines y comunicar mejor los espacios cerrados y abiertos; pero también con el manifiesto deseo de hacer señorear la casa (solo de una planta) sobre la naturaleza verde circundante, con un concepto retórico de indudable ableno barroco.

Pero si el aspecto algo rural del exterior, puede conducir a cierta falsa interpretación, de ser una edificación rústica; en el interior no hay equívoco alguno; la distribución, portaje y decoración de rocallas, etc., hablan con claridad de un ambiente rococó, apropiado para una vivienda concebida como retiro y descanso del Virrey.

6 Agustín, Fr. Miguel de: *Libro de los secretos de la agricultura y casa de campo*. Barcelona, 1617. Recogido por Bonet Correa, A.: *Bibliografía de arquitectura y urbanismo en España*. Vol. I Madrid, 1980.

7 Véase sobre el particular: Rejón de Silva, A.: *Diccionario de las nobles artes*. Segovia, 1788. Serlio, Sebastiano: *Tercero y cuarto libro de aquitectura*. Ed. de Francisco de Villalpando. Toledo, 1552 (libro 3º, fol. LXXVI vuelta). También cito este tipo de casa en Mallorca, pero en el s. XVIII: Cantarellas Camps, C.: *La arquitectura mallorquina desde la ilustración a la restauración*. Palma de Mallorca, 1981.

El estado actual de la Quinta es de auténtica ruina, pero afortunadamente quedan antiguas cuentas de su construcción, inventarios de su mobiliario y la descripción de Porras Barrenechea, quien en su juventud parece que pudo ver el interior de la casa y jardines con menos estropicios de los que hoy luce⁸. Es él quien nos dice que en las habitaciones las techumbres eran de tablazón y en otras se veían cielos rasos con pinturas mitológicas; doradas columnas en las alcobas; pinturas al temple en los áureos salones y la huerta con emparrados, estanques y jardines presididos por la diosa Pomona entre los murmullos de un surtidor. Todos estos elementos debieron crear un ambiente ideal para el reposo y, porque no, muy a propósito como discreto escenario para las licencias del juego amoroso del Virrey, más pintorescas que pecaminosas.

Al parecer esta "Quinta" fue el marco de los célebres amoríos de Amat y la famosa cómica limeña Micaela Villegas, mas conocida como "la Perricholi"; relaciones desiguales no sólo por las diferencias sociales, sino también por la edad del galán y los escasos años de la actriz. Porras y Lohmann Villena recogen el ambiente de mordaz crítica que se suscitó en la ciudad e incluso dan el título de una farsa representada en el atrio de la catedral, los días 17, 18 y 19 de junio de 1762, *Drama de los palanganas, Veterano y Bisoño*, la que con sátiras similares a las de la "Comedia del arte italiano" —muy acorde con el espíritu cortesano de la época—, ridiculizaba los dispendios y devaneos amorosos del Virrey, así como la "casa de Lucifer" que había mandado edificar, convertida en tormento de las vecinas monjas del Prado⁹.

Con objeto de acentuar más el aire de retiro y solaz que tuvo esta casona limeña, se mandó construir un pequeño teatro. Es posible que esta edificación sea algo posterior al conjunto de la vivienda y motivado tanto por las actividades de la Villegas como para hacer representaciones de carácter íntimo, reducidas a los amigos personales de la pareja. El teatrín estuvo en zona vecina al jardín y tuvo artesonado decorado con cabezas de sierpes; su aspecto actual es irreconocible.

Con respecto a la fecha de la edificación total de la "Quinta", debe advertirse que es probable que la adquisición del solar e inicio de la construcción se hiciera en 1762, pero sin terminarse del todo hasta uno o dos años después. Su material de construcción es el usual en la ciudad, adobe, quincha y madera más los correspondientes enlucidos.

Se desconoce el nombre del autor, pero es posible que dicho autor o autores, fuesen maestros de obras vinculados a Juan de la Roca, activo en

8 Porras Barrenechea, R., op cit., p. 4.

9 Lohmann Villena, G. *El arte dramático en Lima durante el Virreinato*. Sevilla, 1948, p. 496.

Lima desde 1748 y con noticias hasta después de 1774¹⁰. Como se sabe este autor trabajó en varias ocasiones para Amat, caso de la iglesia del monasterio de las Nazarenas, cuya nueva fábrica se levantó con el apoyo decidido del Virrey (1766-71). En la portada de este templo —como en el tercer cuerpo de la torre de Santo Domingo (1774), obra también de Juan de la Roca— hay unos capiteles corintios enriquecidos con una especie de collar de hojas en la zona de la canasta; encima se ve un trozo de entablamiento con molduras rectilíneas, lo que hace ganar altura a los soportes. Este sistema se repite en los salones interiores de la Quinta del Prado, así como los vanos de dinteles y cornisas curvas. Estos edificios exhiben elementos parecidos, tal vez por estar relacionados con un maestro arquitecto y su círculo, además de las lógicas coincidencias estilísticas expresivas del sinuoso barroco dieciochesco. Este lenguaje artístico, vulgarmente conocido como “rococó”, resulta muy apropiado en la arquitectura civil por su aire refinado, más bien cortesano y composiciones decorativas, muchas veces animadas de voluptuosidad; este es el caso de la característica rocalla, cuyas caprichosas formas parecen definir el estilo.

El ambiente selecto de la polémica “Quinta” de Amat debió engalanarse, más bien completarse con pinturas murales e incluso en las cubiertas; además de alternar con lienzos, gobelinos y muebles. Desgraciadamente casi todo se ha perdido, subsisten puertas talladas, hierros forjados de ventanas, cornisas curvas con molduras de yeserías, columnas con capiteles de talla y las mencionadas pinturas murales.

No sabemos con certeza si dichas pinturas llegaron a constituir un ciclo o programa iconográfico, aunque es muy probable. No puede descartarse una especie de alegoría del amor a la mujer; lo que por lo demás estaba muy en el ambiente de un siglo en el que los encantos femeninos triunfaron de manera ostensible. Como bien se sabe en el s. XVIII las mujeres alcanzaron lugares de privilegio en las cortes europeas; tanto en el salón como en la alcoba, los varones rindieron homenajes a la belleza, ingenio y elegancia de las damas, todo lo cual dio abundante material para la literatura, la música y las artes figurativas. Amat conoció bastante bien las cortes borbónicas de París, Madrid y Nápoles, en especial estas dos últimas, por lo que no tiene nada de particular que practicara en su corte limeña, las costumbres galantes del siglo.

Es posible que esta parcial visión del Virrey de enredos amorosos, nos produzca la impresión de haber sido un gobernante frívolo, lo cual es inexacto; fue un hombre de su siglo, amigo de empresas urbanísticas y constructivas, como —con más medios— lo fue Carlos III en Madrid; pero no es este el

10 Vargas Ugarte S. J. Rubén. *Ensayo de un diccionario de artifices de la América meridional*. Burgos, 1968, p. 453.

lugar para enjuiciar la labor política de Amat, por cuanto en estas breves páginas no se tiene otra finalidad que la de estudiar la decoración pictórica de su criticada "Quinta", y, tal vez, llamar la atención con objeto de que no se pierda irremisiblemente, como tantas otras piezas del arte virreinal.

Amat mantuvo la propiedad hasta terminar su mandato como virrey en 1776. Antes de volver a España legó el inmueble a su mayordomo Jaime Palma, por lo que "la Perricholi" se trasladó a una casa que adquirió en lugar cercano al Paseo de Aguas y Alameda de Los Descalzos, la que habitó hasta su muerte, acaecida más de cuarenta años después.

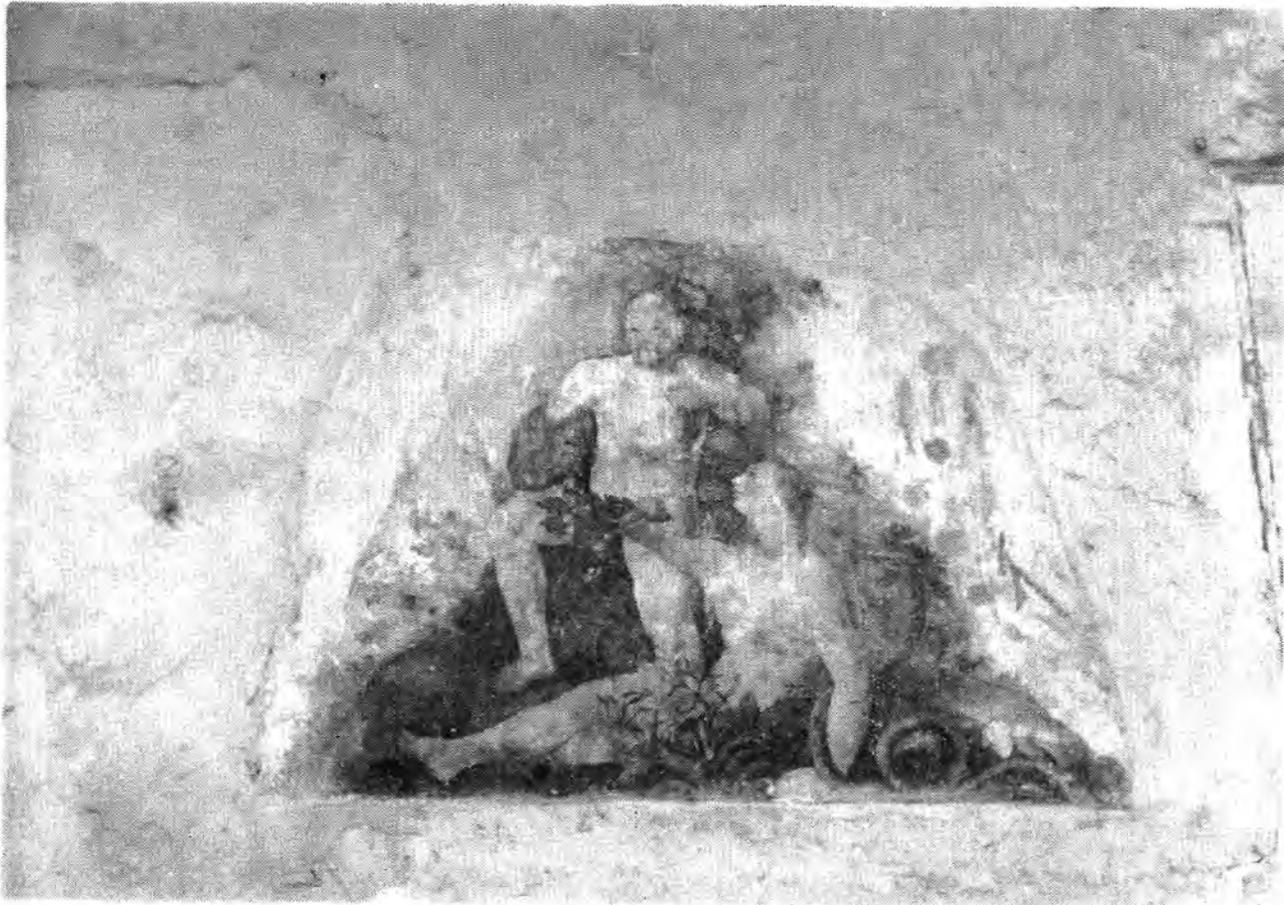
Estilo e iconografía de las pinturas

Las pinturas se encuentran en los muros de dos grandes habitaciones que en tiempos debieron ser salones de la zona noble, hoy convertida en casa de vecinos. El aspecto actual de las estancias es desolador, aunque se percibe la nobleza de la edificación en las dimensiones y vestigios de los diferentes elementos ampulosos que las configuran.

No hay pinturas en las cubiertas, pues estas se conforman por las habituales techumbres limeñas, las cuales tienen las corrientes vigas de madera, sobre las que reposan de modo transversal, tablones lisos perfectamente unidos. Los cielos rasos han desaparecido, fueron quizá los que albergaron los temas mitológicos y debieron cubrir las alcobas, ubicadas en las inmediaciones del jardín interior.

En las mencionadas habitaciones primeras se hallan las pinturas, adheridas a los muros, y en muy mal estado de conservación. Es difícil precisar la técnica que se ha empleado en ellas; podría ser el sistema mixto de fresco con abundantes retoques al temple; este procedimiento facilitaba una mejor utilización de los colores, pero ha permitido también que desaparezcan con más rapidez, por haberse pintado sobre seco en su mayor parte y no en húmedo, como lo requiere la técnica completa del fresco, la cual como se sabe es de gran resistencia.

Hoy las habitaciones con pinturas son sólo dos —o por lo menos las que nos han dejado ver—. Parece, es sólo una posibilidad, que pudieron formar un ciclo alegórico de la mujer. La primera estancia, de entrada a la "quinta", está presidida por Eva, con la inevitable inducción al pecado original. Luego en las contiguas alcobas, estarían las desapariciones composiciones alusivas al tema del amor, representado por Venus; ello se refrenda con las descripciones de Porras en 1920, quien aseguraba la existencia de pinturas mitológicas. Y finalmente, en el salón o principal, se sigue admirando el triunfo sobre el mal, gracias también a otra mujer, pero excelsa, María, concebida sin mancha alguna.



Lâmina i



Lâmina 2

En la primera de estas habitaciones las pinturas conservadas son sólo dos y se ven en muy mal estado. Es posible que debajo de las espesas capas de cal se encuentren otras historias, pues da la impresión de que todos los entreaños de los muros estuvieron decorados.

Las pinturas representan una el pecado original (lám. 1) y la segunda la expulsión del paraíso (lám. 2). Los desnudos de Adán y Eva son algo robustos y no muy conseguidos en posturas y acción. El pintor demuestra que sus posibilidades son limitadas para enfrentarse con el tema del desnudo en movimiento. La primera de las escenas figura a Eva sentada en tierra y en el momento de ofrecer la manzana a Adán; a su lado se encuentra la serpiente como símbolo del mal. Adán está representado de frente y con gran corpulencia. Las notas naturalistas alusivas al paisaje casi han desaparecido, pero debieron existir para ambientar el episodio en el verde y apacible paraíso de la primera pareja humana; no obstante, conviene hacer notar que nunca debieron ser de logrados efectos naturalistas.

La segunda de las historias contiene mayor dinamismo. Adán y Eva son expulsados del paraíso por el Arcángel de la espada de fuego, identificado como Uriel por alguno de los tratadistas de las jerarquías celestiales. Ambos aparecen de pie, con gestos que procuran insinuar la cubrición de sus desnudeces y en claras actitudes itinerantes. El escorzo de Eva es el más acentuado y sugerente de dramatismo al tiempo que revela mejor factura. El arcángel, en cambio, resulta algo estático, además de estar pintado con un canon evidentemente inferior en proporciones, lo que es sorprendente para una pintura del siglo XVIII.

Como en el caso anterior se perciben ciertas notas del naturalismo concedido al paisaje, sólo visible en fragmentos, pues ha desaparecido en su mayor parte. Esta pintura probablemente tuvo forma rectangular, mientras que la otra parece que pudo ser un medio punto.

En ambos casos los personajes son de manifiesta corpulencia y de actitudes forzadas; traen recuerdos de las composiciones manieristas, sobre todo los de aquellos artistas europeos que cultivaron el desnudo con abultadas musculaturas de acuerdo a la estética "miguelangelesca". Como se sabe, estas formas se difundieron en el arte occidental a través de estampas grabadas y con toda certeza llegaron a Perú desde fines del s. XVI. De modo que esto no es lo curioso, sino el que hayan sido utilizadas dichas formas, vigorosas y de gestos rebuscados en pleno siglo XVIII, lo que confirma el redivivo gusto por las creaciones manieristas. Si a ello se une el refinamiento propio del s. XVIII y específico ambiente de ciertas disipaciones de la Quinta, no puede pensarse más que en la inclusión de las escenas dentro de un programa iconográfico. Es posible que estas historias hiciesen una velada alusión a la caída de Adán en el pecado y consiguiente pérdida del estado de gracia, debido a la presencia de Eva; lo que de alguna manera podía aplicarse a Amat

y a la joven cómica, pues por ella el senil Virrey había vuelto a caer en los encantos y turbaciones del amor.

Muy cerca se encuentra la otra habitación en la que las pinturas son mayores en número y de mejor calidad. Es una especie de salón principal de forma rectangular en el que las escenas pintadas ocupan toda la parte superior del muro, lo que se repite en tres de los cuatro lados que conforman la estancia, pues el cuarto es abierto por ser el del acceso. Los murales tienen unas dimensiones desiguales, en cuanto a largo; en altura son similares, más o menos, 1,50 m. Entre los muros y la techumbre de madera, hay una cornisa de molduras curvas, decorada con hojas y florecillas de estuco.

A diferencia del salón anterior, aquí todas las escenas son de motivos marianos, con lo que se ve que continúa la temática femenina, pero en este caso de carácter excelso y modélico. Parece completar el programa anteriormente supuesto.

Todos los temas decorativos que adornan los tres murales son comunes al rococó austriaco; proceden de grabados de los hermanos Joseph Sebastián y Johann Baptist Klauber (1700-1768 y 1712-1782 respectivamente), quienes tuvieron amplia difusión en el mundo artístico suramericano, por lo menos desde Quito a La Paz¹¹. Es muy posible que las escenas y elementos que los enmarcan sigan las composiciones de los grabados de 1748 que ilustran las historias bíblicas de Augsburgo. Dichos motivos se repiten en otros grabados de los Klauber, pero más tardíos, pues son los que se imprimieron en 1768 para la "Letanía Lauretana" de Francisco Xavier Dornn¹². En colección particular limeña hemos podido examinar ejemplares de estas ediciones de los Klauber, de las cuales, la primera, por fechas y por elementos, es la que parece haber sido utilizada para los murales del Prado.

De las tres pinturas murales, dos son más pequeñas e iguales, que son las laterales, en tanto que la del centro es de mayor largura. La primera pintura, representa la Anunciación del Arcángel Gabriel a María (lám. 3). La composición es tradicional, si bien los personajes están pintados con poca destreza en cuanto a postura y movimientos, pero con colores gratos. Se dispone el momento en un ambiente irreal, muy dieciochesco por lo aéreo y profusamente ornamental; el espacio central que cobija a los personajes, está delimitado por guirnaldas de flores y ramilletes, cortinas de caprichosos pliegues, rocallas y angelillos desnudos de movedizos escorzos; todo sacado del más puro léxico del rococó austriaco.

11 Ver grabados de los Klauber en *Historiae biblicae veteris et Nobis Testamenti*. Augsburgo, 1748.

12 Dornn, Francisco Xavier. *Letanía Lauretana*. Valencia, 1768. Reeditada por Edes. Rialp S.A., Madrid, 1978.



Lámina 3



Lámina 4

El segundo mural es el que tiene mayores proporciones en cuanto a largo, por lo que el pintor ha dispuesto tres escenas de la vida de la Virgen; la del Nacimiento del Niño, Coronación y pasaje de la huida a Egipto. La pintura del Nacimiento es de bellos efectos por la riqueza de elementos curvilíneos y gamas de tonos claros; aparece la figura del Niño sobre el pesebre, al centro y rodeado de exultante decoración.

El tema de la Coronación de la Virgen (lám. 4) está compuesto de forma usual, con simetría y vestiduras de elegantes pliegues; sin embargo las figuras vuelven a ser inexpresivas y poco armoniosas en sus anatomías. El pintor se manifiesta una vez más mejor dispuesto para la factura de motivos ornamentales que para la representación de figuras humanas. Como es corriente en la pintura dieciochesca se insiste más en lo bonito que en lo grandioso del tema; todo se halla tratado de forma algo descriptiva y muy superficial. Al igual que en los casos anteriores se ven en torno a los personajes, buen número de rocallas, guirnaldas y ángeles-niños.

La tercera historia de este lado de la habitación está prácticamente perdida o por lo menos casi oculta por las capas de cal. Se perciben los usuales elementos decorativos del ciclo, pero más coincidentes con los de la primera pintura de esta pared central. Los tonos son igualmente claros en la zona compuesta con personajes y de alegres entonaciones verdes en los festoneados marcos.

El tercer mural se halla en la parte alta del segundo lado más corto de la habitación (lám. 5), o sea en aquel que hace juego y está frontero al mural que ilustra la lámina número tres. Representa el triunfo celestial del Dulce Nombre de María entre nubes áureas y cabezas de querubines. Rodean la parte central numerosas alegorías alusivas a los nombres y poderes de la Virgen contenidas en las letanías lauretanas, tales como: puerta del cielo, pozo de sabiduría, fuente de gracia, espejo de virtud, portadora de la paz, etc. Sirven de marco caprichoso guirnaldas de flores y una efectista cortina en contraste con veleidosas formas de cartones, roleos y "putti" de graciosos escorzos.

El problema del autor

No se ha conservado memoria del autor o autores de la decoración interior de la criticada Quinta de Amat. Es muy probable que sus nombres se encuentren en alguno de los archivos limeños, pues no aparecen en los españoles que contienen documentación referente al gobierno de Amat al frente del virreinato peruano.

Si con respecto al nombre del autor de la arquitectura de la Quinta, se puede sugerir alguno de los maestros que trabajaron para Amat, además de visibles coincidencias estilísticas; en el caso de las pinturas el asunto es bas-

tante más difícil por cuanto, de momento, no se han estudiado en Lima otras pinturas murales de este período afín al espíritu del rococó.

Se conocen varios nombres de pintores de retratos, tales como los de Cristóbal Aguilar, Juan Lorenzo Argüelles, Joaquín de Urreta, etc. De lienzos religiosos, como los de Francisco Alcocer o el citado Urreta, que también hizo este tipo de pintura; pero a todos ellos se impuso el prestigio y buen hacer de Cristóbal Lozano (1776†), considerado el mejor pintor de la ciudad por aquellos lustros. Sin embargo, se desconoce si alternó las técnicas del óleo con las del temple para hacer composiciones murales.

El panorama que ofrece la historia de la pintura limeña es francamente desolador. En cambio la trayectoria de la pintura cuzqueña se conoce bastante mejor, sobre todo, y entre otros, a los trabajos de los Sres. Mesa-Gisbert¹³ y a los más recientes de Pablo Macera¹⁴ que versan precisamente sobre el arte mural. Este último autor estima que por los años del siglo XVIII que nos interesan, predominaron en Cuzco las tendencias pictóricas neo-mañeristas, rococó, andinas y del estilo mestizo, según puede verse en artistas como Marcos Zapata, Cipriano Toledo y Gutiérrez, Ignacio Chacón y Antonio Vilca¹⁵. De todos estos pintores sólo en Chacón y en Vilca hemos visto la utilización profusa de elementos destinados a enriquecer la visión del lienzo o de los murales. En Vilca parece frecuente el empleo de modelos provenientes de los grabados de los Klauer, tanto ornamentales como incluso la composición de los personajes y fondos; ello puede apreciarse en sus tres lienzos del museo regional cuzqueño instalado en la Casa del Almirante, los que representan a María como "Mater Inviolata", "Speculum Justitiae" y "Regina Prophetarum"; los tres directamente inspirados en los grabados de la ya citada Letanía Lauretana de 1768¹⁶.

Lamentablemente no tenemos noticias tan concretas para la pintura limeña; se sabe que el muralismo continuó vivo, al igual que en Cuzco y otras comarcas del Perú, lo que en buena cuenta llegó hasta el siglo XIX¹⁷; pero no hay todavía muchos testimonios que corroboren ese gusto por la decoración pictórica de interiores.

Entre los escasos nombres de pintores de Lima que tuvieron alguna actividad de este tipo, figuran los artistas José Zapata y José Romualdo de Urreta. Del primero tenemos la noticia de que en 1784 "avivó" la pintura del arco toral de la iglesia de La Concepción¹⁸; lo que muy probablemente debía ser una especie de mural proveniente de la anterior centuria. Similares

13 Mesa, José de-Gisbert, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Buenos Aires, 1962.

14 Macera, Pablo. *El arte mural cuzqueño de los siglos XVI-XX*. En "Apuntes", Revista de Ciencias Sociales de la Universidad del Pacífico. N° 4. Lima, 1975.

15 Idem, p. 68.

16 Dornn, Francisco Xavier. op. cit. (edc. de 1978), pp. 43, 67 y 105.

17 Macera, P. op. cit. p. 60.



Lámina 5

tareas fueron confiadas a José Romualdo de Urreta, a quien se encargó la restauración de los cuatro evangelistas que adornaban las pechinas del crucero ¹⁹. Tal vez, este artista fue hijo del pintor anteriormente mencionado, Joaquín de Urreta.

Pero en realidad la mención de estos nombres no supone nada, pues deben ser muchos más los pintores que laboraron por aquellas calendas en Lima, y no hay suficientes razones que relacionen a los artistas citados con las pinturas del Prado. Es de suponer que pudo ser un artista de alguna importancia en Lima; por lo menos de garantías como para ser convocado por el Virrey, de cuyos gustos refinados han quedado irrefutables pruebas; quizá del círculo mas prestigioso de la ciudad, como pudo ser el taller y artistas vinculados a Cristóbal Lozano ²⁰, pero poco más se puede conjeturar.

En realidad de lo que se trata, de manera primordial, es de llamar la atención sobre estas pinturas y procurar su salvación; bien en los salones de la Quinta, cuyo ambiente dieciochesco es prácticamente irrecuperable, o mediante su traslado a un museo. Por último sugeriríamos que se intente recuperar el probable ciclo iconográfico del que deben formar parte las pinturas comentadas. Es probable que en zonas inverosímiles, por lo deterioradas y sucias, subsistan vestigios de ornamentaciones pictóricas que es preciso rescatar, para así también conocer mejor, paulatinamente, la historia del arte peruano.

18 Vargas Ugarte S.J., Rubén. op. cit., p. 476.

19 Ibidem.

20 Marco Dorta, E. *Arte en América y Filipinas*. Vol. XXI de "Ars Hispaniae". Madrid, 1973, p. 374.