



PERSPECTIVAS DE UNA COLECCIÓN

PINTURAS Y MOBILIARIO EN TRUJILLO, AREQUIPA Y CUSCO



La historia del Banco Central de Reserva del Perú está vinculada con la protección del patrimonio cultural del país, a través de sus colecciones protegidas en espacios como el Museo Central y su red descentralizada, o en sus sucursales ubicadas en Arequipa, Cusco y Trujillo. En dicho sentido, en las siguientes páginas se presentan un conjunto de obras albergados en dichos espacios, y que destacan tanto por la técnica artística bajo la que fueron concebidas como por su carga histórica y cultural.



JAIME MARIAZZA

Doctor en Historia del Arte

jmariazaf@unmsm.edu.pe

Entre las colecciones de bienes muebles pertenecientes al patrimonio nacional que se encuentran en instituciones públicas, la colección del Museo Central (MUCEN), la red de museos del Banco Central de Reserva del Perú (BCRP), es, tal vez, la más completa que existe en lo que se refiere a calidad y número de piezas. Cubre un periodo que va desde fines del siglo XVI al siglo XX, con una variedad grande de obras como pinturas, esculturas de diversos materiales, muebles, platería, tejidos y porcelana, entre otros tipos. Posee, igualmente, una importante cantidad de bienes de época prehispánica y otros de origen europeo, especialmente obras francesas del periodo romántico que fueron incorporadas al museo por donación de antiguos beneficiarios. El mayor número de obras se concentra en la casa Urquiaga (sucursal Trujillo), en las casas Bustamante y Goyeneche (sucursal Arequipa), en las oficinas de la sucursal Cusco y, en Lima, en el local del Museo Central, en las oficinas administrativas de la sede principal del BCRP, en la Casa Nacional de la Moneda y en el MUCEN Numismático (Lima). Para los propósitos del presente artículo, nos ocuparemos de examinar algunas piezas patrimoniales de la colección del BCRP que se encuentran en Cusco, Trujillo y Arequipa, cuyas características justifican que se les individualice dentro del conjunto total de obras.

En las oficinas de la sucursal del BCRP en la ciudad de Cusco, por ejemplo, se tiene un grupo de pinturas de muy alta calidad que no hacen sino corroborar las cono-

cidas virtudes de los maestros cusqueños virreinales en lo que se refiere al dibujo, color, perspectiva, texturas y empleo del claroscuro, así como el tema iconográfico representado. En estas telas observamos ciertas novedades peculiares sobre el particular, pocas veces expuestas en otros lienzos con la misma calidad y perfección técnica.

En primer lugar, veamos un lienzo de advocación mariana, de fines del siglo XVII, con la imagen de la Inmaculada vestida con túnica blanca y manto azul de bordes brocateados, colores que señalan el significado de pureza espiritual para el primero y sabiduría para el segundo, respectivamente. Se encuentra acompañada por los símbolos de sus letanías, sostenidos por angelitos dispuestos a ambos lados de la tela. Tiene aureola de estrellas y rayos de luz que asoman por detrás de la cabeza, y se halla de pie sobre nubes y sobre la luna en cuarto menguante. Lleva las manos en oración sobre el lado izquierdo del pecho y gira la cabeza levemente hacia el lado opuesto. La imagen de María está fuertemente contrastada sobre un fondo de luz dorada, color que desde la Edad Media es una alegoría del espíritu de Dios Padre. La presencia de dos árboles en el referido espacio, un ficus y un ciprés, alude simbólicamente a la fugacidad de la vida terrenal y a la eternidad de la vida espiritual que se adquiere a través de María. Ambos aparecen sobre un fondo de luz al atardecer cuya textura denota el trabajo virtuoso de un artista de mano firme y experimentada (**Imagen 1**).

Hemos empleado un esquema descriptivo de la composición para señalar dos puntos: el aspecto simbólico de la obra y la riqueza conceptual que cada símbolo encierra. De esta manera podemos comprender mejor cómo, a través de la iconografía e iconología, la pintura revela el pensamiento del grupo humano en el cual esta nace. Adicionalmente, nos gustaría resaltar el aspecto técnico de esta pintura en el cual adivinamos la influencia de la escuela del pintor Diego Quispe Tito, según modelos que se conservan de su mano en la iglesia jesuita de Lima y en colecciones privadas del Cusco. Este lienzo ejemplifica la trascendencia que tuvo el mencionado maestro como autor de obras religiosas y otras de carácter naturalista que marcaron una época y una tendencia dentro de la pintura andina virreinal. Por estar asociada al mencionado maestro cusqueño, y por ser dicho pintor el que posiblemente ejerció una mayor influencia sobre los de su generación, esta pintura resalta el espíritu místico y, a la vez, el tratamiento naturalista del paisaje que aparece en la parte baja del lienzo, elementos que, a mi entender, establecen una fuerte conexión con Diego Quispe Tito. Esta relación es un argumento que puede ser usado para un futuro trabajo de investigación que ayude a ampliar el catálogo del pintor y revalore esta Inmaculada en el conjunto de la colección.

Desde finales del siglo XVII y durante todo el siglo siguiente, el virreinato peruano se vio sacudido por rebeliones y levantamientos que periódicamente surgían a causa de las condiciones de vida de una gran parte de la población local. Este clima de inconformidad, que alcanzó también a la producción plástica, originó



Imagen 1

ciertas respuestas de parte de las autoridades que esperaban enviar así un mensaje subliminal para frenar los argumentos que propiciaban una ideología contra el desempeño de las autoridades foráneas en estas tierras. Conservamos algunas obras que los expertos consideran como una llamada a la conciliación hecha desde los estamentos políticos y religiosos a la población en forma de pinturas, cuyos temas señalan la intención de mostrar las imágenes de los antiguos reyes de Cusco y aquellas de la Casa de Austria y luego de los Borbones como una sola línea de gobierno continua; claro mensaje disuasorio dirigido a los sectores rebeldes. Así, temas como el *Matrimonio de la Ñusta* o los retratos en grupo de reyes cusqueños y reyes españoles representados en orden cronológico inducen a la comprensión del tema pictórico como la unión natural de Europa y América.

Como un diálogo de imágenes que se hizo popular en el siglo XVIII, ciertos sectores andinos desarrollaron el motivo iconográfico del degollado a partir de los dibujos de Guamán Poma de Ayala y el mito de Inkarrí, que, convertido en la esperanza mesiánica de la población india, defiende la idea de la reconstrucción del antiguo imperio de Cusco y la expulsión de los extranjeros. De los temas pintados en estos años de intenso malestar político, la pinacoteca del BCRP en Cusco posee dos valiosos ejemplares titulados *La Defensa de la Eucaristía*, tema iconográfico que compromete a las autoridades del virreinato en la defensa del credo católico (**Imagen 2**) y, por ende, en la defensa del *statu quo* imperante. La primera pintura nos muestra como eje de la composición una custodia ubicada sobre una columna que, a su vez, se apoya en un globo terráqueo y en el cetro y la corona de los reyes españoles. Desde el lado izquierdo de la tela, un grupo de infieles vestidos como soldados musulmanes trata de derribarla con cuerdas de colores. Del otro lado, acompañado de dos arcángeles, el rey español Carlos II (a veces es su sucesor, Felipe V) acude con espada en mano dispuesto a defenderla. En la parte superior de la tela se tiene a la Trinidad en la que Cristo y el Padre Eterno lucen una figura y rostros similares, y en el centro, sobre el sol de la custodia, se ubica la imagen del Espíritu Santo, como una suerte de confirmación del carácter sagrado de la política real española de luchar permanente y enérgicamente contra todo aquello que ponga en peligro la continuidad del credo católico.

El otro cuadro de la *Defensa de la Eucaristía* nos presenta una variante que no habíamos visto hasta hoy (**Imagen 3**). Esta vez es el rey Felipe V quien, acompañado de dos arcángeles y un león cuyo rostro asoma en la esquina inferior derecha, acude a defender al símbolo de la Iglesia contra el ataque de los musulmanes. Esta vez la custodia, rodeada por hachones de luz, aparece sobre un altar escalonado, en un suelo cubierto por una alfombra que luce un patrón decorativo floral. Probablemente se trate de una rosa cuyo simbolismo se asocia tanto a los dolores de la Virgen como a la pasión de Cristo. Vemos, igualmente, un par de ángeles turiferarios a ambos lados de la custodia, mientras un pequeño ángel (de los conocidos como *putti*) sostiene una corona imperial sobre la

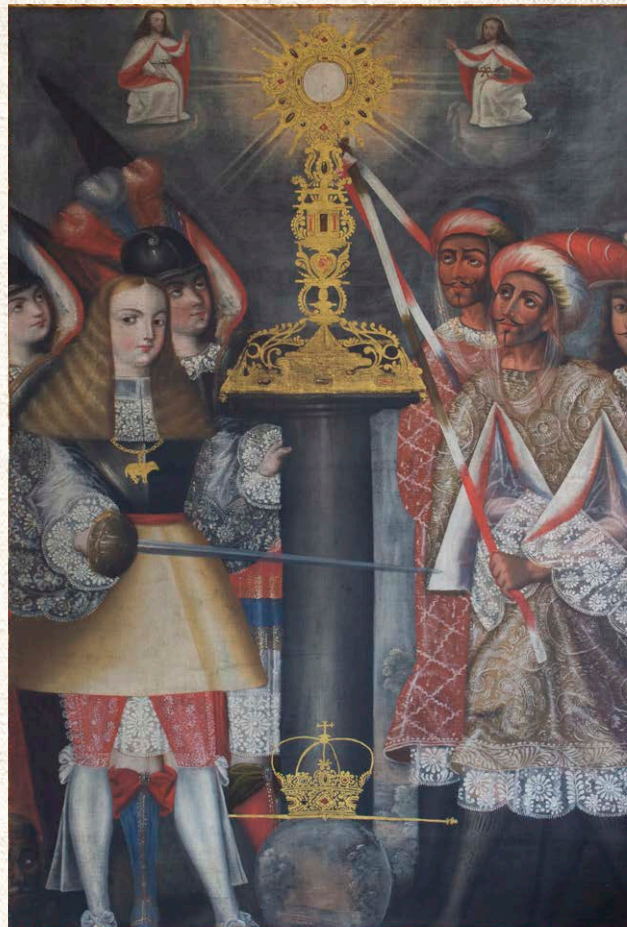


Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

cabeza del rey español. En la parte media del cuadro se tiene a la Virgen María y a San José arrodillados y con las manos en oración, acompañados por los santos apóstoles sedentes. En la parte central superior se aprecia a la Trinidad en la forma de tres figuras iguales, en medio de un gran número de ángeles músicos.

Si tenemos en cuenta que los sectores políticos y religiosos del virreinato se apoyaban mutuamente y que ambos constituían los pilares ideológicos del hombre del setecientos americano, y dadas las circunstancias particulares de profunda inquietud política y social que afectaron la vida del virreinato peruano durante dicha centuria, el tema de la *Defensa* resulta ser una verdadera declaración de intenciones por parte del Estado virreinal para frenar las amenazas que se cernían sobre el gobierno y sobre la Iglesia. Igualmente declarativa fue la respuesta que los sectores rebeldes dieron con la eliminación del componente hispano de muchas obras de arte como, por ejemplo, las efigies de los reyes españoles de los cuadros y grabados donde estos figuraban junto a los reyes incas. La creación de obras donde se privilegió únicamente el grupo de monarcas cusqueños y el arte indio con sus propias insignias y símbolos corresponde a uno de los periodos más creativos y de mayor riqueza iconográfica en esta etapa de nuestra historia, cuyos ejemplos quedaron plasmados en los diversos materiales y en las variadas especialidades artísticas desarrolladas por los maestros andinos. Desde este punto de vista, los dos cuadros mencionados y brevemente descritos son un testimonio de la realidad virreinal en dicho siglo y, como tal, valiosos sujetos de estudio y de interpretación histórica.

De igual importancia es un lienzo con la imagen de San Francisco de Asís rescatando almas del Purgatorio (*Imagen 4*). Como se menciona en *Las florecillas de San Francisco*, conocido libro anónimo de origen medieval reimpreso en 1885 por la Biblioteca de la Semana Católica en Madrid, la vida del santo de Asís fue concebida como una emulación de la vida de Cristo. Por tanto, muchas escenas de las vidas de uno y de otro son similares. Por ejemplo, la visitas que ambos hicieron al Purgatorio para



Desde finales del siglo XVII y durante todo el siglo siguiente, el virreinato peruano se vio sacudido por rebeliones y levantamientos que periódicamente surgían a causa de las condiciones de vida de una gran parte de la población local.

Este clima de inconformidad, que alcanzó también a la producción plástica, originó ciertas respuestas de parte de las autoridades que esperaban enviar así un mensaje subliminal para frenar los argumentos que propiciaban una ideología contra el desempeño de las autoridades foráneas en estas tierras.





Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7

rescatar a las almas injustamente recluidas allí. En el libro mencionado y en la *Vida Primera de San Francisco de Asís* —cuya primera edición castellana fue publicada bajo la editorial de los Herederos de Juan Gili en Barcelona en 1909—, que tiene su autoría atribuida a Tomás de Celano (1190-1260) por consenso casi unánime, es el propio Cristo quien, luego de la estigmatización, le confiere a Francisco la misión de descender al Purgatorio una vez al año para rescatar de allí a las almas de aquellos hermanos y hermanas que hubieran pertenecido a algunas de las tres órdenes franciscanas. De esta manera, el santo de Asís es retratado aquí en el proceso de liberar a las almas atormentadas, mientras otra se aferra a su cordón con tres nudos; en función de la documentación citada, el tema encuentra así plena justificación. Desde otro punto de vista, el mismo cuadro luce una cartela ovalada, en el ángulo inferior izquierdo de la tela, con una inscripción latina. En ella los franciscanos son llamados hermanos de la Porciúncula, en alusión a la capilla de la Porciúncula, donde se inició el movimiento franciscano. Al finalizar la inscripción, esta dice “para la vida que se pinta en el claustro”, que indica que este cuadro formó parte de un conjunto de lienzos sobre la vida de Francisco. Lo interesante de este comentario es que nos despierta la curiosidad sobre su lugar de procedencia y la serie de la vida del santo a la que pertenecía; elementos a considerar en una futura probable investigación.

Otras pinturas de la colección del BCRP en Cusco forman un grupo de lienzos de muy buena calidad y mantenidos en un excelente estado de conservación, y que hasta la fecha no han merecido comentarios por parte de los investigadores en los actuales estudios de la especialidad. Se trata de cuatro lienzos cuyas características formales y decorativas cubren diversos aspectos de la pintura virreinal andina: i) un Señor de los Temblores (**Imagen 5**) de magnífico dibujo y buena calidad cromática; ii) un San Lorenzo (**Imagen 6**), impresionante retrato del joven diácono sosteniendo sus atributos iconográficos en ambas manos, de pie sobre un fondo de paisaje descrito con minuciosidad y ricos matices de color; iii) un retrato doble con la anunciación a María y la anunciación a San José (**Imagen 7**), que manifiesta el cambio de la pintura andina en su paso del acade-



Imagen 8

micismo a la interpretación del llamado arte popular; y iv) una coronación de la Virgen del Rosario con santos dominicos (**Imagen 8**), cuadro que denota la influencia quiteña en el sur peruano. Sus colores rojo y azul sobre fondo gris azulado constituyen la más genuina producción quiteña, cuya influencia fue dominante en la escena artística desde mediados del siglo XVIII hasta 1790 aproximadamente.

Por su parte, el Museo Central de Arequipa nos ofrece lienzos de innegable mérito sobre los que hemos proyectado idealmente trabajos académicos de investigación y análisis iconográfico y de materiales, así como exposiciones que permitieran ponerlos en valor y darlos a conocer a la comunidad científica, a los especialistas, a estudiantes universitarios de las ramas de



Imagen 9



Imagen 10

historia e historia del arte, y al público en general. De estos lienzos, el más atractivo es, sin duda alguna, *Cristo de la Caída (La Verónica)* (Imagen 9), cuyas características formales lo vinculan con el taller del afamado pintor jesuita e italiano Bernardo Bitti. La relación entre este lienzo y el mencionado maestro fue anunciada ya en 1984, en un libro sobre pintura virreinal editado por el Banco de Crédito del Perú. En virtud del dibujo y del amaneramiento de algunos personajes del cuadro, comenzando por la imagen misma de Cristo, el autor del artículo establece tácitamente, al pie de una foto en blanco y negro y sin ningún otro comentario, la autoría del cuadro. Sin embargo, habría sido de gran utilidad exhibir algún argumento sobre el método seguido por el autor de la monografía que nos lleve a entender que, efectivamente, estamos ante una composición de dicho pintor. Por tanto, el trabajo pendiente sobre este cuadro es realizar una investigación documental en diversos repositorios jesuitas y en el archivo regional, e, igualmente, desarrollar una tarea relacionada con el análisis químico de los pigmentos que hoy luce. Muchos de estos colores, que son repintes antiguos y no tan antiguos, nos permiten especular sobre la posible existencia de una capa pictórica original y subyacente. La composición del Cristo de la Caída con la inclusión de la Verónica nos remite a la pintura italiana del siglo XVI, es decir, aquella pintura denominada manierista, estilo que fue la semilla fundacional de nuestra propia pintura debido a la presencia de tres pintores italianos en Lima entre 1575 y 1600: Mateo Pérez de Alesio, Angelino Medoro y, por supuesto, el propio Bernardo Bitti, quien llegó en 1575, y pintó en diversas iglesias jesuitas del sur peruano y en la audiencia de Charcas. Estuvo activo hasta, aproximadamente, 1611. Después de ese año no contamos con registros, en la documentación publicada y conocida hasta la fecha, de ninguna otra actividad del pintor.

Otro cuadro de esta sede que merece ser destacado es el retrato de cuerpo entero de un santo llamado Eusignio (Imagen 10). Por los rasgos plásticos del retrato y por su acusado tenebrismo, nos recuerda el importante trabajo del pintor Francisco de Zurbarán y el de su taller. Sabemos que Zurbarán pintó una gran cantidad de lienzos para el virreinato peruano, de tal manera que su trabajo se convirtió en una modalidad que los maestros americanos emularon frecuentemente hasta el siglo XIX. Los modelos plásticos que pintores españoles como Ribera, Murillo o el mencionado Zurbarán exportaron a América contribuyeron a afianzar el credo cristiano entre los miembros de la población local. Propiciaron también la aparición de una nueva pintura que fue, gradualmente, reemplazando al manierismo italiano desde mediados del siglo XVII.

San Eusignio es un santo no muy conocido en nuestro medio. Según el tomo VIII del *Año Cristiano de España* (1793), de Joaquín Lorenzo Villanueva, Eusignio fue un antiguo soldado romano convertido al cristianismo bajo el emperador Constantino, y que, a una edad muy avanzada, fue decapitado en la ciudad de Antio-



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15

quía por orden de Juliano el Apóstata, emperador que deseaba reinstaurar el paganismo en una época en que la población al interior del Imperio romano era mayoritariamente cristiana. Es así que San Eusignio es considerado un mártir en el santoral romano. A pesar de no conocer ningún otro retrato de este santo, su presencia en nuestro medio, dominado por nombres que atraen la piedad popular, como son los santos franciscanos, dominicos o jesuitas, entre otros, puede indicar que formó parte de una serie de lienzos, hoy dispersos, que llegaron al Nuevo Mundo para acrecentar la fuerza devocional y mística de la sociedad virreinal.

De la misma colección arequipeña tenemos un grupo de cinco lienzos que podrían formar un conjunto de estudio sobre la Virgen María en la pintura colonial, tema que hasta la fecha no ha sido abordado por ningún historiador. Un estudio que se ocupe de la Virgen María, sus advocaciones en el Perú, el simbolismo de

los colores de su vestimenta y de aquellos atributos que suelen acompañarla y que explican su esencia como un ser celestial es un trabajo que espera todavía su oportunidad. El MUCEN Arequipa cuenta con cinco magníficos lienzos, tales como *La Coronación de la Virgen por la Trinidad* (Imagen 11); *Rosa Mística* o representación de la Inmaculada a la manera de Diego Quispe Tito (Imagen 12); *Virgen de Guápulo* con dos medias figuras de prelados de la Iglesia en las esquinas inferiores (Imagen 13); la Virgen del Carmen con las almas del Purgatorio, coronada y con flores en el cabello (Imagen 14); y *Virgen del Carmen coronada por la Trinidad rodeada por escenas de la Pasión de Cristo* (Imagen 15), una de las composiciones de mayor valor estético y espiritual que existe en las colecciones del Banco Central. Esta última lleva, adicionalmente, una orla parcial de santos en tres de los cuatro lados del lienzo con características de miniaturas preciosistas.



Imagen 16



Imagen 17



Imagen 18



Imagen 19

Otro grupo de lienzos con la historia del rey David lucen el colorido y la composición propios de la visión andina de la realidad. Se trata de un grupo de cuatro pinturas que representan los siguientes temas: *Encuentro del rey David y Betsabé (Imagen 16)*, *Urias ante el rey David (Imagen 17)*, un lienzo con dos escenas de *David y el profeta Nathan (Imagen 18)* y *David decapita a Goliat (Imagen 19)*. Estos cuatro lienzos, así como uno que presenta a *Moisés con las tablas de la ley (Imagen 20)*, podrían integrar un futuro proyecto de investigación sobre el arte del Antiguo Testamento y sus ejemplos en el arte virreinal peruano en las colecciones del BCRP.

Otro rubro de bienes en el que sobresale la colección del Banco Central es el que se refiere al mobiliario antiguo, perteneciente, en su mayor parte, al epígono virreinal y comienzos de la época republicana. Los muebles que señalaremos a continuación se encuentran en la casa Urquiaga en el MUCEN Trujillo, donde hemos hallado una gran riqueza de armarios, sillas fraileras, escritorios, sillones neoclásicos y otros muebles diversos de estilo isabelino. Algunos se encuentran en exhibición como parte del mobiliario de la antigua vivienda y también como ejemplo de la decoración de una casa de gusto aristocrático. Otros muebles se encuentran en los depósitos, los cuales han sido debidamente acondicionados para la protección y preservación del patrimonio cultural.



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22

Así, tenemos un par de canapés (**Imagen 21** e **Imagen 22**) que corresponden a un tipo de mueble aristocrático que tuvo un uso extenso desde fines del siglo XVIII en adelante. Estos lucen una bien lograda talla en madera, con relieves ornamentales y patas delanteras en pata de animal. Uno de ellos exhibe pequeñas aplicaciones de metal dorado en el panel central del respaldo y en el faldón, a la altura de las patas. Este trabajo de incrustación de diversos materiales en la madera o taracea se empleaba frecuentemente para proporcionar una mayor riqueza de materiales y ornamentación a estos muebles. Tal como vemos en las imágenes de nuestros canapés, el modelo de mueble es siempre el mismo, pero variaba el diseño del respaldo y la decoración que lucía, fuera esta el tipo ornamental tallado o las superficies taraceadas.

El siguiente mueble seleccionado es un arcón (**Imagen 23**) —a veces llamado “arcón de novia”— que, en atención a la costumbre de la época, era donde solía guardarse el traje de novia después de la boda, con el propósito de preservarlo como recuerdo de tan importante acontecimiento. Por lo general, el arcón era usado para guardar ropa y otros enseres. Su fabricación no contemplaba el empleo de clavos;



Imagen 23

la unión de los paneles en los ángulos se hacía mediante la técnica del machihembrado y se cerraba con goznes y cerradura de hierro. El interior solo contiene un pequeño cajón dispuesto transversalmente, con tapa abatible, para guardar joyas, cartas y otros objetos pequeños.

En lo que se refiere a mesas, hemos seleccionado dos de los muchos ejemplares que se guardan en esta colección. Ambas corresponden a modelos del siglo



Los muebles señalados aquí tienen la intención de servirnos de modelo ante una eventual exposición o con vistas a un estudio académico que **señale la importancia didáctica del mueble en el reconocimiento de estilos artísticos, de sus técnicas y de los estratos sociales que los demandaron a lo largo de la historia.**





Imagen 24



Imagen 25

XIX. La primera (**Imagen 24**) es una mesa de tablero ovalado y borde ondulante, a la manera de las mesas isabelinas. Presenta cuatro faldones decorados con follaje y flores: dos de ellos, de mayor tamaño, indican la parte posterior y anterior, mientras que los otros dos, de menores dimensiones, señalan los lados de la mesa. Este mueble tiene cuatro patas en curva y contracurva, con fiadores que sostienen un arreglo decorativo a base de flores y flor de lis. Toda en madera de cedro y en buen estado de conservación. La segunda (**Imagen 25**) es una mesa de tablero rectangular pero de borde ondulante y ángulos redondeados. Los cuatro faldones lucen una abigarrada ornamentación de follaje inspirada en antiguos arquetipos barrocos, al igual que las patas, ondulantes y gruesas terminadas en una estilización de pata animal. Los dos tipos de mesas señalados fueron de enorme popularidad durante el siglo XIX y perduraron hasta la primera mitad del siglo siguiente, como parte de un mobiliario aristocrático y burgués.

Otro tipo de mueble que nos ofrece la colección del MUCEN Trujillo es el sillón frailer, silla conventual con brazos rectos o curvos, asiento y respaldo en cuero repujado y claveteado. Es un tipo de sillón que las órdenes conventuales introdujeron en nuestro medio, proceden-

te del mobiliario religioso del Renacimiento español. A mediados del siglo XVII, este sillón formaba parte ya del mobiliario en las casas de la nobleza de Lima y Cusco, y se mantuvo como un elemento siempre presente en el ajuar doméstico durante las centurias siguientes. En la casa Urquiaga existe un gran número de estos sillones (**Imagen 26**), que destacan por la linealidad de su diseño y también por la elegante decoración que lucen. Al lado del sillón conventual, encontramos juegos de muebles que responden a modelos europeos de diversos estilos (**Imagen 27** e **Imagen 28**). Entre estos destacan un juego de sillas taraceadas con bronce en la superficie de la pala del respaldo, y otras con brazos curvos rematados en volutas y tapizados con terciopelo verde. Ambos modelos pertenecen al neoclasicismo, estilo que tuvo entrada en esta parte de América a fines del siglo XVIII y que prosperó rápidamente en el virreinato peruano en el rubro de los muebles, gracias a los ejemplares que las familias importaban de Europa y que sirvieron de modelo para aquellos sillones hechos localmente.

Por último, en esta colección destaca un mueble llamado armario o ropero. Es generalmente un mueble alto de dos puertas decoradas externamente con paneles delineados en doble moldura, y que tiene cuatro



Imagen 26



Imagen 27



Imagen 28



Una vía alternativa a la investigación es emprender una política de conservación de los bienes, tal como el MUCEN lo hace en la actualidad.

Se cuida así la materialidad de objetos patrimoniales de la nación y, también, se establece una vía de preservar un contenido ideológico que se desprende del contexto que cada época histórica desarrolla en función de sus propias características sociales.



patas cortas y una gran crestería calada a modo de remate. El ejemplar del Museo Central de Trujillo que aquí presentamos responde a estas características (**Imagen 29**). Es un mueble de estilo rococó, de mediados del siglo XVIII, cuya crestería calada está hecha con rocallas y volutas de muy buena factura.

Los muebles señalados aquí tienen la intención de servirnos de modelo ante una eventual exposición o

con vistas a un estudio académico que señale la importancia didáctica del mueble en el reconocimiento de estilos artísticos, de sus técnicas y de los estratos sociales que los demandaron a lo largo de la historia. Sea una exposición o un estudio, es necesario aportar un capítulo sobre los materiales empleados; es decir, tipos y cortes de madera más frecuentes en nuestro medio, herramientas de la época, etc., y otros rudimentos propios del oficio de la ebanistería. Igualmente, debemos recordar que en nuestra bibliografía especializada no existen publicaciones sobre la historia del mueble ni museos de arte suntuario, dos carencias sensibles para nuestros estudiantes universitarios de la carrera de Historia del Arte y para conocimiento del público en general.

Por lo expuesto, es fácil concluir que las virtudes de una colección de bienes históricos y artísticos, como los que posee el MUCEN, salen a relucir con un dedicado trabajo académico de investigación. De esta manera, los objetos cobran vida y nos informan sobre el imaginario de la época que los ha creado, el cual nos conduce a un mayor conocimiento y apreciación de nuestra historia y nuestra cultura y, a fin de cuentas, nos lleva a reforzar nuestra propia identidad. Una vía alternativa a la investigación es emprender una política de conservación de los bienes, tal como el MUCEN lo hace en la actualidad. Se cuida así la materialidad de objetos patrimoniales de la nación y, también, se establece una vía de preservar un contenido ideológico que se desprende del contexto que cada época histórica desarrolla en función de sus propias características sociales. Dicha labor, digna de encomio, merece ser destacada desde estas líneas con la esperanza de su continuidad y de su réplica en otras instituciones públicas empeñadas en la salvaguarda de nuestra heredad histórica.



Imagen 29