

EXPOSICIÓN

MUSEO DEL
GRABADO ICPNA

El Álbum Cueba

EL REPERTORIO VISUAL
DE UN PINTOR LIMEÑO
DEL CREPÚSCULO COLONIAL

Curaduría: ALMERINDO OJEDA

Desde el 11 de junio hasta el 26 de septiembre

Museo del Grabado ICPNA

El Álbum Cueba: El repertorio visual de un pintor limeño del crepúsculo colonial

Almerindo Ojeda

Rúbrica de Fermín Cueba. Tomada de un recibo emitido por el pintor en diciembre de 1801. Archivo General de la Nación (Perú), CA_GC_4_30_51.

0. Introducción

Hace pocos años apareció un objeto inusitado en el mercado del libro viejo de Lima. Se trataba de un *álbum de artista*; es decir, un volumen compuesto de una cantidad de grabados y dibujos antiguos que fueron compilados por un creador para servir de modelos de sus composiciones.

La identidad de uno de los propietarios del álbum —si no la de su compilador— se descubrió casi de inmediato. En la contratapa del volumen se leía, con poca dificultad, la firma de Fermín Cueba, un pintor activo en Lima a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Sabemos poco de don Fermín. Sabemos, por ejemplo, que vivió entre 1748 y 1811, que participó en obras de pintura para el Cabildo de Lima, y que ingresó a la distinguida cofradía limeña de Nuestra Señora de la Soledad, hermandad cuya capilla estuvo adosada, como lo está hasta el día de hoy, al Convento de San Francisco de Lima.

El *Álbum Cueba* es un objeto de excepcional interés. Y es que, aunque los álbumes de artista están ampliamente documentados en el corpus archivístico, son poquísimos los especímenes de este género que han sobrevivido, sea en América o en Europa, hasta nuestros días. De hecho, no conocemos sino *El Códice Rosa*, los tres *Álbumes Nozerines*, los dos *Álbumes Dupont* y el *Álbum Heintz*. Estos volúmenes, todos compilados por artistas, se distinguen, como veremos en esta muestra, de los álbumes reunidos por devotos, editores, profesores, catalogadores y coleccionistas.

Pero más allá de su rareza, el *Álbum Cueba* nos abre una ventana hacia el repertorio visual de un pintor limeño del crepúsculo colonial, y también a algunos aspectos de su práctica artística. Gracias a este volumen corroboramos, por ejemplo, algunos hechos conocidos, como que el rococó bávaro tuvo un impacto enorme durante la vida de nuestro artista. Pero también constatamos algunos hechos inusitados, como la enorme importancia de los modelos profanos, la relevancia de viejos modelos manieristas neerlandeses en la Lima Ilustrada, la ausencia de modelos grabados de factura americana y, lo que es más sorprendente, la ausencia absoluta de modelos basados en Rubens, quizás la fuente de imágenes más importante para nuestro arte colonial.

Del mismo modo, el *Álbum Cueba* ilumina la práctica artística limeña del entorno de su propietario. Como cabría esperar, encontramos en este álbum grabados que fueron cuadrículados para facilitar la transferencia de sus diseños a un lienzo. Encontramos también en él recursos artísticos que se documentan aquí, por primera vez, para el arte colonial; entre ellos están los que podemos llamar *calcos dorsales de contorno* (calcos de los bordes de las figuras de un grabado, realizados a contraluz y sobre el dorso del mismo). También ubicamos en este álbum una veintena de esbozos, estudios o dibujos logrados. Con ellos enriquecemos significativamente el corpus conocido de los *grafismos* que circularon durante nuestro periodo virreinal.

1. El grabado, arte del contacto

Un grabado es una obra de arte que resulta de poner una superficie entintada en contacto con otra, de modo que la imagen de la primera de estas superficies se transfiere a la segunda. Quizás el grabado más simple, más antiguo y más personal sea el que crearon nuestros antepasados en tiempos prehistóricos al entintarse las palmas de las manos y colocarlas sobre las paredes de las cuevas



Labore et Constantia (El Compás de Oro, marca de impresor de la Casa Moretus).

Xilografía en tinta sanguínea, ca. 1639. Tras Pedro Pablo Rubens.

Publicada para Baltasar Moretus I. Amberes:

Oficina Plantiniana, ca. 1639. Colección particular, Lima.

que habitaban, de modo que las imágenes de sus manos quedaron registradas para la posteridad sobre los muros de sus hogares. También simples son los grabados producidos mediante el *gyotaku*, la técnica artística japonesa de mediados del siglo XIX que consiste en entintar un pez, superponerle un pliego de papel de arroz y frotar o presionar el pliego contra el animal, de modo que tanto la forma del pez como la textura escamosa de su piel se transfieran, por simple contacto, al pliego de papel.

La superficie entintada desde la cual se transfiere la imagen de un grabado es la *matriz* del mismo. En todos los grabados que hemos visto hasta ahora, las matrices son objetos naturales; es decir, objetos que la naturaleza ofrece ya formados (pero que el artista encuentra y decide usar como matrices). Sin embargo, también existen grabados con matrices trabajadas. Buen ejemplo de ello son los sellos. Los hay de piedra, hueso, cerámica, madera, metal, goma y linóleo. De estos, los más importantes para el arte occidental son los de madera. Se trata de las llamadas xilografías (del griego *xilo* ‘madera’).

Técnicamente, los sellos se conocen como *grabados en relieve*, pues la tinta que se transfiere de matrices a impresiones es la que reposa sobre la superficie de la matriz, de modo que para producir una imagen contrastada es preciso desbastar la superficie para crear dos niveles: el superficial, que será luego entintado, y el profundo, que quedará por completo privado de tinta.

Los grabados en relieve fueron los únicos conocidos en Europa hasta mediados del siglo XV, cuando apareció el *grabado en hueco*, también conocido como *talla dulce* o *intaglio*. En los grabados en hueco se toma una plancha de metal perfectamente lisa y plana. Luego se abre sobre ella un diseño, sea a través de la incisión, la punción, la corrosión o la adherencia. A continuación, se frota una tinta grasosa sobre la plancha para entintar el diseño, enjugándose

la tinta que permanezca sobre la superficie. Solo entonces se puede transferir la tinta del diseño, con la ayuda de una prensa, a una hoja de papel, un trozo de vitela o un tejido de seda. Por lo general, las matrices de los *intaglios* son planchas de cobre, pues este metal ofrece un punto de equilibrio óptimo entre la blandura que facilita su tallado y la dureza que aumenta su tiraje. Esta preferencia hizo que las tallas dulces sobre cobre se conocieran como *calcografías* (del griego *kalkós* ‘cobre’).

La xilografía ofrecía varias ventajas sobre la calcografía (aquella se talla con más facilidad, permite imprimir textos e imágenes a la vez y permite mayores tirajes). Así y todo, la calcografía terminó por desplazar a la xilografía durante el siglo XVII, en buena medida por ofrecer imágenes de mayor precisión. Así pues, se calcula que, para el año 1800, más de tres cuartas partes de los grabados producidos en Europa fueron *intaglios*.

2. El rol del grabado en la circulación de imágenes

De acuerdo con Adam Bartsch (1757-1821), una matriz calcográfica podía rendir cuatro mil grabados aceptables, mientras que una matriz xilográfica podía engendrar diez mil. Así pues, mientras las imágenes autógrafas se creaban, manualmente, de una en una, las imágenes grabadas se podían crear, mecánicamente, de mil en mil. Aunque no todos los grabados creados a partir de una misma matriz fueran de la misma calidad —las matrices se desgastan con el uso—, la producción de estampas creó la posibilidad de incrementar, exponencialmente, el número de imágenes circulantes.

Por otro lado, las imágenes grabadas podían producirse a costos relativamente bajos. Según documentos de los siglos XVI, XVII y XVIII, una edición con un tiraje de cientos podía cubrir todos los costos de publicación de un grabado calcográfico (la plancha de cobre, el diseño, su tallado, el papel, la tinta y la



Taller de los Hermanos Klauber. *Agustín, luz de doctores y trueno de herejes*. Calcografía. Tras Johann Anwander. Augsburgo: Klauber, 1758. Colección particular, Lima.

impresión). Así pues, dados los rendimientos documentados de una plancha de cobre, la publicación de un grabado podía arrojar significativos márgenes de ganancia para sus editores.

Ahora bien, como los grabados se suelen imprimir sobre pliegos de papel, son objetos relativamente pequeños, prácticamente bidimensionales y poco menos que ingrátidos. En otras palabras, son imágenes sumamente portátiles. Dado el enorme volumen de los grabados, su bajo costo y su gran portabilidad, ingentes cantidades de estampas europeas circularon por todo el mundo durante la primera globalidad. De hecho, los grabados fueron las imágenes más difundidas por el orbe hasta el advenimiento de la fotografía a mediados del siglo XIX.

Una de las funciones más significativas de los grabados durante la Primera Edad Moderna fue la de servir de fuente de inspiración para los artistas del momento. Para el caso de los creadores de los territorios coloniales de los imperios ibéricos, se han podido documentar miles de ejemplos de obras de arte basadas en grabados, destacando las calcografías diseñadas por Maarten de Vos (1532-1603), Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y los hermanos Joseph Sebastian Klauber (1700-1768) y Johann Baptist Klauber (1712-1787). Así pues, los grabados inundaron los territorios ultramarinos durante los siglos XVI, XVII y XVIII, inspirando obras de arte claramente diferenciadas en los distintos virreinos y contribuyendo, con ello, a su conquista cultural.

3. Los álbumes de artista

Dada la importancia del grabado para la creación artística, no sorprende que los artistas conservaran grandes cantidades de estampas en sus talleres. Pero la vida de un grabado en un taller de artista no podía ser fácil. Aparte de la fragilidad del papel sobre el cual se imprimió y de las condiciones

de salubridad de la época, los grabados debían evadir los peligros de los materiales e instrumentos de trabajo propios del espacio y resistir su constante manipulación directa por parte de los oficiales y aprendices que laboraban en él.

Para proteger sus grabados, los artistas optaron por encuadernarlos en álbumes protegidos por tapas o cubiertas de pergamino o cartón. La presencia de estos *libros de estampas* en manos de artistas está bien documentada. Así pues, sabemos que Diego Velázquez tenía, a su fallecimiento en 1660, dos libros de dibujos y estampas, uno de ellos grande. Sabemos también que entre los bienes que dejó el pintor José de Victoria, fallecido en Guatemala en 1716, se menciona un libro de estampas. Y que el gran pintor novohispano Miguel Cabrera tenía nada menos que siete libros de estampas que albergaban, entre todos, más de 800 grabados. Finalmente, sabemos que Mateo Pérez de Alesio, uno de nuestros primeros pintores coloniales, compró un libro grande de todas las estampas de Alberto Durero y otros autores antiguos, y que tenía en su poder las ciento cincuenta y dos estampas que andan en un cuerpo representando la vida de Cristo.

Pero ninguno de estos álbumes ha llegado a nuestros días. Afortunadamente, existen algunos ejemplares que sí lograron superar la fragilidad del papel en ellos contenido, los trajines de los talleres artísticos que los albergaban, las inclemencias del clima, la incuria generalizada y la voracidad propia de polillas y mutiladores de libros.

Uno de ellos es el álbum creado por el artista napolitano Salvator Rosa (1615-1673). Este volumen, mejor conocido como *Il Codice Rosa*, contiene 87 grabados y varios bocetos. Muerto Rosa, el códice pasó a manos de artistas que circularon entre Nápoles y Bari, luego fue adquirido por coleccionistas y terminó en el Istituto Nazionale per la Grafica en Roma. También tenemos



Libro de estampas ornamentales. Al parecer compilado en Berna por Daniel Heintz *el Joven*, ca. 1605. London, Robin Halwas, Booksellers.

tres cuadernos de grabados de la familia Nozerines de orfebres (activa entre los siglos XVI y XVIII) y un par de álbumes de Pierre Dupont (1560-1640), fabricante de tapices para Enrique IV, rey de Francia, y para su hijo y sucesor, Luis XIII. Estos álbumes contenían 54 estampas, 9 dibujos y tres obras indeterminadas sobre papel. Ambos volúmenes se remataron en el mercado de arte de Londres en 2018; su paradero actual es desconocido. Finalmente, sabemos de un álbum de artista que se encuentra actualmente en el mercado de arte: se trata de un libro de estampas ornamentales compilado en Berna, ca. 1605, al parecer por el arquitecto Daniel Heintz *el Joven* (1574-1633). El álbum consta de cientos de grabados noreuropeos publicados en el último tercio del siglo XVI o los primeros años del XVII, además de una docena de dibujos arquitectónicos.

Aparte de estos álbumes de artista, se sabe de algunos álbumes de instrucción artística armados en el siglo XVIII. Uno de ellos se encuentra en la Biblioteca Nacional de México (R 769) y consta de 125 grabados europeos que datan de los siglos XVI y XVII. Otro es el llamado *Álbum Brignardelli*, actualmente en el Museo del Prado (G-5922), que consta de 420 estampas de los siglos XVI al XVIII. El primero parece ser un apoyo visual para la enseñanza de la historia del arte; el segundo sería una serie de modelos usados por Juan Clemente Brignardelli (m. 1804) en su calidad de profesor de dibujo en Cádiz en el último cuarto del siglo XVIII.

4. El álbum de Fermín Cueba, pintor limeño del crepúsculo colonial

En junio de 2023 apareció en el mercado anticuario de Lima un volumen de ochenta y cinco folios que albergaba 137 grabados y 42 grafismos —es decir, dibujos, estudios, esbozos, calcos y enriquecimientos autógrafos de grabados y dibujos, así como firmas y ejercicios caligráficos—. El volumen databa del

siglo XVIII, tenía una cubierta de pergamino flexible y estaba en mal estado de conservación.

Dada la falta de prolijidad del volumen, sus manchas de tinta y pintura, escamillas de pan de oro y obras autógrafas inconclusas, debía tratarse de un álbum de artista. En efecto, pronto se descubrió, tanto en la contratapa del volumen como en sus primeras páginas, la firma de don Fermín Cueba, pintor poco conocido que laboró en Lima a fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. De don Fermín sabemos que fue pintor, que vivió entre 1748 y 1811, y que, en 1801, realizó un trabajo de pintura para la sala capitular del Cabildo de Lima (había que reparar los daños ocasionados por una infestación de ratas). Además, sabemos que en mayo de 1808 se incorporó a la selecta cofradía limeña de Nuestra Señora de la Soledad del Convento de San Francisco, y que esta cofradía aportó cincuenta pesos para su entierro, *con la cruz de la Iglesia de Santa Ana*, en julio de 1811. De sus obras no conocemos ninguna: su trabajo para el Cabildo de Lima se destruyó en el devastador incendio sufrido por este a comienzos del siglo XX.

El *Álbum Cueba* nos ofrece un acceso insospechado al repertorio visual de un pintor limeño del crepúsculo colonial. Los grabados que contiene este álbum representan doscientos años de la historia de la estampa —desde 1579 hasta 1781— y provienen mayoritariamente de Augsburgo, París y Amberes, pero también de Ámsterdam, Madrid, Roma y otros centros impresores europeos.

Con una sola excepción, los grabados del álbum son todos calcográficos. Fueron abiertos y publicados principalmente por grabadores augsburgueses como Johann Georg Hertel *el Viejo*, los hermanos Klauber y Martin Engelbrecht; flamencos como Hieronymus Wierix; franceses como Nicolas Guérard; italianos como Stefano della Bella; y más de cuarenta otros. Los



El Álbum Cueba, folios 1v-2r. Con el ex-libris del artista parcialmente ocluido. Colección particular, Lima.

creadores de los diseños de los grabados del álbum son más de treinta. Los mejor representados allí son Johann Georg Hertel *el Viejo*, Johann Andreas Stockmann, Maarten de Vos, Giovanni Battista Piranesi y Stefano della Bella.

En algunos aspectos, el repertorio de imágenes del *Álbum Cueba* difiere bastante del que esperaríamos. Para empezar, la mayoría de sus grabados (72) son de tema profano, no religioso (65). También sorprende la ausencia de grabados diseñados por Rubens, una de las principales fuentes del arte colonial. Además, resulta extraña la ausencia de impresos italianos como los de las familias Remondini de Bassano del Grappa o de' Rossi de Roma, y la de impresos americanos, incluidos los limeños. Y esto a pesar de que los impresos mexicanos circulaban en América desde 1540, y los limeños desde 1583.

Por otro lado, el *Álbum Cueba* enriquece notablemente el corpus documentado de grafismos que circularon en Lima durante el periodo colonial: seis dibujos logrados, dos estudios y dieciséis esbozos. Uno de los dibujos logrados está firmado por el escultor español Pablo Joseph Fernández (activo entre 1780 y 1790), y muchos de los esbozos pueden atribuirse al mismo Cueba.

Finalmente, en cuanto a la práctica artística colonial, el *Álbum Cueba* incluye varios grabados que sirvieron de modelo a pinturas virreinales; incluso contiene un par de impresiones anotadas que bien pudieron serlo. Además, nos ofrece un grabado con una cuadrícula sobrepuesta, un dibujo de contorno a partir de un grabado de los Klauber y los primeros ejemplos coloniales de calcos dorsales de contorno (calcos a trasluz de los contornos de un grabado), todos ellos recursos para facilitar la transferencia de las figuras de un grabado a otros medios.

5. Otros álbumes de grabados

Aparte de los álbumes de artista (como el de Cueba) y los álbumes de profesor (como el de Brignardelli), existen álbumes de devoto, de editor, de catalogador y de coleccionista. Afortunadamente, conocemos el nombre del compilador de uno de ellos. Se trata del reverendo Gaspar Pont y Avon, agustino español que firma la primera página de su álbum y dibuja a la pluma, debajo de su nombre, el emblema agustino del corazón ardiente atravesado por una flecha.

El *Álbum Pont y Avon* consta de más de veinte series de grabados del siglo XVIII, publicados todos por las casas editoriales Klauber y Engelbrecht, ambas representadas también en el *Álbum Cueba*. Este volumen reúne, entre sus dos tapas, imágenes de oraciones, alegorías pías, santorales, hagiografías, los doce apóstoles, los cuatro doctores de la Iglesia, los cuatro evangelistas y los coros angélicos.

El *Álbum Pont y Avon* va acompañado aquí por otros dos álbumes de devoto. Uno de ellos es italiano, pues adjunta, a varios de sus grabados, reflexiones pías pertinentes, todas en latín o italiano. El otro álbum, bastante mutilado, carece de marcas que lo identifiquen. Al igual que el primero, los otros dos álbumes de devoto que aquí exhibimos contienen grabados augsburgueses del XVIII, probablemente todos impresos por la casa editorial de los hermanos Klauber.

Los álbumes de editor son volúmenes de grabados encuadernados por el editor que los publicó o por el librero que los vendió. Pueden venir empastados por el editor/librero o ser empastados por el comprador después de adquiridos. Aquí exhibimos uno de estos álbumes de editor. Se trata de un fragmento del *Annus Dierum Sanctorum*, un santoral ilustrado de los santos celebrados cada día del año. Fue publicado en Augsburgo, por la Casa Klauber, entre



El *Album Cromos*, folio interior. Con tres grabados de ángeles. Biblioteca Nacional del Perú.

1737 y 1742. El álbum que aquí presentamos, resguardado por la Biblioteca Nacional del Perú, es fragmentario, pues solo contiene imágenes de los santos celebrados en los meses de septiembre a diciembre.

El tercer tipo de álbum de grabados que presentamos aquí es el álbum de coleccionista. Uno de ellos es el llamado *Album Cromos*, también resguardado por la Biblioteca Nacional del Perú. Es un volumen extenso y diverso. Incluye más de 270 grabados de los siglos XVI al XX, de modo que este álbum se terminó de compilar ya en tiempos republicanos. Va acompañado de otros dos álbumes del mismo repositorio. Al parecer, estos son álbumes de coleccionista armados a partir de *álbumes* de editor o librero. Uno contiene seis series de grabados neerlandeses del siglo XVI; el otro consiste en ocho series de grabados parisinos, romanos o coloneses de comienzos del siglo XVII.

Agradecimientos

Tanto esta muestra como la edición crítica del *Álbum Cueba* (de próxima publicación), habrían sido imposibles sin el desinteresado apoyo de muchas personas de gran generosidad. En primer lugar están los familiares, amigos, historiadores, coleccionistas, bibliotecólogos y estudiantes que compartieron conmigo su valioso tiempo, estimable talento, y contagioso entusiasmo. Alfabéticamente, son Aaron Hyman, Ada León Quiñónez, Agustina Rodríguez Romero, Akemi Herráez Vossbrink, Alberto Servat, Aldo Barbosa Stern, Alicia Seade, Alonso Ruiz Rosas, Andrés de Leo, Angel Justo Estebaranz, Anthony Holguín Valdez, Antoine Gallay, Antonio Salmerón, Arturo Higa, Barbara Mundy, Brooks Rich, Carlos Vera Carrasco, Carmen López Calderón, Cesar Arriaga, Charles Miró Quesada, Christine Hernández, Clara Bargellini, Cordula Bischoff, Daan van Heesch, Daen Huse, Daniel Enríquez Prado, Daniel Estrada, Denise Beck Garreaud, Diana Castillo, Diana Pacheco, Eloy Neira Riquelme, Emily Floyd, Érika González, Escardiel González Estévez, Ewa Kubiak, Fabiola Martínez, Fernando Loffredo, Fernando López Sánchez, Francesco de Nicolo, Francisco Yábar, Gloria Solache Vilela, Jaime Cuadriello, Javier Chuquiray, Javier Colmenares. Jeffrey Ruda, Joakim Borda-Pedreira, José Antonio Rodríguez, José Ignacio Lámbarri, José Manuel Matilla, Joseph Albanese, Juan Carlos Estensoro, Juan Castañeda Murga, Juan Yangali, Julian Jachmann, Li Cárdenas Noa, Liliana Canessa, Lucía Querejazu, Luciano Migliaccio, Luis Eduardo Wuffarden, Luis Martín Bogdanovich, Luis Muro, Luisa Elena Alcalá, Luis Sandoval, Luz Romero de Zevallos, Marcela Corvera Poiré, Margarita Roel, Mario Zamora Pérez, María Eugenia Sicilia, María Sánchez, Marta Fajardo, Maxime Préaud, Olga Acosta, Pascale Cugy, Pauline Beck Garreaud, Piedad Pareja, Rafael Ramos Sosa, Raúl Montero, Renata de Almeida Martins, Ricardo Estabridis, Ricardo González, Rita Bernini, Roberto Dañino Zapara, Roger Cáceres, Steve Castillo, Sylvia

Angélica Fernández Rojas, Teoman Akgönül, Vanessa Selbach, Xabier Lamíquiz, Xena Fitzgerald, y Yoshiko Yamamichi.

En cuanto a instituciones, vaya mi agradecimiento a la Biblioteca Nacional del Perú, al Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano, a la Colección Barbosa Stern, al Departamento de Historia de la Pontificia Universidad Católica del Perú, a la Latin American Library at Tulane University, al Museo del Grabado ICPNA, al Museo Pedro de Osma, a Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA), al Programa de Estudios del Museo Nacional del Prado, a la Universidad de California-Davis y a aquellos coleccionistas particulares que compartieron con nosotros su colección pero prefieren permanecer en el anonimato. Finalmente, mención especial merecen César Linares y Daniel Giannoni por sus excelentes reproducciones fotográficas del *Álbum Cueba*.

El *Álbum Cueba*, El repertorio visual de un pintor limeño del crepúsculo colonial, Curaduría.

Sobre el curador

Almerindo Ojeda, doctorado por la Universidad de Chicago en 1982, es Profesor Emérito de la Universidad de California y Profesor Honorario de la Universidad Católica del Perú. Es también Miembro Honorario del Instituto Riva-Agüero (Lima), Investigador de Área del Proyecto de Estudios Indianos (Lima/Pamplona), y director fundador del Proyecto para el Estudio de las Fuentes Grabadas del Arte Colonial (PESSCA), proyecto convertido hoy en referente para los estudios coloniales (colonialart.org). El Profesor Ojeda ha disertado sobre arte colonial en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, España, Estados Unidos, Francia, México, Polonia, República Checa, y Perú. También ha participado en la curaduría de exposiciones de arte colonial en Lima, Arequipa, Cusco, Quito, y Ciudad de México. El Doctor Ojeda ha publicado extensamente sobre las fuentes grabadas del arte colonial (sites.google.com/view/arhistoryojeda), y actualmente prepara *Las metamorfosis del grabado en los territorios coloniales de los imperios ibéricos* —obra que sintetizará veinte años de investigación en el proyecto PESSCA y que busca situar el arte colonial en el contexto de la historia universal del arte.



Artista no identificado. Pintadera (sello). Cerámica moldeada y tallada. Años 200 a.C - 300 d.C.
Andes Septentrionales. Colección particular, Lima, Perú.



cultural.icpna.edu.pe

   /ICPNAcultural

MUSEO DEL GRABADO ICPNA

Avenida Javier Prado Este 4625 - La Molina
De martes a sábado de 10:00 a. m. a 1:00 p. m.
y de 2:00 p. m. a 7:00 p. m.

En cubierta: Jean Baptiste Barbé, *La Huida a Egipto*.
Tras Maarten de Vos. Calcografía. Amberes: Adriaen Collaert, ca. 1598.
En contracubierta: Diego Quispe Tito, *La Huida a Egipto*.
Óleo sobre lienzo, ca. 1670-1675. Colección particular.