

ECOS *del* ARTE
del VIRREINATO
del PERÚ

ECOS *del* ARTE
del VIRREINATO
del PERÚ



Durante tres siglos, España y Perú compartieron una historia común. Por este largo camino de ida y vuelta viajaron los elementos que dieron lugar a un arte mestizo y compartido; un injerto, como lo llamó Julián Marías, que dio lugar a una forma nueva de estar en el mundo.

El fundamento del mestizaje fue la religión. La expresión artística y las costumbres de las grandes civilizaciones precolombinas, con los incas a la cabeza, se mezcló con el arte de los españoles porque el arte fue antes que nada catequesis. La pintura, el teatro y la música fueron las herramientas de persuasión y comunicación de los misioneros llegados al Nuevo Mundo, que no podían conquistar al “otro” sin dejarse conquistar por su voz y sus símbolos.

Ejemplo significativo del mestizaje son los Ángeles arcabuceros, que vinieron a sustituir al culto a los espíritus de los antepasados. En el colorido de las alas, en la importancia de las armas de fuego viven todavía el gusto y el punto de vista del Perú incaico.

La *Pacha Mama*, la tierra fértil, aparece en algunas representaciones de la Virgen María, protectora de los gremios y las gentes del lugar, con un gran poder milagroso y una intensa devoción popular. Aquellas imágenes que se adornaron con riquísimas túnicas, mantos y joyas. La Virgen niña hilandera, introducida en el arte sevillano español por Juan de Roelas, se transforma en América en una niña sedente en una elegante silla, vestida con ropajes bordados en seda y oro, adornada con multitud de joyas, que sostiene en su mano un copo de lana.

También los “tupus”, los prendedores de las mantas que llevaban las mujeres andinas sobre los hombros, o los animales americanos forman parte del mismo fenómeno. El arte virreinal festeja la continuidad del Reino, primero bajo los incas y después bajo los reyes de la Casa de

Austria, en las series de retratos de los soberanos del Perú. Es uno de los más hermosos ejemplos de la incorporación, y no mera conquista, sobre la que se asentó la Monarquía de España a ambos lados del Atlántico.

La Comunidad de Madrid agradece al Museo Pedro de Osma la generosidad de compartir con los madrileños ejemplos tan importantes y significativos de la cultura virreinal, convertida en nuestra cultura común a cada lado del océano.

Isabel Díaz Ayuso

Presidenta de la Comunidad de Madrid

Encontrar nuestra propia identidad peruana es una tarea que nunca termina. Todas las generaciones tenemos el deber de dar a conocer que nos une una historia común de la cual enorgullecemos. Nuestra paternidad hispana nos otorgó una partida de nacimiento sellada por la Corona Española y la nobleza europea; nuestra maternidad, con el brillo de la realeza del Imperio Incaico. Este mestizaje produjo reconocimientos en ambos sentidos para las partes intervinientes de honor y respeto; otorgándose mutuamente privilegios, títulos, propiedades, costumbres y, lo más importante, el compartir una única fe.

Queremos resaltar nuestro especial agradecimiento a la Comunidad de Madrid por el esfuerzo y dedicación al invitar al Museo Pedro de Osma a exhibir parte de su colección emblemática de arte virreinal en el marco de las celebraciones por el Día de la Hispanidad próximo. La relevancia de la muestra consiste en resaltar una historia común poco conocida, que se encuentra en los lienzos de 300 años de virreinato, donde se aprecia no solo el amalgamamiento cultural entre dos mundos, sino también el compartir lo mejor de los sistemas de gobierno de cada parte con una singular eficacia. Al punto que los gobernantes de ambos lados llegan a acuerdos que resaltan los valores de la hispanidad y, lo más importante aún, el compartir y difundir la evangelización de la fe católica en todos los territorios de los reinos.

Deseando que el acercamiento entre nuestras instituciones afirme los valores tan poco comprendidos por el mundo actual, y que son guía para alcanzar una buena salud social que haga de nuestras sociedades prósperas, solidarias y caritativas.

Esta gesta cultural debe extenderse a todos los hispanohablantes en un llamado por la unidad en la lengua, las costumbres, la música, la gastronomía y el arte. Isabel Díaz Ayuso, presidenta de la Comunidad

de Madrid, gracias por esta oportunidad y sepa que los espacios del Museo Pedro de Osma y la Fundación Pedro y Angélica De Osma Gildemeister estarán disponibles para colaborar con las iniciativas de identificación con los valores de vida, familia y fe que usted promueve.

Felipe De Osma Berckemeyer

Presidente de la Fundación Pedro y Angélica De Osma Gildemeister



*Retrato de Capac
Yupanqui, emperador
del Perú*

JUAN BERNABÉ PALOMINO

1748

Grabado, buril

BNE, IAM/37

ÍNDICE



INTRODUCCIÓN	7
CASA MUSEO LOPE <i>de</i> VEGA	9
Arcángel Ariel	11
Nuestra Señora de la Merced la Peregrina	13
Virgen de la Almudena	15
Virgen niña hilando	19
La Virgen de los Sañres	21
Tupus	23
MUSEO CASA NATAL <i>de</i> CERVANTES	25
La defensa de la Eucaristía con santa Rosa	27
La genealogía de los incas	29
SALA DE LA CONSEJERÍA	
<i>de</i> CULTURA, TURISMO y DEPORTE	32
Baúl de nacimiento	33
ECHOES <i>of</i> PERUVIAN VICEROYALTY	
PERIOD ART	35

ECOS *del* ARTE *del* VIRREINATO *del* PERÚ



El Museo Pedro de Osma ha sido invitado por la Comunidad de Madrid a participar en el festival Hispanidad 2025 con la exposición «Ecos del arte del virreinato del Perú» desde octubre de 2025 hasta enero de 2026, que se presentará en tres emblemáticos espacios de la región: la Casa Museo Lope de Vega, el Museo Casa Natal de Cervantes y la Sala de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, todos dependientes de la Subdirección General de Bellas Artes y de la Dirección General de Cultura e Industrias Creativas de la Comunidad de Madrid, con el fin de exhibir una selección de tesoros de la colección del museo como un símbolo de los lazos comunes y de la cultura compartida que conforma la hispanidad entre Perú y España.

El eco es una resonancia del sonido y aquí lo empleamos como metáfora para evocar la relevancia que alcanzó el arte del virreinato del Perú en la Historia del Arte. Un rielar que surgió al asimilar el arte europeo filtrado por la lente de una cultura hispana que se consolidaba a la par que América contribuía al fortalecimiento del reino de España.

El eco, además, sugiere un diálogo que retorna transformado: vuelve con nuevas resonancias, con aportes y matices que revelan una limpieza acústica más sutil. En esa transformación, se perfila una identidad artística propia, forjada en el diálogo entre tradiciones visuales y culturales, adaptadas al contexto americano.

Esa capacidad de adaptación nos permite comprender las complejas dinámicas de intercambio que dieron forma a una riqueza visual singular. Por ello, entendemos el arte virreinal del Perú no como una simple traslación de modelos, sino como una manifestación nacida del encuentro, el entendimiento y el enriquecimiento mutuo. Esta exposición invita a reflexionar —a partir de una cuidada selección de obras pertenecientes a la colección del Museo Pedro de Osma de

Lima— sobre cómo estas piezas, además de constituir un legado artístico, también suponen el testimonio vivo del cruce de caminos entre artistas, comitentes y una sociedad que las valoró, las interpretó y las preservó a lo largo del tiempo.

Cada obra presentada incorpora un discurso y nuevas devociones gestadas en América, con identidades propias, como la imagen de santa Rosa de Lima o la Virgen Peregrina. Asimismo, se revisa el proceso técnico, desde el dorado aplicado en los lienzos hasta el recurrir a la polimateria para realizar un belén. Además, se examina la referencia a modelos de representación, como los arcángeles arcabuceros, y la recreación de un linaje incaico, así como modelos iconográficos coherentes con su función y contexto. Desde esta perspectiva, la muestra propone un diálogo entre la historia del arte, la literatura, la conservación y la técnica, reafirmando el intercambio como un principio fundacional de toda construcción basada en el respeto a la otra edad. **(R.C. y A.D.L.)**



América. Los cuatro continentes

JOHAN SADELER

1581

Grabado, buril

BNE, IVENT/2249

CASA MUSEO LOPE *de* VEGA



“Mi casilla, mi quietud, mi güertecillo y estudio”. Así define su casa Lope Félix de Vega uno de los escritores más reconocidos del Siglo de Oro español en una carta dirigida a un amigo. En ella compuso algunas de sus obras más célebres, allí vio morir a su último gran amor, Marta de Nevares, por ella pasaron amigos y admiradores... Convertido hoy en casa museo, en el barrio de las Letras, el edificio sirve, además de como recuerdo de la gran figura que fue el dramaturgo y poeta, como ejemplo de estilo de vida en el famoso Siglo de Oro español. Visitarla es un testimonio, una ruta literaria y emocional, una invitación a viajar al Madrid de otra época a través del Arte, la Literatura y la Historia.

El “Fénix de los ingenios” se trasladó definitivamente a Madrid en 1610 y compró esta casa en la que habitó hasta su muerte. Murió en Madrid el 27 de agosto de 1635, a los setenta y dos años de edad. Fue enterrado en la iglesia de San Sebastián, en la actual calle de Atocha, muy cerca de su casa.

Lope de Vega escribió varias comedias con temas americanos, como *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, que narra la hazaña colombina y su impacto en la evangelización del continente. Sus obras, especialmente las comedias, fueron populares en los virreinos americanos, contribuyendo a la difusión de la cultura española y la lengua castellana en el nuevo continente.



Arcángel Ariel

ANÓNIMO

Siglo XVIII

Óleo sobre lienzo

Arcángel Ariel

Esta pintura muestra al Arcángel Ariel como parte de la iconografía virreinal conocida como «arcángeles arcabuceros», una de las representaciones consideradas propias del arte andino. Vestido con ropa inspirada en el uniforme militar y portando un arcabuz, Ariel se presenta como un mensajero de Dios. Como ha señalado la investigadora María Escardiel González, estas imágenes combinan el papel religioso de los ejércitos celestiales con elementos tomados de la fiesta, el teatro y las procesiones. El arcabucero no solo representa el poder espiritual, sino que también se relaciona con las celebraciones religiosas altoandinas, en las que la música, la danza y el color eran protagonistas, y que aún siguen activas.

Ariel, cuyo nombre no figura entre los siete arcángeles canónicos, refleja, además, la expansión y la reinterpretación de lo sagrado en el Nuevo Mundo. Su presencia da cuenta de una angelología amplia, que integra referentes devocionales y estéticos locales en la representación de lo celestial. Esta obra destaca por su equilibrio entre lo marcial y lo evocativo y nos introduce en el universo donde lo sagrado se celebraba con un esplendor visual característico.

En algunos textos gnósticos y esotéricos medievales y renacentistas, Ariel se asocia con la naturaleza, el aire o los elementos. Más adelante, en tradiciones cristianas místicas, también se lo menciona como protector de la creación o ejecutor del juicio divino. Estas ideas pueden haber influido en su inclusión dentro del arte virreinal. (D.C.)



Nuestra Señora de la Merced la Peregrina

ANÓNIMO

Siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, brocateado

Nuestra Señora de la Merced la Peregrina

A principios del siglo XVIII, con la misión de recolectar limosnas para la reconstrucción de su templo, la escultura de la Virgen del convento de la Merced de Quito emprendió un extenso peregrinaje. De su recorrido —documentado en testimonios visuales y devocionales— se sabe que pasó por ciudades como Panamá, La Habana, México y Cusco, llegando incluso a Cádiz, donde permaneció hasta su desaparición durante la Guerra Civil.

Este andar fue dejando huellas pictóricas que atestiguan no solo su tránsito, sino también el fervor que despertó. En esta pintura, por ejemplo, su identidad se reconoce a través de elementos simbólicos como la cartela y los sombreros de peregrino que portan los personajes, signos claros de su carácter petitorio. Sin embargo, la impronta andina reside, además de en la iconografía, en la técnica: las aplicaciones de pan de oro que simulan ricos brocados textiles revelan una identidad estética, un código visual que la ancla a la sensibilidad regional y actúa como un metafórico velo de su andar. Igualmente, esta pieza argumenta el alcance devocional de la imagen y su circulación como estrategia para obtener recursos económicos no mediante la reproducción de estampas o libros —como fue habitual con otras advocaciones—, sino mediante el desplazamiento físico de la propia escultura, que fue dejando tras de sí poblaciones marcadas por su presencia.

El estudio técnico de esta pintura, realizado por la Universidad de Ingeniería y Tecnología de Lima, reveló aspectos hasta entonces desconocidos. Un análisis radiográfico, causado por ciertas pérdidas puntuales de capa pictórica, permitió identificar un rostro oculto tras la mano de la Virgen. Ante este hallazgo, se amplió la exploración por rayos X al resto de la obra, y se descubrió debajo una imagen de san José con el Niño Jesús. El reaprovechamiento de lienzos fue una práctica habitual durante el periodo virreinal, motivada tanto por razones económicas como por cambios devocionales, deterioros o transformaciones políticas.

Para profundizar en la composición de esta pintura subyacente encontrada, se completó el análisis mediante fluorescencia de rayos X, que

permitió identificar los elementos químicos presentes en los materiales, y se tomaron micromuestras estratigráficas que revelaron la secuencia de capas en la primera obra de san José, revelando la presencia de cobre para representar su característico manto. Estos estudios no solo permiten reconstruir la historia material del objeto, sino también ampliar las preguntas sobre los procesos de transformación y resignificación en el arte virreinal. (A.D.L.)



Virgen de la Almudena

La historia de la Virgen de la Almudena está profundamente vinculada con la ciudad de Madrid. Según la tradición, durante la ocupación musulmana de la península ibérica, el arzobispo Raimundo de Toledo decidió ocultar la imagen para protegerla de una posible profanación. Permaneció escondida durante siglos, hasta que fue redescubierta milagrosamente el 9 de noviembre de 1085, cuando se desplomó parte de una muralla. Para asombro de los presentes, las dos velas que habían acompañado a la imagen seguían encendidas, aunque el humo había oscurecido su rostro. Desde entonces, esta Virgen fue proclamada patrona de Madrid.

La devoción a Nuestra Señora de la Almudena llegó al Perú de la mano de Manuel de Mollinedo y Angulo, quien fue párroco de la iglesia madrileña donde se veneraba la imagen. Gracias a sus méritos, fue propuesto por Mariana de Austria como obispo del Cusco, cargo que asumió en 1673. A su llegada, trajo consigo el culto a esta advocación mariana, consolidando así un puente espiritual entre España y el virreinato peruano.

En esta pintura, la Virgen aparece representada con tez morena, entronizada sobre un altar ricamente ornamentado. Se apoya en una peana y un resplandor de plata, de los cuales cuelgan ángeles que le ofrecen rosas, componiendo una visión escultórica que se enmarca con guirnaldas de flores. En la parte inferior, la escena se completa con las imágenes de san Ignacio de Loyola y san Vicente Ferrer.

La obra destaca por su meticulosa representación de materiales suntuarios: objetos de plata, un vestido brocado y coronas doradas. Para lograr estos efectos se empleó oro aplicado con pincel sobre la pasta en relieve, una técnica característica del arte virreinal andino que alcanzó altos niveles de especialización. Atribuida al círculo de Basilio Santa Cruz, la pintura guarda estrechas similitudes con otra conservada en la catedral del Cusco, especialmente en el tratamiento de los elementos argénteos. Se considera probable que el artista se haya basado en una estampa traída de España por el propio obispo Mollinedo.

Con esta pieza también recordamos la obra de Lope de Vega *Triunfos divinos* (1625). En este libro de poemas dedicó octavas a la Virgen de



Virgen de la Almudena

CÍRCULO DE BASILIO SANTA CRUZ PUMACALLAO

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo, brocateado

la Almudena relatando el momento de su aparición y el estado de conservación de la imagen:

Madrid, por tradición de sus mayores,
busca su imagen con devota pena,
donde los africanos vencedores
tenían de su trigo la Almudena.

El muro, produciendo varias flores
por los resquicios de la tierra amena,
con letras de colores parecía
que les mostraba el nombre de María.

La imagen, pues, tan limpia y bien tratada
salió del muro, aunque de piedras era,
que parecía que con ser pintada
conservaba también ser siempre entera (...).

El pino de que es hecha, siempre entero,
a tanta edad se muestra inaccesible,
que no a ser Dios el escultor primero
pareciera a los años imposible.

En su virtud, el cándido madero,
como si fuera cedro incorruptible,
imita al dueño de quien fue traslado,
que no admitió carcoma de pecado.

(D.C.)



Virgen niña hilando

ANÓNIMO

Siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, brocateado

Virgen niña hilando

Es una de las piezas señeras del arte andino que se ha mitificado a lo largo de la historiografía. Desde evocar rasgos y prendas andinas, como la *lliclla* o el tupu (prendedor), que algunos autores usan de argumento para relacionarla con la imagen de la princesa inca, la ñusta, hasta vincularla con los protoevangelios que la conectan con el pasaje de la Virgen tejiendo el velo del templo que se rasgará por el sacrificio de Cristo. No obstante, basta una calmada y paciente observación para darnos cuenta de que en esta obra la Virgen no está tejiendo y tampoco usa tupu o *lliclla*. Si bien estos aspectos desacreditan un mito defendido desde hace varios años, su valía recae en esas mismas confusiones para consolidar sus características regionales.

Comenzamos con el ropaje: viste un camisón blanco listado, con campos florales y empuñaduras rematadas con encaje de hilos de oro. Sobre él, lleva un corsé rojo, cerrado al frente por un cordón zigzagueante, adornado con una orla dorada de diseños vegetales a modo de tornapuntas. Se cubre con una mantilla blanca listada, cuya orla está rematada con encajes dorados, y se abrocha al centro con un prendedor de oro que ostenta el anagrama mariano. Su cabello está recogido por una vincha hecha con un listón rojo, decorada con una orla de perlas y un broche de trama cuadrada y contorno perlado.

Hasta este punto, cada uno de estos elementos encuentra correspondencias con modelos de representación de la Virgen encontrados en España —como el de la colección del Museo del Prado—, en los que, salvo por las aplicaciones de dorados y encajes, así como por el anagrama de María, las prendas son esencialmente las mismas, incluso en el doblez del anudado de la vincha. Esto subraya cómo la aplicación de oro en la pintura se convirtió en un recurso distintivo que, aunque no se trataba de una técnica creada ni exclusiva de los Andes, fue en esta región donde se adoptó como propia, confiriendo a la pintura un carácter estético singular. Esta particularidad visual contribuyó a que muchos interpretaran erróneamente a esta Virgen como una figura vestida de ñusta.

El modelo, de probable origen sevillano, no experimentó cambios formales significativos; sin embargo, fue la técnica la que generó una identidad visual americana. Ahora puede verse como una Virgen vestida a

la manera sevillana, pero con una impronta cusqueña, y esa dualidad ha renovado las lecturas sobre la imagen, permitiendo centrar la atención en el verdadero acto que representa: el hilado. En este sentido, recuperamos la idea profética ya esbozada: la relación entre el hilado y el desgarrar del velo del templo. No obstante, creemos que resulta aún más sugerente considerar que el acto de hilar está estrechamente ligado al destino. Basta recordar la figura de Cloto —o Nona en la tradición latina—, la más joven de las Moiras, encargada de devanar el hilo de la vida. Este argumento no se aparta del todo de la lectura profética del velo rasgado, pero quizás nos acerque más a una interpretación simbólica del hilado como intento de moralizar la noción de destino, presentándose como algo reservado al conocimiento divino. Un destino revelado a la Virgen, cuya misión de ser madre de Cristo estaba ya asignada desde su Inmaculada Concepción. (A.D.L.)



La Virgen de los Sañtres

La pintura representa una imagen escultórica de la Virgen con el Niño Jesús, cuya característica principal es que sostiene en su mano una aguja enhebrada. Esta singular iconografía le ha valido el título más conocido de Virgen de los Sañtres. Aunque no se tiene constancia de esta advocación en el Perú, la presencia de los dos personajes a sus pies podría vincularse también con la práctica del bordado, más que con el oficio de la sastrería en sentido estricto, considerando la postura sedente de los personajes y los tejidos en proceso de elaboración.

Ambos personajes trabajan en dos piezas textiles distintas: el hombre de la izquierda borda una casulla, mientras que el de la derecha trabaja un manto. Estas prendas no son solo decorativas, sino que evocan la importancia simbólica del textil dentro del ritual. La casulla, por ejemplo, se entiende como una «armadura celestial», remitiendo a la leyenda de san Ildefonso, a quien la Virgen habría entregado una casulla como prenda de gracia divina al decirle: «Recibe esta presea de mi Hijo». Esta concepción la refuerza fray Iván López en 1608, cuando describe los ornamentos sagrados como parte de las armaduras espirituales con las que el sacerdote se reviste para enfrentarse al mal.

El manto, por su parte, podría evocar la dimensión protectora de la Virgen, tradicionalmente representada como refugio bajo el cual se acogen fieles y comunidades. En este sentido, el acto de bordar estas piezas podría relacionarse con la contribución activa al poder intercesor, ampliando así el valor del oficio del bordador no solo como artífice, sino como agente devocional dentro de la comunidad. Esta representación dignifica su labor, lo cual otorga reconocimiento a quienes participaban en la creación de vestiduras sacras, enmarcando su trabajo como parte integral de la liturgia y la construcción del espacio sagrado. (A.D.L.)



Virgen de los Sañres

ANÓNIMO

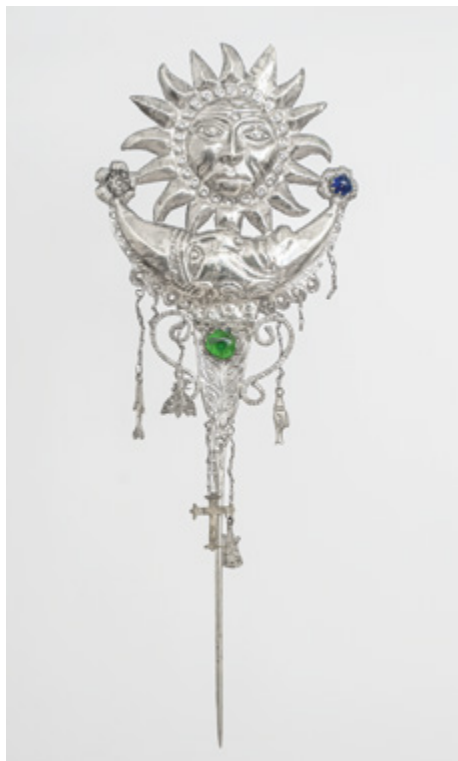
Siglo XVIII

Óleo sobre lienzo, brocateado

Tupus

«Tupu» es una palabra quechua que se utiliza para denominar el prendedor que sujeta la manta o *lliclla* que llevaban las mujeres andinas sobre los hombros. Si se usaban en pares, servían para sujetar el *anaku* o vestido. Se trata de una pieza indumentaria muy propia de la feminidad andina, que destaca por su permanencia en el tiempo, dado que su uso se remonta a tiempos prehispánicos y se mantiene vigente hasta nuestros días. El Museo Pedro de Osma cuenta con una importante colección de tupus que se caracteriza por la variedad de diseños y técnicas de elaboración. Los tupus que se presentan aquí dan cuenta justamente de esta diversidad de formas y motivos iconográficos; los mismos que nos permiten tener una idea más clara de la cosmovisión y el quehacer diario de quienes los fabricaron y quienes los usaron. Uno de ellos, por ejemplo, es una muestra del sincretismo religioso: en la cabeza, aparecen el sol y la luna, divinidades prehispánicas, desde las cuales cuelgan elementos del quehacer diario, pero también del cristianismo. Sobre su elaboración, los tupus elegidos presentan técnicas muy diversas de metalurgia y orfebrería como el repujado, el corte y la soldadura, el vaciado y hasta el uso de técnicas distintas para la fabricación de un solo objeto. (M.G.R.)





Tupus

ANÓNIMO

Siglo XIX

Plata, cortado, soldado y repujado

MUSEO CASA NATAL *de* CERVANTES



Miguel de Cervantes nació en Alcalá de Henares en 1547 tal y como confirma la partida bautismal encontrada en el libro de bautismos de la desaparecida iglesia de Santa María la Mayor. El Museo Casa Natal de Cervantes está ubicado en el lugar donde, según los investigadores, estaba la casa familiar de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) y en la que el literato nació y pasó sus primeros años de vida.

El inmueble se encuentra en el casco histórico del municipio complutense, contiguo al “Hospital de Antezana” y sus diversas estancias recrean las costumbres, gustos y quehaceres cotidianos de los siglos XVI y XVII, buscando percibir la presencia de sus moradores.

La obra de Cervantes, especialmente “Don Quijote”, ha tenido una profunda influencia en la lengua española, tanto en nuestro país como en América. Aunque el escritor nunca viajó al continente americano, la novela llegó allí poco después de su publicación. Gracias a la enorme popularidad de la que disfrutó esta obra, la lengua compartida a ambos lados del océano se enriqueció con la incorporación de americanismos, palabras y expresiones que hacen del español el idioma que conocemos hoy.



La defensa de la Eucaristía con santa Rosa

ANÓNIMO

Siglo XVIII

Óleo sobre lienzo

La defensa de la Eucaristía con santa Rosa

Carlos II, último monarca de la Casa de Austria, falleció sin dejar sucesión directa, lo que generó una gran expectación en Europa ante el inminente fin de su dinastía. En este contexto, el discurso contrarreformista se intensificó, en especial en torno a la defensa del sacramento de la Eucaristía, como respuesta a las doctrinas protestantes que cuestionaban la presencia real del cuerpo de Cristo. Paralelamente, el islam emprendía su último intento significativo por expandirse en Europa, en lo que sería conocida como la batalla de Lepanto. En el virreinato del Perú también se libraba una contienda crucial: la caída del reino de Vilcabamba y la captura del último inca, Túpac Amaru I.

Estos tiempos convulsos, marcados por incertidumbres políticas y religiosas, impulsaron una renovada afirmación de las convicciones católicas, promoviendo la devoción y la evangelización a través de imágenes que exaltaban la fe. En este marco, las representaciones del Santo Sacramento cobraron particular relevancia. Durante la Semana Santa de 1572, el virrey Francisco Álvarez de Toledo aprovechó las celebraciones para vincular la victoria del cristianismo en Europa con la consolidación de la fe en América, lo que contribuyó a proyectar una imagen de unidad espiritual frente a las amenazas externas. Esta visión explicaría la proliferación de obras en las que el rey de España aparece defendiendo la Eucaristía frente a enemigos identificados como moros o herejes, reafirmando la dimensión sacra del poder real.

La pintura aquí presentada remite a uno de estos momentos simbólicos. En junio de 1615, una flota de corsarios neerlandeses comandada por Joris van Spilbergen atacó diversos puertos del virreinato peruano. En respuesta, los habitantes del Callao organizaron la defensa del territorio: mientras los hombres se dispusieron en la playa para repeler la amenaza, las mujeres acudieron a las iglesias para orar, invocando la protección del Santísimo Sacramento expuesto por orden del arzobispo. Entre ellas se encontraba Isabel Flores de Oliva, quien más tarde sería conocida como santa Rosa de Lima. Según el relato de fray Leonardo Hansen, su primer biógrafo, santa Rosa, dirigiéndose a las mujeres que la acompañaban, cortó sus faldas para facilitar el movimiento, se ciñó el cinturón, se remangó el vestido, se descalzó

y exclamó: «Cuando entren los enemigos a este templo, me subiré al altar, cubriré la sagrada Hostia con mi cuerpo y no cederé hasta que caiga acribillada de heridas».

En la escena, santa Rosa ocupa el centro de la composición, sosteniendo sobre sí la custodia que alberga el cuerpo de Cristo. A su izquierda aparece el rey Carlos II, cuya presencia simbólica refuerza la legitimidad de la monarquía hispánica y su compromiso con la defensa de la fe. A la derecha, se sitúan los enemigos musulmanes, representando la amenaza a la integridad del sacramento. Si bien la escena remite a un contexto europeo, el episodio narrado por la hagiografía traslada la amenaza al ámbito local, concretamente al asedio pirata en las costas del virreinato del Perú. La centralidad de santa Rosa en la imagen subraya su papel como pilar de la Iglesia y del propio orden virreinal.

La canonización de santa Rosa, en 1671, coincidió con un momento en el que se buscaba reafirmar la autoridad de la dinastía de los Austria en un mundo cada vez más fragmentado. Su figura se convirtió así en símbolo de unidad y fortaleza espiritual, vinculando la historia de América con la de España a través de un testimonio compartido de fe, sacrificio y resistencia. (R.A.)



La genealogía de los incas

Toda comunidad se forja sobre mitos fundacionales: relatos que explican sus orígenes, su naturaleza y los ideales que la cohesionan. La formación del Imperio incaico no escapa a esta dinámica, especialmente si consideramos el momento en que su memoria buscó perpetuarse a través de una narrativa que enlazaba la sucesión incaica con el nacimiento del virreinato del Perú.

La pintura que aquí se presenta tiene su origen en un grabado del sacerdote Alonso de la Cueva y Ponce de León, en el que se articulaba una línea sucesoria entre los soberanos incas y la realeza española. El grabado sobre el que se basa esta obra, fechado en 1746, recoge esa misma intención de continuidad simbólica. La genealogía representada parte de Manco Cápac y culmina en Atahualpa, para luego enlazarse con Carlos V y los monarcas españoles hasta Felipe V, proponiendo así una lectura conciliadora de la historia. Esta idea no fue inédita: responde al concepto medieval de *translatio imperii*, que alude al traslado legítimo del poder imperial de una autoridad a otra —como ocurrió con la sucesión del Imperio romano al bizantino y de este al Carolingio. En el arte virreinal, esta noción se plasma en obras donde Atahualpa entrega simbólicamente el cetro a Carlos V, considerado el XV rey del Perú.

El establecimiento de una genealogía visual fue significativo tanto para la monarquía española como para la nobleza incaica. Ya en el siglo XVII, el Inca Garcilaso de la Vega narra cómo descendientes de la nobleza cusqueña enviaron a la corte española un árbol genealógico de los incas, con la intención de recuperar ciertos derechos y tributos. Si bien los intereses de ambas partes eran distintos —legitimar el poder, en un caso, y reclamar justicia, en el otro—, compartían la conciencia de que toda autoridad se fortalece con una historia que la respalde.

El lienzo del Museo Pedro de Osma, elaborado ya en época republicana, introduce una diferencia significativa: no incluye a los reyes de España como herederos de la dinastía inca. En él, Atahualpa entrega el cetro sin que haya un receptor visible, dejando abierto el destino del poder. No obstante, la sociedad virreinal reconoció la transferencia simbólica del poder, y esta fue incluso asumida por miembros de la nobleza indígena. Así lo sugiere Guamán Poma de Ayala, quien, en su

Nueva crónica y buen gobierno (1615), relata un gesto de hermandad entre Martín Malqui de Ayala —representante del Inca Huáscar— y Francisco Pizarro, en nombre del rey Carlos I, durante el encuentro protocolar en el puerto de Tumbes en 1532.

También se observan elementos de leyendas incaicas anteriores. Por ejemplo, se representa a Mama Huaco como esposa de Manco Cápac, aludiendo al mito de los hermanos Ayar, en contraste con el mito más difundido del lago Titicaca, en el que la consorte es Mama Oello. En el centro de la composición figura el escudo incaico, único blasón superviviente de versiones previas, donde también se incluía el escudo de Castilla. Esta conserva la unancha, emblema característico de la



Genealogía de los incas

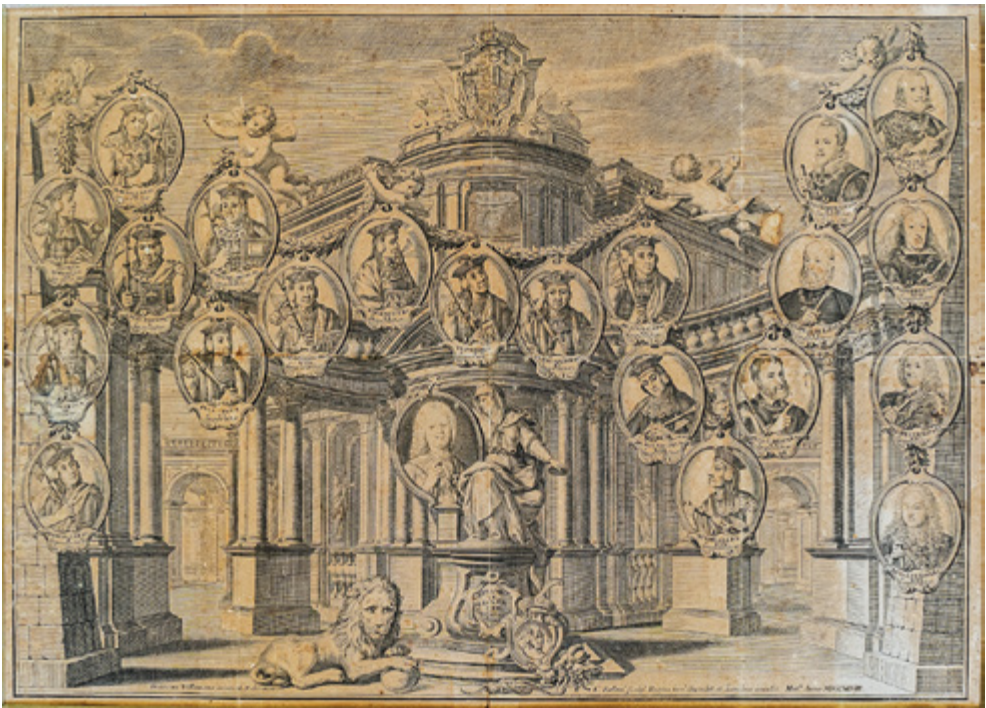
ANÓNIMO

Siglo XIX

Óleo sobre lienzo

heráldica andina: un arcoíris sostenido por dos serpientes, con una mascapaycha en el centro, símbolo del poder soberano incaico.

Es probable que esta versión pictórica responda al contexto independentista de inicios del siglo XIX. La persistencia de la genealogía incaica, ya fuera en los primeros años del virreinato o en los albores de la república, demuestra la versatilidad simbólica de estas imágenes: podían evocar la nostalgia de un pasado prehispánico, ser una herramienta para construir un proyecto nacional, o un medio para reclamar o conservar privilegios. En cualquier caso, la obra refleja el diálogo continuo entre memorias, identidades y aspiraciones que han tejido la historia compartida entre Perú y España. **(M.G.R.)**



Sucesión de incas y reyes españoles

DIEGO DE VILLANUEVA

1746

Grabado en papel

SALA *de la* CONSEJERÍA *de* CULTURA, TURISMO *y* DEPORTE



Ubicada en un emblemático edificio de Antonio Palacios levantado entre 1935 y 1943 para alojar el Banco Mercantil e Industrial, hoy sede de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, la Sala Alcalá 31 mantiene una programación especializada en artes visuales de ámbito nacional e internacional, que muestra la diversidad de lenguajes que caracterizan el arte actual con el fin de fomentar y promocionar la accesibilidad a la creación contemporánea.

Desde 2019, la sede de la Consejería, acoge también el “Belén de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte” con el que la Comunidad de Madrid ha querido homenajear en sus celebraciones navideñas a figuras emblemáticas de la cultura como Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Antonio Palacios o Mariano Fortuny y Marsal y adentrarnos en la tradición belenista de los siglos XIX y XX.

En esta nueva edición se presenta “Un nacimiento, dos orillas. El Belén en el Perú Virreinal”, un proyecto expositivo que da lugar a un conjunto artístico con creaciones belenistas del siglo XVIII procedentes de Málaga, Barcelona y Cuzco que tienen como centro el “Baúl nacimiento” de la Fundación Pedro y Angélica De Osma Gildemeister.

Baúl de nacimiento

Este baúl, finamente trabajado en madera y pasta moldeada policromada, contiene en su interior un nacimiento o belén del siglo XVIII. Se trata de un conjunto devocional desplegable, concebido para el uso doméstico o conventual durante las festividades navideñas. Al abrirse, revela complejas escenas organizadas con figuras que representan eventos en torno al nacimiento de Cristo, siguiendo una tradición heredada de Europa, especialmente de España e Italia, donde eran conocidos como *presepi da viaggio* o belenes de viaje.

Además de la escena central del nacimiento, el conjunto incluye, entre varios episodios: la Adoración de los Pastores, la Huida a Egipto o la Matanza de los Inocentes, todos dispuestos en distintos niveles dentro del baúl, lo que sugiere una intención narrativa y catequética. Las figuras, talladas en madera, algunas modeladas en pasta de maguey o tela encolada, están policromadas y doradas a pincel, lo que aporta un notable efecto visual que invita a adentrarnos y descubrir cada detalle.

Este tipo de obras, hoy poco frecuentes, ofrecen un valioso testimonio de las prácticas devocionales privadas durante el periodo virreinal. El baúl confiere una práctica que evoca descubrir las piezas al momento que se abren, lo que enriquece tanto la experiencia estética como su función pedagógica. (D.C.)



Baúl de nacimiento

ANÓNIMO

Siglo XVIII

Talla en madera y pasta moldeada
policromada y dorada

ECHOES *of* PERUVIAN VICEROYALTY PERIOD ART

For three centuries, Spain and Peru shared a common history. This long road was travelled by the elements that gave rise to a mixed and shared art. Like a graft, as Julián Marías put it, that gave rise to a new way of existing in the world.

The basis of this miscegenation was religion. The artistic expression and customs of the great pre-Colombian civilizations, with the Inca at the forefront, mixed with Spanish art because art was first and foremost catechesis. Painting, theatre, and music were the persuasive and communicative elements used by missionaries arrived in the New World, who could not conquer the 'other' without being themselves conquered by their voices and their symbols.

A significant example of this miscegenation is the Arquebusier Archangels who replaced the worship of the spirits of ancestors. The tastes and perspective of Inca Peru survive in the colourful wings and the importance of firearms.

The *Pacha Mama*, fertile ground, appears in some representations of the Virgin Mary, the protector of the local trades and peoples, with a great miraculous power and intense popular devotion. Such images were adorned with rich tunics, shawls, and jewellery.

The Virgin girl spinning, introduced to Sevillian art in Spain by Juan de Roelas, in Latin America became a girl seated in an elegant chair, dressed in clothes embroidered with silk and gold and decorated by a multitude of jewels, holding a flake of wool. Even the *tupus*, the brooches for the cloaks that Andean women wore over their shoulders, or the local wildlife form part of this phenomenon.

Viceroyalty period art celebrates the continuity of the kingdom, first under the Inca and then under the kings of the House of Austria, in the series of portraits of the sovereigns of Peru. It is one of the most beautiful examples of the incorporation, not mere conquest, on which the Spanish Monarchy settled on both sides of the Atlantic. The Community of Madrid is grateful to the Museo Pedro de Osma for their generosity in sharing with the people of Madrid such important and significant examples of Viceroyalty culture, becoming our shared culture on both sides of the ocean.

Isabel Díaz Ayuso
President of the Madrid Autonomous Community

Finding our Peruvian identity is a never-ending task. Every generation has the duty to discover that we are linked by a common history that we are proud of. We were fathered by the Spanish crown and European nobility. We were mothered by the gleam of royalty of the Inca Empire. This miscegenation was recognised both ways in terms of honour and respect. Privileges, titles, properties, and customs were exchanged, and perhaps most importantly, a common faith was shared.

We wish to emphasise our special gratitude to the Madrid Autonomous Community for their efforts and dedication inviting the Pedro de Osma Museum to exhibit part of its flagship collection of viceroyalty art as part of the celebrations for the forthcoming Hispanic Day. The significance of the exhibition consists in highlighting a little-known shared history which can be found in the canvases produced over 300 years of the viceroyalty, allowing us to glimpse not only the cultural amalgamation of two worlds, but also sharing the best of two different systems of government with great efficiency. All this to the point that governors on both sides reached accords to highlight the values of Hispanicity and, more importantly, sharing and disseminating the evangelisation of Catholic faith in all the territories of the kingdoms.

We hope that the collaboration between institutions may affirm values so little understood in the modern world, and which are a guideline towards achieving social wellbeing that can make our societies prosperous, supporting, and charitable.

This cultural gesture should be extended to all Spanish speakers in a call for the unity of language, customs, music, gastronomy, and art. I wish to thank you, Isabel Díaz Ayuso, president of the Madrid Autonomous Community, for this opportunity and to signal the availability of the spaces of the Pedro de Osma Museum and the Pedro y Angélica De Osma Gildemeister Foundation to collaborate on the sort of initiatives identified with life, family, and faith that you promote.

Felipe De Osma Berckemeyer

President of the Pedro y Angélica De Osma Gildemeister Foundation

ECHOES OF PERUVIAN VICEROYALTY PERIOD ART

The Pedro de Osma Museum was invited by the Madrid Autonomous Community to take part in the Hispanidad 2025 festival with the exhibition “Echoes of Peruvian Viceroyalty Art”, from October 2025 to January 2026. It will be held in three highly significant spaces around the city: The Lope de Vega House-Museum, the Cervantes Birthplace-Museum, and the Alcalá 31 exhibition space. These are all dependent on the Deputy Directorate-General for Fine Arts and the Directorate General for Culture and the Creative Industries of the Madrid Autonomous Community and serve to exhibit a series of treasures of the museum collection as a symbol of the common bonds and shared culture of Hispanism between Peru and Spain.

An echo can be defined as a resonance of sound, and here it is used as a metaphor to evoke the significance of art of the Peruvian viceroyalty period to the wider field of Art History. It is a reverberation that arose as European art was assimilated through the lens of a Hispanic culture undergoing a process of consolidation that took place at the same time as Latin America contributed to the strengthening of the kingdom of Spain.

An echo also implies a dialogue where what returns has been transformed: it returns with new resonances, with nuances that reveal a more subtle purity of sound. This act of transformation reveals its own artistic identity, forged in the dialogue between visual and cultural traditions adapted to the Latin American context.

This adaptability allows for an understanding of the complex exchanges that gave rise to a unique visual richness. Therefore, the art of the viceroyalty of Peru is not understood as a simple transfer of models, but as an expression born of meeting, and of mutual understanding and enrichment. This exhibition invites the visitor to reflect —based on a careful curation of works belonging to the collection of the Pedro de Osma Museum in Lima— on how these pieces, besides constituting an artistic legacy, also bear living witness to the crossroads between representative artists and a society that valued, interpreted, and preserved them over time.

Each work presented here possesses a discourse and new devotions that emerged in Latin America, along with new identities, like the image of Saint Rose of Lima or the Pilgrim Virgin. Likewise, the techniques employed are studied, from the gilding applied to the canvases to the multi-material compositions employed in the creation of a nativity scene. In addition, models of representation are examined, such as the arquebusier archangels, and the recreation of an Inca lineage, as well as iconographical models consistent with their function and context. From this perspective, the exhibition proposes a dialogue between the history of art, literature, conservation, and technique, all from the conviction that exchange is the foundational principle of any construction based on the respect for otherness. (R.C. y A.D.L.)

THE LOPE DE VEGA HOUSE-MUSEUM

“My little home, my peace, my little vegetable patch, and my study”. Thus Lope Félix de Vega, one of the most significant writers of the Spanish Golden Age, described his home in a letter to a friend. Here he wrote some of his most famous plays; here he held vigil over last great love, Marta de Nevaes; his friends and admirers visited him here... Now a house-museum, in the Literary Quarter of Madrid, the building also stands in memory of the great playwright and poet, an example of life-style in the famed Spanish Golden Age. To visit it is to go on a literary and emotional journey, it is an invitation to travel back to the Madrid of another era, through art, literature and history.

The ‘Phoenix of Wit’, as he was known, moved to Madrid in 1610 and bought this very house, in which he lived until his death. He passed away in Madrid on 27 August 1635, at the age of seventy-two. He was buried in the church of Saint Sebastian, on present-day Atocha street, very close to his home.

Lope de Vega wrote many plays on American subjects, such as *The New World Discovered by Christopher Columbus*, which tells the story of Columbus’ achievement and his impact on the evangelisation of the continent. Lope’s comedies in particular were popular across the Latin American viceroyalties, contributing to the dissemination of Spanish culture and the Spanish language across the continent.

Archangel Ariel

This painting depicts the Archangel Ariel as part of the iconography of the viceroyalty known as the ‘arquebusier archangels’, one of the forms considered native to Andean art. Ariel is presented as a messenger of God, dressed in clothes inspired by military uniforms and wielding an arquebus. As the scholar María Escardiel González has pointed out, these images combine the religious role of the armies of heaven with elements drawn from festivities, theatre, and processions. The arquebusier not only represents spiritual power but is also related to the High Andean religious celebrations, dominated by music, dance, and colour and which are still celebrated to this day.

Ariel, whose name is not amongst the seven canonical archangels, also reflects the expansion and reinterpretation of sacredness in the Americas. Her presence illustrates a wide-ranging angelology that integrates local devotional and aesthetic reference points in the presentation of the heavenly. This work stands out for its balancing of the martial and the evocative and introduces us into a world where the sacred was celebrated with a characteristic visual splendour.

Some medieval and renaissance gnostic and esoteric texts associate Ariel with nature, air, or the elements. Later, in mystical Christian traditions, she is also mentioned as a protector of creation or an executor of divine justice. These ideas may have influenced her inclusion in the art of the viceroyalty. (D.C.)

Our Lady of Mercy the Pilgrim

At the outset of the 18th century and aiming to collect alms for the reconstruction of their church, the sculpture of the Virgin of the Mercedarian convent in Quito embarked on an extended pilgrimage. Documented in visual and devotional testimonies, the sculpture visited the cities of Panama, Havana, Mexico, and Cusco, eventually arriving in Cádiz where it remained until its disappearance during the Spanish Civil War.

This journey left a pictorial trail witnessing not only its passage, but also the fervour that it awoke. This painting displays its identity by means of clear symbolic elements like the banner and the pilgrim's hats worn by the figures, clear signs of its petitionary nature. However, the Andean identity resides not only in the iconography, but also in the technique: the application of gold leaf to simulate the rich brocaded materials reveals an aesthetic identity, a visual key that anchors the regional sensibility and acts as a metaphorical veil for its journey. Likewise, this piece reflects the devotional reach of the image and its circulation as a strategy for obtaining financial resources by means other than the reproduction of religious cards or books—as was commonplace within other orders—but by means of the transporting of the sculpture itself, leaving a trail of settlements marked by its passage.

A technical study of this painting, undertaken by the University of Engineering and Technology in Lima, revealed heretofore unknown aspects. An x-ray report, prompted by localised losses of paint layer, identified a hidden face behind the Virgin's hand. This finding led to an extended x-ray analysis of the rest of the painting, which uncovered an image of Saint Joseph with the baby Jesus beneath. The reusing of canvases was common practice during the viceroyalty period, and was usually motivated due to costs, devotional changes, wear over time, or political shifts.

With the aim of further examining the composition of this newly discovered underlying image, the analysis was completed by means of x-ray fluorescence, allowing for the identification of chemical elements present in the material. Stratigraphic micro-samples were taken that exposed the sequence of layers in the original Saint Joseph and revealed the presence of copper in the depiction of his characteristic cloak. These studies not only permit the reconstruction of the material history of the object but also broaden the investigation into the processes of transformation and resignification of art during the viceroyalty. (A.D.L.)

Virgen of Almudena

The history of the Virgin of Almudena is deeply connected to the city of Madrid. According to tradition, during the Islamic occupation of the Iberian peninsula, the Archbishop Raimundo of Toledo decided to hide the icon to protect it from possible desecration. It remained hidden for centuries, until it was miraculously rediscovered on 9 November 1085, when part of a wall collapsed. To the amazement of all those present, the two candles that had accompanied the image were

still lit, although the smoke had darkened her face. The virgin was proclaimed patron saint of Madrid and has been ever since.

Devotion to Our Lady of Almudena reached Peru thanks to Manuel de Mollinedo y Angulo, who was the parish priest of the Madrid church that venerated her image. He was proposed for the role of Bishop of Cusco by Mariana de Austria thanks to his achievements, and he took on the role in 1673. On his arrival, he brought with him the veneration to this Marian devotion, thus consolidating a spiritual bridge between Spain and the Peruvian viceroyalty.

In this painting the virgin appears with a dark complexion, enthroned upon a richly ornamented altar. She rests upon a plinth and a silver radiance, from which angels offering her roses hang, composing a sculptural vision framed by flower wreaths. The lower portion is completed with the images of Saint Ignatius of Loyola and Saint Vicente Ferrer.

The painting is an outstanding demonstration of the meticulous representation of luxury items: silver objects, a brocaded dress, and golden crowns. The effect is achieved by applying gold by paintbrush over the relief paste, a technique often used in Andean viceroyalty art to a great degree of proficiency. Attributed to the circle of Basilio Santa Cruz, the painting bears great similarity to another conserved in the Cusco cathedral, particularly in terms of the golden elements. It is probable that the artists based themselves on a religious card brought from Spain by Bishop Molinedo himself.

This piece recalls Lope de Vega's work *Triunfos divinos* [*Divine Triumphs*] (1625). This book of poems dedicated octavas to the Virgin of Almudena, narrating the moment of her apparition and the state of conservation of the image:

Madrid, following the customs of its elders,
seeks her image with devout sorrow,
where the African victors
kept their grain, the Almudena.

The wall, dotted with many flowers
in the cracks of the friendly earth,
with coloured letters seemed
to show them the name of Mary.

The image, then, so clear and well cared for
emerged from the wall, although made of stone,
so it seemed although painted,
it also remained forever whole [...]

The pine it was made of, still whole,
seemed impossible being so old,
unless God, the original sculptor
had made it resist the impossible years.

In its virtue, the pale wood,
as if it were an incorruptible cedar,
imitates the lady it depicts,
not suffering the rot of sin.

(D.C.)

Virgil girl spinning

This is one of the most representative pieces of Andean art and it has been elevated to the status of legendary throughout its historiography. It evokes Andean features and clothes, such as the *lliklla* and the *tupu* (brooch), which some scholars have argued relates to the image of the Incan princess, the *Ñusta*, going so far as to connect her to the passage in the gospels of the virgin sewing the veil for the temple that will be torn by Christ's sacrifice. Nevertheless, a steady and patient observation reveals that the virgin in this work is not sewing and is not wearing a *tupu* or a *lliklla*. Although this discredits a legend that has been established for many years, the value of the piece resides in these very confusions in order to consolidate its regional features.

Beginning with the clothing, she wears a white striped nightgown, with floral motifs and lace cuffs decorated with golden thread. Over this, she wears a red corset, tied at the front with a zigzagging lace, adorned with a golden frame with a verdant design with the corners recessed inwards. She is covered by a white striped shawl, the edges of which are finished with golden lace and secured in the centre with a golden brooch which bears the Marian symbol. Her hair is gathered by a hairband made with a red strip, decorated with pearls and a brooch with a square motif and pearled outline.

Each one of these elements can be found in corresponding modes of representation of the Virgin found in Spain—for instance in the Prado Museum collection—, where save for the same application of golden lace, as well as the symbol of Mary, the clothes are essentially the same, right down to the fold in the fastening of the hairband. This underscores how the application of gold in the painting became an identifying device which, although neither created in nor exclusive to the Andes, was adopted regionally, granting the painting a unique aesthetic quality. This visual feature contributed to many mistakenly identifying the Virgin as a figure dressed as a *Ñusta*.

The original model, probably hailing from Seville, did not suffer any significant formal changes. However, the technique gave it a Latin American visual identity. Now it can be seen as a Virgin dressed in the Sevillian style, but through a Cuscan optic, and that duality has renewed the interpretations of the image, allowing us to focus attention of the actual act it depicts: spinning. In this sense, we may return to the prophetic idea already outlined: the relationship between the spinning and the tearing of the veil of the temple. Nevertheless, it is even more intriguing to consider that the act of spinning is closely linked to the concept of destiny. It is worth remembering that the figure of Clotho (or Nona in the Latin tradition), the youngest of the Moirai, was entrusted with spinning the thread of life. This argument does not entirely move away from the prophetic interpretation of the torn veil but perhaps

draws us closer to a symbolic interpretation of spinning as an attempt to moralise the notion of destiny, presenting it as something known only to divine understanding. Destiny is revealed to the Virgin, whose mission to become the mother of Christ had been assigned since the Immaculate Conception. (A.D.L.)

The Virgin of the Tailors

This painting presents a sculptural image of the Virgin with the baby Jesus, where the main feature is that she is holding a threaded needle. This unique iconography has led to the painting being known as The Virgin of the Tailors. Although there is no record of this devotion in Peru, the presence of the two characters at her feet could also be connected to the practice of embroidering rather than strictly speaking tailoring, particularly if we consider the textiles under preparation and the fact that both are seated.

Both characters are working on different materials: the man on the right is embroidering a chasuble, whilst the one on the left is working on a cape. These are not only decorative clothes, as they evoke the symbolic importance of the textile as part of the ritual. For instance, the chasuble can be interpreted as ‘heavenly armour’, referring to the legend of Saint Ildefonsus whom the Virgin had given a chasuble as a token of divine grace, saying: “Receive this prize from my Son”. This concept is reinforced by Father Iván López in 1608, when he described the holy ornaments as part of the spiritual armour with which the priest dresses to confront evil.

Meanwhile, the cape may evoke the protective role of the Virgin, traditionally depicted as a refuge under which the faithful communities take shelter. In this sense, the act of embroidering these pieces may be connected to the active contribution towards the interceding power, thus extending the value of the embroiderers work not only as a craft, but also as a devotional agent within the community. This representation dignifies their work, recognising those who took part in the creation of holy vestments and framing their work as essential to liturgy and the construction of the sacred space. (A.D.L.)

Tupus

Tupu is a Quechua word used to designate the brooch that holds the cape or *lliklla* worn by Andean women over their shoulders. When paired they were used to hold the anaku, or dress. It is an accessory very closely identified with Andean femininity, noteworthy for its endurance over time, as its usage can be traced back to the pre-Hispanic era and is still worn in the present day. The Pedro de Osma Museum possesses a significant collection of tupus which stand out for their variety of designs and manufacturing techniques. The *tupus* presented here demonstrate this diversity of forms and iconographic motifs. These motifs give us a clearer picture of the cosmovision and daily activities of those who made and used them. For instance, one of them is a sample of religious syncretism: the head portrays the sun and the

moon, pre-Hispanic deities, and hanging off them are elements of daily life, but also elements of Christianity. In terms of their manufacture, the selected *tupus* display a variety of metallurgy and silversmithing techniques, such as embossing, cutting and welding, casting, and even the use of different techniques for manufacturing the same object. (M.G.R.)

CERVANTES BIRTHPLACE MUSEUM

Miguel de Cervantes was born in Alcalá de Henares in 1547 as confirmed in the baptismal certificate contained in the baptismal records of the now disappeared church of Santa María la Mayor. According to research, the Cervantes Birthplace-Museum is located where Miguel de Cervantes Saavedra's (1547-1616) family home stood, and where he was born and spent the first years of his life.

The building is in the historical centre of the town, beside the 'Antezana Hospital'. Its rooms recreate the habits, tastes, and daily activities of the sixteenth and seventeenth century, aiming to conjure up the presence of its one-time inhabitants.

Cervantes' work, particularly *Don Quixote*, has had a profound influence on the Spanish language, both in Spain and in Latin America. Although he never travelled to the Americas, his novel arrived shortly after its publication. Thanks to its great popularity, the language shared across the Atlantic was enriched by the incorporation of Americanisms, words and expressions that have molded Spanish into the language it is today.

The defence of the Eucharist with Saint Rose

Charles II, the last monarch of the House of Austria, died without direct succession, generating expectation around Europe at the imminent end of the dynasty. Within this context, the counter-reformation discourse intensified, particularly around the issue of defending the sacrament of the Eucharist as a response to Protestant doctrines that questioned the true presence of the body of Christ. Concurrently, Islam was embarking on its last significant attempt to expand into Europe in what would later be known as the battle of Lepanto. The Viceroyalty of Peru also witnessed a crucial struggle: the fall of the kingdom of Vilcabamba and the capture of the last Inca, Túpac Amaru I.

Such turbulent times, defined by political and religious uncertainty, propelled a renewed affirmation of Catholic conviction, promoting devotion and evangelisation by means of images that extolled the faith. In this context, the representations of the Holy Sacrament became particularly important. During Easter of 1572, the viceroy Francisco Álvarez de Toledo took advantage of the celebrations to connect the victory of Christianity in Europe to the consolidation of the faith in America, contributing to projecting an image of spiritual unity confronting external threats.

This vision explains the proliferation of works in which the king of Spain appears defending the Eucharist from enemies identifiable as Moors or heretics, emphasising the sacred scope of royal power.

The painting displayed here refers to one of those symbolic moments. In June 1615, a fleet of Dutch pirates under the command of Joris van Spilbergen attacked several ports of the Peruvian viceroyalty. In response, the inhabitants of Callao organised territorial defences. The men deployed to the beach to repel the threat while the women poured into the churches to pray, invoking the protection of the Holy Sacrament as established by order of the archbishop. According to the account of Father Leonardo Hansen, her first biographer, Saint Rose, addressing the women who accompanied her, cut her skirt to free her movements, strapped on a belt, rolled up her sleeves, took off her shoes, and cried out: “When the enemies enter this temple, I will stand upon the altar, cover the Holy Host with my body and I will not yield until I fall riddled with wounds”.

In the scene, Saint Rose occupies the centre of the composition, holding the pyx that contains the body of Christ above her. To her left is King Charles II, whose symbolic presence reinforces the legitimacy of the Hispanic monarchy and its commitment to defending the faith. To her right are the Muslim enemies, representing the threat to the sacrament. Although the image refers to a European context, the episode narrated by the hagiography transfers the threat to the local context, specifically the pirate siege on the coasts of the Peruvian viceroyalty. Saint Rose’s centrality to the image underscores her role as a pillar of the church and the viceroyalty itself. The canonisation of Saint Rose in 1671 happened at a time which sought to reaffirm the authority of the Austria dynasty in an increasingly fragmented world. Her figure thus became a symbol of unity and spiritual fortitude, connecting the history of Latin American to that of Spain by means of a shared testimony of faith, sacrifice, and resistance. (R.A.)

The Genealogy of the Incas

Every community is built upon a foundational myth: a story that explains the origins, nature, and ideals that unite them. The formation of the Inca Empire is no exception to this rule, particularly when we consider the moment where it sought to perpetuate its memory by means of a narrative that wove together Incan succession with the birth of the Peruvian viceroyalty.

The painting on display comes from an engraving by the priest Alonso de la Cueva y Ponce de León which articulated a line of succession between the Inca sovereign and Spanish royalty. The genealogy presented begins with Manco Cápac and ends with Atahualpa, then connecting to Charles V and the Spanish monarchs until Philip V, thus proposing a conciliatory reading of history. This idea was not unique, as it responds to the medieval notion of *translatio imperii*, alluding to the legitimate transfer of imperial power from one authority to another —as occurred with the succession of the Byzantine Roman Empire to the Carolingian—. In the art of the

Viceroyalty period, this notion is established in works where Atahualpa symbolically hands over the sceptre to Charles V, who is considered the XV king of Peru.

The establishment of a visual genealogy was significant for the Spanish monarchy and Inca nobility. In the 17th century, the Inca Garcilaso de la Vega had already narrated how descendants of the Cusco nobility sent a genealogical tree of the Inca to the Spanish court, hoping to recover certain rights and tributes. Although the interests of both parties were different —legitimising power for the former, while the latter were calling for justice—, they shared the awareness that all authority is fortified by a history to back it up.

The canvas from the Pedro de Osma Museum, created during the Republican period, introduces one significant difference: it does not include the kings of Spain as inheritors of the Incan dynasty. In this case, Atahualpa hands over the sceptre to an invisible receiver, leaving the destination of power open. Nevertheless, the viceroyalty recognised the symbolic transfer of power, which was even accepted by members of the Indigenous nobility. This is suggested by Guamán Poma de Ayala, who in his *Nueva crónica y buen gobierno* [*New Chronicle of Good Government*] (1615), tells of a gesture of bonding between Martín Malqui de Ayala —a representative of Inca Huáscar— and Francisco Pizarro, in the name of king Charles I, during a formal meeting at the port of Tumbes in 1532.

There are also elements of previous Inca legends present. For instance, Mama Hueaco is depicted as wife of Manco Cápac, alluding to the myth of the Ayar brothers, contrasting with the most widespread myth of lake Titicaca, where the consort was Mama Ocllo. The centre of the composition is occupied by the Inca shield, the only surviving coat of arms from prior versions, which also included the coat of arms of Castile. The shield retains the *unancha*, an emblem of Andean heraldry: a rainbow held up by two serpents, with a Mascapaicha in the middle, a symbol of Inca sovereign power.

It is likely that this pictorial version refers to the independentist context of the beginning of the 19th century. The persistence of the Inca genealogy, be it in the early years of the viceroyalty or at the dawn of the Republic, demonstrates the symbolic versatility of these images. They could at once evoke nostalgia for a pre-Hispanic past, be a tool for constructing a nation, or a means to reclaim or retain privileges. In any case, the work reflects the continued dialogue between memory, identity, and aspiration that has woven the shared history of Peru and Spain. (M.G.R.)

EXHIBITION SPACE OF THE DEPARTMENT OF CULTURE, TOURISM, AND SPORT

Based in the iconic Antonio Palacios building, erected between 1935 and 1943 as the headquarters for the Banco Mercantil e Industrial [Mercantile and Industrial Bank], at present the offices of the Department of Culture, Tourism, and Sport, the Alcalá 31 exhibition space hosts a specialised programme in the visual arts of national and international scope, showcasing the diversity of languages that characterise contemporary art in order to promote and encourage accessibility to contemporary creation.

Since 2019, the offices of the Department have also housed the ‘Nativity Scene of the Department of Culture, Tourism, and Sport’ with which the Madrid Autonomous Community has celebrated iconic cultural figures such as Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Antonio Palacios, or Mariano Fortuny y Marsal as part of its Christmas festivities. It has also allowed us to explore the tradition of the nativity scene across the nineteenth and twentieth centuries.

This new edition presents “One nativity scene, two shores. The Nativity Scene in the Peruvian Viceroyalty”, an exhibition that curates artistic creations related to nativity scenes of the eighteenth century from Malaga, Barcelona, and Cusco. The centrepiece is the “Chest Containing Nativity Scene” belonging to the Pedro y Angélica De Osma Gildemeister Foundation.

Chest Containing Nativity Scene

This finely crafted chest made of wood and polychrome moulded paste, contains within it an 18th Century nativity scene. It is an unfolding devotional display, conceived for domestic or conventual use during Christmas festivities. When opened, it reveals complex arranged scenes with figures representing events surrounding the birth of Christ, following a tradition inherited from Europe, particularly Spain and Italy, where they were known as *presepi da viaggio* or travel nativity scenes.

In addition to the central scene of the birth, the set includes the following episodes, amongst others: the adoration of the shepherds, the escape to Egypt, or the slaughter of the innocent, all arrayed on different levels within the chest, suggesting a narrative intention within catechesis. The wood carved figures, some modelled with agave paste or glued material, are polychromed with brush-applied gilding, granting it a prominent visual effect that invites us to delve into it to discover every detail.

This sort of work, infrequently found in the present day, offers a valuable testimony of private devotional practices during the viceroyalty period. The chest suggests a practice that evokes a discovery of the figures as they are revealed, enriching both the aesthetic experience and its pedagogical function. (D.C.)

ECOS DEL ARTE DEL VIRREINATO DEL PERÚ

Del 7 de octubre de 2025 al 11 de
enero de 2026

Casa Museo Lope de Vega
C/ Cervantes, 11 • 28014 (Madrid)

Museo Casa Natal de Cervantes
C/ Mayor, 48 • 28801 Alcalá de
Henares (Madrid)

Sala de la Consejería de Cultura,
Turismo y Deporte
C/ Alcalá, 31 • 28014 (Madrid)

Esta exposición es un proyecto de
la Dirección General de Cultura e
Industrias Creativas de la Consejería
de Cultura, Turismo y Deporte de la
Comunidad de Madrid

MUSEO PEDRO DE OSMÁ

*Presidente de la Fundación Pedro
y Angélica De Osma G.*
Felipe De Osma Berckemeyer

Dirección
Rochi del Castillo

Colecciones y Restauración
Isabel Flores

Comunicaciones
Jesús Pinedo

Curaduría
Andrés De Leo

Asesoría en Curaduría
Diana Castillo

Textos
Rochi del Castillo
Andrés De Leo
Diana Castillo
María Gracia Ríos
Rafael Aita

Colaboradores
Centro de Investigación y
Conservación del Patrimonio de la
Universidad de Ingeniería y Tecnología
de Perú (UTECH)

Agradecimientos
Gonzalo Cabrera Martín

COMUNIDAD DE MADRID

Presidenta
Isabel Díaz Ayuso

*Consejero de Cultura, Turismo
y Deporte*
Mariano de Paco Serrano

*Viceconsejero de Cultura, Turismo
y Deporte*
Luis Fernando Martín Izquierdo

*Director General de Cultura
e Industrias Creativas*
Manuel Lagos Gismero

Subdirectora General de Bellas Artes
Asunción Cardona Suanzes

Asesora de Artes Plásticas
Juana Arana de Andrés

EXPOSICIÓN

Comisarios

Museo Pedro de Osma de Lima

Responsable de Museos

Lorena Delgado Bellón

Coordinación en la Casa Museo Lope de Vega

Marina Prieto García

Coordinación en el Museo Casa Natal de Cervantes

Eva Jiménez Manero

Coordinación Sala de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte

Eusebio Bonilla Sánchez

Comunicación

María Jesús Cabrera Bravo

Programas Públicos

Victoria Cano Ovejero

Macu Ledesma Cid

Irina Rubio Cano

Diseño y diseño gráfico

Myriam Rubio Márquez

Carmen Arjona

cuatroparedes.com

Conservación

Rescon S. L.

Montaje

tdArte Exposiciones

Producción gráfica

Boomerang Graphics, S.L.

Iluminación

Intervento

Transporte

Hasenkamp Relocation Services Spain,
S.L.

Seguros

Sabseg-Poolsegur-Generali

CATÁLOGO

Textos

Rochi del Castillo (R.C.)

Andrés De Leo (A.D.L.)

Diana Castillo (D.C.)

María Gracia Ríos (M.G.R.)

Rafael Aita (R.A.)

Traducción

Simon Breden

Edición de textos

Marisa Barreno Rodríguez

Diseño y maquetación

Myriam Rubio Márquez

Carmen Arjona

cuatroparedes.com

Impresión

Boletín Oficial de la Comunidad
de Madrid

D.L.: M-10294-2025

© De esta edición: Comunidad
de Madrid

© De los textos: sus autores

© De las imágenes: sus propietarios



Comunidad
de Madrid



MUSEO
PEDRO
DE OSMA