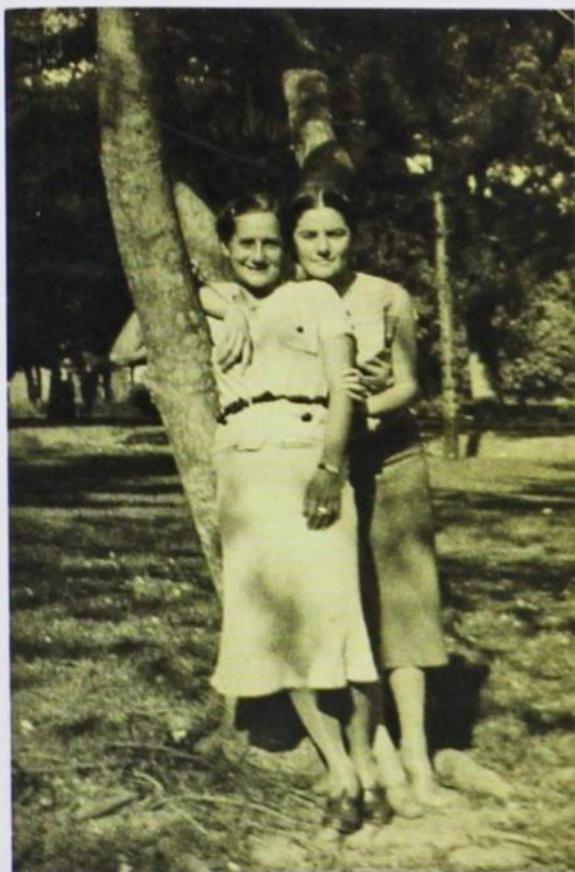


## Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular

*Kelly Carpio / María Eugenia Yllia*



Alicia y Celia Bustamante, c. 1930. Colección Hernán Bustamante.

Lima no ha vuelto a tener un espacio como el que se creó en la Peña Pancho Fierro. Allí se exhibió por primera<sup>1</sup> vez la colección más completa de arte popular peruano reunida por la pintora indigenista Alicia Bustamante Vernal (1907-1968), asistida incondicionalmente por su hermana Celia (1910-1973), esposa, por ese entonces, del escritor y antropólogo José María Arguedas (1911-1969). La Peña propició una singular ecuación con estos tres personajes, generando una atmósfera única en la que la presencia y exhibición de las propuestas estéticas populares -llámese andinas- se vieron reforzadas por las vivencias y el talento musical de Arguedas. A lo largo de sus tres décadas de existencia (1936-1967), la Peña convocó destacadas personalidades de distintas generaciones y latitudes, convirtiéndose así en el más importante escenario de tertulia y reflexión en torno a los acontecimientos políticos, literarios y artísticos del Perú y del mundo.

Por sus largos años de existencia, la Peña no mantuvo un registro de visitantes, ni un inventario completo de su colección que habría permitido en la actualidad, estimar su actividad con justicia. Conscientes de estas limitaciones, pretendemos aproximarnos a la historia de esta institución y resaltar la importancia de su existencia para el arte peruano. Aunque su larga trayectoria hace compleja una relación sistemática, intentaremos señalar algunas etapas y acontecimientos que marcaron hitos en su desarrollo. La obra pictórica

<sup>1</sup> Casi paralelamente, en 1937, se fundó en el Cusco el Museo de Arte Popular del Instituto Americano de Arte, que sigue funcionando en la actualidad.



Alicia y Celia Bustamante, José María Arguedas y dos amigos no identificados. c. 1940. Colección Hernán Bustamante.

de Alicia Bustamante no podrá ser abordada ni someramente en este ensayo porque consideramos que merece un estudio aparte.

### Los difíciles años treinta

La información sobre esta primera etapa de la Peña Pancho Fierro es vaga e imprecisa. Se sabe que fue fundada con fines culturales y sociales en la Calle Zárata 434 (actual cuadra 4 de Jr. Junín) ubicada en el centro de Lima, en diciembre de 1936. Participaron, además de Alicia Bustamante, José Sabogal, Julia Codesido, José María Arguedas, Emilio A. Westphalen, Teresa Carvalho, Manuel Moreno Jimeno y el mexicano Moisés Sáenz<sup>2</sup>.



Moisés Sáenz y Celia Bustamante, c. 1940. Colección Hernán Bustamante.

En principio la Peña se adhirió al indigenismo pictórico, rechazado en ese entonces por la nueva generación -los Independientes- que, sin romper con la figuración nativista, buscaron tomar distancia de Sabogal<sup>3</sup>. Esta coyuntura renovarían el discurso indigenista que, siguiendo la experiencia mexicana, encontró en el arte popular un referente para sustentar su propuesta nacionalista. Es así como la obra escrita de José Sabogal viene a justificar los valores intrínsecos y a legitimar la historia del arte popular como símbolo de continuidad, con base en un discurso integrador de mestizaje entre sectores como el criollo, el costeño, el andino e incluso el amazónico.

El pintor mulato Pancho Fierro<sup>4</sup> era, para Sabogal y su grupo, uno de los paradigmas de la ideología criolla que representaba una imagen étnicamente plural y a

<sup>2</sup> Barrionuevo, Alfonsina. "Arte Popular en Lima, la Peña Pancho Fierro", en *Caretas*, N° 236, XII, 1962, p. 33.

<sup>3</sup> Castrillón Vizcarra, Alfonso. *Tensiones Generacionales. Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos*. Lima: ICPNA, 2000.

<sup>4</sup> Pancho Fierro, limeño, nació hacia 1808. Fue uno de los más grandes exponentes del costumbrismo. Pintor mulato y autodidacta de quien se conserva una gran cantidad de obras pero pocos datos sobre su vida. Sabemos que trabajó hasta 1870 y le tocó vivir importantes momentos de nuestra historia: la lucha por la independencia, el nacimiento del nuevo estado, la organización de la sociedad y el surgimiento de nuevos patrones de vida. Pancho Fierro fue un artista que se identificó plenamente con la ciudad de Lima, con su tiempo, y supo describir en toda su dimensión a la sociedad limeña en la acuarela.

la vez armónica, propia de un personaje que había internalizado lo popular<sup>5</sup>. No es casual por lo tanto, que este artista haya sido abordado en diferentes artículos por el pintor cajabambino.

Sin más noticias de cómo fue la primera sede de la Peña Pancho Fierro en la calle Zárate, se sabe que en 1937 se trasladó al local de la Plazuela San Agustín, en donde funcionó por más de veinte años. Según los visitantes, éste era un espacio modesto, compuesto por dos pequeñas habitaciones. Luis E. Valcárcel evoca en sus memorias que, "acostumbraban concurrir José María Arguedas y también José Sabogal y su esposa María Wiese". Señala también como asidua visitante a Carmen Saco<sup>6</sup>. Otros personajes que se hicieron presentes en la Peña fueron: Paul Rivet, Pablo Neruda, Rafael Alberti, David Alfaro Siqueiros, Nicolás Guillén, Dámaso Alonso, Jean Louis Barrault, Pedro Salinas, Jean Vilar, Rufino Tamayo, Louis Jouvét, Margarita Xirgú<sup>7</sup>. El indigenista y Embajador de México en Perú, Moisés Sáenz Garza<sup>8</sup>, uno de los promotores de la Peña, compartió con Alicia el interés por los viajes y el coleccionismo de objetos de arte popular. La cercanía que tuvo con las hermanas se puede constatar en muchas de las fotografías de su archivo y en el grabado de Siqueiros que muestra el retrato de Sáenz que se exhibía en el recinto<sup>9</sup>.

Podría resultar paradójico que una de las primeras actividades de la Peña fuera presentar en 1937 la primera y única exposición individual de César Moro<sup>10</sup>. El artista y poeta había regresado al Perú en 1935, tras haber vivido diez años en Europa, y junto a María Valencia organizó la primera exposición surrealista de América del Sur, la misma que revelaba un refrescante tono de confrontación y desafío y un pedido de insolencia y anticlericalismo pocas veces visto en la escena artística peruana<sup>11</sup>.



Moisés Sáenz, Ernesto Bustamante, José María Arguedas, Celia y Alicia Bustamante, Genaro Carnero y amigos no identificados, c. 1940.

El carácter irreverente de la exposición individual que presentó dos años después en la Peña, lo certifican las palabras de Carlos Raygada, que llegó a decir que se trataban de

<sup>5</sup> Majluf, Natalia. "Convención y descripción: Francisco Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano", en *Hueso Húmero* N° 39. Lima, septiembre, 2001.

<sup>6</sup> Matos, José, Jorge Deustua y José Luis Renique. *Luis E. Valcárcel. Memorias*, Lima: IEP, 1981, p. 372.

<sup>7</sup> Respaldiza, José Ricardo. En *La cerámica tradicional del Perú*. Ravines, Roger y Villiger Fernando comp. Lima: CONCYTEC, Editorial Los Pinos, 1989, pp. 149 -150.

<sup>8</sup> Su paso por el Perú a fines de 1931 y comienzos de 1932 dio como fruto el ensayo *Sobre indio peruano y su incorporación al medio nacional*, publicado en México en 1933.

<sup>9</sup> Fernando de Szyszlo, comunicación personal, Lima, noviembre de 2006.

<sup>10</sup> Alfredo Quispe Asín conocido con el seudónimo de César Moro, nace en Lima en 1903 y fallece 1956. Fue poeta y pintor representante del surrealismo.

<sup>11</sup> Quijano, Rodrigo. "Con los Anteojos de Azufre: Notas sobre Moro y las Artes Visuales", en *Con los Anteojos de Azufre. César Moro Artista Plástico*. Lima: Centro Cultural de España, 2000, p. 20.

“piezas que no son ya cuadros sino simplemente cosas pintadas” con “arbitrariedad y capricho” y que “para entender su obra es preciso desligarse del criterio tradicional de forma y color”<sup>12</sup>. Si bien en esa época existían pocas galerías en Lima, esta exposición demuestra que las hermanas Bustamante, a pesar de sus ideas, no fueron ortodoxas con respecto a las propuestas modernas, pues Moro sería en el futuro un asiduo visitante de la Peña. El testimonio recogido por José Ricardo Respaldiza describe bien lo que allí sucedía: “Sabogal sentado en una de las bancas -durísimas- frente a César Moro y Emilio Westphalen. El indigenismo y el surrealismo bebiendo del filtro mágico de la Peña: un delicioso pisco de frutas, receta secreta de Alicia o Celia”<sup>13</sup>.

Al año siguiente, la Peña inauguró una exposición de pintores indigenistas que contó con la participación de José Sabogal, Julia Codesido, Camilo Blas, Enrique Camino Brent, Alicia Bustamante, Teresa Carvallo, Ricardo Flores, Jorge Vinatea Reynoso, Carlos Quispez Asín y Mario Urteaga. Se sabe que para esta fecha contaba con una relación de amigos y socios que aportaban una cuota económica<sup>14</sup>. Una fotografía publicada el 2 de setiembre de 1938 en *El Universal* (archivo UNMSM) deja ver la Peña como un ambiente con varias mesas y visitantes sentados a su alrededor; se ven también los cuadros colgados y en el fondo, una vitrina con cerámicas de Quinua que Alicia había traído de un viaje oficial a Ayacucho en 1937.

Entre este grupo de limeños criollos que frecuentaba la Peña, la procedencia andina de José María Arguedas lo fue convirtiendo en un personaje especial. El escritor reconoció la gran influencia que ejerció este ambiente sobre él en su adaptación a la capital: “Ella [Celia], su hermana Alicia y los amigos comunes me abrieron las puertas de la ciudad (Lima) o hicieron más fácil mi no tan profundo ingreso a ella y, con mi padre y los libros, el mejor entendimiento del castellano, la mitad del mundo. Y también con Celia y Alicia empezamos a quebrantar la muralla que cerraba Lima y la costa -la mente de los criollos todopoderosos, colonos de una mezcla bastante indefinible de España, Francia y los Estados Unidos y de los colonos de estos colonos- quebrantar la muralla que cerraba Lima y la costa a la *música* en milenios creada y perfeccionada por *quechuas, aymaras* y mestizos”<sup>15</sup>.

Arguedas, compartía la misma ideología de las hermanas y estaba abocado a la investigación de las manifestaciones culturales del indígena y mestizo contemporáneo. Esta suerte de sociedad y de afinidad de ideas entre Alicia Bustamante y José María Arguedas dio tempranos frutos en 1938, con la publicación del libro *Canto Keshwua*, una selección de poemas en quechua traducidos al español que llevaba ilustraciones de Alicia Bustamante y Wilfredo Navarrete. En este texto incluía “un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo”<sup>16</sup>.

En 1940, la prensa da razón de una exposición -probablemente la primera- de toros, platos y figurillas ecuestres de cerámicas de Pucará presentada en la Peña Pancho Fierro. Según

---

<sup>12</sup> Raygada Carlos. “La exposición de Cesar Moro”. *El Comercio*, 22 de diciembre de 1937, p. 9.

<sup>13</sup> Respaldiza, 1989, pp. 149-150.

<sup>14</sup> Este cuaderno se encuentra en el Archivo Alicia y Celia Bustamante del Museo de Arte UNMSM. Desafortunadamente no pudimos tener acceso a él.

<sup>15</sup> Arguedas, José María. *El Zorro de arriba y zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte, 1988, 2003.

<sup>16</sup> Arguedas, José María. *Canto Keshwa con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Lima: Editorial Horizonte, (segunda edición), 1989.

relataba el cronista, la muestra "reboza la espontaneidad de un arte sencillo, infantil si se quiere"<sup>17</sup>. Este tipo de argumentos teñidos de prejuicios decimonónicos de la antropología evolucionista, no eran exclusivos del arte popular, pues en 1954, personalidades "entendidas" en arte como el arquitecto Luis Miró Quesada los seguirán arrastrando al describir las telas pintadas prehispánicas de la Cultura Chancay exhibidas en el Instituto de Arte Contemporáneo, IAC<sup>18</sup>.

Incluso los mismos indigenistas padecían de este tipo de estorbos conceptuales, pues la carga estética del arte popular era difícil de precisar sin establecer categorías de valoración, tal como se puede colegir del único texto que se conoce de Alicia Bustamante: *Valor artístico, pedagógico y turístico de la cerámica indígena de Pucará*, publicado en 1941<sup>19</sup>, en el que se percibe su dificultad metodológica para describir el arte popular, pues al igual que el crítico, lo compara con un arte de niños. Este texto, aunque breve, es el único que nos permite entender el discurso subyacente a la tarea de recolección y difusión del arte popular que realizó la artista. En él destaca uno de los elementos que más asombró a los indigenistas: la "ingenuidad"<sup>20</sup> del hombre andino, entendido como un afán legitimizador de cierto estado de "pureza". En este sentido Alicia ve a la cerámica de Pucará como "verdadera obra de arte", "con una maravillosa intuición del arte puro", "sin malas ideas, ni prejuicios", "un desborde límpido de emoción artística".

Inherente al discurso estético se percibe en el texto una intención política<sup>21</sup>, cuando denuncia que los ciudadanos "leídos", dueños de las fábricas, "sienten por los ceramistas indios un desprecio olímpico". Alicia Bustamante exhortará al Ministerio de Educación la protección de este sector y reclamará apreciar su potencial turístico. Al igual que en los textos de Sabogal, las ideas de Alicia están teñidas de un discurso nacionalista que buscaba la integración del hombre andino a través de la exaltación y del reconocimiento de la "autenticidad" y su potencialidad creadora.

En su carrera pedagógica el arte fue un instrumento muy valioso para la enseñanza. Su innata creatividad y la aplicación de sus conocimientos artísticos a la pedagogía la



Alicia y Celia Bustamante, José María Arguedas y escultor Víctor Pacheco. Ica 1954. Colección Hernán Bustamante.

<sup>17</sup> Muestra de Cerámicas de Pucará en la Peña Pancho Fierro. Lima, 18 de mayo de 1940.

<sup>18</sup> Mujica Pinilla, Ramón, "Primitivos modernos: Picasso, Manuel, Mujica Gallo y el IAC". En *ILLAPA*, N° 2. Lima: IIMA-URP, 2005, p. 17.

<sup>19</sup> Bustamante, Alicia. "Valor artístico, pedagógico y turístico de la cerámica indígena de Pucará". Publicado en la revista *Educar*, N° 7-8, abril - mayo, 1941, p. 63.

<sup>20</sup> Majluf, Natalia "El indigenismo en México y Perú. Hacia una visión comparativa". En: *Arte, Historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVIII Coloquio Internacional del Historia del Arte*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. Tomo II, 19194.p. 622.

<sup>21</sup> Karen Cordero analiza esta misma circunstancia en el caso mexicano. En "Deconstruyendo la Escuela Nacional; Diversas formas de abordar el arte popular en el arte mexicano posrevolucionario" En: *Arte, Historia e identidad en América. Visiones comparativas. XVIII Coloquio Internacional del Historia del Arte*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. Tomo II, 1994, pp. 638-640.

colmaron de fama en el ámbito educativo. Su hermana, Celia, trabajaba a la vez junto a la educadora Emilia Barcia Boniffatti en el Jardín de la Infancia N°1. Ambas compartían la pasión por la enseñanza e inventaban y confeccionaban juegos ingeniosos que sorprendían a los alumnos por su originalidad<sup>22</sup>.

### Presencia del Arte Popular en Lima

En el transcurso de los años cuarenta, la Peña Pancho Fierro fue escenario de intensas tertulias entre dos generaciones que tenían posiciones extremas y en el que brilló todo un círculo que acogía lo mejor de la vanguardia limeña. La búsqueda de los más jóvenes los llevó a transitar por “una cultura europea que apreciaba el arte americano precolombino”, a diferencia de sus antecesores, que daban énfasis al estudio social del mundo contemporáneo<sup>23</sup>; estas dos claras posiciones tendrían en el futuro encuentros ineludibles.

En esos días era común presenciar un ambiente de violencia producido por las constantes persecuciones del gobierno de Manuel Prado y Ugarteche a los apristas y comunistas. Esta coyuntura suscitó simpatías políticas con el comunismo, principalmente entre los más jóvenes. Alicia y Celia Bustamante, pertenecientes a la clase media limeña, llegaron así a congeniar con las ideas socialistas que agitaban el mundo y que ingresaron al Perú a través de José Carlos Mariátegui a quien admiraban profundamente<sup>24</sup>. Las Bustamante integraban el “Socorro Rojo”, llevaban ayuda a las cárceles y, cuando José María Arguedas estuvo preso por defender la causa de república española, Celia y Alicia lo apoyaron incondicionalmente. No es extraño, entonces, que para algunos, la Peña Pancho Fierro fuera considerada “un centro de escritores y artistas comunistas”<sup>25</sup>.

En 1946, a nueve años de inaugurada la Peña, el Instituto de Arte Peruano (IAP) que bajo la dirección de José Sabogal tenía como objetivo el estudio del arte del Perú de todos los tiempos, empezó a poner énfasis en el arte popular. El programa del IAP se sustentaba en la tesis de que el arte mestizo, resultado de la continuidad de lo prehispánico y occidental, era el “verdadero arte peruano”. A su nueva sede en el recién fundado Museo Nacional de la Cultura Peruana, fueron a incorporarse los pintores Alicia Bustamante, Julia Codesido, Teresa Carvallo y Enrique Camino Brent. Todos ellos recorrieron el país en busca de objetos que por su calidad artística fueran representativos de cada una de las regiones<sup>26</sup>.

Ese mismo año, la Corporación Nacional de Turismo invitó a Alicia Bustamante y Elvira Luza a realizar una Exposición de Arte Popular en el Museo Nacional de la Cultura Peruana, cuya finalidad era exhibir la colección de la Peña Pancho Fierro, la más completa en ese género. La selección estuvo compuesta por objetos procedentes de todo el Perú: había cerámica de Pucará, tapices de Cajamarca, alfombras de Monsefú, Santa Rosa y Olmos; mates burilados

<sup>22</sup> Comunicación personal con Lilly Caballero de Cueto. Lima octubre de 2006.

<sup>23</sup> Rebaza Sorraluz, Luis. *Conciencia técnica y arte peruano contemporáneo: poética, estudio y “rescate” del legado precolombino*. En <http://www.kcl.ac.uk/depsta/re/clacs/extranet/rebaza/conciencia.htm>

<sup>24</sup> Un testimonio narra que Alicia Bustamante era desde muy joven amiga de grandes artistas y que un día José María Eguren y Enrique Bustamante y Ballivián la llevaron a conocer a José Carlos Mariátegui. “Alicia en el país de las sombras”: En *Caretas* N° 387. Lima 1969, p. 40.

<sup>25</sup> Forgues, Roland. José María Arguedas. La letra inmortal, correspondencia con Manuel Moreno Jimeno. Ediciones de los ríos profundos. Lima, 1993, p. 30.

<sup>26</sup> Fernando Villegas hace un extenso recuento de la historia y funciones del IAP en esta misma publicación.

de Ayacucho y Junín; retablos, cruces y cerámica de Ayacucho; imaginería y cerámica del Cusco e *illas* de Puno.

En el catálogo del evento figura una frase que resalta la problemática a la que se enfrentaban los indigenistas ante los cambios que el mercado iba originando en los objetos de arte popular y que, indirectamente, ellos mismos habían propiciado: "no perturbemos ahora este proceso que ha costado siglos de lucha y de adaptación, introduciéndole súbitamente métodos de industrialización, dejemos que en este proceso estético los pueblos marchen por sí mismos en su propio y profundo cauce"<sup>27</sup>. Según Stastny, "las décadas de 1940 y 1950 presenciaron el incremento progresivo de la demanda limeña y la cerámica, la textilería, los juguetes y la artesanía en plata se convirtieron en mercadería obligada en las ferias que periódicamente se celebraban en ciertos lugares de la capital"<sup>28</sup>. El gusto por las artesanías ya no sólo se daba entre los artistas indigenistas, sino también era compartido por otros sectores de la sociedad.

Asimismo, Carlos Raygada dijo de las piezas que "la múltiple herencia creadora nos viene de lejanos tiempos precolombinos, empezó a enriquecerse con la hibridación propia del mestizaje colonial y se halla ahora considerablemente ampliada con elementos republicanos..."<sup>29</sup> y, con ojos académicos, detectó uno de los rasgos más característicos de este género: la apropiación y reinterpretación de temas del arte europeo. Raygada reconoció que el "Descendimiento de Cristo" hecho en piedra de Huamanga había tomado como fuente de inspiración alguna estampa de Rubens.

### La época de oro de la Peña

A mediados de los años cuarenta, la Peña Pancho Fierro comenzó a ser frecuentada por jóvenes literatos y artistas que participaron directamente en el desarrollo de las vanguardias en el Perú<sup>30</sup>. Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy y Blanca Varela eran visitantes asiduos. Todos ellos recordarán el ambiente de la Peña, el trabajo silencioso que realizaban Alicia y Celia Bustamante para mantener e incrementar su colección, y las múltiples evocaciones y relatos que hacía José María Arguedas sobre "su mundo". El encuentro de esta generación con la anterior va a ser muy importante.

Blanca Varela, una de las más lúcidas representantes de este grupo de jóvenes describe así la atmósfera de la Peña: "En su interior, bajo una luz bastante escasa, y rodeados por los objetos más fantásticos que había visto en mi vida, estaban reunidos, hablando animadamente, un grupo de 'gente grande'. Ese lugar era la Peña Pancho Fierro y esas personas que me acogieron eran nada menos que José María Arguedas, Celia y Alicia Bustamante, Judith y Emilio Westphalen, Federico Schwalb, Chepa Valencia, Ricardo y René Tenaud, Julia Codesido, Leonorcita Vinatea, Julio Gastiaturú, Juan Francisco Valega y

<sup>27</sup> "Arte Popular del Perú", Museo Nacional de la Cultura Lima, octubre de 1946

<sup>28</sup> Stastny, Francisco. *Las artes populares del Perú*. Edubanco, Lima, 1981, p. 88.

<sup>29</sup> Raygada, Carlos "Una valiosa Exposición de Arte Popular Peruano" En: *El Comercio*, jueves 7 de noviembre de 1946: 8.

<sup>30</sup> De Szyszlo, por ejemplo en 1947 acababa de inaugurar su primera exposición individual en el ICPNA. Ese mismo año también se había lanzado el manifiesto de la Agrupación Espacio liderado por Luis Miró Quesada, al que Sebastián Salazar Bondy y Fernando de Szyszlo se van a suscribir.

tantos otros inolvidables compañeros". Recuerda además que, "Muchos amigos extranjeros pertenecieron a la Peña, uno de los más ilustres fue sin duda Corpus Barga, y no puedo dejar de recordar a los que estuvieron de paso: Pedro Salinas, Jouvet, Christopher Isherwood, Dámaso Alonso, Barbero, Ontañón, y muchos otros"<sup>31</sup>. Los visitantes extranjeros le dieron a la Peña un aire cosmopolita que, acompañado de la música de Arguedas, convirtió la Peña en uno de los lugares más renombrados y heterodoxos de la bohemia cultural de esos años.

Junto a ellos participaron en la Peña Emilio Choy, Arturo Jiménez Borja, Rosalía Ávalos, Hugo Pesce, Manuel Checa, Enrique Iturriaga y Francisco Pinilla, Enrique Solary Swayne, Irma Lostaunau, André Coyné, Carlos Williams, Carlos Cueto Fernandini, Lilly Caballero de Cueto, Francois Borricault, Manuel Solary, Elvira Luza, Doris Gibson, Carmen y Anita Pizarro, Luis Miró Quesada, Francisco Moncloa, Teresa Carvallo, Enrique Solari, Gertrud Solari, Rubín De La Borbolla, John Murra, Joaquín Roca Rey, Walter Peñaloza, Sérvulo Gutiérrez, Emilio y Ana Macagno, entre otros.

En 1950, las cajas de imaginéros *sanmarcos sanlucas* y los retablos ayacuchanos de la colección de la Peña se exhibieron en Galería de la Asociación Cultural Peruano Británica. Por primera vez el arte popular llegó a una galería de arte contemporáneo, circunstancia que puso en evidencia la aceptación de estos objetos en otras esferas limeñas. Carlos Raygada hizo un crítica favorable, aunque no exenta de prejuicios, al trabajo de Joaquín López Antay: "cabe una palabra de elogio a tan meritorio artista, a quien la expositora hace justicia al reconocer públicamente su incorruptible pureza, bastante a rechazar las propuestas de tipo comercial que se hicieran, pues con un sentido de dignidad artística ejemplar, ha sabido mantener el ritmo de su gusto 'estándar' propio de la mercachiflería de 'peruvian curiosities'"<sup>32</sup>.

La influencia que tuvo Alicia Bustamante en el desarrollo del arte popular fue registrada por Arguedas en "Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga" publicado en 1951. En ese texto relata que "cuando la pintora y coleccionista Alicia Bustamante viajó a Ayacucho en 1937, en misión oficial para adquirir muestras de arte popular destinadas a una exposición internacional, no encontró un solo 'San Marcos' en la ciudad, ni tuvo noticias de la existencia de estos objetos. Fue ya en 1943, cuando disponiendo esta vez de más tiempo, recogió información sobre el 'escultor' Joaquín López, conoció al artista y le encargó la confección de los primeros retablos que tiene en su colección"<sup>33</sup>. Este relato resalta la influencia que tuvieron los indigenistas en el proceso de transformación del arte popular<sup>34</sup>. Stastny llega incluso a afirmar que "no sería extraño que el excesivo abigarramiento y valor descriptivo de las cajas del modelo tradicional producidas a partir de 1943, sea una deformación cultista"<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Varela, Blanca. Encuesta: "¿Cómo fue su juventud? Blanca Varela". En *Debate*, N°12, Lima, diciembre de 1981, pp. 44-45.

<sup>32</sup> Raygada, Carlos. "Exhibición de Retablos". En: *El Comercio*, 23 de septiembre de 1950, p. 9.

<sup>33</sup> Arguedas, José María. "Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga". En: *Revista del Museo Nacional*. Lima, Tomo XXVII, p.148.

<sup>34</sup> Joaquín López Antay recuerda que "La señorita Alicia siempre me compró retablos. Pero no le gustaban los que yo hacía. Me encargaba otros, como ella quería. Surgen así en la década del cuarenta los temas "cárcel de Huancavelica", "jarana", "corrida de toros", "pelea de gallos", "trilla" y "recojo de tunas". En: Razzeto, Mario. *Don Joaquín testimonio de un artista popular andino*. Lima: Instituto Andino de Artes Populares Sede Perú. 1982, p.147.

<sup>35</sup> Stastny. *Op. cit.* p. 89.

Otra exposición memorable fue la realizada con ocasión de la inauguración de la Galería del Banco Continental en junio de 1956. La colección de Alicia Bustamante se había incrementado notablemente, fruto de sus continuos viajes por todo el Perú como miembro del IAP. La exhibición estuvo dividida didácticamente en seis secciones: cerámica, tejidos, retablos, imaginería, mates y escultura en piedra.

Hasta entonces, una exposición de este género no había causado tanto interés y acogida en los medios<sup>36</sup>. La importancia de conservar estos objetos va a ser señalada por algunos críticos, como Sebastián Salazar Bondy, que reclamó la atención del Estado para estas piezas señalando que "en vano desde esta página como de las páginas semejantes de otros diarios locales, los periodistas hemos reclamado la necesidad de un museo nacional que enseñe a propios y extraños la riqueza artística del país"<sup>37</sup>. Estos comentarios causaron la reacción de José Sabogal que alegó la existencia de una importante colección que desde 1946 albergaba el Museo Nacional de la Cultura Peruana y que poseía 1721 piezas"<sup>38</sup>. Este incidente nos permite corroborar una vez más una verdad que sigue vigente: la escasa atención y convocatoria que tienen los museos estatales y el poco apoyo que la prensa le da a estas instituciones a diferencia de las galerías privadas.

Los integrantes de la generación joven reconocieron en la Peña Pancho Fierro un lugar de encuentro con el Perú. Blanca Varela lo recuerda así: "creo firmemente que allí escuché y aprendí cosas muy importantes sobre el Perú y a sentirlo como una verdad muy oscura, honda, dolorosa y casi impronunciable. Eso es lo que fue, un asedio apasionado, trágico y no exento de esperanza, a este horrible y amado país nuestro"<sup>39</sup>. Fernando de Szyszlo manifestó que "la Peña fue importante porque nos puso en contacto con el Perú. La presencia de José María Arguedas y su interés por el problema peruano gravitó mucho, en el sentido de que ya desde ese momento todos empezamos a interesarnos simultáneamente por lo que sucedía en el país". Otro de sus más conspicuos visitantes, Sebastián Salazar Bondy, señaló que allí "tuvo el privilegio de ser amigo de Alicia Bustamante cuando apuntaba su personal inquietud por el Perú y su cultura, y debido a ello, estableció sus primeros contactos con la creación popular"<sup>40</sup>.

Sin embargo, esta toma de conciencia del mundo andino y del Perú y la profunda admiración que esta generación tenía por Arguedas, Alicia y Celia Bustamante, no les impidió salvar distancias y tomar una posición diferente, influidos por el desarrollo del arte europeo y su repercusión en Lima a partir de las actividades del Instituto de Arte Contemporáneo IAC, tal como lo explica Szyszlo "Ellos estaban demasiado metidos en el presente del Perú y en lo etnológico. A ellos les interesaba mucho más la artesanía que se hacía en el mismo momento y ponían el acento en el aspecto histórico del asunto, mientras que nosotros enfatizábamos en el artístico"<sup>41</sup>.

---

<sup>36</sup> Exhibición de arte popular peruano colección de Alicia Bustamante, Galería del Banco Continental Lima, junio de 1956. (catálogo).

<sup>37</sup> Salazar Bondy, Sebastián. "El alma popular en una muestra". En: *La Prensa*, 5 de junio de 1956, p. 8.

<sup>38</sup> Archivo IAP. Museo Nacional de la Cultura Peruana -INC.

<sup>39</sup> Varela, *Op. cit.* p. 44-45.

<sup>40</sup> Salazar Bondy, Sebastián. *Una voz libre en el caos. Ensayo y crítica de arte*. Lima: Jaime Campodónico, 1990. p. 101.

<sup>41</sup> Lauer, Mirko. *Indagación y collage de Szyszlo*. Lima: Mosca Azul editores, 1975, pp. 22-23.

En esta coyuntura<sup>42</sup> cabe destacar lo que Ramón Mujica llama “mirada interdisciplinaria y heterogeneidad ideológica” que caracterizó a la primera Junta Directiva del IAC conformada por Mujica Gallo, Fernando Belaúnde Terry, Walter Gross, Augusto Álvarez Calderón, Francisco Moncloa, Carlos A. Seguín, Luis Miró Quesada, Manuel Checa, José María Arguedas y Sebastián Salazar Bondy<sup>43</sup>, algunos de ellos habituales visitantes de la Peña Pancho Fierro.



Alicia Bustamante, Hugo Marcenaro y Edgardo de Habich en Copenhague, Dinamarca, 1958. Colección Hernán Bustamante.

### Internacionalización y crisis del Arte Popular

La colección de arte popular de Alicia y Celia Bustamante llegó hasta las más importantes ciudades de Europa en 1958. Por iniciativa de Edgardo de Habich y José Bresciani, se realizó la exposición “Arte Folklórico del Perú” que se exhibió en el Museo de Artes Decorativas de Dinamarca<sup>44</sup>. La gran acogida que tuvo el evento en la ciudad de Copenhague fue enorme y Alicia Bustamante lo recordaría siempre. Probablemente respondía al exotismo de las piezas y el renovado interés por las culturas “primitivas” que despertó la segunda guerra mundial. En Lima, *El Comercio* publicó varias notas en las que aparece Alicia mostrando un retablo ayacuchano junto a Edgardo de Habich y José Bresciani<sup>45</sup>, quien además hizo el afiche de la exposición.

<sup>42</sup> Luis Rebaza Soraluz describe que este encuentro entre dos generaciones responde a una coyuntura especial en que se encontraba el arte peruano en donde “el grupo en el que se encuentra Szyszlo valida artísticamente el pasado prehispánico nativo en lo que éste tiene de ‘universal’ (y contemporáneamente valioso para Europa), la promoción de Arguedas da validez a la comunidad cuyas prácticas artísticas tienen origen prehispánico. Este tipo de superposición espacio-temporal tanto hace coetáneos los valores artísticos prehispánicos y los ‘universales’ del arte europeo (permitiendo a estos artistas ‘descuidar’ o dejar para más tarde el estudio de las artes o artesanías de su tiempo), como ‘nivela’ culturalmente la sociedad andina y la europea contemporánea; esta operación reúne el arte europeo moderno, la situación histórica andina del presente y ‘actualiza’ las cualidades universales (léase contemporáneas) del arte peruano prehispánico”. Rebaza Soraluz, Luis. *Conciencia técnica y arte peruano contemporáneo: poética, estudio y “rescate” del legado precolombino*. Consultado en <http://www.kcl.ac.uk/depsta/rel/clacs/extranet/rebaza/conciencia.htm> el noviembre de 2006.

<sup>43</sup> Mujica, *Op. cit.* p. 17.

<sup>44</sup> No obstante Rosa Zevallos de Vasi consigna que algunas de las piezas de la colección fueron exhibidas en La Paz, Bolivia en 1944. En Zevallos de Vasi, Rosa “Cronología biográfica de Alicia Bustamante Vernal”. *Cuadernos de Arte y de Historia* N° 2. En *Homenaje a Alicia y Celia Bustamante*. Lima: Museo de Arte e Historia, UNMSM, 1974.

<sup>45</sup> “Exposición de Arte Peruano en Dinamarca obtiene gran éxito”. En: *El Comercio*, 18 de febrero de 1958. p. 9. “El mundo de la mujer”. En *El Comercio* 17 de febrero de 1958, p.7

Posteriormente, la colección continuó su gira y se presentó en el Museo Etnológico de Goteborg, Suecia y, en la exposición "Los Tesoros del Perú", que se llevó a cabo en el *Petit Palais* de París en 1958<sup>46</sup>, donde se exhibieron alrededor de doscientas piezas<sup>47</sup>.

La presencia de nuevos coleccionistas y de empresas comercializadoras de artesanías a fines de los años cincuenta va a causar preocupación entre los especialistas que velaban por la autenticidad del arte popular.

Muchos de ellos alegaban que su originalidad se veía vulnerada por el turismo y la demanda del nuevo mercado.<sup>48</sup> En este sentido el "Toro de Pucará" se convertirá en un símbolo de encuentro entre la tradición y la modernidad debido a los cambios formales que se percibían en las piezas. En 1959 el crítico Edgardo Pérez Luna denunció que la alfarería de Pucará estaba "amenazada de muerte"<sup>49</sup> y en 1964 la revista *Caretas* hizo una encuesta sobre esta problemática. En ella fueron consultados Alicia Bustamante, José María Arguedas, Reynaldo Zamora y John Davis, todos ellos aunque con distintas posturas, reconocían que si bien se trataba de un período de transición debido a los cambios sociales que afectaban al país, estos objetos al ser producidos masivamente iban perdiendo calidad, por lo tanto el Estado debía intervenir<sup>50</sup>. Esto se va a percibir por las notas periodísticas que reclamaban la existencia de un museo especializado en el tema.



Hugo Marcenaro, Augusta Palacio de Moncloa, Cristina Rospigliosi de Habich, Alicia Bustamante, José Bresciani, Señora de Marcenaro, Edgardo de Habich en Copenhague, Dinamarca, 1958. Colección Hernán Bustamante.



Alicia Bustamante con Morochucos de Cangallo. Huamanga Ayacucho, c. 1950. Colección Hernán Bustamante.

En estos años la colección de la Peña formó parte de diversas exposiciones en galerías limeñas como *Entre Nous* en 1959, el IAC en 1961, entre otras. También se hicieron exhibiciones-venta de los retablos de Joaquín López Antay (1960) y la pareja de imagineros cusqueños Hilario y Georgina Mendivil (1961), logrando afianzar un mercado importante

<sup>46</sup> Zevallos de Vasi. *Op. cit.* 1974.

<sup>47</sup> "Valiosa colección de arte indígena posee la artista Alicia Bustamante Vernal". En: *El Comercio*, 24 de junio de 1960, p. 8.

<sup>48</sup> En 1959 Manuel Solari Swayne hizo hincapié en la necesidad de un museo que albergara tan importantes piezas M.S.S. (Manuel Solari Swayne) "El Arte Popular y la necesidad de un museo". En: *El Comercio*, 11 de enero de 1959, p. 2.

<sup>49</sup> P.L. (Pérez Luna) "¿Desaparecerá un símbolo del Arte Popular Peruano?". En: *El Comercio*, 20 de enero de 1959, p. 2.

<sup>50</sup> "La Generación del Torito de Pucará" En: *Caretas* N°296, Año XIV, agosto-setiembre 1964. 25-28.



Don Joaquín López Antay, Huamanga, Ayacucho, c. 1960.

e introducir estos objetos artísticos en la mayoría de los hogares limeños. Instituciones como el Banco Continental encargaban a estos artesanos la realización de 'nacimientos' y sus piezas fueron cada vez mejor acogidas por los capitalinos.

Otros artistas populares que frecuentaron la Peña fueron los buriladores de mates Catalina Sanabria y Eulogio Medina de Cochabamba; los plateros Paulino y Jeremías Ledesma de San Jerónimo de Huancayo; el tallador Pablo Gonzales de Molinos, Jauja y, la bordadora María Salazar, de Huancayo. Muchos de ellos fueron alojados en la Peña cada vez que llegaban a Lima a comercializar sus obras. También, en esta época nuevos, intelectuales y artistas jóvenes van a frecuentar la Peña: Rosa Fung, Sara Joffré, Aurora Colina, Aníbal Quijano, Alejandro Ortiz, José Miguel Oviedo, Rodrigo Montoya, Máximo Damián, Mario Vargas Llosa, entre otros.

En enero de 1961, la colección de Alicia Bustamante volvió a pasar las fronteras para formar parte de la exposición "Tesoros del Perú" que se llevó a cabo en la Sala de Exposiciones de la Ciudad Universitaria de México, D.F.<sup>51</sup>.



La Peña Pancho Fierro, 1962 (*Suplemento Dominical de El Comercio*, 14 de enero de 1962).

La Peña Pancho Fierro siguió realizando actividades con frecuencia y convocando a personalidades de la bohemia limeña. Uno de los recuerdos que describe cómo era este singular lugar, narra que detrás de la puerta había un biombo forrado de bayeta de donde colgaba estratégicamente una campana que avisaba cuando llegaban los invitados. Las largas tertulias eran muchas veces acompañadas por la guitarra y la voz de Arguedas, el charango de Jaime Guardia y otros músicos y eventualmente terminaban en alegres bailes. Las hermanas Bustamante, que mantenían con sus propios ingresos la Peña, se esmeraban

<sup>51</sup> El referente mexicano era una constante entre los indigenistas. Anteriormente, en la década del 50 José Sabogal había dirigido una carta al Director de Cultura, Arqueología e Historia solicitando el apoyo a la Srta. Bustamante en la realización de este viaje a este país como parte de un plan de investigación y práctica museológica de las artes populares aztecas. (Archivo IAP) MNCP.

por atender a los invitados. Nunca faltaba el pisco, que en algunas oportunidades era llevado por los mismos asistentes y, con la ayuda de María Morales, conocida por todos como "Neta", se encargaban de preparar el famoso licor que bautizaron como "Pancho", hecho a base de un macerado de frutas con pisco, o el infaltable *pisco sour*. También les gustaba sorprender a sus visitantes con fuentes de ceviche de corvina, ternera asada y yucas fritas.

### El ocaso de la Peña

El esfuerzo de Alicia y Celia Bustamante se vio mermado en 1963, cuando la Sociedad de Beneficencia

Pública de Lima vendió el inmueble que ocupaba la Peña Pancho Fierro ubicado en la Plazuela San Agustín. Este local era alquilado a un precio "casi simbólico" por las hermanas Bustamante, quienes no recibían ninguna ayuda económica y contaban únicamente con su jubilación de maestras para mantener el local y velar por la colección.



Alicia Bustamante en la Peña Pancho Fierro, 1962 (*Caretas*, N°236, XII, 1962).

Un grupo de admiradores de la Peña y amigos de las hermanas Bustamante, los intelectuales y artistas Aurelio Miró Quesada Sosa, César Arróspide, Luis E. Valcárcel, Mario Alzamora Valdez, Carlos Cueto, Fernando de Szyszlo, Alberto Escobar y Enrique Solari Swayne enviaron una carta a Fernando Silva Santisteban, Director de la Casa de la Cultura, solicitando una ayuda económica para continuar con tan destacada labor. En el documento recalcan que "la Peña Pancho Fierro fue el primer foco de irradiación de valores de nuestra tradición artística en Lima", y solicitan para ella, "una subvención de tres mil soles mensuales". Al no encontrar respuesta de esa institución, otra carta con las mismas características fue enviada al Sr. Benjamín Roca Muelle, Director de la Corporación de Turismo. Esta institución al año siguiente entregó a la Peña Pancho Fierro la cantidad de 3,000 soles, con la que se trasladaron a un nuevo local en la calle Chota. Desafortunadamente, la subvención mensual sólo se hizo efectiva por un año, viéndose obligadas las hermanas Bustamante a clausurar la Peña al año siguiente.

En 1966, Alicia Bustamante recibió el encargo del Director de Educación Técnica del Ministerio de Educación Pública para colaborar en la organización de la Feria del Pacífico. Alicia convocó un gran grupo de artesanos quienes realizaron impresionantes talleres demostrativos de su arte. Concurrieron a este evento los artistas populares: Hilario y Georgina Mendivil, imagineros del Cusco; Mardonio López, retablista de Ayacucho, Catalina Sanabria de Medina, Aurelio Medina y Faustino Dorregaray, buriladores de mates de Junín; Paulino Ledesma, platero de Huancayo; María Salazar y Catalina Cosme Salazar, bordadoras de manguillos y bolsas de Huancayo; Pablo Gonzales, tallador de madera de Molinos, Jauja; Silvestre Quispe, escultor de Piedra de Huamanga de Ayacucho; Primitivo Calderón, tejedor en telar de Hualhuas, Huancayo.

Una de las últimas actividades en las que participó la colección de la Peña Pancho Fierro fue en 1968, en la exposición: "La artesanía del Perú y sus orígenes", realizada en el Museo de Arte de Lima, muestra que resaltó la continuidad creadora del hombre andino.

A fines de los años sesenta las actividades en la Peña fueron disminuyendo cada vez más por razones diversas; quizá la más importante fue la creciente dificultad que tenían las hermanas Bustamante para conservar la colección en óptimo estado. El gran número de piezas implicaba mayores responsabilidades y compromisos que con la pensión de jubiladas de Alicia y Celia, era cada vez más difícil de asumir. Esta circunstancia se vio agravada además, por la severa enfermedad que afectó a Alicia y que la llevó a su muerte el 27 de diciembre de 1968. En los principales periódicos y revistas de la capital salieron diversas notas que resaltaron la importante labor que había realizado como pionera en la difusión del arte popular peruano<sup>52</sup>. En sus años de actividad Alicia había recorrido casi todo el Perú, sólo entre los lugares que están registrados figuran Huancayo, Junín, Ayacucho, Lambayeque, Cusco, Nazca, Ica, Puquio, Trujillo, Otuzco, Cajamarca, Casma, Chancay y Barranca.

### San Marcos y Cuba

En 1970, Celia Bustamante cede al Museo de Arte e Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos dirigido por el Dr. Francisco Stastny, una gran parte de la colección de la Peña Pancho Fierro, conformada por 427 piezas procedentes de todo el país. La lista está compuesta por piezas de cerámica de Quinua; músicos, pitos, chunchos y jarras de Leoncio Tineo, María Ochoa y Enacio Aparicio de Ayacucho; juguetes y tallas de madera de Pablo Gonzales de Huancayo; imaginería de los esposos Hilario y Georgina Mendivil y pendones de picantería de Julio Villalobos del Cusco. Baúles y retablos de Joaquín López Antay, Mardonio López, Isaac Baldeón, Celso Baldeón y Lucas y Gregorio Núñez de Ayacucho. Mates del norte con la técnica del pintado al ácido, procedentes de Mochumi; Cerámica del Cusco, Piura, Cajamarca. *Chúas* e *illas* de Puno; mates de Cochas de César Aquino, Eulogio Medina, Bertha Aquino de Medina, Eulogio Sanabria, Catalina Sanabria y Evaristo Medina. Máscaras, conopas y cochas del Cusco, Huancayo; fajas, *chumpis* y textiles de Junín y Huancavelica. Cruces de techo de todas las regiones y diversos objetos de arte popular. Ese mismo año Celia se incorporó al Departamento de Conservación del Museo de la Universidad.

Este acto generoso había sido planificado en vida por Alicia Bustamante, que consideraba que las nuevas generaciones de estudiantes y la Universidad se ocuparían de investigar estos objetos.

Siguiendo expresamente la voluntad de Alicia, en febrero de 1972, Celia llevó a Cuba 156 piezas de la colección para donarlas a nombre de su hermana en Homenaje a la Revolución Cubana. La recepción de las piezas se hizo con una gran exhibición en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas en La Habana<sup>53</sup>. En el texto de presentación se reproduce una nota que hizo José María Arguedas a la muerte de Alicia Bustamante en 1969, en el que resaltaba su invaluable aporte a la cultura peruana. La exposición estuvo organizada didácticamente y tuvo los siguientes temas: Los objetos y sus funciones; La

<sup>52</sup> Orrillo, Winston "Homenaje a Alicia Bustamante, madrina del Arte Popular" En: *Oiga* N°306, Lima 10 de enero de 1969: 28-29. Elvira de Gálvez. "Alicia Bustamante, Una gran artista" En *La Prensa* 5 de enero de 1969, p. 31.

<sup>53</sup> En la actualidad, la colección de Alicia y Celia Bustamante se exhibe en una Sala Permanente de la Casa de las Américas en La Habana, Cuba.



Alicia Bustamante en Copenhague, Dinamarca,  
1958. Colección Hernán Bustamante.

religión y el culto doméstico; ornamentos eclesiásticos y procesionales; objetos mágico religiosos; uso y ornamento doméstico y objetos para consumo urbano<sup>54</sup>.

Al acto de inauguración asistieron entre otros personajes importantes, el poeta Nicolás Guillén, entonces Presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. El evento tuvo gran cobertura en los principales periódicos de La Habana.

No sabemos con exactitud la cantidad de piezas que conformaban la colección de las hermanas Bustamante, pero calculamos que bordeaba el millar. A la muerte de Celia Bustamante en 1973, el resto de la colección quedó en poder de la familia.

La importante labor de Alicia Bustamante en la recopilación y difusión del arte popular, el reconocimiento de la identidad de los artistas tradicionales y su participación en el nacimiento del retablo ayacuchano como nuevo género, tuvo su correlato en 1976, con

<sup>54</sup> *Arte Popular Peruano. Colección de piezas de artesanía donada a Cuba por Alicia Bustamante. Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, Febrero de 1972 (catálogo de la exposición).*

el acalorado debate que remeció la historia del arte peruano a raíz del otorgamiento a Joaquín López Antay -imaginero ayacuchano- del Premio Nacional de Arte.

La Peña Pancho Fierro animada por Alicia y Celia Bustamante se convirtió en una suerte de museo; acogió una exhibición permanente de objetos de arte popular que duró más de treinta años y que reunió en Lima el espíritu creativo de artistas de diversas partes del país. La Peña, con el aporte de José María Arguedas, impulsó en un gran sector de la sociedad limeña el gusto y el reconocimiento de nuevos valores estéticos, extendiéndolos a otras latitudes, y convirtiéndolos en exponentes de la cultura peruana hasta hoy. Asimismo, la Peña fue sin duda un espacio privilegiado en el que brillaron los intelectuales de la época y en el que germinaron nuevas miradas a manifestaciones tradicionales del arte peruano<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Las autoras agradecen la colaboración del Museo Nacional de la Cultura Peruana y del Museo de Arte de la UNMSM. Igualmente a Gladys Róquez, Germán Carnero, Fernando Villegas, Manuel Cornejo, Francisco Sierra y a Víctor y Hernán Bustamante. Asimismo, a Rosa Fung Pineda, Sara Joffré y Lilly Caballero de Cueto, René Tenaud, Fernando de Szyszlo y Pablo Macera, por habernos hecho partícipes de sus recuerdos aportándonos sus valiosos testimonios.