

# IMAGEN DE LA CIUDAD EN LA PINTURA VÍCTOR HUMAREDA Y ENRIQUE POLANCO

STEPHANIE DELGADO

La presente investigación examina la obra de dos de los pintores peruanos más importantes del último siglo: Víctor Humareda y Enrique Polanco. La aproximación al trabajo de ambos artistas sobre la ciudad se basó en el análisis de sus obras más representativas, las que retratan una Lima que no es estática, pareja o definida, sino llena de contrastes, superposiciones y con multiplicidad de habitantes. Lima habla de muchas cosas al mismo tiempo, se expresa y muestra de lo que está constituida realmente. El urbanista planifica la ciudad, interviene en su crecimiento, en su densidad, en su disposición, pero esta se revela y da giros contrarios, crece por donde encuentra paso y no deja de moverse. Se comporta como un sistema complejo y difuso. Estudio elaborado en el Taller de Investigación dirigido por Wiley Ludeña en el 2007.

## 1. ARTE Y CIUDAD

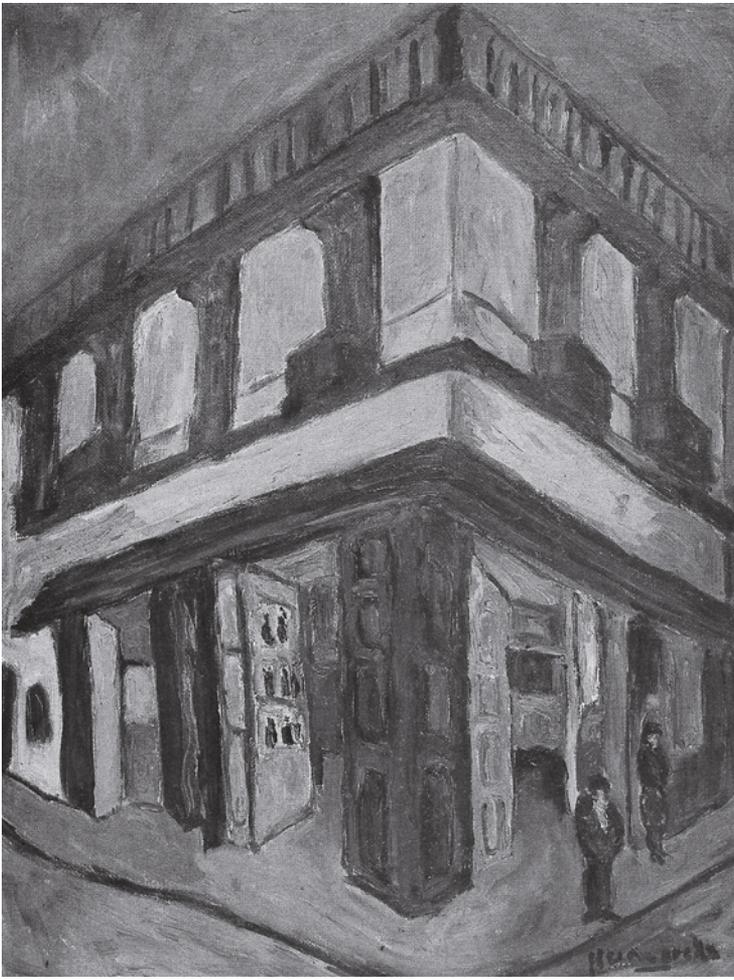
La percepción del individuo hacia la ciudad está íntimamente ligada a su experiencia con la misma. Esta aglomeración de población, originaria del fenómeno de la modernidad y la industrialización, ha ido evolucionando a través de los años, tanto de manera espontánea como planificada, lo que ha ocasionado a su vez una serie de conflictos que hacen la ciudad lo que es: un fenómeno complejo y muchas veces inmanejable.

Todos los cambios atravesados por la ciudad han estado cargados siempre de historia, actores, habitantes y de proyectos individuales y colectivos. El registro de estos cambios ha sido

manejado de manera multidisciplinaria pues justamente la ciudad es objeto de estudio desde distintos puntos de vista: urbanos, sociales, políticos y, en este caso, artísticos.

El término imagen puede ser retratado como una de las características más importantes y destacadas de una obra a nivel visual. Sin embargo, el proceso de su producción puede estar referido a múltiples variables, que pueden resultar del proceso mental individual del artista o de su experimentación con impulsos externos.

La imagen, si bien puede ser producto de una reproducción literal de la realidad, siempre lleva consigo un trasfondo, una índole ambigua de lo que el autor quiere decir con ella.



Arquitectura colonial en sus pinturas.  
V. HUMAREDA, EL RESTAURANTE (S/F). Óleo sobre tela. 80 x 60 cm.

“La historia de la ciudad moderna a través de los artistas y los arquitectos es la historia de un diálogo de sordos entre artistas y urbanistas; unos se enfocan en las contradicciones de la ciudad moderna, señalando con el dedo el árbol que esconde el bosque de la ciudad racional perfecta; los otros están prestos a tomar la ciudad como un espacio de experimentación y de conquista para modelarla a su imagen y semblanza”. (Ramonedá en Dethier, 1994, p. 15).

Las primeras imágenes, cargadas de miseria y opulencia a partir del origen de la ciudad industrial, fueron denunciadas por artistas, escritores y filósofos. Esta reacción ante el fenómeno migratorio no podía ser contenida. Gustave Doré, en la pintura *Over*

*London by Rail* (1872) ya denunciaba el horror de las calles de Londres. A pesar de reflejar la gran cultura y prosperidad tenía en sus sombras una población llena de miseria y enfermedad. Sus ilustraciones nos muestran las condiciones de vida de estas poblaciones que habitaban en viviendas tuguizadas construidas para la masa de obreros. Toda la monotonía representada en las líneas verticales equidistantes de los pequeños patios que servían como única área de recreo.

En la segunda mitad del siglo XIX, el Barón Haussman es responsable de los ambiciosos proyectos que transforman la capital francesa en la más moderna y poderosa metrópoli europea de todos los tiempos. París se convierte en lugar predilecto para los pin-

tores impresionistas. Desde Edouard Manet a Gustave Caillebotte, desde Pierre Auguste Renoir hasta Calmille Pissarro, la nueva París era escogida como el último recurso de inspiración para muchos de los pintores más importantes de la época. Además de las vistas generales de la ciudad de París por las que los impresionistas eran atraídos, los nuevos elementos de la ciudad moderna y en especial los referidos al mundo ferroviario, se convirtieron en parte central de la iconografía impresionista. Sobre todo la Estación Saint-Lazare fue escenario predilecto de la representación de los cambios que estaban aconteciendo en la ciudad.

A inicios del siglo XX las imágenes del hombre dentro de este paisaje materializado empiezan a tornarse más positivas e idealistas. El individuo empieza a convivir con la modernidad y sus automóviles, bulevares y edificios pintorescos, lo acompañan remplazando como fondo a los paisajes naturales románticos que ya no formaban parte de la vida cotidiana.

La aceleración en la dinámica urbana, significó también un impulso, un estímulo hacia la representación de la misma. Además, se trataba ahora de un estímulo colectivo que podía llegar a las masas. De aquí que resultan los afiches como medio de comunicación masivo. Toulouse-Lautrec representa en ellos, mediante coloridas imágenes, la nueva vida en la ciudad.

Sin embargo, una vez más, esta visión urbana se tornó oscurecida por el inicio de la Primera Guerra Mundial. George Grosz en su pintura *Die Grosstadt (Metrópolis)* de 1917, describe la violencia, el horror y a una sociedad desorientada tras la convulsión dada en el Berlín de la época. Hacia la regeneración, después del periodo bélico, existe un momento en que la historia de la ciudad se confunde con la historia del arte, y es que nace la Bau-

haus como fundación reformadora de las enseñanzas artísticas de la época. Aquí confluyeron el diseño, el arte y la arquitectura de la época, siendo también la ciudad objeto de experimentación. En el camino de la abstracción encontramos la figura de Piet Mondrian, luego de emigrar de los Estados Unidos, crea una original versión de Nueva York en "*Broadway Boogie Woogie*" de 1942. Aquí la ciudad moderna precisa, rectangular, cuadriculada, vista desde arriba y desde todos sus lados, es simplificada a su mínima expresión mediante recuadros y líneas que nos siguen contando cómo la ciudad va transformándose.

A partir de la segunda guerra mundial, la ciudad fue centro nuevamente del desarrollo de conflictos. La reconstrucción y restauración de las ciudades europeas determinaron entonces un manejo político de lo que significaba la imagen de la ciudad tal cual era recordada, como si nunca hubiera ocurrido nada.

Los artistas ya no podían ser considerados simples visionarios de la ciudad, sino que ahora cumplían un papel fundamental en la evolución de la ciudad y el futuro de la misma. A través de su obra denuncian la realidad que los rodea y hacen de conocimiento público, una vez más, ayudados por los medios de comunicación, su reacción ante el fenómeno urbano. El culto a la imagen urbana registró a nivel artístico no solo los inicios catastróficos que avizoraban una realidad negativa y de miseria, sino también las visiones de progreso, de evolución hacia lo que sería un futuro venturoso de la ciudad.

"Los arquitectos y artistas no tienen la misma conciencia de ciudad, ni tampoco tienen la misma responsabilidad sobre ella. Los primeros mucho más que los segundos, se enfrentan a la pesada materialidad de la ciudad, y como lo llamó Baudelaire a su desesperante fragilidad" (Barre en Dethier, 1994, p. 12).

## 2. VÍCTOR HUMAREDA

Víctor Humareda nace el 6 de marzo de 1920 en Lampa, Puno. En 1939 ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde estudió tres meses. Sin embargo, no pudo continuar sus estudios por falta de recursos económicos hasta 1941, que oficializa su estadía y egresa en 1947. En 1950 realiza un viaje a Buenos Aires, becado durante tres años, en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. En 1952 regresa a Lima y dos años después se instala en la habitación 283 del hotel Lima, en el distrito de La Victoria.

En este cuarto, de 12 metros cuadrados, instala su taller de trabajo, contando con tan solo una ventana, una cama para descansar, un caballete, una mesa y un cofre para sus instrumentos. Además, estaba acompañado de reproducciones de obras clásicas de artistas como Toulouse Lautrec, Picaso, Goya, Greco, Gauguin, Van Gogh, Daumier y Rembrandt.

A las afueras del hotel, los lustrabotas y empleados le tenían mucho cariño, pues constituía un personaje reconocido y respetado. Lo que no encontraba en su habitación, lo hallaba en el teatro, en la música y en las mujeres. Humareda era muy conocido por frecuentar prostíbulos y bares, encontrando justamente a los personajes que le interesaban, siendo representados en sus obras.

“La pintura no te da tiempo para vivir esa vida de hogar, soy así y ese hotel me da las facilidades para poder pintar, con toda la tranquilidad posible, no puedo vivir de otra forma, los colores son muy caros, las telas, estoy contento con vivir así. Además si viviera de otra forma ya no sería Don Víctor Humareda”. (Schwarz, 1989, p. 8).

En 1966 Humareda viaja a Europa. Parte del Callao el 28 de setiembre en el vapor Donizzetim, llega el 20 de

octubre a Barcelona y el 22 de octubre a París, donde permanece un mes. A su retorno en el Callao, Humareda expresa la siguiente frase: “Tacora es mejor que París”. Había regresado desilusionado, porque no encontró el París que había concebido en su mente a partir de las obras que tanto había admirado de los pintores europeos.

“Muy caro era París para mí, pero muy hermosa. No pude ir al Teatro ni a los conciertos, ni donde las chicas. Yo dibujaba para entenderme con la gente, para decirles que me traigan una manzana yo les dibujaba una manzana (...) es muy angustioso estar en un país extranjero y no saber el idioma ni tener plata”. (Schwarz, 1989, p. 9).

Humareda continuó su carrera manteniendo siempre esa imagen extravagante y rebelde, siendo constantemente criticado por el estilo de vida que llevaba. El 16 de noviembre de 1986 inicia lo que iba a ser el cuadro *La Quinta Hereen de noche*, por encargo del Museo del Banco Central de Reserva del Perú, concluyéndolo el 18.

El miércoles 19 sufre una hemorragia, debe ser internado de emergencia. La madrugada del 21 de noviembre de 1986, Víctor Humareda fallece, dejó valiosas obras de arte, y fue reconocido como uno de los más importantes pintores de la historia del arte peruano.

### 2.1. Obra

La obra del pintor Víctor Humareda está ligada directamente a su vida y a su experiencia con la ciudad. Las imágenes que Humareda reproduce tienen el mismo carácter tétrico y solitario de la vida que él llevaba día a día, y están acompañadas de personajes reales o ficticios que se desenvuelven en un escenario urbano oculto y marginado.

Mientras Humareda recorría las inmediaciones del hotel donde vivía,



Espacios definidos y de escala peatonal.

V. HUMAREDA, IGLESIA DE SAN FRANCISCO (S/F). Óleo sobre tela. 60 x 80 cm.

establecía relaciones estrechas con las personas que por ahí circulaban y trabajaban. Frecuentaba cafés y bares, en búsqueda de sus amantes, en aquellos lugares que le servirían de escenario de encuentros amorosos y que terminarían plasmados en sus pinturas.

El lugar donde Humareda escogió vivir, el Hotel Lima, ubicado en una zona deteriorada de la ciudad, significó el punto de partida mediante el cual Humareda percibía la ciudad como un conglomerado caótico, inmanejable, complejo y sobre todo sombrío. Y sin embargo Humareda amaba esa ciudad. En ella encontraba el significado de su trabajo, aquello que volcaría luego en sus bocetos y pinturas.

Pero ¿a qué clase de personajes les presta atención Humareda? Pareciera que Humareda transfigurara las figuras de aquellos con los que tuvo contacto, dentro de su escena surgían no solo mujeres de la calle, corridas de toros, peleas de gallos, procesiones,

danzas y hombres embriagados en bares y cantinas, sino también, quijotes, brujas, caballos espantados, calaveras y máscaras. Estos últimos personajes, no necesariamente reales, pueden ser considerados versiones derivadas de lo que Humareda encontró a su paso.

Con un denominador común, estos personajes pertenecen a un mundo distanciado y sin fortuna, con un clima de desgracia y mal vivir. Humareda fue criticado por ser un personaje más de sus pinturas, por comportarse como lo hacía, girando en torno a la angustia y soledad. Muchas veces fue rechazado por la crítica y su trabajo no fue valorado en aquel entonces como se debía.

Desde su habitación, lugar donde también desarrollaba su trabajo, Humareda estableció claramente una imagen de lo que significaba llevar su nombre. Un ambiente lúgubre, desordenado, cubierto de telarañas y de pintura desparramada. Ese era Víctor Humareda,

y él estaba orgulloso de serlo. Con su imagen desaliñada no permitía siquiera que le limpiaran la habitación. Quería vivir en su propio castillo y sabía que era parte de su personaje.

Respecto a sus colegas, jamás dio crítica alguna. Solía evadir las preguntas del trabajo del resto, pues no quería tener enemigos.

“Pinté ‘El mitin’, ‘El toque de queda’, ‘La noche de los generales’ y otros cuadros para expresar un estado, un momento donde vivo, un estado de angustia –yo reflejo mis estados de angustia– con la misma emoción que sintió Goya cuando la invasión napoleónica. Yo tengo más de Goya que de los expresionistas alemanes”. (Velazquez, 1994, p. 55).

Humareda rechazaba el encasillamiento de los críticos de pintura al catalogarlo como pintor expresionista. Si bien su trabajo podía tener características de esta corriente, el pintor prefería mantener un carácter único y personal. Mucho más importante que hablar de una corriente, a él le interesaba abordar la técnica, y sobre todo la técnica del color.

“Los expresionistas buscan plasmar sus sentimientos deformando la realidad. Dándole mucho más color, exagerando las formas, acentuando el carácter de los personajes. De los expresionistas –no sé si es expresionista– me gusta James Ensor. Yo no busco ser expresionista, ni he pretendido serlo. Es una manera de mirar de los críticos, pero no, no me han retratado, no han dado conmigo”. (Velazquez, 1994, p. 65). Y por supuesto recalaba:

“Dominar el color es un norte en mi vida, es un faro, como guía a un puerto. Sin dominio del color no hay pintura y la pintura no es solo color, es forma, es armonía, es composición, es dibujo y también es realidad. Pero es una realidad que tengo que sentirla,

que tiene que gustarme”. (Velázquez, 1994, p. 63).

La mayoría de los bocetos de Humareda retratan la arquitectura colonial de la ciudad, como añorando el romanticismo de la Lima de esa época. Una vez más el pintor se encontraba en la búsqueda de espacios que lo remontaran a otro tiempo. Humareda quería sentirse en su París soñado.

No pinta paisajes abiertos o de gran escala, más bien busca enmarcarse dentro de espacios definidos y de escala peatonal. Estas imágenes llenas de plazuelas con faroles, rodeadas de edificios con balcones coloniales, definen la escala con la que Humareda se sentía tan a gusto.

El espacio conformado y definido. Sin embargo estos espacios de escala urbana humana y acogedora parecían ser pensados para un peatón ausente. Muchas veces las plazuelas de Humareda son vacías, parecieran carecer de vida y más bien muestran la soledad, característica de los cuadros del pintor.

Además de tener la imagen romántica de la ciudad, Humareda avizoraba el futuro de la misma. Dentro de sus bocetos pueden encontrarse imágenes de lo que él llama “Casas en los cerros de Lima”. Se trataba de los primeros asentamientos humanos de la capital, antes de la explosión demográfica de la que ya Polanco, su sucesor, sería testigo.

Unos pequeños volúmenes cuadrados e incomparables a las grandes y detalladas construcciones coloniales del centro histórico, aparecen desperdigados dentro de una topografía borrosa. Humareda traza además las escalinatas que hacen entender la movilización de sus habitantes hacia la difícil tarea de llegar a casa.

Estas imágenes de los años cincuenta, podrían ser comparadas con cualquiera de los asentamientos humanos que



El buque, uno de los edificios más representativos de Barrios Altos.  
E. POLANCO, PAISAJE URBANO (2002). Óleo sobre tela. 70 x 100 cm. Colección particular.

hoy en día existen en la urbe y que ya son parte del imaginario colectivo de Lima. Humareda ya se había dado cuenta de la importancia que cumplía este tejido sinuoso y no planificado dentro del testimonio que implicaba su trabajo.

### 3. ENRIQUE POLANCO

Carlos Enrique Polanco Carvajal nace en 1953 en Lima. Sus estudios escolares los realiza en el colegio Champagnat. No se puede definir en qué momento exacto Polanco empieza a pintar. Durante su niñez no fue muy constante en el desarrollo de su talento. Al salir del colegio trabaja de dibujante en geología por un año. Es ahí

donde Polanco se entera de la existencia de la Escuela Nacional de Bellas Artes a la que postula en 1975.

La Escuela se situaba en Barrios Altos, en el centro de Lima. Para él, significó todo un descubrimiento, pues hasta ese entonces su visión de Lima había sido como la de muchos de nosotros, una visión limitada a unos cuantos distritos de la ciudad. Polanco descubre Barrios Altos y empieza a crear conciencia sobre Lima. Es aquí donde nace su interés por ese mundo desconocido que poco a poco iba empezando a comprender a través del contacto directo con sus personajes, con el infinito recorrido de sus calles y la quietud con la que se establecía para pintar las primeras acuarelas.



“En mi época de estudiante en Bellas Artes he recorrido Lima, he pintado mucho acuarelas en las calles. Te hablo de los años 76 a 79, cuando Lima ya empezaba a convertirse en el monstruo que es ahora”. (Luna Victoria, 1992, p. 163).

Una de las mayores influencias del artista fue conocer a Víctor Humareda. Polanco lo conoce justamente en 1975 en la Escuela de Bellas Artes, y establece una estrecha relación de amistad que durará hasta el deceso de tan importante artista peruano.

Su relación era bastante íntima. Polanco menciona más de una vez las largas conversaciones entabladas en restaurantes del centro de Lima, y en las religiosas visitas que hacía dos veces por semana al hotel Lima. No solo hablaban del arte, hablaban de la vida y compartían vivencias. Y Humareda terminó trasladándole toda la experiencia que tenía a lo largo de su carrera. Polanco lo observaba pintar y aprendía de él y de su vida. Compartían una taza de manzanilla en el hotel y Humareda pagaba la cuenta, lo que le significaba un gran sacrificio en su condición de artista marginado.

Según Contreras (2006), en los años ochenta los estudiantes de arte tenían pocos ingresos y por ende llevaban una vida muy ajustada, en este contexto Humareda vivía de sus pinturas por lo cual las personas se solían aprovechar de su situación. Era muy difícil obtener un cuadro obsequiado por ‘el maestro’, pero todas las dificultades pasaban por alto y reforzaban aquella amistad entre estos dos personajes, en palabras de Polanco: “Mi deuda con él es más humana que pictórica”.

En 1984 Polanco es becado en estudios de posgrado por el gobierno Chino. Viaja hacia el Instituto de Artes de Pekín sin una visión muy clara de la cultura a la que iba a enfrentarse. En 1984 en el Perú se sabía muy poco

de China, salvo por algunas revistas encontradas en el centro de Lima. Su experiencia en ese sentido fue intensa y de gran descubrimiento.

La tendencia y temática elegidas ya desde el inicio de su obra fueron reforzadas y enfatizadas por los distintos componentes del arte plástico chino. A su regreso al Perú, Polanco sigue desarrollando la pintura con la que se inició. Aunque muchos pensaban que la influencia china haría que su trabajo se enfocara en la tradición cultural de este país, Polanco retomó el tema esencial de su pintura: Lima.

### 3.2 Obra

Enrique Polanco es reconocido como uno de los principales exponentes de la pintura urbana limeña. Desde sus inicios ha volcado toda su temática en esta ciudad en su trabajo, de donde ha sabido reinterpretar el significado de una Lima a color. Un importante referente para él fue su época de estudiante en Bellas Artes cuando realizaba muchísimos trabajos en acuarela y le sorprendía Lima a la que veía convertida en una enorme ciudad que pronto adquirió las características actuales.

Polanco tuvo la predilección de retratar lugares de la ciudad representativos de lo colonial, lo republicano, lo limeño, situación similar a la que se enfrentó Humareda también en su pintura urbana. Esto gracias a las visitas continuas al pintor que harían que Polanco tuviera contacto con los mismos escenarios urbanos que suscitaban el trabajo de su maestro. Pero Polanco ya se encontraba en un nuevo contexto, en una Lima distinta y en un proceso de cambio urbano encabezado por los fenómenos migratorios de la época.

“Los años siguientes, 1976 y 1977 decidimos salir a pintar a la calle. En la escuela nos mandaban pintar el bodegón de las flores y lo demás pero nosotros



Polanco inserta personas en sus cuadros a modo de fotografías.

E. POLANCO, AUTORRETRATO EN EL CALLAO (2003). Óleo sobre tela. 150 x 200 cm. Colección particular.

preferíamos pintar las calles in situ. Así fue que recorrimos todo el Rímac y Barrios Altos pintando acuarelas. Pienso que allí es cuando verdaderamente aparece Lima ante mí. Me fascina, me cautiva. Y la tomo como temática. Es una temática recurrente en mi obra". (Polanco, 2004, p. 33).

En la conferencia realizada en junio del 2007 en la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica se proyectó el documental realizado por Francisco Salomón acerca del trabajo de Enrique Polanco. El video toma justamente este recurso de contraste de color, para mostrar escenas en blanco y negro en las que sale Polanco

trabajando y hablando. Estas escenas se contraponen a otras filmadas en la calle, que se transforman y tornan a todo color. Esa misma transformación proyectada en el documental es la que ejercita Polanco interiormente cuando decide pintar Lima. Pareciera que él, a partir del paisaje urbano limeño esencialmente gris, tuviera el impulso de llenar de colores contrastantes esos volúmenes y vacíos que dan lugar a una nueva significación de la ciudad.

Su viaje a China le sirvió como encuentro de una cultura totalmente desconocida para él. Se vio fascinado e influenciado por las expresiones artísticas y culturas de ese país. La te-

mática china privilegiaba los paisajes naturales, cielos y montañas, que si bien eran ausentes y contrastantes al trabajo de Polanco, constituyeron el aprendizaje de lo clásico y lo tradicional de la cultura oriental. Del mismo modo el trabajo de la línea y el dibujo maravillosamente desarrollados en el arte chino, significaron un gran valor y admiración en el pintor.

Sin embargo, uno de los atributos a los cuales Polanco le prestó un particular interés fue el silencio y sus significados. El silencio, como denominador de su experiencia en China, iba en contraste con la ciudad de donde este peruano procedía: una Lima ruidosa y caótica.

De tener unas pinturas expresionistas rabiosas, altamente efusivas, como un grito inquietante, Polanco capta esa calma oriental, pero sin perder nunca la vitalidad, el color y mucho menos la temática inicial urbana.

Se produce más bien una consolidación de su obra, manteniendo todas las características representativas de su búsqueda inicial, combinadas con los nuevos hallazgos del silencio y calma chinos.

“La teoría del silencio es uno de los pilares del arte oriental. Si comparas un cuadro mío de 1980 con uno del 2004 tienen la misma fuerza cromática pero como que hay algo más filosófico, es más silencioso pero no por eso deja de decir cosas. A eso me refiero”. (Polanco, 2000, párr. 2).

## BIBLIOGRAFÍA

Autor (2006). *30 pintores peruanos contemporáneos*. Lima: CCPUCP-BIF.

Autor (2003). *Víctor Humareda. Muestra antológica, 1948-1986*. Lima: Banco Interoamericano de Finanzas-CCPUCP.

Castrillón, A. (2000). Tensiones generacionales: Un acercamiento a las generaciones de artistas plásticos peruanos. Recuperado desde [http://www.urp.edu.pe/Urp/pdf/Tensiones\\_generacionales.pdf](http://www.urp.edu.pe/Urp/pdf/Tensiones_generacionales.pdf)

Cisneros, A. (2002, Mayo). El reino esplendoroso del color: Polanco, pintor del universo urbano. *Libros & Artes: Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, 1, 12-13.

Cisneros, A. (2005, Febrero). Los deslumbrantes colores de Polanco. *Chasqui: Boletín Cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores*, 5, 6-7.

Contreras, D. (2006). El culto al garabato. La Selección Inútil. Recuperado desde <http://laseleccioninutil.blogspot.com/2006/11/sigue-el-homenaje-vctor-humareda-html>

Delfín, V. (1994). Carta a Humareda. *La casa de carton de OXY*, 4, 92-94.

Dethier, J. (1994). *La Ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*. Paris: Edition de Centre Pompidou.

Foster, H. (2001). Post (C. d. Olmo, Trans.). En Wallis, M. (Ed.), *Arte después de la Modernidad* (p. 467). Madrid: Akal.

Huerto, J. (2000). *Huellas de Bellas Artes*. Lima: Editora Magisterial.

Ildelfonso, M. (1992). Retrato de Víctor Humareda: La boda del muerto. *Imaginario del Arte*, 4, 34.

Ludeña, W. (2002, Mayo). Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal. *EURE*, 83, 45-65. Recuperado desde [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0250-71612002008300004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0250-71612002008300004&lng=es&nrm=iso).

Luna Victoria, O. (1992). Polanco: La Magia de los Colores. *Lienco*, 13, 159-164.

Molins, M. (2004). *Nuevos territorios, nuevos paisajes*. Barcelona: Actar.

Moll, E. (1986). Humareda: una retrospectiva. *Taxi*, 11, 16 -18.

Moll, E. (1994). *Víctor Humareda: 1920-1986*. Lima: Navarrete.

Munive, M. (2004). La pintura de Polanco y Lima transfigurada. *La casa de cartón de OXY*, 26, 28-36.

Polanco, E. (2004). *Polanco: muestra antológica 1980-2004*. Lima: ICPNA

Polanco, E. (2007, Junio). Conferencia Enrique Polanco. Reporte presentado por Enrique Polanco. FAU PUCP, Lima.

Quesada, R.M. (1987). Humareda, el último de los clásicos. *El zorro de abajo*, 6, 62-63.

Schwarz, H. (1989). *Víctor Humareda: imagen de un hombre*. Lima: El Jinete Azul.

Sierra Talaverano, M. (1997). *Humareda de colores y de noches: un migrante apurimeño en el castillo de Víctor Humareda*. Lima: Peruvian Pictures.

Velázquez, M. (1994). Conversando con Humareda. *La casa de carton de OXY*, 4, 55-74.