VISIÓN Y SÍMBOLOS

DEL VIRREINATO CRIOLLO A LA REPÚBLICA PERUANA

VISIÓN Y SÍMBOLOS
DEL VIRREINATO CRIOLLO A LA REPÚBLICA PERUANA

Banco de Crédito
BCP

© Copyright
Banco de Crédito
Lima, Perú

Hecho el depósito legal
en la Biblioteca Nacional del Perú N.º 2006 - 9634
ISBN: 9972 - 837 - 15 - 7

BANCO DE CRÉDITO
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
La Molina, Lima 12

VISIÓN Y SÍMBOLOS

DEL VIRREINATO CRIOLLO A LA REPÚBLICA PERUANA

Ramón Mujica Pinilla

David A. Brading

Scarlett O'Phelan Godoy

David Cahill

Luis Eduardo Wuffarden Revilla

Teresa Gisbert de Mesa

Natalia Majluf

Víctor Manuel Peralta Ruiz / Charles Frederick Walker

COLECCION ARTE Y TESOROS DEL PERU

Ferdinandus VII Hispaniarum et Indiarum Rex catholicus. sit felix. vitam-
que ejus inclitam prosperet Deus Opt. Max. ad Monarchiae hujus mi
cantissimum ornamentum et nostrae orthodoxae Fidei mirificum.

Indice

Indice VII
Presentación XI
Agradecimiento XV

Patria e historia: tríptico peruano 1
Fray Buenaventura de Salinas y Córdoba y la patria criolla 1
Manuel Lorenzo de Vidaurre y la crisis de la independencia peruana 15
José de la Riva-Agüero y el nacionalismo peruano 29

¿Indios nobles o mestizos reales? Memoriales, legitimidad y liderazgo entre la Colonia y la Independencia 43
"Hijos de españoles e indias": la primera generación de mestizos reales 44
De diferente "calidad": los mestizos reales del siglo XVII 48

◀ Retrato del rey Fernando VII de Borbón. Anónimo. Fechado en 1810. En este año Napoleón Bonaparte invadió España y obligó al rey a renunciar a su corona, hecho que las Cortes de Cádiz buscaran dejar jurídicamente sin efecto al declarar a Fernando VII como "único y legitimo rey de la nación española". Colección particular, Lima.

Memoriales y mestizos reales en el siglo XVIII 54
Dos dirigentes mestizos del siglo XVIII: Juan Santos Atahualpa y José Gabriel Túpac Amaru 59
Juan Santos Atahualpa, el Apu Inca del Cerro de la Sal 60
José Gabriel Túpac Amaru, indio de sangre real y tronco principal 62
Un triángulo de conflicto: la disputa por el marquesado de Oropesa 68
Dos Ingas frente a las Cortes de Cádiz (1808-1814) 71

El visitador general Areche y su campaña iconoclasta contra la cultura andina 85
La visita general de 1778-1781 87
Restaurando el reino del rey 89
La crítica de la cultura inca hecha por el obispo 90
Leyendo a Santiago 93
Del hijo del Sol al Niño Jesús 94
Relaciones entre dioses, santos e incas 96
Areche y la nobleza inca 97
La nobleza inca del Cusco 98
El ataque de Mata Linares a la nobleza inca 100
Areche y la crisis de los cacicazgos 103
La política de la cultura popular y los danzantes 105
Conclusión 109

Avatares del "bello ideal". Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825 113
La sombra de la Academia 116
Amat: regalismo religioso, reformas urbanas e ingeniería militar, 1761-1776 117
Artistas itinerantes e ilustradores científicos 119
Los pintores limeños frente a los cambios 121
Tradición y nuevos modelos: la pintura religiosa 124
Primer ciclo del clasicismo en Lima, 1791-1808 130
El liderazgo de Matías Maestro 132
Las reformas eclesiásticas y el "orden español" de Lorenzana 133
Maestro y el "Orden sacro" 136
Las obras públicas y el protomédico Unanue, 1791-1808 140
Estrategias simbólicas del "fidelismo", 1808-1816 143
Retrato y secularización en la Independencia 149
La respuesta andina: el caso de Rapaz 150

Iconografía mitológica y masónica a fines del virreinato e inicios de la República ... 161

Naturaleza, ciencia y pintura profana ... 162

La nostalgia del mundo griego ... 170

La masonería y las logias patrioticas ... 181

Los conjuntos esotéricos ... 187

El arte marginal ... 192

Colofón ... 198

Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825 ... 203

Primeras banderas ... 204

Equivalencias simbólicas: del estandarte real a la bandera nacional ... 210

Los trofeos de la libertad ... 213

El sol naciente ... 216

El sol eclipsado ... 220

La naturaleza heráldica y la invención de la patria peruana ... 226

Naturaleza, ciencia y política: las riquezas del Perú ... 230

Política emblemática y discursos de nación ... 235

Coda ... 239

Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes. De la ilustración al costumbrismo en las artes (siglos XVIII y XIX) ... 243

La ilustración científica y artística del siglo XVIII ... 245

El costumbrismo artístico del siglo XIX ... 262

Conclusión ... 271

La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX ... 275

Pancho Fierro y el mundo al revés ... 295

El imaginario costumbrista en caricaturas ... 311

La rebelión de los lápices: la opinión pública y la censura ... 332

Bibliografía ... 351

Índice onomástico y toponímico ... 359

Registro de autores ... 363

Créditos ... 367

▶ Página siguiente: Retrato ecuestre de Don Pedro Fernández de Castro y Andrade – conde de Lemos y XIX virrey del Perú (1667-1674). Anónimo limeño, ca. 1669. Montado sobre brioso caballo porta el estandarte bordado o pendón triunfal con la efigie de santa Rosa de Lima, durante la cabalgata y procesión ceremonial que él organizó en Lima el 19 de agosto de 1669 tras la proclamación de la santa como Patrona de esta ciudad. Museo de arte español Enrique Larreta, Buenos Aires, Argentina.

Presentación

El título del libro, *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República peruana*, se anticipa al bicentenario de la Independencia de América, que se hizo posible desde 1808, cuando el Estado español entró en crisis por la invasión napoleónica. Nos hemos propuesto repensar, en el plano del arte, uno de los momentos más complejos de nuestra historia: el paso del virreinato a la república.

Sus autores se han centrado, desde diversas perspectivas, en las continuidades y rupturas culturales del período de transición, aproximadamente entre 1750 y 1850. David Brading, profesor de la Universidad de Cambridge, nos ofrece un tríptico histórico que permite contrastar tres nociones de la *Patria criolla*: la del franciscano fray Buenaventura de Salinas y Córdoba, que encarna la visión política del criollo peruano de la época de los Austria; la de Manuel Vidaurre, que ejemplifica el pensamiento complejo y contradictorio de un hombre que vivió ese tránsito como súbdito de Fernando VII y después como confidente, admirador y colaborador de Bolívar; y finalmente la de José de la Riva Agüero, quien en sus primeros escritos planteó interpretaciones de las épocas virreinal y republicana que ayudan a entender cómo las lecturas del pasado dependen de los modelos teóricos en que se basa el historiador de las ideas.

Al tratar el así llamado "movimiento nacional inca", Scarlet O'Phelan Godoy enfatiza que no se trató, como suele asumirse, de un bloque monolítico de indios nobles rebeldes que se enfrentó a la corona española. La primera generación de nobles indígenas fue étnica y culturalmente mestiza, lo cual les permitió actuar como intermediarios culturales entre criollos e indios. Por ello, mientras un mestizo noble como Pumacahua pudo ser defensor de Fernando VII, otros, como Juan Santos Atahualpa y el propio Túpac Amaru, encabezaron rebeliones indígenas que se anticiparon a la gesta emancipadora. Una de las grandes consecuencias de la revuelta de Túpac Amaru fue la campaña iconoclasta del visitador Joseph de Areche en el sur andino. Así lo entiende David Cahill en su ensayo en el que demuestra que el objetivo de Areche fue destruir toda manifestación cultural o artística asociada con las costumbres incas o nativas. Para los iconoclastas, los *qeros y uncus*, los retratos de los incas, las danzas tradicionales y los propios trajes y divisas heráldicas autorizados en el reinado de los Austria alimentaban en los indios el recuerdo dorado de un *Tawantinsuyo* perdido.

En su texto Luis Eduardo Wuffarden muestra otra cara del mismo proceso: los alcances e influencia de la Ilustración francesa y el enciclopedismo en la Ciudad de los Reyes durante los borbones. Las nuevas ideas produjeron una verdadera transformación en la sensibilidad de los mecenas de las artes. A diferencia del arte barroco, que reinó en los Andes hasta bien entrado el siglo XIX, el estilo neoclásico se manifestó en Lima hacia 1800 con el español Matías Maestro, y para levantar sus nuevos retablos se destruyeron excelentes ejemplos del barroco limeño. Wuffarden señala además cómo el nuevo vocabulario académico clasicista de la última etapa de la pintura virreinal fue empleado, entre otras cosas, para exaltar el culto a los santos locales, en expresión de una nueva espiritualidad criolla.

Teresa Gisbert rastrea otro aspecto de la pintura tardía virreinal: la influencia de la simbología mitológica europea ya cristianizada y asociada con la estética neoclásica. A fines del siglo XVIII e inicios del XIX esta empalmó con el nuevo imaginario en clave hermética difundido por las logias masónicas civiles o patrióticas. Tanto el corpus iconográfico que analiza Gisbert, como sus interpretaciones del pensamiento secularizante, constituyen un gran aporte para la historia de la plástica peruana. El carácter secreto de las logias, así como sus vínculos directos con muchos próceres, ofrecen un nuevo campo para la investigación histórica.

El estudio de Natalia Majluf sobre los orígenes del escudo nacional del Perú y los autores de emblemas en el siglo XIX muestra el poder de los símbolos y su trascendencia. Es significativo que en la *Gaceta del gobierno* del Perú del 27 de diciembre de 1821 el general San Martín publicara un decreto ordenando retirar las armas de España de todos los lugares públicos y edificios privados, incluyéndose "todo jeroglífico o signo alusivo a la dependencia de la América". Señalaba, asimismo, que "cualquier ciudadano esta[ba] autorizado para destruirlos". La necesidad de forjar una nueva visión de la Patria identificada con símbolos concretos que encarnasen el sentido, la identidad y el porvenir de la nación, justifica por si sola parte del título de este volumen. Sin embargo, pese a la violenta transición del virreinato a la república, no olvidemos que la historia es un proceso continuo, y que ni las culturas ni las mentalidades necesariamente se transforman al ritmo de las revoluciones políticas. Tan es así que los mismos símbolos pueden significar cosas distintas en diversos momentos. Un caso ejemplar de ello, que fue ampliamente conocido gracias a la exhibición de arte y la publicación que el Banco de Crédito auspició en 1995, es el de santa Rosa de Lima. Durante el virreinato fue el máximo emblema del criollismo americano que, además, exaltaba la labor evangelizadora de la monarquía hispana en Indias. En 1669, cuando el virrey Conde de Lemos realizó en Lima las fiestas de

beatificación, mandó bordar el retrato de ella en el pendón con que desfiló a caballo en una ceremonia de origen imperial. Unos lustros después, empero, en los albores de la emancipación, la bienaventurada limeña fue asumida como símbolo patriótico por nuestros próceres y declarada santa tutelar de la Independencia Americana y de la Orden del Sol creada por San Martín.

Tal como se aprecia en el estudio de Víctor Peralta y Charles Walker, los numerosos testimonios de los viajeros europeos llegados al Perú en el siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX representan un "segundo descubrimiento" de nuestro país, y una renovación de las artes gráficas. Estos científicos y artistas a la vez, hacían sus recorridos acompañados por dibujantes, o ellos mismos traducían lo que veían en imágenes. Los hubo de distintos tipos: los naturalistas, que registraban y clasificaban la flora y fauna; y los románticos, más interesados en captar con sus pinceles los tipos y costumbres en transformación.

Finalmente Ramón Mujica Pinilla coordinador científico de este volumen, en su ensayo, que guarda cierta consonancia con el texto de David Brading intenta presentar un primer estudio temático de la gráfica satírica en el Perú, que nos permite reconstruir y apreciar la historia del siglo XIX no desde el "centro" del poder, sino desde las periferias sociales. Mujica demuestra como el arte de la caricatura utilizaba la trasgresión de la norma estética como una forma de práctica ideológica. Resulta fascinante ver cómo durante todo el siglo XIX los propios caricaturistas definieron claramente la función moralizadora y fiscalizadora de sus dibujos, y cómo eran conscientes de que por la incapacidad de los gobernantes de plasmar un verdadero tránsito del virreinato a la república, ciudadanos y políticos vivían, como lo pintaba Pancho Fierro, en un mundo invertido donde todo se veía al revés.

Renovamos nuestro agradecimiento a las instituciones civiles y religiosas y a las personas que nos han brindado su generosa colaboración y felicitamos a los autores por la excelencia de su trabajo.

Dionisio Romero Seminario

Presidente del Directorio

Lima, noviembre de 2006

Agradecimiento

El Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades civiles y religiosas, y a las personas vinculadas a los proyectos culturales que patrocina por su renovada asistencia, algunas de las cuales podrían, involuntariamente, no figurar en esta relación.

Monseñor Juan Antonio Ugarte Pérez, Arzobispo de Cuzco; Monseñor Carlos García, Párroco de la Iglesia del Sagrario, Lima; R.M. María Soledad García, Madre Superiora del Monasterio de las Nazarenas, Lima; R.P. Ángel Quiroga Luna O.D.M., Párroco Superior del Convento de La Merced, Lima; Fray Mauro Vallejos Lagos O.F.M., Párroco Superior del Convento de Los Descalzos, Lima; Fray Anselmo Díaz O.F.M., Padre Guardián del Convento de San Francisco, Lima; R.P. Manuel Álvarez, Párroco de la Iglesia de Santa Rosa de los Padres; R.P. José Luis Hernández Castañeda S.J., Párroco de la Iglesia San Pedro; Fray Ernesto Chambi O.F.M., Director del Museo del Convento de San Francisco, Lima; Rubén Matsumura, Gerente Administrativo de la Catedral de Lima; R.M. Carmen Ñaccha Perez, Priora del Monasterio de Santa Catalina; R.P. José Alfonso Baigorri Campo S.J., Párroco de la Parroquia San Juan Bautista de Huaro; Máximo Samochumpa, Ecónomo de dicha parroquia; R.P. Pablo Antonio Huillca Usucachi, Presbítero de la Iglesia San Nicolás de Bari, Zurite.

◀ Retrato del criollo limeño José Bernardo de Tagle y Portocarrero, Marqués de Torre Tagle. Atribuido a José Gil de Castro, (1817-1820). Fue Caballero de la orden de Santiago, Mariscal de Campo de los Reales Ejércitos, Gobernador intendente de la Provincia de la Paz y condecorado con las Ordenes de Carlos III y la Flor de Lis creada para premiar a la aristocracia francófila por el Duque de Artois, hermano de Luis XVIII y futuro rey de Francia con el nombre de Carlos X. Cuando se desempeñaba como intendente de Trujillo proclamó la independencia del norte del Perú en 1820. El 7 de Agosto de 1823 fue nombrado Presidente de la República por el Congreso y gobernó hasta el 10 de febrero de 1824 fecha en que retomó su titulo de marqués. Murió en el castillo del Real Felipe donde se había refugiado en 1825. Colección privada, Estados Unidos.

Organismos del Estado, instituciones y museos nacionales e internacionales

Corte Suprema: Walter Vásquez Vejarano, Presidente, Ana María Miranda, Directora de Protocolo; Instituto Nacional de Cultura: Luis Guillermo Lumbreras, Director Nacional, Edwin Benavente, Director de Patrimonio Histórico, Colonial y Republicano, Jaime Mariazza, Director de Patrimonio Histórico Artístico; INC Región Cusco: David Ugarte Vega Centeno, Director; Biblioteca Nacional del Perú: Sinesio López, Director; Archivo General de la Nación: Teresa Carrasco de Cavero, Directora; Biblioteca Nacional de Lima: Jason Mori Julia, Encargado del Archivo Fotográfico; Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú: Carlos del Águila, Director; Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú: Merly Costa, Jefa de la Biblioteca y Archivo; Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú: María Eugenia Huallanca, Archivera; Instituto de Arte Americano, Cusco: Manuel Jesús Aparicio Vega, Director; Pontificia Universidad Católica del Perú: Luis Guzmán Barrón Sobrevilla, Rector, Patricia Arévalo, Directora General del Fondo Editorial; Instituto Riva Agüero: Margarita Guerra, Directora, Luis Repetto, Director del Museo de Artes y Tradiciones Populares; Museo de la Cultura Peruana: Gladys Roquez, Directora; Universidad San Antonio de Abad, Cusco: Jorge Artemio Olivares, Rector; Patronato del Museo de Arte de Lima: Juan Carlos Verme, Presidente; Museo de Arte de Lima: Natalia Majluf, Directora; Fundación Angélica y Pedro de Osma: Fernando de Osma Elías, Presidente; Museo de Osma: Pedro Gjurinovic, Director; Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú: Cecilia Bákula, Directora; Asociación Civil Museo Enrico Poli Bianchi; Fundación Telefónica: Rafael Varón, Director; Museo de Arte Español Enrique Larreta: Mercedes Di Paola de Picot, Directora, Patricia Nobilia, Departamento de Investigación, María Teresa Dondo, Departamento de Museología; Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia: Marcela Inch, Directora; Casa de La Libertad de Sucre, Bolivia: Mario Linares, Director; Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, La Paz, Bolivia: Alberto Bailey, Director; Museo de Arte de La Paz, Bolivia: Teresa Aneiva, Directora; Museo de La Moneda, Potosí, Bolivia: Edgar Valda, Director; Archivo General de Indias, Sevilla, España: Pilar Lázaro de la Escosura, Jefe del Servicio de Referencias; Biblioteca del Palacio Real de Madrid, España; Biblioteca del Centro de Humanidades del Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Pilar Lizán, Directora; Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid, España; Museo de América, Madrid: Paz Cabello Carro, Directora; Museo del Prado, Madrid: Manuel Zugaza, Director; Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid; Museo Naval, Madrid; Servicio Histórico Militar, Madrid; Center For Latin American and Caribbean Studies University of Illinois (Urbana- Champaign), E.E.U.U.: Nicanor Domínguez; San Antonio Museum of Art, Texas, E.E.U.U.: Marion Oettinger, Director; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, E.E.U.U.: Sandra Wiskari; Museo Histórico Nacional, Buenos Aires: Jóse Antonio Pérez Gollán, Director; Museo Nacional de Colombia, Bogotá: María Victoria de Robayo, Directora; Naval Historical Foundation de Washington D.C.: Laura Waayers; Ministerio de Cultura: GCBA: Maximiliano Tocco, Responsable Área de Digitalización.

Colaboración personal

Juan Luis de Aliaga, Cristóbal Aljovín de Losada, Fernán Altuve Febres, Claudia Balarín de Mujica, Carla Bargellini, Martha Barriga Tello, Alicia Cámara Muñoz,

▲ Vista panorámica de Lima. Er. Charton, 1851. Óleo sobre lienzo terminado en París en 1853.

▶ Página siguiente: Fig. 1. Retrato de fray Buenaventura de Salinas y Córdoba. Anónimo, s. XVII. Convento de San Francisco de Lima.

José Cabieses, Roberto Cores, Isabel Cruz de Amenábar, Jaime Cuadriello, Enrique Escudero, Juan Carlos Estenssoro, Jorge Flores Ochoa, Talía García Miró, Delfina Gonzales del Riego, Micaela Graña, Martha Irurozqui Victoriano, Elizabeth Kuon, Ricardo Kusunoki, Enrique Larreta, Jaime Liébana, Vivian Liébana, Sabine MacCormack, Pablo Macera, Ana María Maldonado, Fernando Monzón, Carola Morales, Julia Mori, Manuel Mujica Pinilla, Maribel Mujica Pinilla, José Muñoz, Leticia Niembro de Aliaga, Guillermo Niño de Guzmán, Celso Pastor de La Torre, Felipe Pereda, Marisa Pinilla de Mujica, Carmen María Pinilla, Enrico Poli, Ignacio Prado Pastor, Pedro de la Puente, José Ragas, María Rostworowski, Roberto Samanez, Charly Sanchez, Gabriela Siracusano, Silvia Stern de Barbosa, Andrés Úbeda de los Cobos, Rodolfo Vallín, David Vargas Torreblanca, Jesús Varillas Cuevas, Luis Fernando Villegas Torres, Victor Yañez, Antonio Zapata.

P. F. Buenaventura
de Salinas.

Patria e historia: tríptico peruano

David A. Brading

Fray Buenaventura de Salinas y la patria criolla. Aunque José de la Riva-Agüero sostuvo, en su célebre "elogio" de 1916, que el Inca Garcilaso de la Vega era "el precursor magnífico de nuestra verdadera nacionalidad", en el siglo XVII los *Comentarios reales* eran citados simplemente como una crónica más entre muchas otras. En ese entonces el principal vocero y profeta de "la patria criolla" era fray Buenaventura de Salinas y Córdova (1592-1653), un fraile franciscano que ensalzó a "la muy insigne ciudad de Lima" como "mi patria... a quien debo la vida, la crianza y buena institución..." (Fig. 1). En su *Memorial de las historias del Nuevo Mundo, Pirú*, publicado en Lima en 1630, citó a Hierocles:

> *Es la patria un Dios segundo (aunque no lo hay) y primer pariente. Ella nos cria, nos enseña y nos honra: ella se encarga de mil cuidados, porque descansemos nosotros; castiga los malos porque dejen vivir en paz; premia los buenos porque todos lo sean, y heroicamente se inflamen y sigan la virtud; y obliganos con esto a que la amemos, honremos y sirvamos.*

Pero si Salinas se explayó en torno a las glorias de Lima y la nobleza de los criollos, los españoles nacidos en el Nuevo Mundo, también se lamentó abiertamente por la explotación y los sufrimientos que experimentaban los indios del Perú. Y concluyó citando la vida de Francisco Solano, un heroico misionero español, redactada por su hermano fray Diego de Córdova, manifestando su esperanza de que Solano, "una imagen de aquel Cristo mio de sayal Francisco", pudiera convertirse en el patrono canonizado de Lima. [1]

Para entender los complejos propósitos del *Memorial* es conveniente examinar su obra posterior, el *Memorial, informe y manifiesto* (1646), en el cual Salinas recuerda haber sido a los nueve años paje del virrey Luis de Velasco, el marqués de Salinas, a quien describió como "un criollo de México". En adelante trabajó en la administración virreinal, donde su tío Alonso Fernández de Córdova era el secretario mayor. Entre sus obligaciones, decía, estuvo la reorganización del archivo, en parte con miras a preparar una lista de encomiendas y pueblos de indios. En el transcurso de este examen se topó con las sucesivas cédulas reales emitidas por la corona española para proteger al campesinado nativo del Perú de la rapaz explotación de los conquistadores y los primeros colonos. Si Alejandro VI había concedido a los Reyes Católicos el dominio del Nuevo Mundo, era para confiarles la conversión de sus habitantes nativos. Además, quienes emprendieron dicha misión fueron fundamentalmente las órdenes mendicantes de los frailes "descalzos, desnudos, muertos de hambre, menospreciados y abatidos de los poderosos deste siglo". Cuanto más estudiaba Salinas estas leyes, tanto más encontraba su propia vocación, la cual era unirse a "la religion de mi Seráfico Padre San Francisco, para que le ayudasse a la predicación y defensa de los Indios ocupándome en este ministerio todo el tiempo de mi vida...". A los 24 años de edad, el nieto de Lope de Salinas y Diego Fernández de Córdova, dos de los conquistadores del Perú, se convirtió en franciscano y luego de pasar algunos años como maestro conventual se dedicó al "pulpito y catedra del Espiritu Santo". En otras palabras, él predicaba sermones en presencia de virreyes y obispos, con lo cual buscaba ganar almas y defender a los indios. Fue gracias al patronazgo de Fernando Arias de Ugarte, arzobispo de Lima (1628-38), a quien describe como "hijo originario del Perú de padres Españoles" (aunque nacido en Bogotá), que logró publicar su *Memorial* de 1630 en la ciudad de Los Reyes. [2]

Fue en el archivo virreinal donde Salinas aparentemente leyó *El primer nueva corónica y buen gobierno* de Guamán Poma de Ayala, puesto que siguió al cronista indio en el bosquejo que hizo de la primera edad de la humanidad en el Perú, al afirmar que los nativos adoraban entonces al único Dios verdadero y observaban la ley natural, un idilio primario que fue posteriormente reemplazado por una caída en la guerra y la tiranía. De modo que contra la versión dada por Garcilaso de la Vega, afirmaba Salinas que Manco Cápac había alcanzado el poder gracias a la ayuda del demonio, y que había de este modo inaugurado "aquella tirana monarquía de los reyes Ingas del Pirú". Aun así alabó posteriormente a Viracocha Inca como un filósofo comparable a Aristóteles, puesto que no sólo descubrió la existencia de una invisible causa primera del universo, una deidad superior al sol, sino que además condenó el culto a los ídolos. Salinas citó a varios autores con respecto a la grandeza del imperio inca y sostuvo que la gran fortaleza encima del Cusco, así como los dos caminos que se extendían hasta sus fronteras, competían con las maravillas del mundo antiguo. Concluyó así que Huayna Cápac fue "el mayor emperador que las historias cuentan...". De hecho, el único rasgo negativo en su descripción del Perú prehispánico apareció cuando definió a los indios como descendientes de Cam, el hijo de Noé, con lo cual los incluyó dentro de las razas serviles de África y Asia. [3]

Era de esperarse que en su examen del descubrimiento y conquista del Perú, Salinas enfatizara el papel que le cupo a Juan Pérez de Marchena, el franciscano que apoyó a Colón a obtener el favor de los Reyes Católicos. Es de notar que aunque Salinas caracterizaba a los conquistadores españoles como "tiranos cruelisimos", hombres animados esencialmente por la codicia y que habían suplantado al régimen "blando, suave y halagüeño" de los incas por uno abiertamente opresivo, también se maravillaba del "valor y grandeza del increíble Pizarro", a quien exaltaba como a otro Alejandro, o a un verdadero Gedeón, por haber derrotado al ejército de Atahualpa que sumaba millones. Aun más, si en el caso de Hernán Cortés las circunstancias lo habían favorecido al recibir el apoyo de sus aliados nativos, Pizarro dependió de su propio coraje y espíritu para superar las innumerables dificultades a las que se enfrentó. Era, en efecto, apropiado definir la conquista como "milagrosa", puesto que sin la intervención directa de la Virgen María y de Santiago durante el cerco del Cusco, los españoles habrían sido aplastados por las fuerzas de Manco Inca. Y sin embargo, se lamentaba Salinas, ningún "Virgilio Español" había buscado celebrar las grandes hazañas del conquistador de los incas, aun cuando la conquista había eliminado las idolatrías del Perú y enriquecido al mundo con el copioso flujo de su oro y plata. Era ya hora, afirmaba, de que los jóvenes "ingenios" de la Universidad de San Marcos dedicaran su talento a celebrar las glorias de su patria y la grandeza de Pizarro. [4]

A modo de ejemplo, Salinas enaltecía a Lima como "la Roma santa en los templos, ornamentos y divino culto…; la Génova soberbia en el garbo y brío de los que en ella nacen; Florencia hermosa, por la apacibilidad de los templos;... Venecia rica, por las riquezas, que produce para España y pródigamente las reparte a todas, quedándose tan rica como siempre... y Salamanca por su florida Universidad y colegios...". Según el censo de 1614, Lima tenía una población de 25.454 personas, divididas en 9.511 españoles, 10.386 negros, fundamentalmente esclavos, y una variedad de mestizos y mulatos. Pero para 1630, aseveraba Salinas, la población de ésta había ascendido aproximadamente a 40.000 personas, dado que la ciudad era la capital del virreinato y, además, emporio comercial del Pacífico que contaba con un extenso número de oficiales reales y comerciantes, por no mencionar los hacendados de la costa y los artesanos. Pero la importancia de estas clases palidecía cuando se las comparaba con el peso institucional y la concentración de talento del establecimiento eclesiástico. Tan solo la Catedral mantenía un capítulo de 27 canónigos y prebendados, que eran asistidos por 14 capellanes, esta a su vez, resguardada por cuatro parroquias y no menos de 300 sacerdotes seculares, todos ellos dependientes de los derechos por misas, capellanías y herencias familiares. Pero este regimiento de clérigos se opacaba ante los masivos batallones de las órdenes religiosas, las cuales tenían, además de sus parroquias rurales, sus noviciados y conventos principales en Lima. De los 700 frailes dominicos que ocupaban colectivamente 63 doctrinas de indios y 27 prioratos, nada menos que 250 de ellos residían en su convento de la capital. Lo mismo valía para las restantes órdenes, puesto que los franciscanos tenían 260 frailes en Lima, los agustinos 170 y los mercedarios 130. Los jesuitas estaban aún más concentrados; en una provincia que contaba con un total de 250 miembros, tenían asignados 150 clérigos en Lima para que manejaran sus dos colegios, el noviciado y su parroquia de indios en El Cercado. [5]

Ninguna descripción de la Lima de comienzos del siglo XVII podía omitir el carácter masivo de sus seis conventos principales, los cuales alojaban a nada menos que 1.336 monjas, 899 esclavas y un número incierto de visitantes, todas mantenidas con generosas donaciones de propiedades tanto en la ciudad como en los distritos rurales, que en conjunto representaban un ingreso de 96.000 pesos al año. Dichas

instituciones estaban en proceso de expansión. El recién establecido convento dominico de Santa Catalina no tenía sino 46 monjas y 26 esclavas, pero la casa agustina de La Encarnación ya alojaba a 450 monjas, más de 50 novicias y 266 esclavas, conformando así una verdadera ciudad dentro de la ciudad, compuesta por unas 800 mujeres. Un cronista posterior indicaba que la comunidad mantenía nueve coros distintos, cada uno de los cuales era acompañado por arpas, violines, contrabajos y guitarras. Puesto que cada monja profesa requería de una dote de 2.000 pesos para ingresar a un convento, el reclutamiento se efectuaba dentro del círculo de familias españolas con recursos y buena posición. La existencia de estas repúblicas femeninas requería del servicio de un número considerable de sacerdotes que actuaban como confesores y directores espirituales. [6]

Para el repentino florecimiento de la cultura clerical, fueron de importancia central los dos colegios jesuitas de San Pablo y San Martín, así como la Universidad de San Marcos. Salinas glorificaba a la universidad como una "dichosa cuna de tantas dignidades, consejeros, obispos y arzobispos: parte dulcísima de todas las provincias del Pirú; cuidadoso clima del cielo: oficina original de la virtud: taller de letras: y madre fecundísima de singulares y numerosos hijos...". La universidad contaba con dieciséis cátedras dotadas de una renta, que cubrían las facultades tradicionales de teología, filosofía, leyes y medicina, cargos que para 1630 estaban todos ocupados por criollos. El aprendizaje académico seguía dominado por la escolástica y hasta hizo notar Salinas que un jesuita "sabia de memoria todas las obras del Angélico Doctor Santo Tomás". Por encima de todo, la universidad proporcionaba una preparación profesional en las facultades principales, permitiendo a sus graduados competir por cargos tanto en la Iglesia como en el Estado. Para promocionar los talentos de su "nación", Salinas compiló una lista de criollos distinguidos que habían sido nombrados oidores en las reales audiencias, obispos, canónigos y provinciales de las órdenes religiosas. A su cabeza se hallaba Fernando Arias de Ugarte, un nativo de Santa Fe de Bogotá, educado en la Universidad de Salamanca, que se ordenó sacerdote luego de ser oidor en las audiencias de Quito y Panamá, convirtiéndose sucesivamente en arzobispo de Bogotá y Charcas antes de aceptar la sede de Lima. [7]

No obstante estos nombramientos, Salinas se quejaba amargamente de la gran distancia que había entre el Perú y Madrid, que impedía a los criollos un fácil acceso a la corte real, fuente de todos los favores y cargos. De modo tal que los hijos y descendientes de los conquistadores habían "perdido ya los fueros y derechos de la filiación por su desgracia". Resultado de ello fue que los "advenedizos" de España terminaron recibiendo los honores y cargos que por derecho debían de haber pertenecido a los criollos. Salinas se vio por ello movido a exclamar: "¿Son por ventura los nacidos en el Pirú labrados de diferente masa y sangre que los de España?". En respuesta a este desafío, pintó un retrato idílico de sus compatriotas criollos:

> *El natural de la gente comúnmente es apacible y suave; y los que nacen acá son con todo estremo agudos, vivos, sutiles y profundos en todo genero de ciencias... que todos en general salgan de ánimos tan levantados, que como sea nacido acá, no hay alguno que se incline a aprender las artes y los oficios mecánicos, que sus padres trajeron de España; y assi no se hallará criollo zapatero, barbero, herrero ni pulpero etc. porque este cielo y clima del Pirú los levanta y enoblece en ánimos y pensamientos...*

Pero si bien muchos criollos descendían de familias nobles de España, sufrían la mortificación de ver a los "recién venidos y advenedizos" de la Península desempeñándose como corregidores. Estos hombres o bien habían sido nombrados

▲ Fig. 2. Detalle de pelícano en plata, engastado con piedras preciosas y utilizado como custodia para la Sagrada Forma. Marcos del Carpio, 1750. Colección particular, Arequipa. Según El Fisiólogo (1587) atribuido a San Epifanio, de todas las aves el pelícano egipcio de orillas del Nilo simbolizaba a Jesucristo porque cuando sus crías desfallecían de hambre y sed las alimentaba con su sangre hiriéndose el pecho con su pico.

directamente desde Madrid o, lo que era más común en esta época, por el virrey y a menudo provenían de las filas de su "familia" oficial. Actuaban como magistrados durante periodos que variaban entre dos y cinco años, al final de lo cual usualmente terminaban acumulando ganancias de más de 50.000 pesos, sumas con las cuales se embarcaban para España. Salinas lamentaba esta práctica y urgía a la Corona que emitiera un decreto conminando a los españoles llegados al Perú en busca de riquezas, a que "compraran haciendas y raíces" para que así beneficiaran al Perú, en vez de retornar a la Península con riquezas ilícitamente obtenidas. [8]

No era simplemente que los españoles europeos obtuvieran un empleo lucrativo como corregidores, sino que además monopolizaban el comercio colonial y por ello, advertía Salinas, se les debía temer más que a los piratas holandeses o ingleses, dado que explotaban inmisericordemente a los infortunados indios. En alusión a estos advenedizos dijo así: "Yo conozco muchos que aviendo comenzado con diez o doce pessos de trato en una petaquilla debaxo de los ombros por las calles rotos, pobres y afanados, en ocho y doze años han adquirido ochenta mil y cien mil pessos". La fuente de estas riquezas implicaba por lo general el maltrato a los nativos, dado que los advenedizos "viven con nosotros chupando la tierra como esponjas, y sacando la sangre de los indios como sanguijuelas". Y para añadir injuria al agravio, una vez que estos comerciantes europeos se habían enriquecido buscaban alcanzar honores cívicos haciéndose regidores. [9] Esta era una queja compartida por otros cronistas criollos, pues Antonio de la Calancha posteriormente lamentaría la decadencia de los descendientes de los conquistadores y el repentino ascenso de los inmigrantes, un espectáculo que se observaba en Perú y al que definió con una frase lapidaria: "Los nacidos en ella son peregrinos en su patria y los advenedizos son los herederos de sus honras". [10] Ambos cronistas sugirieron implícitamente que los indios habrían recibido un mejor trato de haber sido criollos los corregidores.

Al igual que toda su generación, Salinas estaba deslumbrado, por no decir obsesionado, por las riquezas sin parangón que fluían de las minas peruanas. En una exuberante metáfora sostuvo que el Perú era la nodriza del mundo, un pelícano maternal que lo sustentaba con "su sangre convertida en leche de oro y plata" (Fig. 2). Por encima de todo era el "Cerro Rico" de Potosí el que, con su prodigiosa producción de plata de por lo menos diez millones de pesos al año, mantenía el poderío de la monarquía católica de España y que con justicia podía reconocérsele como la "columna y obelisco de la Fe... vive para rebenque del Turco, para envidia del Moro, para temblor de Flandes y temor de Inglaterra". [11] Calancha también hizo un exordio del Cerro Rico: "único en la opulencia, primero en la majestad, último fin de la codicia, es de la hechura de un pan de azúcar mejor diremos, que es como el azúcar, pues le buscan tantas hormigas, que crecen a gigantes". Sugirió también que Potosí podría muy bien haber sido el Ofir de donde se había enviado el oro de Salomón. [12]

Pero por más que Salinas puliera su prosa para exaltar a su amada patria criolla, tuvo que confesar que la grandeza de Lima y la riqueza de Potosí dependían del trabajo forzado del campesinado indígena. En cualquier momento, unos cinco mil indios eran obligados a abandonar sus pueblos y trabajar en las profundidades del Cerro Rico, y en sus haciendas de beneficio. Calancha asimismo conjeturaba que si la plata producida en Potosí no hubiese servido de auxilio al monarca católico, el descubrimiento de estas minas bien podría haber sido obra del demonio (Fig. 4). Y cuando Salinas identificaba a Huancavelica como la fuente del azogue requerido en Potosí para refinar la plata, describía la mina como "una imagen viva de muerte y negra sombra del infierno", pues los miles de indios que trabajaban allí forzados morían o enfermaban debido a los vapores tóxicos. Las minas no eran el único lugar donde los indios eran explotados. Los españoles los forzaban a trabajar en diversas actividades,

"encarcelándolos en los obrajes, abrumándolos en los corregimientos, y sepultándolos vivos en los socavones de las minas, sin darles libertad para volver a salir...". Salinas concluyó citando el *De Indiarum iure* (1629) de Juan de Solórzano y Pereira, donde este gran jurista admitía abiertamente que con los españoles, los nativos del Perú sufrían una opresión mucho mayor que bajo los incas. Había terminado dicha obra casi "llorando las calamidades, la servidumbre y [el] gran consumo de [los] indios". Los que oprimían a los nativos los despachaban como "brutos incapaces de lo que son los otros hombres". Salinas, sin embargo, señalaba que en su experiencia como sacerdote había aprendido que los indios eran iguales a los demás hombres, dotados de una misma naturaleza, aunque más callados y dóciles, mansos y humildes, y más cercanos a las virtudes de las Bienaventuranzas. Insistía que: "Hombres son de nuestra forma y acciones; criados por Dios todopoderoso, redimidos por su sangre, como la otra parte del linaje humano: derecho tienen al cielo y a la tierra...". [13]

El objetivo de su *Memorial*, decía Salinas, era despertar la conciencia del rey y alertarle del peligro de condenación eterna que enfrentaba, si no cumplía con su obligación de proteger a sus súbditos del Nuevo Mundo. "Reinar es velar e quien duerme no reina". Si tan solo el rey pudiera venir a gobernar estos inmensos territorios, o cuando menos enviara a un miembro de la familia real para que los gobernara, entonces cierto grado de justicia podría prevalecer. Donde alguna vez había florecido una población de 170 millones de indios, ahora sólo sobrevivían dos millones, y éstos se iban muriendo rápidamente. A pesar de todas las cédulas reales y providencias de reyes y virreyes, se avizoraba la terrible posibilidad de que "un mundo entero se acabe y se carcoma" (Fig. 3). Si La Española había sufrido la pérdida de toda su población nativa, ahora el Perú también encaraba el mismo destino, una fatalidad por la que Salinas citó a Bartolomé de las Casas "el santo obispo de Chiapa" en "aquellas divinas y abrasadas Apologias que hizo contra Ginés de Sepúlveda en favor de los indios". Además, no era simplemente la infame alianza de comerciantes y corregidores que profundizaba la crisis y amenazaba destruir al país, sino también las incesantes demandas que el rey hacía de rentas. Los impuestos gravados en Potosí y Lima eran despachados de inmediato para mantener a los ejércitos españoles en Flandes, de modo que los virreyes no contaban con los medios suficientes para proteger las costas del Pacífico de los merodeadores holandeses que en años recientes habían saqueado el puerto del Callao en dos ocasiones. "Nunca la socorre España", se lamentaba Salinas audazmente, porque el Perú no era sino una colonia, una vaca lechera imperial, un mundo en declive con un soberano lejano e indiferente. [14]

En su *Memorial, informe y manifiesto*, Salinas se defendía del cargo de deslealtad que se le imputaba y por el cual había sido expulsado del Perú causando un escándalo público. Citando a Aristóteles, recordó su obligación natural de defender la "estimación y fama" por todo lo que había realizado "en servicio de Dios, del Rey, y de la Patria", añadiendo: "Que el que ni la defiende, no es hombre honrado, sino siervo vil...". A decir verdad, él era un fraile humilde pero también era un vasallo del rey, al cual había servido "por la inclinación y sangre que me dieron, como a nieto y descendiente suyo, mis abuelos conquistadores y pobladores del Perú...". El motivo de la calumnia a la que fue sometido no fue la publicación de su *Memorial* de 1630, sino el sermón cuaresmal que predicó en Cusco en 1635, delante del obispo y del gobernador de dicha ciudad. Su contenido obedecía a la escena que presenció al aproximarse a la ciudad y cuyo impacto fue tan fuerte que "quedé atónito":

> *cerca de ella, vi que venían bajando por las laderas y repechos de los mas altos montes de aquella comarca y su distrito, mas de trescientos indios en*

▲ Fig. 3. Mina de Canta donde se ilustra el antiguo método (visto de perfil) para ingresar a las bocas de las minas. El gráfico también muestra el nuevo sistema inventado en 1790 por Gaspar Sabugo, el Sargento Mayor de los Dragones de Canta, que sería desestimado por el Tribunal. Archivo General de las Indias, Sevilla.

▶ Fig. 4. Cerro Rico de Potosí en plata mandado labrar el 20 de enero de 1719 por el ilustrísimo arzobispo de La Plata don Diego Rubio Morcillo de Auñon. Se trata de la peana de la Virgen para el Santuario de Nuestra Señora de la Caridad de Villarobledo, España.

hilera, cargando sobre las espaldas de hanegas o costales de trigo, al sol, descalzos, desnudos y atados por un cordel a las gargantas, con algunos mestizos y fiscales, que venían a trechos, con sus azotes y varas en las manos, haciéndolos andar apriesa, como si fueran bestias de carga.

Al hacer sus averiguaciones, Salinas se enteró que estos indios habían sido despachados por su cura, pues mientras que en su aldea el trigo solamente se vendía a un peso el quintal, en el Cusco el precio corriente era de tres pesos. Poco después, decía, vio otra fila de indios que cargaban grandes canastas sobre sus hombros repletas de pollos, y que habían andado más de treinta leguas por mandato de su corregidor, quien no les había dado más que cuatro mazorcas de maíz y dos pimientos de comida. Al enterarse que el nombre del indio a cargo era un don Martín, Salinas replicó: "Hijo, mejor te cuadra a ti y a los demás el nombre de don Martirio...". [15]

Según Salinas, en su sermón cuaresmal, "reprehendi lo que había visto, afeando aquellos tratos por crueles, tiranos y vedados en los corregidores y en los curas, no solo por la Ley de Dios, sino por tantas y tan justas cedulas, y instrucciones" tanto del rey como del Consejo de Indias. El sermón, aseveraba, fue bien recibido y pasó el resto de la Cuaresma en el convento franciscano, predicando en la Catedral y en otras iglesias del Cusco. Posteriormente, sin embargo, el obispo de esta ciudad informó al Consejo de Indias "Que prediqué contra el Rey, que escandalizé y alboroté la tierra". En suma, fue denunciado como el profeta Jeremías, o incluso como Cristo, por los escribas y los sacerdotes. Empero, el virrey actual, el conde de Chinchón, había averiguado el asunto sin encontrar ningún motivo de preocupación, alabándole más bien y diciendo por escrito "de los nacidos en esta tierra, es persona de buena calidad, capacidad y letras". En 1637 Salinas viajó a España, enviado por la provincia

franciscana del Perú para que impulsara en Roma la "causa" de canonización de fray Francisco Solano. En Italia fue recibido por el priorato franciscano de Nápoles. En Roma llamó la atención su vigorosa defensa al *De Indiarum iure* de Solórzano, el cual había sido criticado por su tratamiento del patronato regio de las Indias (Fig. 5). [16]

El *Memorial, informe y manifiesto* concluía con una resuelta defensa del derecho de los criollos a ocupar en las órdenes religiosas cargos altos como provinciales y priores. Mientras se hallaba en Roma, Salinas también actuó como agente de José Maldonado, el comisario general franciscano de las Indias y descendiente criollo de un prominente conquistador de Quito. En dicha condición, Salinas obtuvo un breve papal en agosto de 1639, el cual ordenaba que los frailes españoles enviados al Nuevo Mundo en misiones de frontera no ingresaran a las provincias observantes hasta que no hubiesen transcurrido seis años desde su arribo. Sin embargo, en la década de 1640, los comisarios generales franciscanos de Perú y México habían favorecido a los "frayles intrusos" de la Península, con el objetivo de nombrarlos priores o incluso provinciales. Para entender el contexto de este alegato debe notarse que en aquellos tiempos, todas las provincias mendicantes de las Indias se hallaban amargamente divididas en facciones opuestas de frailes europeos y americanos. Fue para resolver este conflicto que el rey introdujo la *alternativa*, mediante la cual cada bando habría de recibir todos los cargos principales de una provincia por un lapso de tres o cuatro años antes de entregárselos al partido opositor. Sin embargo, para la década de 1640 había muchos más criollos que europeos disponibles para las elecciones, de modo que los frailes peninsulares a menudo venían al Nuevo Mundo para obtener cargos superiores. Pero la facción europea quedó consternada al enterarse de que gracias a Maldonado, Salinas había sido nombrado Comisario General de Nueva España el 17 de octubre de 1645. En este momento tanto Salinas como su protector fueron atacados duramente. Sus enemigos sostenían que, "por regla y razón de Estado" debía negárseles altos cargos a "los que nacen en las Indias de padres españoles". En respuesta, Salinas compiló una lista de criollos que se habían desempeñado como virreyes, oidores, gobernadores y nada menos que cinco arzobispos y 25 obispos. No obstante, agregaba Salinas, "dicen los que me calumniaron en Roma y esta Corte: Que porque soy criollo. No vale". ¿Pero acaso debía un criollo perder "el merito de la sangre y la virtud cuando se ponen el hábito sagrado?". Máxime cuando sus detractores peninsulares eran oriundos de lugares tales como "Casamanchel, en Castromocho o Casarrubios". Pese a todo ello, Salinas llegó a ocupar el cargo de Comisario General de las provincias franciscanas de Nueva España hasta su muerte en 1653, año en que recibió la noticia de su elección como obispo del Cusco. [17] Durante el tiempo que ejerció dicho cargo trabó buena amistad con Juan de Palafox y Mendoza, el tempestuoso obispo de Puebla, quien encabezó el partido criollo en el virreinato norteño [18] (véase pág. 350).

POLITICA INDIANA,
COMPUESTA POR EL DOTOR
DON JUAN
DE SOLORZANO
PEREIRA,
Dividida en Seis Libros.
EN AMBERES.
Por HENRICO y CORNELIO VERDUSSEN,
Mercaderes de Libros. Año M.D.CC.III.

▲ Fig. 5. Anteportada con el retrato grabado de don Juan de Solórzano Pereira (1575-1655) y el frontispicio de su Politica Indiana publicada en Amberes en 1703.

► Fig. 6. La Virgen de Copacabana sobre su altar (detalle). Anónimo cusqueño. Colección particular, Lima.

Mientras Salinas actuaba como vocero de las pretensiones criollas insistiendo en que la corona debía tratar a los españoles europeos y americanos como iguales en derechos, honor y talento, adoptaba a su vez la retórica profética de Las Casas, para castigar a los opresores de los indios y advertir al rey sobre el peligro de su inminente extinción. También hizo una relación notablemente detallada de Lima y de sus múltiples instituciones. En lo que prefirió no abundar fue en los cultos y mitos religiosos que surgieron en esta época y que constituían la versión peruana de verdades y prácticas católicas universales. Fue su hermano, fray Diego de Córdova y Salinas, quien insertó una vida concisa de Francisco Solano en su crónica de la Provincia Franciscana de los Doce Apóstoles. [19]

Fueron los dos cronistas agustinos, Alonso Ramos Gavilán en su *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana* (1621), y Antonio de la Calancha en su *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú* (1638), quienes presentaron el mejor testimonio de las devociones religiosas que atraían a los criollos de esta época. Para comenzar, ambos frailes afirmaban que había claras evidencias de que el apóstol Santo Tomás había predicado el Evangelio en Sudamérica, viajando del Brasil al Paraguay y atravesando luego los Andes, antes de embarcarse en el Callao para su retorno a la India. Los quipus nativos daban fe del arribo de un gran sabio barbado y blanco, llamado Tunupa, quien levantó una célebre cruz de piedra en Carabuco como testimonio de su misión. Fue gracias a sus enseñanzas que los indios creían en la existencia de un dios creador, en el cielo y en el infierno, y que habían practicado ritos reminiscentes del bautismo, la confesión y la comunión cristiana. Para rematar este razonamiento, Calancha asimismo adujo la consideración teológica que si Cristo había ordenado a sus discípulos que predicaran a todas las naciones, habría sido contrario a la misericordia divina y a la justicia natural permitir que los pueblos de América languidecieran en la ignorancia y las tinieblas. [20]

Fuera de sus santos, la patria criolla también poseía un número selecto de imágenes sagradas que despertaron una gran devoción y atrajeron peregrinos en busca de consuelo y cura. Ramos Gavilán rastreaba el origen de Nuestra Señora de Copacabana (Fig. 6), una imagen tallada en Potosí pero que fue instalada en una pequeña capilla en Copacabana, situada sobre un angosto promontorio que se adentraba en el lago Titicaca, donde alguna vez hubo un templo que los incas dedicaron al sol. La imagen pronto despertó la devoción popular, atrajo peregrinos y realizó curas milagrosas. Los españoles unieron sus oraciones a las de los indios y se llamó a los frailes agustinos para que oficiaran el culto. Eran sobre todo los indios reclutados para la mita en las minas de Potosí, los que instalaron una copia de la imagen de la Virgen en esta ciudad para pedirle su auxilio. Pero los agustinos también eran responsables por el cuidado de Nuestra Señora de Guadalupe en Pacasmayo, copia de su célebre imagen en Extremadura. Esta pronto despertó una amplia devoción en una zona que había sido notoria por el culto indígena a la luna. Calancha, por su parte, hizo una vívida descripción del arribo al Callao en 1593 de un crucifijo de tamaño natural, réplica del Cristo de Burgos, que fue llevado en procesión pública al templo agustino de Lima. Fuegos artificiales, música y un "teatro" de treinta y cuatro grandes cirios dieron la bienvenida a la entrada de la imagen. Pero en ese momento, añadía Calancha, "otra música alegraba a los cielos entrando muchos disciplinantes, que habiendo visto de día aquella tan cruenta y lastimada Imagen, doliéndose de haber pecado iban abriéndose las carnes, obligando a los que miraban a dar tristes suspiros". A través de estos cultos e imágenes se fortalecía el fervor religioso y la religión católica adquiría manifestaciones locales. [21]

Fue en sus *Tesoros verdaderos de las Indias* (1681-82), publicado en Roma, que el cronista dominico Juan de Meléndez resumió las relaciones existentes de la vida de Isabel Flores de Oliva (1584-1617), mejor conocida como Rosa de Santa María, beatificada en

1668 y prestamente canonizada en 1671, un año después de haber sido proclamada patrona no sólo del Perú, sino de toda América. De familia española humilde pero honorable, Rosa fue la primera nativa del Nuevo Mundo en ser reconocida como santa por la curia romana, y fue durante siglos la única. Demasiado pobre para poder pagar la dote necesaria que le permitiera ingresar a los grandes conventos de Lima, sobresalió como beata y en 1607 fue admitida en la orden terciaria de los dominicos. Rosa ganó renombre por su ascetismo y por sus raptos místicos, y a su muerte el virrey, el arzobispo y las órdenes religiosas asistieron a sus exequias públicas (Fig. 8). Dos años más tarde sus restos fueron inhumados en un sepulcro especial, que pasó a ser objeto de devoción popular y lugar de curas milagrosas. No comentaremos aquí el desarrollo de su culto, que en los últimos años ha recibido una considerable atención académica. [22] Baste con señalar que cuando Juan de Espinosa Medrano, el arcediano de la Catedral del Cusco, predicó un sermón panegírico sobre "la gloriosa Santa Rosa, patrona de los reinos del Perú", evocó la imagen del peregrinaje efectuado por la Iglesia hacia el Occidente, de Judea al Nuevo Mundo, y afirmó que "De todas las perfecciones, que cifra el Evangelio, es Rosa la idea, el Arquetypo". Mientras que San Pedro y San Pablo eran los patronos conjuntos de Roma, "Lima le dara Rosa que equivalga, emule y contrapese a estas dos mas ínclitas cabezas del cristianismo; con solo Rosa blasonará ahora el Perú tanto como todo el mundo con sus Apóstoles". Aquí, por cierto, se vindicaban altos e importantes designios para esta "Virgen Peruana (Criolla, que decís?)" en el Nuevo Mundo. [23]

Por todo ello ya se pueden discernir claramente cuáles son los lineamientos de la patria criolla. Los españoles americanos se definían a sí mismos como los descendientes y herederos de los conquistadores y primeros pobladores del Perú, teniendo por ende el derecho de nacimiento a ejercer el gobierno de su país. Su gran problema era, como explicara Juan de Espinosa Medrano, que "Vivimos muy lejos los criollos". [24] Esto equivalía a decir que vivían a gran distancia de Madrid y de Roma, fuentes de los cargos, los honores y de toda legitimación. Aun más, no sólo debían competir con los "advenedizos" de España, quienes gozaban del favor virreinal y obtenían corregimientos que con justicia les pertenecían a los criollos, sino que además estaban sujetos a una sistemática denigración de su persona y talentos. En un célebre libro, el dominico español Juan de la Puente declaró que "influye el cielo en la América, inconstancia, lascivia y mentira: vicios propios de los indios, y la constelación los hará propios de los españoles que allá se criaren y nacieren". [25] En respuesta, cronistas criollos como Salinas y Calancha exaltaron los talentos, la personalidad, la nobleza y la idoneidad para el gobierno de sus compatriotas. Y por ello, en todas las órdenes religiosas excepto la jesuita, unas feroces luchas partidarias entre españoles americanos y europeos minaron la disciplina y la cohesión. Para abogar por sus derechos y diferenciarse de los advenedizos, los criollos casi instintivamente terminaron identificando al imperio inca como el fundamento de su patria. De este modo el primer rey del Perú que reconocieron no fue Carlos V sino Manco Cápac. Por otro lado, aunque su derecho a los altos cargos se derivaba de los conquistadores, muchos criollos, y sobre todo el clero, aceptaban a pesar de todo las severas críticas de Las Casas referidas a las crueldades de la conquista, y asumieron su manto profético defendiendo a los indios contemporáneos de la explotación. Al mismo tiempo, la existencia misma de la patria criolla era justificada con la conversión de los indios y el establecimiento de una floreciente Iglesia indiana. Los hombres de Iglesia criollos no solamente dominaban todos los niveles de la actividad eclesiástica, exceptuando al episcopado, sino que además eran activos en la promoción de la causa de los santos, el culto de las imágenes sagradas y del mito del apóstol Santo Tomás. La canonización de Santa Rosa, el primer santo nacido en América, expresaba de manera particular el grado en que la religión católica había echado profundas raíces en el Perú.

► Fig. 7. Santa Rosa venerada por donantes indígenas. Anónimo cusqueño, s. XVIII. Iglesia de Zurite, Cusco.

En el siglo XVII el término "Perú" –tal como era entendido entonces– no parece haber aludido a ningún límite geográfico preciso, fuera de las antiguas fronteras del imperio incaico. Sin embargo, dentro de sus territorios centrales hubo por lo menos tres significativos polos o núcleos de influencia social y cultural. Estos fueron Lima, Potosí y Cusco, lo que equivalía a decir Bizancio, Ofir y Roma. Bastante se ha dicho ya de la introvertida sociedad de Lima. En cuanto a Potosí, toda la economía virreinal dependía del incentivo creado por la demanda de sus materias primas y mano de obra. Su proximidad a Chuquisaca, la sede de un arzobispado, una audiencia y una universidad, le sumaban importancia a esta ciudad. Además, a comienzos del siglo XVIII Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela (1676-1736) escribió una *Historia de la imperial villa de Potosí* que figura entre las crónicas más notables del Perú y que, como pieza literaria, representó un logro único de la América Española. El tercer polo de influencia fue el Cusco, comparable más a una antigua Roma que a una nueva Constantinopla. Sus paredes de piedra y su fortaleza daban fe de la grandeza de los incas, quienes durante las celebraciones religiosas virreinales seguían recorriéndola ataviados con sus indumentarias regias. En efecto, la ciudad tenía un número significativo de linajes incas, respaldado por el campesinado local, que defendía su status nobiliario remontando su ascendencia a los antiguos emperadores y otorgándoles posiciones de honor en los desfiles públicos u otras ceremonias. Al mismo tiempo, los criollos acaudalados de la ciudad conscientemente se definían a sí mismos como los herederos de los reyes incas. Quizás por esto, pese al extraordinario auge artístico en la arquitectura, pintura y escultura cusqueña, en todo el siglo XVII no se escribió ninguna crónica de primera calidad acerca de esta ciudad. [26] La razón era muy simple. No se podía competir con las dos partes de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega que entre 1722 y 1723 aparecieron en una segunda edición que sería el texto indispensable y fundacional que definiría tanto el pasado glorioso de los incas como su presente menos afortunando.

La patria criolla, que equivalía a decir el Perú de los Habsburgos, sobrevivió hasta mediados del siglo XVIII, aun cuando para ese entonces la producción de la plata en Potosí había sufrido una caída radical y las transacciones opresivas de los corregidores habían provocado numerosos motines locales. La desintegración del imperio peruano se inició en 1739, cuando los territorios sujetos a la audiencia de Quito fueron cercenados del Perú para crear el Virreinato de Nueva Granada. Pero la verdadera crisis se inició en 1776, al crearse el Virreinato de La Plata con su capital en Buenos Aires, cuando se le agregaron los territorios de la audiencia de Charcas o del Alto Perú. La unidad natural de la sierra sur, tanto social como económica, se quebró con el establecimiento de aduanas en sus principales rutas comerciales. Al mismo tiempo, entre 1777 y 1782, el Perú fue sometido a las inspecciones del visitador José Antonio de Areche quien logró elevar considerablemente las rentas del tributo indígena y de las alcabalas, autorizando que los corregidores prosiguieran con el reparto obligatorio de mulas y de obrajes textileros. La consecuencia de estas extorsiones combinadas fue José Gabriel Condorcanqui, el cacique de Tungasuca, quien asumió el nombre de Túpac Amaru y enarboló la bandera de la rebelión. Ejecutó al corregidor de Tinta y gran parte del campesinado indígena se unió a su causa. Otros rebeldes también aparecieron y un observador de la época calculó que no menos de 22 corregimientos habían sido devastados por "una revolución general". [27] No es nuestro objetivo seguir la secuencia de estos hechos. Basta con señalar que Túpac Amaru justificó su revuelta alegando ser descendiente directo de los incas por el tronco sucesor de su tocayo, el Señor de Vilcabamba, quien fuera ejecutado en el Cusco por el virrey Francisco de Toledo.

▲ Fig. 8. Entierro de Santa Rosa de Lima. Relieve policromado en piedra de Huamanga, ca. 1725-1750. Convento de Santa Rosa de Ocopa, Junín.

▶ Fig. 9. Frontispicio de la Historia General del Perú del Inca Garcilaso de la Vega, publicada en Madrid en 1722.

Si la rebelión de Túpac Amaru no tuvo éxito, se debió a que los descendientes de los incas en el Cusco no lo respaldaron. Lo mismo podía decirse de la nobleza nativa. El obispo del Cusco, Juan Manuel de Moscoso, movilizó al clero para defender su ciudad. Llegaron refuerzos militares de Lima y Cochabamba y enfrentaron a los rebeldes. Cuando Túpac Amaru fue finalmente capturado, se le ejecutó bárbaramente en la plaza de armas del Cusco siguiendo las órdenes de Areche. Se le cortó la lengua y antes de ser decapitado se realizó un intento fallido de desmembrarlo haciendo que cuatro caballos tiraran de sus extremidades. En una carta dirigida a Areche en 1781, el obispo Moscoso aseguró que había sido un gran error consentir que las elites indígenas del Cusco desfilaran por las calles ataviadas con sus indumentarias ancestrales y permitirles retratarse vestidas del mismo modo. Era incluso pernicioso que en las paredes del Colegio de San Francisco de Borja, donde el cabecilla rebelde había sido educado, se exhibiese una colección de retratos de los reyes incas. Era ya hora, insistía Moscoso, de prohibir a los caciques el uso de sus vestimentas incaicas y de confiscar todos sus retratos, adornos, libros y documentos referidos a los incas. En particular era necesario confiscar y prohibir los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega (Fig. 9). Redactaba el obispo:

> *Si los Comentarios de Garcilaso no hubieran sido la lectura e instrucción del insigne José Gabriel Tupac Amaru, si sus continuas invectivas y declaraciones contra los españoles no se hubiesen radicado tanto en su ánimo... Si éstas y otras lecciones que algunos autores regnícolas no hubieran tenido la aceptación del traidor en lo que ellas vierten sobre la conquista, no emprendería Tupac Amaru el arrojo detestable de su rebelión.* [28]

En 1782 las autoridades ordenaron que todos los ejemplares de los *Comentarios reales* fueran confiscados y prohibida su circulación. Al mismo tiempo se obligó a los descendientes de los incas a abandonar su indumentaria ceremonial regia. De hecho, la casta de los caciques vio su posición disminuida a medida que se nominaba a criollos y españoles para que asumieran sus cargos.

En efecto, un elemento esencial que contribuyó a la destrucción de la patria criolla –del Perú de los Habsburgos– fue el repudio hacia la monarquía incaica como fundamento histórico del orden virreinal. El "renacimiento inca" que alcanzó su máximo apogeo en el Cusco, acabó así sumariamente. Asimismo, la separación política entre el Alto y Bajo Perú disminuyó la autoridad de Lima. Todo esto fue coronado por la decidida campaña, diseñada por el ministro de Indias José de Gálvez, para reducir el número de criollos que ocupaban altos cargos públicos e importando a soldados y funcionarios fiscales de la Península para que llevaran a cabo las extensas reformas que había introducido. Así, la república peruana que emergió tras la Independencia fue hija de la revolución borbónica en el gobierno y de la insurrección popular librada desde los Andes por Túpac Amaru. Las glorias de la patria criolla y la grandeza del imperio inca quedarían así olvidadas, y los *Comentarios reales* serían relegados a las bibliotecas.

HISTORIA GENERAL
DEL PERU,
TRATA, EL DESCUBRIMIENTO, DE EL,
Y COMO LO GANARON, LOS ESPAÑOLES:
LAS GUERRAS CIVILES, QUE HUVO
ENTRE PIZARROS, Y ALMAGROS,
SOBRE LA PARTIJA DE LA TIERRA.
CASTIGO, Y LEVANTAMIENTO DE TYRANOS,
y otros sucessos particulares, que en la Historia
se contienen.
ESCRITA
POR EL YNCA GARCILASO DE LA VEGA,
Capitan de su Magestad, &c.
DIRIGIDA
A LA LIMPISSIMA VIRGEN MARIA,
Madre de Dios, y Señora Nuestra.
SEGUNDA IMPRESION, ENMENDADA, Y AÑADIDA,
CON DOS TABLAS,
UNA DE LOS CAPITULOS, Y OTRA DE LAS MATERIAS.
Año 1723.
CON PRIVILEGIO.

Manuel Lorenzo de Vidaurre y la crisis de la independencia peruana

En el prólogo a su *Historia del Perú independiente* (1868), Mariano Felipe Paz Soldán (1821-1886) refiere que pasó veinte años reuniendo documentos y materiales impresos a fin de "dar a conocer a mi adorada patria", pues si bien el Perú había sido sumamente calumniado, sobre todo por gobiernos extranjeros, era obvio "que su historia no existe, que los hechos más importantes están olvidados ó desfigurados". Sin embargo, su objetivo no era componer una historia filosófica sino más bien presentar una relación imparcial de los eventos, por lo cual sería mejor describirla como "anales" o "crónicas". Decía él que ser historiador era ejercer "una especie de sacerdocio cuyo templo es la propia conciencia", ya que Tácito y Thiers habían insistido en que la verdadera patria del historiador era la verdad. Pero como correspondía a un republicano liberal, Paz Soldán definía la independencia como la época en la cual la patria peruana vio la luz del día, un enfoque que le hizo condenar los trescientos años del virreinato como una Edad Oscura de la cual solamente salió un don positivo, el uso de la lengua española. De los cuarenta y cinco virreyes que gobernaron el país, "la mayor parte fueron verdugos de la humanidad". Paz Soldán citaba un artículo escrito por Juan García del Río en 1826, en el cual el sistema educativo y la cultura académica del periodo colonial eran condenados por su dependencia de Aristóteles y el escolasticismo, de modo tal que las obras de Bacon, Locke, Galileo, Descartes y Newton eran desconocidas. De igual modo, la economía se hallaba prisionera del monopolio comercial de España. Cómo describir entonces a la metrópoli como una Madre Patria, cuando ella había luchado para impedir que el Perú alcanzara la libertad y la independencia, y había además mantenido un sistema en el cual se daba

> *la horca para el que proclamaba principios de independencia; la hoguera para el que quería ilustrarse con los principios de la filosofía; las proscripciones, el incendio de pueblos y el degüello de sus poblados: he aquí las ternuras de la madre patria...*

Debido a la amarga lucha de España para suprimir el movimiento emancipador, "Ella será pues la nación que menos domine en el afecto y estimación de los Americanos".[29] Enunciado en estos términos, el logro de la independencia implicaba así el rechazo del pasado y virtualmente de todo lo que estuviera asociado con él. Que alguna vez hubiese existido la patria criolla era inconcebible, pues para los liberales del siglo XIX el término *patria* estaba asociado inextricablemente con el advenimiento de la república.

Aunque los historiadores que escribieron sus relatos durante la época de la independencia –hombres como Gregorio Funes– comenzaban su narración con la rebelión de Túpac Amaru de 1780-1781, Paz Soldán no daba noticia alguna de las conspiraciones y revueltas anteriores (como la del Cusco en 1814), iniciando más bien su narrativa con el arribo de José de San Martín en 1820. En la interpretación que hizo de este caudillo, Paz Soldán siguió al historiador chileno Benjamín Vicuña Mackenna, citándole directamente: "San Martín no fue, pues, un hombre ni político, ni un conquistador; fue una misión, alta, incontrastable, terrible a veces, sublime otras, él la llenó...". De este modo, el hombre sólo podía ser visto desde "ese aspecto providencial y casi divino". Aunque Paz Soldán desaprobaba tanto los proyectos monárquicos de su héroe como su creación de la Orden del Sol, la cual tenía a Santa Rosa como su patrona, justificó sus medidas políticas afirmando que durante su protectorado "Necesitaba organizar ejército, marina, tribunales, la hacienda publica; en una palabra, tenía que crear una nación, darle ser político y social...", aun cuando al Perú le habría de tomar muchos años de experiencia impulsar "la complicada máquina administrativa".[30] Como se ve, Paz Soldán identificó el término "nación" con lo que hoy en día usualmente se define como "el Estado", e ignoró la experiencia administrativa que tantos criollos habían adquirido con el gobierno virreinal.

◀ Fig. 10. Retrato de Manuel Lorenzo de Vidaurre por el pintor norteamericano Charles Gilbert Stuart (1755-1828). Óleo sobre madera, 1825. Colección particular, Lima.

Luego de enumerar la legislación introducida por San Martín, en un momento en que su autoridad efectiva apenas si se extendía fuera de Lima y sus alrededores, Paz Soldán manifestó su aprobación de las medidas tomadas por el Protector y por Bernardo de Monteagudo, su ministro más influyente, para expulsar a todos los residentes españoles de Lima y expropiar sus posesiones, sin tener en cuenta a sus esposas e hijos peruanos. Dijo así:

> *San Martín y Monteagudo, esas dos colosales figuras, que serán más grandes mientras mas se les examine y mayor sea el tiempo que los separe de nosotros, comprendieron muy bien que debían cerrar los ojos a la compasión o debilidad. Era preciso y necesario confiscar los bienes de los enemigos, perseguirlos, desterrarlos, quitarles todo recurso e imponerles terror.*

En efecto, de un estimado de 10.000 españoles no quedaban sino 600 para julio de 1822, siendo su partida aplaudida por Monteagudo, quien supuestamente dijo: "esto es hacer revolución": un incidente que hizo que Paz Soldán admitiera que si bien "en su carácter privado, era áspero, insolente y hasta grosero", Monteagudo "fue el gran móvil y principal resorte de la revolución". [31]

Luego de una detallada descripción del Protectorado de San Martín, que incluyó su célebre entrevista con Simón Bolívar en Guayaquil, en la cual el argentino probablemente insistió en la necesidad de tener una monarquía en Perú, Paz Soldán citó una carta escrita por San Martín a Bernardo O'Higgins en la cual señaló que "ya estoy cansado de que me llamen tirano, que en todas partes quiero ser rey, emperador y hasta demonio". Luego de describir la forma en que San Martín decidió retirarse del Perú, encargando el poder al recién convocado "Congreso Soberano", concluyó:

> *declaremos ante el universo que San Martín es el más grande de los héroes, el más virtuoso de los hombres públicos, el mas desinteresado patriota, el más humilde en su grandeza, y a quien el Perú, Chile y las provincias Argentinas le deben su vida y su ser político.*

El fundador de la república peruana no sólo era más grande que Bolívar o Washington, sino además mejor soldado que Federico el Grande. Lo extraordinario aquí es la ausencia del pueblo peruano en esta narrativa de la creación de la república. La declaración de la independencia fue promulgada por San Martín, aparentemente después de realizar consultas, pero sin ninguna otra firma fuera de la suya. De igual modo asumió el título de Protector sin otra autoridad que la conferida por el respaldo de la logia Lautarina, la sociedad secreta a la cual pertenecían todos los oficiales más importantes de la expedición libertadora. [32] La tarea de los peruanos en ese momento fue aplaudir los medios a través de los cuales habían alcanzado su libertad del dominio hispano.

Durante los años en que San Martín se ocupaba diligentemente en crear la "nación" peruana, Manuel Lorenzo de Vidaurre (1773-1841), un distinguido juez y abogado limeño, se encontraba en España (Figs. 10, 12). En las *Cartas americanas* (1823) que posteriormente publicara, Vidaurre anotó que si bien su decisión de permanecer leal a Fernando VII "toca[ba] el grado de locura", no deseaba "apostatar de las casas de Vidaurre y de Enríquez de Guzmán", en especial porque en Navarra la familia Vidaurre podía remontar su ascendencia unos dos mil años atrás. Él se definía a sí mismo como un "Español como pocos: decidido por la permanente unión de los reinos donde nacieron nuestros padres con los que habitamos", y declaraba además que su más grande pasión era "el amor a la patria. Entiendo por esta la España y las Indias". En cuanto a San Martín, luego de su victoria de Maipú, en Chile, se parecía al joven Napoleón en sus tempranos días de gloria. Pero en Chile ya se le detestaba como un tirano y las tropas de Buenos Aires actuaban como conquistadores, confiscando propiedades. En efecto, cuando Vidaurre recibió la noticia de la muerte de una hija (Figs. 13, 14), reflexionó que al menos "tu no verás la cuchilla ensangrentada del vencedor araucano

▲ Figs. 11a, b. Medalla de Jura de fidelidad de Lima al rey de España y de las Indias, Fernando VII, en tiempos del virrey Abascal; acuñada en la Casa de la Moneda de Lima el 13 de octubre de 1808 y grabada por José María Fernández de Soto. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

extenderse por tu pacífica patria". En cuanto a Bolívar en Venezuela, todas las noticias se referían a una guerra sin cuartel, siendo los prisioneros tomados por ambos bandos ejecutados sin piedad. Aquí yacía el problema. Pese a que el *Contrato social* de Rousseau presentaba "ideas divinas", las perspectivas que abría eran peligrosas:

> *La independencia es como un hechizo para el pueblo incauto. El veneno que contiene esa copa emponzoñada solo lo descubre el filósofo que medita. Infelices de nosotros: rompemos unas cadenas para fabricarnos otras más fuertes.*

Cuando escribía en 1820, Vidaurre veía pocas esperanzas para España, la cual se había convertido en "la nación más pobre de Europa", sin recursos para mantener a su ejército o marina dado que el presupuesto nacional había caído en un déficit permanente. Sin embargo los españoles seguían animados por "el odio que nos tiene y la ansia de dominarnos", pues "su orgullo excede a su debilidad y forma su carácter". En lo que a él concernía, confesaba conservar "mis ideas republicanas acomodadas a una moderada monarquía". [33]

Si Vidaurre se encontraba en España cuando San Martín ingresó al Perú fue porque, según él posteriormente sostuviera, había sido expatriado por el virrey Joaquín de la Pezuela debido a sus enérgicas protestas, en las cuales "Por magistrado, por noble y por verdadero Español, estoy obligado a gritar continuamente hasta que mis voces se escuchen por mi Rey" (Figs. 11a, b). Vidaurre había atraído la atención oficial en 1809, cuando alabó públicamente a la ciudad de Zaragoza por su heroica defensa de los franceses y ofreció un donativo para contribuir a la causa española. Viajó entonces a España y en Cádiz fue nombrado oidor de la audiencia del Cusco, y fue allí que en 1814 vio la euforia con que se dio la bienvenida a la promulgación de la Constitución de Cádiz de 1812. En ese momento escribió que "la gloria de un monarca es regir almas libres", advirtiendo sin rodeos a las autoridades virreinales que "España no es Constantinopla, nuestros santos reyes no son sultanes, ni nosotros somos moros ni turcos". Pero entonces el cabildo de la ciudad, la diputación provincial y el capítulo catedralicio, dominados todos por criollos, se unieron para elegir una junta integrada por tres personas y nombraron a José Angulo, un terrateniente mestizo, como "capitán" general y gobernador provincial. Mateo Pumacahua, el cacique de Chinchero, cuya resistencia a Túpac Amaru le había ganado el grado de brigadier, aceptó servir a la junta y movilizar a sus seguidores indígenas. [34]

Manuel Pardo, el regente de la Audiencia del Cusco, escribió posteriormente un agudo informe de la rebelión de 1814, en el cual subrayó que el viejo obispo del Cusco, José Pérez Armendáriz, había prestado su respaldo implícito al movimiento, y que Angulo había estado "rodeado de frailes y clérigos, que eran sus principales consejeros", pero Vidaurre simplemente manifestó su pobre opinión del talento militar de Pumacahua, y sostuvo haber advertido a Angulo que no siguiera adelante con su rebelión. El resultado fue que se cerraron minas, hubo ciudades arrasadas y la agricultura quedó arruinada. Lo recordaba así: "Yo vi las ciudades más ricas en pobreza y miseria. Yo presencié hombres muertos de hambre en las calles y en los campos". En cambio alabó a Juan Manuel de Goyeneche, el vástago de una acaudalada familia de Arequipa –formado en España como soldado–, quien en 1811, cuando el Perú se vio amenazado por las fuerzas argentinas que habían ocupado el Alto Perú, reunió a las elites criollas de la sierra para dirigir el ejército que creó con las milicias de la región. Vidaurre alabó a Goyeneche como "este joven emprendedor, disimulado, atrevido y astuto, de vasta imaginación y ambicioso sin límites", palabras que sugerían su admiración de estas cualidades, y señaló que Goyeneche había salvado al país y reconquistado el Alto Perú con "un pequeño, pero bien disciplinado ejército de indianos". Y sin embargo, los coroneles y capitanes que siguieron a Goyeneche, decía Vidaurre, fueron posteriormente tratados con recelo por los comandantes militares españoles que arribaron en 1817, y su lealtad quedó sin recompensa. [35]

En una obra no fechada, titulada simplemente *Entretenimientos*, presuntamente escrita después de que se le enviara a España, Vidaurre citó la profética condena que Bartolomé

de las Casas hiciera de la crueldad de los conquistadores españoles, que había causado la muerte de cincuenta millones de indios, "doce asesinados por los españoles y el resto de resultas de sus inhumanidades en trabajos y miserias mas lentas". Pizarro y Cortés eran poco menos que criminales. En efecto, la conquista había sido un crimen atroz puesto que fuera de los incas, "yo no creo que ninguna nación antes de adoptar el cristianismo se haya acercado tanto a los principios de razón, de justicia y de equidad", y de hecho, "antes el peruano era dueño de lo suyo, no invadía lo ajeno, y observaba casi todos los preceptos del Decálogo". Además, Alejandro VI no tenía ninguna autoridad para dividir el mundo entre España y Portugal, y los reyes españoles no tenían derecho a adquirir un imperio conquistado por las armas. Vidaurre advertía entonces que la mayoría de los reinos del mundo habían sido fundados mediante una conquista y que la soberanía, tanto en España como en las Indias, se basaba implícitamente en "la voluntad de los pueblos". En esta etapa Vidaurre aún cuestionaba la futura estabilidad de las repúblicas en América, puesto que en un país en el que todos fueran iguales habrían de surgir los partidos, los odios florecerían y se producirían cambios constantes de gobierno. Tal había sido la historia de la república romana hasta el advenimiento de los Césares. Vidaurre contrastó los distintos valores que regían a las monarquías y a las repúblicas:

> *En las monarquías se deben ver acciones más gloriosas, porque se apetece la distinción y la grandeza. En las repúblicas donde reina la igualdad está cimentada la avaricia, porque se sabe que el hombre no vale más que aquello que atesora.*

Aquí yacía el contraste, que encontramos en Adam Smith, entre una sociedad fundada en el principio del honor y otra basada en el interés propio económico. Pero Montesquieu, claro está, había representado a las repúblicas animadas por la búsqueda de la virtud. Desde una perspectiva práctica, Vidaurre planteó esta interrogante: si el Perú pasara a ser una república, ¿por qué razón los notables del Cusco, Arequipa y Trujillo habrían de obedecer los dictados de un gobierno en Lima? [36]

Cuando las Cortes, recientemente unidas, relajaron la censura, Vidaurre publicó sus *Votos de los americanos* (1820), un panfleto dirigido a Fernando VII y a la nación española. Una vez más afirmó que "Yo me veo a mi mismo en el español europeo", puesto que los europeos se habían establecido en Perú y "dueños han sido de nuestros tesoros y de nuestras hijas". Pero entonces pasó a su argumento central, al declarar que "La monarquía depende del pacto tácito o manifiesto, con los individuos que la componen". Era necesario distinguir entre los simples levantamientos y la guerra civil abierta, y en este último caso buscar las bases de la reconciliación. Condenaba vigorosamente, en particular, las propuestas de Manuel Abad y Queipo, el obispo electo de Michoacán, en la Nueva España, quien en 1815 había afirmado que en todo gran imperio hay una tendencia a que las provincias lejanas de la metrópoli se rebelen, y que en América "la raza española dominante originaria del país ha conspirado y conspira siempre contra la raza española europea". Si en México se había derrotado a la insurrección de 1810, era porque "la parte más noble y distinguida" había temido que el país pudiera disolverse en la anarquía, en forma similar a lo que sucediera en Haití. Pero era necesario, decía Abad y Queipo, mantener una guarnición permanente de por lo menos 10.000 soldados españoles para así prevenir toda secesión. En cuanto al obispo, respondía Vidaurre, éste había malinterpretado totalmente la natural lealtad de los americanos a su rey, añadiendo que "Los españoles americanos no somos conquistados,

◀ Fig. 12. Retrato de Manuel Lorenzo de Vidaurre atribuido a José Gil de Castro, ca. 1825. Colección particular, Estados Unidos.

nosotros somos los conquistadores, iguales en todo a las personas que nos dieron el ser. Las castas son entre nosotros lo que es la plebe en otros países". Aquí encontramos en Vidaurre una afirmación central del patriotismo criollo, formulada ahora en un contexto en el cual la identidad misma de los criollos se hallaba a punto de sufrir una transformación radical. Tal y como estaban las cosas, él denunció al obispo como enemigo de la Constitución de Cádiz y pidió una representación igual para América en las Cortes de Madrid, para que así pudiera realizarse plenamente la unión de los "españoles europeos y americanos", que juntos conformaban la nación soberana. Fue su último intento de reconciliación y no halló ninguna respuesta en una España obsesionada con sus propios problemas internos. [37]

En España recibió poco reconocimiento y fue visto como "un díscolo", como él mismo admitiera, tanto por los parientes del virrey Pezuela, a quien había criticado abiertamente, como por los amigos de Abad y Queipo, a quien los liberales habían sacado de su confinamiento. La recompensa a su lealtad llegó cuando se le nombró oidor de la audiencia de Puerto Príncipe, en Cuba, donde lamentó la falta de un teatro, una universidad e incluso de una alameda para los paseos. Se refugió entonces en sus estudios legales, llegando según él a publicar cinco libros. Sin embargo, cuando se le llamó a España en 1822 para que fuera oidor en Galicia, Vidaurre huyó a Estados Unidos, donde publicó, en Filadelfia, su *Plan del Perú* (1823) y sus *Cartas americanas* (1823), dos volúmenes superpuestos en los cuales incorporó varios de sus escritos anteriores. La libertad republicana de Estados Unidos habría favorecido que su cerebro alcance un estado febril, pues decidió emular a "el gran Rousseau" y revelarle al mundo los secretos más recónditos de su corazón y de su mente. Cada volumen comprendía materiales que escandalizaron profundamente a sus lectores y de los cuales posteriormente se vio obligado a retractarse. Pero ambos obviamente expresaban con exactitud el sentir de un criollo que repentinamente se sentía liberado de la opresión de la censura española.

El *Plan del Perú* era un texto escrito originalmente en 1810 para ayudar a Vidaurre a conseguir un nombramiento judicial. La edición de 1823 incluía un número significativo de retractaciones, todas ellas señal de su conversión al republicanismo liberal. Mientras que antes había afirmado que las universidades en Lima debían restringir la admisión a "las personas nobles", rechazando a todo postulante de la "plebe" o de la clase artesanal, ahora clamaba: "Maldita sea para siempre la aristocracia. Esta es una lepra casi incurable... Me avergüenzo de haber escrito las anteriores líneas. Las dejo para que se me ridiculice por los sabios, y que mi vergüenza me sirva de algún castigo". La confesión de pecados pasados se convirtió en una lección objetiva de principios republicanos.

▶ Fig. 13. Retrato de Pedro Antonio y Luna Pizarro casado con Juana Vidaurre de Ribera, hija de Manuel Vidaurre. Edouard Vienot (n. 1804…), ca. 1860. Colección particular, Lima.

▶ Fig. 14. Retrato de Juana Vidaurre de Ribera, una de las hijas de Manuel Vidaurre. Edouard Vienot, ca. 1860. Colección particular, Lima.

▶ Páginas siguientes: Fig. 15. Detalle de una pintura alegórica basada en el poema Victoria de Junín. Canto a Bolívar de José Joaquín Olmedo (1780-1847). Anónimo, ca. 1840. La vicuña pisa triunfante al león de Castilla y rompe las cadenas de la esclavitud junto a una personificación de la Felicidad Pública, identificada con el caduceo y la cornucopia de la abundancia. Colección particular, Lima.

Aunque había argumentado que "me parecía imposible que hubiese paz en un Estado que admitía la diversidad de cultos", puesto que las creencias contrarias podían conducir a una guerra civil, en Filadelfia había observado que la experiencia de Estados Unidos demostraba que distintas iglesias podían convivir en paz. Y si había manifestado en sus anteriores escritos el temor a que la apertura de los puertos a los navíos extranjeros pudiera destruir las industrias de España y Perú, ahora aceptaba los argumentos de Adam Smith de que debían abolirse todas las barreras al comercio libre y todos los monopolios. De igual modo debía estimularse a los extranjeros a que inmigraran y establecieran nuevas industrias. Huelga decir que si una vez había alabado al rey como "el hombre universal", que era el único que podía meditar sobre las ventajas futuras de sus reinos, ahora afirmaba que todos los monarcas aspiraban a ser déspotas. [38]

Pero la característica más escandalosa del *Plan del Perú* era la libertad con que Vidaurre criticaba los múltiples errores de la Iglesia Católica, aunque afirmaba que seguía siendo un "católico apostólico romano". Para comenzar, afirmaba audazmente que el hecho que un hombre se hiciera sacerdote "es destinarlo a la molicie, regalo y poltronería". Aunque había algunos curas buenos, la mayor parte del clero estaba mal educada y le animaba la avaricia, el orgullo y la lascivia. En efecto, sostenía, cuando viajaba por la sierra un cura rústico le había ofrecido a su hija para pasar la noche. Pero mediante un artificio literario citó a "un amigo francés" que deseaba se prohibiera la lectura del Antiguo Testamento, puesto que el Dios que presentaba era un tirano inmoral y su versión de la creación algo incompatible con la cosmología de Newton. En cuanto al Apocalipsis y los Hechos de los Apóstoles, estaban repletos de visiones y supuestos milagros. Anteriormente, Richard Simon, Pierre Bayle y Tom Paine habían demostrado los errores de la Biblia en los que se sostenía el cristianismo. A modo de réplica, Vidaurre proclamaba su propia creencia en los grandes misterios de la Fe católica y en la teología de Santo Tomás de Aquino, afirmando que "La fe tiene por base la autoridad y no hay sino creer, o renunciar [a] la religión". Pero entonces pasó a citar a "un caballero inglés" que condenaba los votos monásticos de castidad como una abominación social, y en este contexto él mismo admitió haber visto a frailes apostando en las tabernas de Lima, afirmando así extravagantemente que "Gomorra era una sombra respecto a los grandes conventos de Lima". En cuanto a la enseñanza de la teología en Lima, citaba a sus "amigos" para declarar que el Decálogo era un código universal de moral, observado tanto por Confucio y Manco Cápac como por los cristianos, solo para añadir entonces que las leyes positivas de Moisés eran inmorales. En cuanto a los milagros, éstos sustentaban a todas las religiones falsas y por ende no podían constituir la base de una fe racional. En lo que respecta a la filosofía, Aristóteles debía ser abandonado a favor de Newton. Después de todo, ¿acaso Rousseau no había declarado que "las únicas leyes divinas verdaderas... son las naturales"? Así, Vidaurre recicló las críticas al catolicismo que eran ahora comunes entre los *philosophes* de la Ilustración francesa. [39]

▲ Fig. 16. "Quadro que la capital de Lima presentó a S. E. El Libertador de Colombia y del Perú Simón Bolívar la noche del día 6 de febrero de 1825 en honor de los vencedores de Junín y Ayacucho". Marcelo Cabello. Grabado. Museo de Arte, Lima.

Apenas tres años más tarde, cuando vivía en Panamá, Vidaurre intercambió correspondencia con su viejo amigo y compañero de estudios Carlos Pedemonte, un distinguido sacerdote que figuró brevemente como arzobispo nominado de Lima, asegurándole que no había perdido su fe católica y que lamentaba mucho haber incluido la sección anticlerical de

su *Plan del Perú*, agregando que había buscado adquirir tantas copias como fuera posible para destruirlas. Confesó entonces: "en el juramento de la mas fina amistad te protesto que todos los días lloro haber escrito sobre esos materiales... Escribiré mis retractaciones, si fuese necesario". Pero Pedemonte respondió calurosamente, llamándolo "mi siempre amado hermano y fiel amigo", al que había conocido desde su juventud. Sostuvo que Vidaurre tenía "un corazón verdaderamente religioso" e ignoró lo que había escrito "como chocarrerías y jocosidades que la vivacidad de tu genio no te meditan". Así también Francisco Xavier Echagüe, deán de la catedral de Lima, escribió para alabar "sus grandes talentos, su heroico patriotismo y el respeto a nuestra santa religión [que] serán siempre los garantes de su conducta pública...". [40] Sin embargo, en su última obra publicada, intitulada *Vidaurre contra Vidaurre* (1839), nuestro protagonista confesó haber publicado errores abominables en su *Plan del Perú*, porque en aquella etapa de su vida "El orgullo y el amor fueron mis pasiones dominantes... El deseo turbulento de distinguirme hace que publique libros manchados, más con soberbia, que con una verdadera impiedad". Para entonces Vidaurre se había inscrito como un "hermano tercero profeso de San Francisco". [41]

En Cuba confesó estar fascinado con el constante ascenso de Bolívar y se puso a meditar si el Libertador deseaba ser rey o César. Al mismo tiempo le situó por encima de Washington, puesto que este último "defendía un pueblo que nunca fue esclavo; Bolivar unos siervos, que amaban la servidumbre". Además, el líder estadounidense había contado con el respaldo de hombres del calibre de Benjamín Franklin, en tanto que Bolívar había luchado virtualmente solo. Vidaurre se admiraba: "Cien veces derrotado, tres expuesto a mano de un asesino, mil sin recursos ni numerario, no desmaya, no cede, no desalienta". A su arribo a Filadelfia se enteró de la caída de Agustín de Iturbide, el Libertador y Emperador de México. Vidaurre dijo haber previsto ya este resultado, y añadió: "¿Quién aseguraba mi profecía? Maquiavelo, Maquiavelo, que conoció mejor que ninguno el corazón humano". En sus *Cartas* ya había escrito antes:

> *Juan Jacobo Rousseau, amigo mío, conocía perfectamente el corazón del hombre. Antes de él, lo había estudiado Nicolás Maquiavelo. Ambos están persuadidos de que el interés privado ocupa más la atención de los ciudadanos que los males públicos, los efectos morales y políticas de la tiranía.*

Sería a través de estos lentes, proporcionados por su lectura de estos dos ilustres pensadores políticos, que Vidaurre interpretaría la carrera de Bolívar en Perú (Fig. 16). En Filadelfia dedicó su *Plan del Perú* a Bolívar, a quien saludó como "el Dios de la Libertad Americana", aunque advirtiéndole que "Te aborreceré tirano como te admiré héroe". [42]

En su *Suplemento a las cartas americanas*, publicado en Lima en 1827, Vidaurre dio cuenta de su relación con Simón Bolívar, con quien se encontró por vez primera en Pativilca, el 19 de enero de 1824. Fue el 10 de febrero de dicho año que el Congreso peruano encargó al Libertador "La suprema autoridad política y militar de la República" y se disolvió a sí mismo, permitiendo así a Bolívar ejercer una dictadura incuestionada. En dicha condición, el presidente colombiano nombró a Vidaurre presidente de la Corte Suprema de Justicia del Perú. En respuesta, Vidaurre dio un discurso en el cual se comparaba a sí mismo con Las Casas, puesto que durante cinco años había defendido los derechos de los americanos ante el trono de España, sólo para quedar entonces convencido de que los españoles estaban decididos a dominar antes que a conceder una unión de pares. Ahora se proclamaba dispuesto a sufrir por la causa de la libertad y, afectado sin duda por su encuentro con Bolívar, exclamó: "mi espíritu iguala a la cima del Chimborazo, queda ileso e inalterable, cualesquiera que sean las tempestades que lo rodean". Pero también se apresuró en alabar al Libertador: "el Hércules de las Américas está con nosotros. Bolívar no es usurpador, sus intenciones son las más rectas y puras, es más republicano que Cincinato". Aunque aceptaba que "esta palabra Dictador", que Bolívar había adoptado, sonaba amenazante, la concesión

de “facultades extraordinarias” era necesaria puesto que “una republica que no recurre a un Dictador en los terribles terremotos políticos perecerá necesariamente”. En todo caso, él podía dar fe de que Bolívar no tenía deseo alguno de ser coronado, añadiendo: “Yo lo he observado; yo lo he oído al diario en la mesa, donde es casi imposible el disimulo; yo converso con él muchas horas; yo lo amo, y era imposible que yo amase a un tirano”. Como veremos, Vidaurre posteriormente cambiaría su opinión e incluso sostendría que desde el primer encuentro había distinguido en el Libertador una ambición desmesurada y una sed de ejercer el poder dignas de un Napoleón. [43]

En estos momentos, Vidaurre redactó una serie de discursos en los cuales criticaba abiertamente a San Martín y sus ministros por sus proyectos monárquicos, y por haber conservado la aristocracia. En una república, todos los títulos de nobleza y todos los mayorazgos de las propiedades debían abolirse, puesto que ofendían al principio de igualdad. En lo que respecta a la mejor constitución extranjera, sostuvo que “el gobierno de los Estados Unidos es la quinta esencia del gobierno británico: éste fue un ensayo, aquel la obra casi concluida y correcta”. En cuanto a Francia, la república había sido capturada por “una horda de salvajes y bandidos”, enemigos declarados de Dios. Asimismo trazó la antítesis tradicional entre las monarquías territoriales, que seguían la guerra y desdeñaban el comercio, y las repúblicas, que tenían su mejor sede en las ciudades en donde el comercio florecía. Una vez alcanzada la independencia plena del Perú se podría abolir al ejército permanente, el cual sería reemplazado con unas milicias ciudadanas. Y con los monopolios abolidos, el comercio libre facilitaría la difusión de la prosperidad (Figs. 17a, b). [44]

Ya fuera para honrarle o para retirarle del Perú, lo cierto es que Bolívar pronto nombró a Vidaurre ministro plenipotenciario ante el Congreso Americano que el Libertador había convocado en Panamá para explorar la posibilidad de crear una gran federación de repúblicas hispanoamericanas. Vidaurre arribó a Panamá en julio de 1825, sólo para encontrarse con un clima horrible, la ciudad en ruinas, las mujeres feas y una población conformada fundamentalmente por negros y mulatos. Bolívar le escribió desde La Paz, afirmando que el éxito del Congreso dependía íntegramente de su “genio eléctrico”, puesto que estaba abierta la oportunidad de legislar para conseguir

> *un mundo entero que desea libertad y gloria, y que ha roto sus cadenas para gozar de la paz bajo el celeste movimiento del orden de la naturaleza, cuyas leyes desea practicar para alcanzar el fin de la sociedad.*

Vidaurre respondió congratulando al Libertador por la creación de Bolivia como república independiente, añadiendo: “Es el padre de un nuevo pueblo libre. Es el fundador de una república, que no hubiera existido a no inspirarle V.E. el alma de que carecía”. Sin la intervención de Bolívar, el territorio se habría unido al Perú, puesto que sus habitantes detestaban a Buenos Aires, su vieja capital virreinal. Con su posesión de Guayaquil, Colombia era claramente la república más poderosa, flanqueada como estaba por las “dos repúblicas peruanas”. [45]

En el primer discurso que hiciera en Panamá, Vidaurre anunció pomposamente que “Donde hay igualdad, dice Maquiavelo, hay república; donde las proporciones son sumamente desiguales, la monarquía es necesaria”. Como favorecía la democracia, Vidaurre recurrió al ejemplo romano de los hermanos Graco y propuso la promulgación de una “ley agraria. Nombre terrible”. Con rara perspicacia, se comparó a sí mismo con un niño que juega con fuego pues estaba proponiendo la expropiación total de las propiedades rurales de las órdenes religiosas de ambos sexos, y su reparto mediante subasta ente los ciudadanos capaces de cultivarlas. Con los fondos así recibidos, el tesoro del Estado podría mantener a los religiosos, aunque limitando su número. De igual modo, todas las tierras de propiedad privada que no estuvieran cultivadas debían ser confiscadas y subastadas, y las que fueran propiedad colectiva de consejos y comunidades debían repartirse y venderse. Todos los

a

b

▲ Figs. 17a, b. Medalla conmemorativa de “Simón Bolívar Libertador de Colombia y del Perú” por su llegada a Potosí en 1825. “Manifiesta su gratitud al genio de la Libertad”. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

a

b

▲ Figs. 18a, b. Medalla conmemorativa de la ciudad del Cusco dedicada a "Simón Bolívar, Libertador de Colombia y del Perú", 1825. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

mayorazgos debían abolirse y toda propiedad agraria dividirse en partes iguales entre los herederos de los actuales propietarios, sin los tradicionales incrementos del tercio y el quinto. Por último, la esclavitud debía abolirse gradualmente. La finalidad de esta revolución en la tenencia de la tierra era alcanzar un mayor grado de igualdad social y económica, y sentar así las bases políticas de la república. [46]

En un discurso redactado para la sesión inaugural de "la gran Asamblea Americana", Vidaurre se mostraba complacido con los logros de la independencia, afirmando que en quince años las nuevas repúblicas habían logrado más en libertad, que la alcanzada por Inglaterra en cuatro siglos. Pero era hora de establecer algunos acuerdos comunes ente las repúblicas, no fuera que al igual que en la antigua Grecia las constantes guerras pudieran destruir la libertad. Vidaurre propuso una ley general según la cual todos los "Estados Americanos" debían renunciar para siempre a la posibilidad de convertirse en monarquías. De igual modo, todos los estados debían aceptar las fronteras de sus jurisdicciones coloniales. Luego propuso que los estados debían proclamar la libertad de conciencia en lo que respecta a la religión, e introducir medidas con las cuales impedir que el clero católico se inmiscuyera en los asuntos públicos. Por último, declaró que si "la América es la patria de nosotros", se deducía que los ciudadanos de todas las repúblicas debían ser elegibles para los empleos y las elecciones en cualquier estado, puesto que conformaban "una sola familia". Estos realmente eran proyectos utópicos. [47]

Los discursos y las actividades diplomáticas de Vidaurre no merecieron la aprobación del Libertador, quien escribió en marzo de 1826:

> *Un diplomático debe ser toda reserva, misterios y doblez. Por el contrario, que es Usted un hombre de cristal diáfano como el aire; no quiero decir que es Usted tan ligero, aunque se parece usted al céfiro.*

Para ese entonces, en abril de 1826, Vidaurre había escrito a Bolívar manifestándole su decepción de que continuara actuando como presidente de Colombia, puesto que "quisiera a V.E. peruano y solo peruano" (Figs. 18a, b). Pero le advirtió que de permanecer en Perú, debía sujetarse a una Constitución, añadiendo: "Nada de potestad sobre las leyes: nada Señor. Roma eligió dictadores, cuando la necesidad lo exigía". El problema era que en ese momento Perú no tenía una Constitución, con lo cual "en el Perú nada se hace, sino lo que V.E. quiere". Fue en junio de 1826, mientras aún se encontraba en Panamá, que Vidaurre anotó "mis sentimientos" con respecto a su primer encuentro con Bolívar en Perú:

> *Desde Pativilca (Febrero de 1824) conocí el carácter del Libertador. Lo he dicho en una de mis cartas americanas. Media hora será bastante para que penetre su corazón. Fue así: jamás traté con un hombre colocado en un gran puesto que descubriese más pronto el flanco. Su ambición no tenía límites, su desprecio a las leyes se extendía hasta mofarlas; a los peruanos los trataba de imbéciles, a las repúblicas gobiernos imaginarios: su modelo era Napoleón, sin mensurar ni detenerse en la distancia. Esto me obligó a escribir en Trujillo los fogosos discursos contra el sistema monárquico que Usted ha leído. Yo comía con el general todos los días. Teníamos antes una dilatada e interesante conversación. Lo hallo un día con el número 1º en las manos. Tres y cuatro veces me leyó aquellas cláusulas: "el que se quiera coronar subirá sobre mis huesos y mi cráneo". Hace alguna crítica ligera; deja el papel sobre el sofá; pasea conmigo y me dice: "es innegable, Usted es un escritor".*

Para entonces, dice Vidaurre, estaba desesperado, pues se había enterado que Bolívar deseaba aplicar en Perú la misma constitución que había redactado para Bolivia, donde se le nombraría "presidente vitalicio e inviolable". La introducción de esta constitución en Perú significaría "Que Bolivar sea soberano legislador por la gracia de Dios y únicamente sujeto a la justicia eterna". [48]

Desesperado por dejar Panamá y huir de "este clima malsano en este país de privaciones y tristezas", Vidaurre se reunió con Bolívar en Guayaquil el 24 de septiembre de 1826, aunque en la intendencia "llena de cortesanos en grande uniforme". El Libertador de inmediato tocó el tema de su nueva Constitución y tuvieron entonces una conversación de tres horas de duración mientras almorzaban. Bolívar defendió el proyecto argumentando que América no podía ser gobernada según libros o principios, lo que equivalía a decir que no estaba lista para crear auténticas repúblicas. Lo que se requería era una gran unión de Colombia, Perú y Bolivia, encabezada por él como presidente común. Vidaurre maliciosamente señaló que al igual que José Bonaparte, Bolívar tenía un cajón lleno de cruces y medallas para repartir como decoración. Cuando finalmente llegó a Lima, Vidaurre se encontró con su país virtualmente desarmado, puesto que Bolívar había impuesto su autoridad con sus tropas colombianas y mediante ejecuciones, encarcelamientos y el exilio, con lo cual "constituyó el Perú en indígenas completos". Visitó entonces al general Andrés de Santa Cruz, a quien Bolívar había nombrado presidente del Consejo de Gobierno, y comentó que "ese joven, militar de buen talento, ha de tener por necesidad honor y ambición. Imposible que quiera ser el primer esclavo, el que puede ser el primer ciudadano". [49]

Al asumir su cargo como presidente de la Corte Suprema, Vidaurre fue obligado por Santa Cruz a jurar lealtad a la Constitución bolivariana que el Libertador había armado. Exclamó entonces que "nosotros somos más esclavos que en el tiempo de los españoles", pero aun así aceptó el decreto del Consejo de Gobierno según el cual la constitución "es la ley fundamental del Estado y S.E. el Libertador Simón Bolívar el Presidente Vitalicio de la República, bajo el hermoso titulo de Padre y Salvador del Perú". El 9 de diciembre de 1826, el aniversario de la batalla de Ayacucho (Figs. 19a, b), la Corte Suprema, junto con otras instituciones, juró lealtad a la Constitución y tocó a Vidaurre pronunciar la arenga, esto es, el discurso oficial. En un vuelo retórico, invocó al ángel guardián del Perú y luego pintó una escena celeste en la cual los mártires y héroes patriotas Atahualpa, Túpac Amaru, Antequera, Ubalde y Bartolomé de las Casas se enfrentaban a los inicuos villanos Pizarro, Almagro, Luque, Vicente de Valverde y los virreyes Castelfuerte y Abascal. Pero ahora el Perú al menos gozaba de la libertad de expresión y de imprenta. Saludó entonces a Bolívar como "el héroe más grande de la historia", que al conceder una Constitución había así renunciado a las "facultades extraordinarias" que había ejercido como dictador. Sin embargo, al día siguiente Vidaurre le escribió a Bolívar, para decirle que en su opinión el "juramento" había sido "inmaduro y aun ilegítimo", puesto que la Constitución debía haber sido examinada y aprobada por el Congreso, un cuerpo que seguía en receso. [50]

Pero la Constitución bolivariana apenas si duró cincuenta días, puesto que las tropas colombianas se amotinaron brevemente en protesta por su aplicación a su propia república. Vidaurre tuvo entonces su momento de gloria, cuando Santa Cruz le llamó a Palacio de gobierno para discutir la mejor forma –esto es, el modo legalmente apropiado– de convocar al Congreso. El resultado de sus consultas fue que el 28 de enero de 1827 se revocó la Constitución bolivariana, se reinstalaron los tradicionales cabildos y se encargó a Vidaurre la tarea de convocar a un Congreso según el reglamento de la Constitución del Perú de 1823. Fue así que en este momento desempeñó un papel central en la política de la república. En mayo de 1827 le escribió a Bolívar, asegurándole que sus hechos heroicos vivirían por siempre, pero le aconsejó que dejara América puesto que "sois ya un ciudadano peligroso". [51]

En su relato de estos años, Paz Soldán adoptó una interpretación similar a la que fuera propuesta por Vidaurre. Concluyó que Bolívar estaba animado por "un conocido espíritu de nacionalismo. Para Bolívar solo importaba la independencia de Colombia... Creía que los peruanos eran inaparentes para soldados, malos jinetes e incapaces para caballería...". También se quejó de que luego de las victorias de Junín y Ayacucho, "el

a

b

▲ Figs. 19a, b. Medalla conmemorativa acuñada en la Casa de la Moneda de Lima y grabada por Manuel Villavicencio. Lleva los lemas: "A su libertador Simón Bolívar", "El Perú restaurado en Ayacucho", 1824. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

▼ Figs. 20a, b. Medalla acuñada en la Casa de la Moneda de Lima por la rendición del brigadier realista español José Ramón Rodil y Ganoso (1789-1873) en el Real Felipe del Callao, 1826. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima. Agradecemos a Natalia Majluf la información proporcionada relativa a esta pieza (Nota del editor).

a

b

Perú estaba sujeto al férreo cetro del Dictador, cuyas glorias eclipsaban todo". Señaló, además, que en noviembre de 1826 el Consejo de Gobierno encabezado por Santa Cruz, había firmado un tratado con Bolivia, estableciendo una "Federación Boliviana" entre los dos países, con un Congreso general que comprendía a nueve diputados de cada parte. Un tratado separado de límites conllevaba la transferencia de Arica y Tacna a Bolivia. En conclusión, Paz Soldán sostenía que durante la primera fase de la independencia –esto es, cuando la encabezó San Martín–, "toda la América española fue una sola nación...". Pero Bolívar "interrumpió esa cordial unión, por su genio dominador, por su espíritu de colombianismo y por su ambición de gloria y mando". [52]

Una última intervención de Vidaurre puede servir para completar su semblanza. Cuando el Congreso se reunió en 1827, se debatió si era deseable o no conferir la ciudadanía a todos los españoles residentes en el país. Para entonces nuestro diputado, el hombre que alguna vez se había proclamado orgulloso de ser español, se levantó para oponerse a la moción y exclamó:

> *No puedo recordar el nombre español, sin formarme el cuadro de sus continuas atrocidades. Veo la carnicería donde se vendió la carne del indio para mantener sus perros.*

Incluso si ignorásemos tales crueldades como hechos de otra época, estaban los miles de personas que en la plaza de armas del Cusco vieron la bárbara ejecución de Túpac Amaru. ¿Cómo se podía olvidar la ejecución de patriotas como Ubalde, Pumacahua y los hermanos Angulo? Dado que España aún no reconocía la independencia del Perú, se entendía que éste aún estaba en guerra con Fernando VII (Figs. 20a, b). A los españoles que vivían en Perú debía ordenárseles que abandonaran el país o que sufrieran prisión. Si hablaba con cierta amargura, agregó, era porque no podía olvidar que "El virrey Pezuela expatriándome concluyó con mi fortuna. Mi mujer y mis tiernos hijos quedaron en perfecta orfandad. Mendigaron el pan". [53]

Aunque a Vidaurre se le ha llamado el Rousseau del Perú, es evidente que si bien buscó emular al filósofo de Ginebra, carecía del talento literario y de la capacidad de introspección de su héroe. Sus *Cartas americanas* oscilan entre efusiones sentimentales y retóricas de un lado, y dispersas observaciones agudas acerca de la política contemporánea del otro, sin profundidad o desarrollo. Lo que sus escritos muestran continuamente es la naturaleza y las dimensiones de la crisis sufrida por el mundo hispano en esta época. La crisis política se vio reflejada en la religión y en la cultura. Separarse de España y alcanzar el gobierno autónomo era una cosa, pero otra muy distinta era adoptar la causa de una república independiente. Mediante un gran salto, una monarquía católica absoluta sería reemplazada con el gobierno representativo y un cuerpo político esencialmente laico. Tanto en Estados Unidos como en Francia, el republicanismo clásico era una filosofía secular. En cuanto tal, se declaraba enemiga del catolicismo cultural barroco que había dominado el mundo hispano hasta la década de 1770, y que continuaba inspirando los corazones y mentes de innumerables individuos en un tiempo cuando la invasión francesa de España de 1808 ya había provocado el colapso de la monarquía absolutista. Vidaurre fue un testigo extraordinariamente sensible de la crisis contemporánea que reaccionó a todo nivel, quedando a veces tan embriagado con sus proyectos como Bolívar con su gloria. Al igual que tantos otros miembros de su generación, Vidaurre carecía del sentido del peso del pasado o de la necesidad de arraigar los proyectos contemporáneos en la experiencia histórica. Él vivía para el presente y para el futuro. En particular, no parece haber reflexionado jamás sobre la historia, la realidad social y el destino específicos del Perú. En todo esto fue un hombre representativo de su generación. La ironía eventual de su carrera sería que terminó sirviendo a los gobiernos de la guardia pretoriana, cuyos generales habrían de gobernar al país durante toda una generación.

José de la Riva-Agüero y el nacionalismo peruano

En el epílogo de *La historia en el Perú* (1910), José de la Riva-Agüero (1885-1944) se lamentaba que, a diferencia de otros países latinoamericanos, el Perú aún no había producido un gran historiador (Fig. 21). Y sin embargo la historia, concebida en su expresión más sublime, era "el estímulo del deber y el heroísmo, ennoblecedora del alma, fuente y raíz del amor patrio". Ella proporcionaba los medios a través de los cuales las generaciones eran unidas por "el recuerdo y la esperanza", puesto que "la patria es una creación histórica". Pero Riva-Agüero introdujo entonces el concepto de nacionalidad como algo distinto de la patria republicana y afirmó que "la nacionalidad tiene orígenes más profundos y remotos que la declaración de independencia". En efecto, era necesario remontar sus raíces no simplemente al virreinato, sino también al imperio inca. Y es que el único modo de formarse idea alguna de "el alma nacional" era sumergiéndose en el pasado, puesto que no se le podía discernir únicamente a partir de los materiales contemporáneos. La tarea consistía en despertar el espíritu del nacionalismo y hacerlo consciente de sí mismo, dado que "esa alma existe, aunque aletargada y adormecida". La vocación de los historiadores peruanos era, por ende, un noble llamado porque sólo ellos poseían los medios con los cuales descubrir el pasado y rastrear el desarrollo del alma nacional a lo largo de los siglos. Desafortunadamente, aunque el país había producido un gran número de cronistas, todavía carecía de historiadores que pudieran emular a sus contrapartes en las universidades de Alemania e Italia, que habían ayudado a construir "el nacionalismo fecundo". [54]

Con estas reflexiones, Riva-Agüero anunciaba claramente su adhesión al idealismo romántico de la Alemania del temprano siglo XIX, aun cuando es posible que haya tomado el concepto de alma nacional de la célebre conferencia de Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?* (1882). El énfasis dado a los historiadores como los sumos sacerdotes tanto de la república patria como de la nación podía encontrarse en diversos autores, que iban desde Michelet y Carlyle en Europa, a José Enrique Rodó y Justo Sierra en Hispanoamérica. En la mayoría de estos casos también se expresaba en el culto a los héroes y los padres fundadores. Si Riva-Agüero visualizó a sus reflexiones más como un epílogo que como una conclusión, era porque en el cuerpo principal de su trabajo ni siquiera mencionaba el surgimiento de un espíritu nacional. En efecto, es mejor ver el texto como una introducción a *Paisajes peruanos*, en donde su nacionalismo romántico se encontró con el magnífico espectáculo de los Andes y la triste grandeza del Cusco.

En su introducción a los viajes de Riva-Agüero –que en retrospectiva fue su mejor libro–, Raúl Porras Barrenechea explicó que desde la publicación de sus primeras obras, "Riva-Agüero fue árbitro y mentor de nuestra historia", y que por razón de sus ancestros, fortuna, capacidad intelectual, memoria y "prestancia personal" había ejercido "una especie de maestrazgo o de principio espiritual...". Al mismo tiempo advertía que fue "un hombre de casta, que descendía de los conquistadores y fundadores de Lima, de sus regidores y oidores altaneros... y bisnieto de nuestro primer presidente republicano derrocado por Bolívar". [55] Otra impresión del hombre fue dada por el escritor mexicano Alfonso Reyes, en una carta de octubre de 1913 dirigida a Pedro Henríquez Ureña:

> *Ya conocí a José de la Riva-Agüero. Es de vastísima cultura histórica. No sólo conoce los grandes rasgos, sino los nombres y las fechas. Tiene, sin duda, más*

◀ Fig. 21. Retrato fotográfico de José de la Riva Agüero. Instituto Riva Agüero, Lima.

> *cultura fundamental que* [Francisco] *García Galderón y, en la conversación, brilla mucho más. No es un indigesto de historia, la ha pensado por su cuenta. Y lo que es más raro: casi no es paradójico a pesar de ser bastante personal (y latinoamericano). Es muy simpático y fácil. Tiene mucho aplomo; es de los que causan al pronto, la apariencia de la verdad absoluta. Está mejor informado de México y de América que García Calderón.* [56]

En efecto, su primer libro fue reseñado por Miguel de Unamuno y Riva-Agüero disfrutó de una correspondencia de carácter internacional.

Si volvemos al *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), su primera obra extensa, encontramos de inmediato una cita de Hippolyte Taine y su demostración del efecto que el paisaje castellano tuvo sobre la personalidad de sus habitantes y su literatura, una interpretación que fuera profundizada por Miguel de Unamuno en su obra *En torno del casticismo*. Pero asimismo seguía influido enormemente por la interpretación positivista del Perú formulada por su profesor en la Universidad de San Marcos, Javier Prado, y su *Estado social del Perú durante la dominación española* (1894). Afirmó, por ejemplo, que en Perú la raza española había degenerado en el "criollismo", un temperamento de indolencia, molicie y gracia causadas por los efectos del clima costeño y el mestizaje racial. Al desarrollar su tema declaró que la mayoría de los autores peruanos simplemente imitaba los modelos que encontraba en Europa, de modo tal que "Cuanto en el Perú se ha pensado y se ha escrito es reflejo de lo que en otras partes se escribía y se pensaba", con lo cual la literatura de su país quedaba mejor definida como una "literatura castellana provincial". Así, Joaquín de Olmedo era el discípulo de Manuel José Quintana, cuya clásica y majestuosa oratoria Riva-Agüero alababa como la encarnación de la resistencia española al invasor francés. A Manuel González Prada lo describía como un poeta insignificante, pero cuyos ensayos expresaban un jacobinismo que no guardaba relación alguna con la política práctica, no obstante lo cual influyó en generaciones siguientes. [57]

Por lo demás, Riva-Agüero criticó un "americanismo histórico" que "trata de hacer revivir políticamente las civilizaciones quechua y azteca", porque aquellas civilizaciones se extinguieron "y no hay modo de reanudar su tradición, puesto que no dejaron literatura". Una vez más hizo eco de sus lecturas positivistas y enfatizó que para "los criollos de raza española", las civilizaciones ante-hispanas "son extranjeras y peregrinas, y nada nos liga con ellas; y extranjeras y peregrinas son también para los mestizos e indios cultos, porque la educación que han recibido los ha europeizado por completo" (Fig. 22).Tampoco le impresionó en absoluto el *Ariel* de Rodó (1900), el cual estaba inclinado a interpretar como un terrible sarcasmo puesto que a "una raza contaminada por el híbrido mestizaje con indios y negros", le ofrecía como modelo de cultura el ejemplo luminoso de la antigua Grecia. Rubén Darío era condenado como un "poeta exquisito, pero funestísimo maestro" porque había importado los valores del simbolismo y la decadencia francesa. Sin embargo admitía que en Perú la cultura francesa imperaba, a pesar que su literatura y política contemporáneas eran ambas lamentables. "Francia es la Grecia moderna; y París la nueva Atenas, el foco principal y luminoso de la civilización y del arte". España, en cambio, tenía poco que ofrecer puesto que también seguía la guía de su vecina del norte. Como vemos, el autor de veinte años de edad escribía con notable autoridad, aunque con ideas que a menudo se veían estropeadas por el darwinismo social de Prado y otros. [58]

Lo que redimía el libro era el capítulo dedicado a Ricardo Palma, pues aquí Riva-Agüero presentaba un retrato atractivo del "escritor representativo de nuestros criollos", cuyas *Tradiciones* eran la única obra original y de auténtico valor literario producida en Perú

▲ Fig. 22. Retrato anónimo de un sacerdote mestizo europeizado: Juan de la Cruz García Méndez, cura propio de Lucma, fechado en julio de 1881. Colección Jaime y Vivian Liébana, Lima.

durante el siglo XIX. Empero, clasificar a este escritor resultaba algo problemático. De un lado, "Por el escepticismo satírico y la gracia elegante y delicada, se acerca al siglo XVIII francés, y no al esplendoroso y soberbio movimiento romántico". Es decir, estaba claramente influido por el *Fray Gerundio de Campazes* (1758), de José Francisco de Isla, y su humor burlesco. Pero del otro lado, "las *Tradiciones* es obra de reconstrucción histórica, y toda reconstrucción histórica procede del romanticismo". Riva-Agüero concluía: "Palma es nuestro Walter Scott: un Walter Scott en pequeño y un Bocaccio menos artista...". Tanto Scott como el peruano mostraban "la apasionada ternura por lo viejo" pero se dedicaban por igual a la sátira "sin amargura" y, en el caso de Palma, exhibía también "la maliciosa alegría". [59]

Pero "Palma merece de nombre de cronista al par que el de cuentista, porque sus *Tradiciones* oscilan entre la historia y el cuento". En efecto, Palma utilizaba información que había encontrado en las crónicas de Antonio de la Calancha y Diego Fernández, "el Palentino". Para Riva-Agüero, las historias referidas a los incas tenían poco valor, tal vez porque trataban de indígenas, de los cuales él, a diferencia de Palma, tenía una dura opinión: "El indio es rencoroso; aborrece al blanco y al mestizo con toda su alma, procura engañarlos y perderlos; si no les declara guerra franca es por cobardía". Pero en sus relatos de los conquistadores, y todavía más en los del siglo XVIII, Palma evocaba sus actos y sociedad con extraordinaria concisión y encanto. No obstante su erudición histórica, Riva-Agüero no logró advertir que muchas de las reflexiones sobre "El Demonio de los Andes", así como el título mismo, habían sido tomados directamente de William Prescott y su *Historia de la conquista del Perú*. Las *Tradiciones* poseían "una magia indefinible. Son como las tiernas y vagas memorias de la niñez; como los archivos de nuestros abuelos; como una galería de retratos de antepasados...". Riva-Agüero terminó afirmando que Palma encarnaba y expresaba todas las virtudes de su ciudad natal: "La amabilidad y el encanto del criollismo no han florecido sino en Lima, porque en Lima únicamente encontraron el medio adecuado para desarrollarse". [60]

Tal fue el logro del joven crítico, que Miguel de Unamuno escribió una reseña favorable, alabando al autor por su perspicacia crítica. Al mismo tiempo cuestionó el término "degeneración" cuando se aplicaba al criollismo, y señaló que en el caso del escritor argentino Juan Domingo Sarmiento, gran parte del lenguaje que empleaba en sus *Recuerdos de provincia* no era peculiar a América, sino que expresaba una forma arcaica, pero castiza, del español. Discrepaba también con el elogio que Riva-Agüero hacía de Quintana, cuya poesía describió como una "elocuencia rimada". En cuanto al autor del *Canto de Junín*, "Olmedo es una especie de Quintana, sólo que de segunda mano". En efecto, el movimiento romántico en Perú y América en general tomaba prestados sus temas y estilo de autores españoles, los cuales a su vez los habían tomado de los originales franceses e ingleses. La literatura que estos autores producían era así un "reflejo de reflejo y eco de eco". Unamuno coincidía con Riva-Agüero en su opinión de las *Tradiciones*, puesto que afirmó: "Palma es el escritor americano que ha logrado encontrar mejor su propia manera, el que ha llegado a mayor originalidad". A modo de conclusión, Unamuno comentó que en América Latina, todo conocimiento de la literatura inglesa, italiana y alemana provenía de la lectura de traducciones al

francés. Y en este contexto cuestionó la *History of English Literature* de Taine, porque su autor no era sino un "portentoso falsificador y sistemático caricaturista". [61]

Fue en *La historia en el Perú* (1910) que Riva-Agüero presentó un examen magistral de los cronistas e historiadores de su país, comenzando con el Inca Garcilaso de la Vega y terminando con Mariano Felipe Paz Soldán. Su enfoque y examen de sus obras mostraban notables contrastes, sin embargo, aunque en el periodo virreinal insertó diversos comentarios críticos, en el caso de Paz Soldán condenó activamente el sesgo político y las conclusiones de este autor. Para comenzar, Riva-Agüero caracterizaba a Garcilaso como un hombre esencialmente del medioevo e incluyó un extenso extracto de *La Florida del Inca* (1595) para demostrar cuánto semejaba su actitud a la de las crónicas tardo-medievales de Joinville y Froissart. Mientras que para Marcelino Menéndez Pelayo los *Comentarios reales* eran "una novela utópica", Riva-Agüero sostenía que Garcilaso era un historiador cuidadoso que citaba a cronistas anteriores y sopesaba las evidencias, admitiendo dudas e incertidumbres donde éstas existían. Asimismo había enfatizado que debido a su falta de escritura, los indios emplearon fábulas y alegorías para explicar sus orígenes e historia. Y si bien William Prescott y Manuel de Mendiburu criticaron el uso que Garcilaso hacía de discursos obviamente inventados para definir la importancia de ciertos actos, lo que este último hizo fue aplicar una práctica común encontrada en muchos historiadores del Renacimiento. De hecho, Riva-Agüero aceptaba que no se podía confiar en el Inca en su versión de la religión nativa, puesto que estaba claro que ella fue politeísta y que estaba manchada por los sacrificios humanos. Riva-Agüero concluyó que el imperio incaico era como una China joven, que aún se hallaba en los primeros "grados de evolución" y cuyo desarrollo había sido cortado abruptamente por la conquista española. Aun así se trataba evidentemente de "un Imperio despótico y comunista", sin individualismo y comparable con otras monarquías absolutas de Europa y Asia. Lo que queda claro es que esta versión de la gran obra de Garcilaso era relativamente pedestre y estaba dirigida más a justificar la confiabilidad del Inca como un historiador, antes que a desarrollar su importancia para el surgimiento de una nacionalidad peruana. [62]

Cuando Riva-Agüero pasó a examinar los cronistas coloniales, eligió concentrarse en la serie agustina y en particular en Antonio de la Calancha y su *Crónica moralizada* (1638). Pero no quedó impresionado. En un auténtico estilo republicano, Riva-Agüero lanzó una perorata contra la ociosidad y la ignorancia de los frailes y monjas de la Lima del siglo XVII, y se quejó de que si bien Calancha proporcionaba información útil acerca de las creencias y supersticiones de los nativos, sus relatos de las visiones y milagros eran una "risible ñoñería". Si los indios seguían siendo culpables de idolatría, entonces "los criollos y europeos debían calificarse de meros fetichistas", dada su devoción a las imágenes sagradas. Lo que más le molestaba de Calancha era la ausencia de toda descripción real del Perú y de su historia, de modo tal que todo quedaba reducido a "la vida conventual", pudiendo en efecto concluirse que en Lima, "el alma de nuestra ciudad es un alma conventual". También criticó el estilo en que fuera escrita esta crónica: "es un estilo de provincia, que exagera y caracteriza, con

◀ Fig. 23. Diseño de la fachada del Convento de Nuestra Señora del Rosario de Predicadores de Lima. Fray Rodrigo Meléndez. Lima, ca. 1681. Biblioteca Nacional de Madrid.

▼ Fig. 24. Un indio. A. Pinzon, 1863. Lámina XXXV del Atlas Geográfico del Perú por Mariano Felipe Paz Soldán. París, Librería de Fermín Didot hermanos, hijos y Cía, 1865.

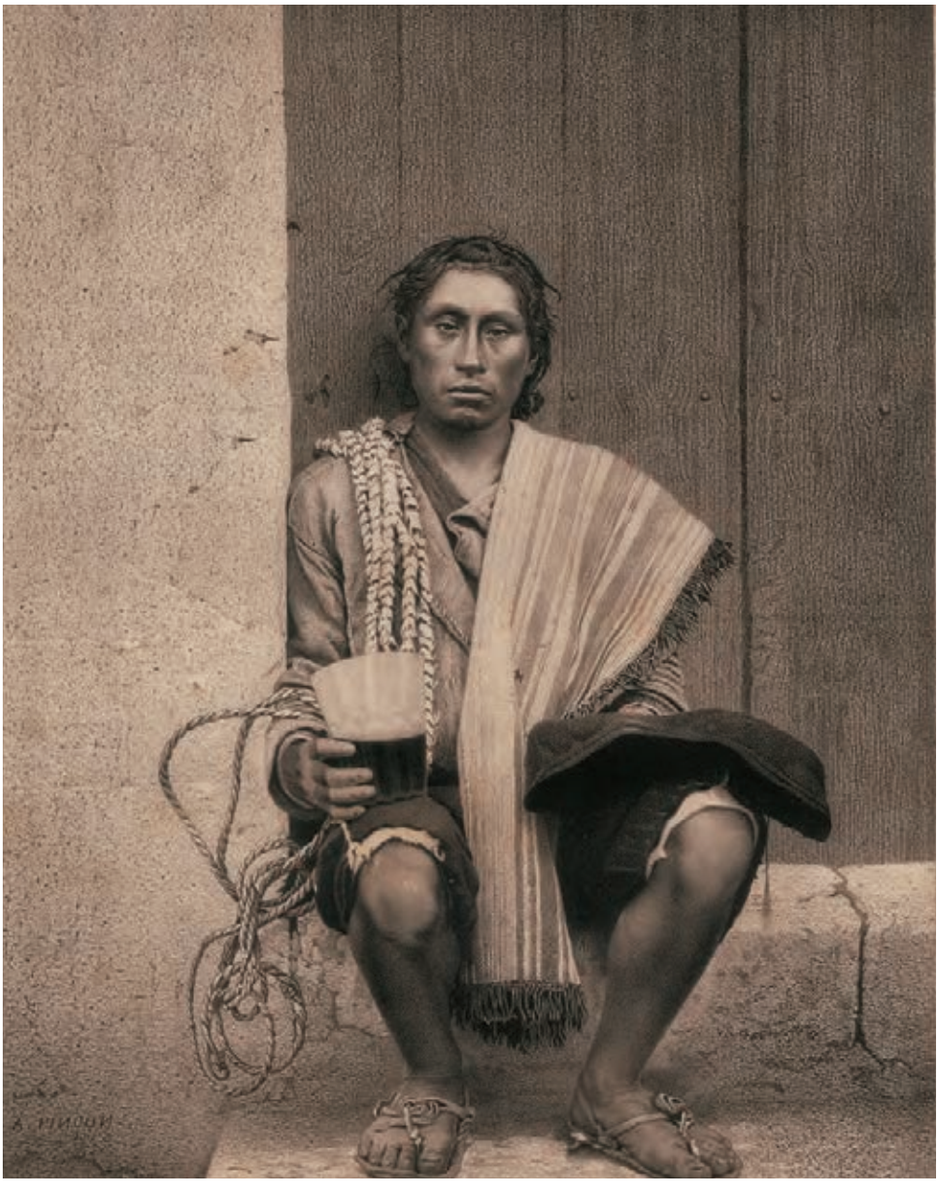
ardor neófito, las modas de la metrópoli; y es además estilo hablado, a pesar de sus artificios, estilo de sermón...". Aquí Riva-Agüero insertó una nota personal, al confesar que la lectura de estas crónicas había puesto duramente a prueba su paciencia:

> *la tarea se convierte en un mortal fastidio, en un suplicio horrible, en una prueba inhumana, capaz de rendir la voluntad más robusta. Las crónicas de convento son de pesadez asombrosa, excepcional.*

Además, cuando pasó a la crónica inédita de Juan Teodoro Vásquez, la encontró repleta de relatos de las luchas partidarias entre criollos y europeos en los claustros agustinos, y eran tales las turbulencias mezquinas que concluyó diciendo:

> *todos los males que después han afligido y afligen a los modernos estados hispano-americanos existían ya en aquellos conventos, que venían a ser como diminutas repúblicas en las que los criollos daban muestra en minúscula escala de sus infelices calidades de gobierno.* [63]

Y el interés de Riva-Agüero tampoco creció cuando comenzó a examinar las obras de Pedro de Peralta, el poeta e historiador de comienzos del siglo XVIII, pues después de una lectura exhaustiva de su *Lima fundada*, describió su estilo como "hinchado, afectadísimo y pedantísimo". Cuanto más leía las contribuciones que este autor hiciera a la ronda de ceremonias y homenajes virreinales, tanto más percibía que "Lima era como una nueva Bizancio, una Bizancio pálida y quieta, sin herejías ni revoluciones militares" (Fig. 23). Todo esto lo condujo a esta gran conclusión de "cómo se comprende y justifica en todos sentidos el movimiento literario y filosófico del siglo XVIII". [64] Al igual que el Menéndez Pelayo temprano de su primera época, Riva-Agüero permaneció resueltamente neoclásico en su disposición histórica y cultural, y jamás logró manifestar ninguna simpatía por el estilo y la sensibilidad del barroco del siglo XVII.



Dos años después de haber completado *La historia en el Perú*, Riva-Agüero implementó el proyecto nacionalista anunciado en el epílogo de dicha obra emprendiendo un viaje a través de la sierra a mula. Aunque posteriormente publicó gran parte de lo que escribiera acerca del viaje en forma de artículos de reseña, fue solamente gracias a la intervención de su pupilo, Raúl Porras Barrenechea, que dichos materiales finalmente aparecieron en forma de libro bajo el título de *Paisajes peruanos*

(1955). Lo que llama la atención de cualquier lector es la novedosa maestría del estilo y la agudeza de las percepciones que caracterizan esta obra, en la cual el autor celebra la grandeza de los Andes, la monumentalidad de las ruinas incaicas y la riqueza decorativa de la civilización virreinal. Fue con toda la fuerza de una revelación, que Riva-Agüero confesó que su "excesiva hispanofilia juvenil" le había engañado groseramente, pues ahora quedaba muy en claro para él que "El Perú es obra de los Incas, tanto o más que de los conquistadores". Su concepción de los habitantes nativos de su país también experimentó un cambio radical puesto que ahora afirmaba que "La raza india, nuestra compañera indisoluble, es de genio dócil, ordenado y perseverante", hábil en la agricultura y poseedora de un rico patrimonio de folklore en poesía y cantos (Fig. 24). La Universidad del Cusco, declaró, debía abrir una cátedra de lengua y literatura quechua y emprender una búsqueda sistemática de documentación colonial en dicho idioma. Paralelamente se interesaba por la historia literaria del célebre drama quechua *Ollantay*. [65]

Cuando llegó al Cusco se le dio la bienvenida con una recepción pública, pues sus libros y su incursión en la política le habían hecho célebre. Si bien quedó obviamente impresionado con sus monumentos e iglesias, encontró una ciudad cuya población había caído de 30.000 personas en 1790 a apenas 18.000, quedando muchos edificios en ruinas y las calles desatendidas. Riva-Agüero apostrofó a la antigua capital de los incas con frases formales:

> *emperatriz destronada de infaustos destinos. Me he iniciado en el encanto fúnebre de sus monumentos caducos, y he aquilatado y enriquecido mis sentimientos de nacionalidad con las imágenes de su magnífica desolación.*

Pero el espectáculo de su trágica decadencia le llenó de pesar por su pueblo y patria, "cuya alma original, mistión indígena y española habita indestructible en la metrópoli de los Andes. El Cusco es el corazón y el símbolo del Perú". [66]

Luego de dejar al Cusco pasó por el gran río del Apurímac, un espectáculo majestuoso al que saludó como "la gigante voz de la patria, el sacro río de los vaticinios". En Vilcas visitó las ruinas incaicas, donde un templo y un almacén, junto con un convento de 500 vírgenes, habían conformado el punto central dentro del imperio. Nuevamente quedó afligido por la sensación de una pasada grandeza y la decadencia contemporánea. Similar impresión le causó Ayacucho, la Huamanga virreinal, donde encontró "un intenso criollismo colonial" en una ciudad provista de una catedral majestuosa y que en el siglo XVIII había albergado a veinte nobles familias y una población de unas 30.000 almas, en comparación con el total actual de 16.000. Al caminar por las calles se encontró con el viático siendo llevado a los enfermos en compañía de algunas mujeres, recibiéndole los hombres arrodillados en el polvo a su paso. Observando que "Ayacucho es la mestiza españolizada de la colonia", Riva-Agüero dio la bienvenida a su preservación de la tradición y manifestó la esperanza de que aquí y en otras ciudades de la sierra se pudiese revivificar "el privativo ideal que va ingénito en su peculiar mestizaje". Riva-Agüero llegó aquí a la conclusión que sería a través del mestizaje que se crearía "la futura nacionalidad" del Perú, aun cuando todavía era necesario encontrar el mejor medio con el cual alcanzar "la viva síntesis del sentimiento y la conciencia de las dos razas históricas, la española y la incaica". Todos estos elementos permiten observar cómo su viaje a través de la sierra produjo una transformación radical en su concepción del Perú y de su nación. [67]

Es también importante que Riva-Agüero recurriese a esta visión ampliada del Perú para construir un contraste socio-geográfico entre la costa y la sierra. Enfatizó así que

▲ Fig. 25. Retrato de Simón Bolívar. Anónimo, ca. 1830. Óleo sobre tabla. Colección privada, Bogotá.

la costa del Pacífico era poco más que un gran desierto marcado por valles y que este archipiélago de oasis "no es ni puede ser cuerpo suficiente para una gran nacionalidad". En cambio ahora afirmaba que las provincias de la sierra, las que había recorrido, habían sido "el solar del Perú incaico, la entraña del Perú español, el campo principal y el corazón de la historia patria hasta la mitad de la centuria XIX y que algún día han de volver a serlo". De hecho, aunque el imperio incaico había sido vencido, las ciudades, las minas y la agricultura de la civilización virreinal estuvieron situadas en medio de los mismos centros de población y en base al trabajo y el sudor del campesinado nativo. Aquí efectivamente se encontraba "el verdadero Perú". Fue sólo en el tardío siglo XIX que Lima y las grandes haciendas de la costa experimentaron una nueva prosperidad, a medida que la sierra ingresaba a un ciclo de declinación. Al aproximarse a Lima, Riva-Agüero prefirió recordar su esplendor virreinal:

> *Hija de Sevilla y nieta de una sultana, madre de vírgenes santas, de caballeros rumbosos y de doctores sabios; arrullada por el dorado repicar de sus sesenta iglesias y por el incienso y los cánticos de sus infinitas procesiones.*

He aquí la visión de una Bizancio americana. [68]

Además de su revalorización del imperio inca y de la civilización virreinal, Riva-Agüero también aprovechó la oportunidad, mientras estaba en Ayacucho, para visitar la pampa donde se había librado la célebre batalla; un lugar marcado en ese entonces por un monumento indigno y donde los guías vendían viejas balas como recuerdos. La escena despertó "sentimientos patrios" confusos y dolorosos. Dijo entonces:

> *En este rincón famoso, un ejército realista, compuesto en su totalidad de soldados naturales del Alto y Bajo Perú, indios, mestizos y criollos blancos, y cuyos jefes y oficiales peninsulares no llegaban a la décima octava parte del efectivo, luchó con un ejército independiente, del que los colombianos constituían las tres cuartas partes, los peruanos menos de una cuarta, y los chilenos y porteños una escasa fracción. De ambos lados corrió sangre peruana.*

En verdad, la guerra de la independencia fue una guerra civil peruana en la cual, durante su última fase, ambos bandos estuvieron dirigidos por comandantes extranjeros. Aún más, estos generales extranjeros no tenían el bienestar del Perú en mente. En cuanto al "americanismo", el concepto de una causa común en contra del dominio hispano, ésta "ha sido siempre una hueca declaración o un sarcasmo". Cuanto más peruano se sentía, tanto menos amistoso era con aquellas "repúblicas hermanas que habían invadido e injuriado al Perú. Que tantos peruanos hubiesen permanecido leales al rey de España en un momento en que numerosos jóvenes adoptaban la causa patriota, produjo "en el alma peruana un desgarramiento de indecible angustia". Fueron estas reflexiones las que hicieron concluir a Riva-Agüero que "La Colonia es también nuestra historia y nuestro patrimonio moral". [69]

Para entender el contexto de sus reflexiones sobre Ayacucho resulta necesario regresar a *La historia en el Perú*, donde Riva-Agüero discrepaba agudamente con la interpretación de la temprana historia republicana que encontró en las páginas de la *Historia del Perú independiente* (1868-1874), escrita por Mariano Felipe Paz Soldán. Debe recordarse que Riva-Agüero era el bisnieto de José Mariano de la Riva-Agüero, el primer presidente de la república peruana en 1823. Además, su antepasado había publicado en 1858, a una edad venerable, su propia versión de su participación

◀ Fig. 26. Moneda circulante de ocho escudos de 21 quilates en oro, acuñada en la Casa de la Moneda del Cusco durante el "Estado Sud Peruano" en 1837. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

en la política del periodo bajo el pseudónimo de P. Pruvonena. Como Riva-Agüero admitiera con franqueza en una carta redactada en 1917, estas *Memorias* estaban viciadas por "un sabor tan acre y antiamericano", e incluían "toda especie de rumores malévolos sobre personajes de la revolución separatista...". Entre estos rumores se encontraba que San Martín era un borracho y que Bolívar era en realidad un mulato de baja extracción social antes que un aristócrata venezolano. [70] Aunque Riva-Agüero condenaba la vulgaridad de su antepasado, aun así defendió sus actos y principios políticos al criticar la interpretación que Paz Soldán hiciera de los hechos. Así, por ejemplo, alabó que San Martín se adhiriera a las negociaciones con los comandantes realistas en la sierra y su defensa de la instauración de una monarquía en Perú. Comentó entonces que las fuerzas patriotas y las realistas habrían podido reconciliarse de haberse establecido dicha monarquía, se habría evitado la división del Alto y el bajo Perú, y el país podría muy bien haberse convertido en "el Brasil del Pacífico", consolidando su hegemonía con la integración de Guayaquil. [71]

Al contrario de la denigración que Paz Soldán hacía de su antepasado, Riva-Agüero defendió las políticas presidenciales de José Mariano de la Riva-Agüero, argumentando que "vino a encarnar, aún exagerándolo, el genuino interés peruano", incluso habiéndose equivocado al disolver el Congreso. Además, cuando el Presidente inició las negociaciones con el virrey La Serna simplemente buscaba emular la política de San Martín, y si bien era posible que hubiese renegado del proyecto republicano, no era ningún traidor a la patria. Después de todo, el ejército realista dominaba la sierra y casi todos sus oficiales de menor rango y la tropa eran peruanos. Pero junto a esta defensa había una abierta admisión de que la elite limeña había sido incapaz de dominar el momento histórico. Riva-Agüero lamentaba lo que llamó "su peruana blandura", que "no le permiti[ó] conservar importancia y poder, constituyendo una oligarquía republicana conservadora como en el antiguo Chile". En sus *Paisajes peruanos* fue aún más condenatorio, describiendo a la clase de la que descendía de este modo: "Pobre aristocracia colonial, pobre boba nobleza limeña, incapaz de toda idea y de todo esfuerzo". El resultado fue que el poder lo tomaron primero los invasores extranjeros y después los caudillos pretorianos. Pero Riva-Agüero coincidía con Paz Soldán en su retrato de Bolívar como un hombre ebrio de su propia ambición y gloria, al observar que la hegemonía colombiana significaba que "éramos la *Confederación del Rin* del Napoleón americano" (Fig. 25). [72]

Otro punto de discrepancia con Paz Soldán era la fuerte crítica que este historiador hiciera de la Confederación Perú-Boliviana, fundada por Andrés de Santa Cruz en 1836. Este proyecto implicaba la división del Perú en dos estados, Nor-Peruano y Sud-Peruano, y

▶ Fig. 27. Litografía parisina basada en un dibujo alegórico de Arequipa y comentada por Fernández Nodal. Muestra el árbol genealógico de la dinastía incaica emergiendo del lago Titicaca. Su larga historia sucesoria culmina en el año 1866 cuando bajo el proyecto de un Kcapac Ayllu –análogo a la Confederación santacrucina– el Perú, Bolivia, Ecuador y Chile –en guerra con España– reivindican la posibilidad de reconstruir geográficamente el imperio inca mediante una política de unidad continental. Nótense las figuras enfrentadas de la vicuña y del león flanqueando al árbol dinástico (Gisbert 1994: 184-186). Instituto Riva Agüero, Lima.

la aceptación de Santa Cruz como "Supremo Protector" de la República de Bolivia y de los dos estados peruanos. Paz Soldán pintaba un cuadro nada atractivo de Santa Cruz como un hombre que era "rencoroso y vengativo, [que] jamás olvidaba un agravio". En efecto, "en su semblante se conocía que le faltaba la franqueza para descubrir lo que en su corazón sentía; jamás miraba de frente cuando hablaba con otro". Al mismo tiempo reconocía que el Protector no era un buen general "pero sí gran político; tenia el don de imperio y fue lo que más lo distinguió". Sobre la Confederación, Paz Soldán citaba las quejas del general Luis José Orbegoso, quien había respaldado su creación, sólo para descubrir entonces que "Los extranjeros disponían en el Gobierno de un modo degradante para el mismo Gobierno y aún más que para el país", y que "el Perú era para el General Santa Cruz como una hacienda propia, donde se ponen mayordomos al placer y de la que se dispone al arbitrio". Paz Soldán asimismo subrayaba la dependencia que el Protector tenía de generales, diplomáticos e incluso de escritores extranjeros:

> *solo encontró constante apoyo en los Generales y Jefes que aún cuando prestaron sus servicios desde la independencia con la escarapela Peruana, probaron que su corazón pertenecía al que les diera más apoyo; porque un extranjero que vende su sangre ó alquila su brazo, siempre lo hará en favor del que mejor lo recompense. Otero, Moran, Miller, Herrera y otros fueron su verdadero apoyo... También contaba con los agentes diplomáticos residentes en el Perú, que entonces influían directa y poderosamente en la política interna y externa. Entonces podía decirse que la Confederación era regida por extranjeros, desde el Supremo Protector hasta los escritores asalariados, Mora, Miranda y otros.*

Obviamente, aquí todo dependía de la definición de "extranjero". [73]

Para Riva-Agüero, la visión del Perú de Paz Soldán carecía de profundidad histórica, puesto que aceptaba la disminución de lo que el país debía comprender. En respuesta enfatizó la antigua unidad del Bajo y del Alto Perú, tanto con los incas como durante la mayor parte del periodo virreinal. Sin embargo, el ejército realista, movilizado primero por Juan Manuel de Goyeneche, había logrado reunificar los territorios de la sierra luego de la derrota de las fuerzas argentinas. En cuanto a Santa Cruz, éste había servido como comandante en jefe del ejército peruano en 1823, y posteriormente como presidente del Consejo de Gobierno en Lima tras la partida de Bolívar del Perú. Cuando proyectó la Confederación (Figs. 26, 27) se le unieron muchos patriotas peruanos, sobresaliendo José Mariano de la Riva Agüero entre ellos. Santa Cruz era ciertamente un "Peruano de Alma" y la Confederación era un intento de deshacer la obra de Simón Bolívar y restaurar la antigua unidad del Perú, esto es, un retorno a la época en la cual había sido "la tierra clásica y primogénita" de Sudamérica. Si el proyecto fracasó, se debió a las maquinaciones e invasión de Chile. Concluyó entonces: "vemos en la ruina de la Confederación una de las mayores desgracias nacionales y prólogo de los desastres en 1879". [74]

En 1916, con ocasión del tercer centenario de la muerte del Inca Garcilaso de la Vega, Riva-Agüero hizo un "Elogio" en la Universidad de San Marcos que comenzaba señalando que "el patriota de la peculiar literatura peruana" falleció el mismo año que Cervantes y Shakespeare. Afirmó entonces que todo en Garcilaso –su linaje, su vida y sus obras– "concurre a hacerle representativo perfecto, adecuado símbolo del alma de nuestra tierra". Como la ocasión así lo exigía, Riva-Agüero presentó una relación sucinta de la vida del Inca, recordando que a la edad de quince años el joven mestizo había sido testigo de la visita de Sayri Túpac a su padre conquistador, quien entonces era corregidor del Cusco. Fue gracias a sus tíos, los hermanos de su madre, la princesa inca Isabel Chimpu Occllo, que aprendió las leyes benévo-

las y la historia del gran imperio creado por sus antepasados. En España le dio la bienvenida su tío Alonso de Vargas, con quien vivió en Montilla antes de establecerse en Córdoba, donde frecuentó la compañía de los jesuitas y otros sacerdotes cultos. Ganó fama con la publicación de sus libros y a su muerte, a los 77 años, fue enterrado en una capilla ubicada en la gran catedral que alguna vez había sido la principal mezquita de la España musulmana. Tras este recital de hechos conocidos por todos, Riva-Agüero cantó una palinodia formal. Mientras que en el ensayo incluido en *La historia en el Perú* había definido a Garcilaso como un hombre de la Edad Media, ahora sostuvo que gracias a sus amplias lecturas de literatura italiana y a su traducción de los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, el Inca fue inspirado como historiador por "el humanismo renacentista". Era con buena razón que Ventura García Calderón había caracterizado a *La Florida del Inca* como "*La Araucana* en prosa", añadiendo que poseía un sabor que era tanto homérico como medieval. [75]

En los doscientos años que siguieron a su publicación, afirmaba Riva-Agüero, los *Comentarios reales* habían reinado supremos, con una influencia "omnímode y por lo tanto excesiva". Pero a mediados del siglo XIX se había dado una reacción y en su *Historia de la poesía hispanoamericana*, Marcelino Menéndez Pelayo había manifestado sus dudas sobre su veracidad histórica y la caracterizó como "una novela utópica". Sin embargo, la reciente publicación de *El señorío de los incas*, de Pedro Cieza de León, había demostrado la exactitud de mucho de lo escrito por Garcilaso. Los *Comentarios reales,* afirmaba Riva-Agüero, presentaban una visión del imperio incaico que se parecía a las versiones de China o del antiguo Egipto, no obstante lo cual seguía siendo "hondamente peruana", añadiendo que "En él sentimos plenamente la eterna dulzura de nuestra patria". El único rival digno de Garcilaso en toda América era el historiador mestizo de México Luis de Alva Ixtlilxochtl, un descendiente de la casa real de Texcoco. Tras comentar la lucidez de la prosa de Garcilaso y el modo casi homérico en que pudo evocar tanto el paisaje de la sierra como describir la ejecución de Túpac Amaru como una tragedia, Riva-Agüero pudo discernir

> *una vena de amenidad, desenfado y donaire que presagia en todo las Tradiciones de Palma, de quien es indudable y principalísimo antecesor.*

En este punto, Riva-Agüero insistió en que el intelecto peruano siempre había favorecido el clasicismo y rechazado el romanticismo, puesto que casi todas las obras literarias de "los criollos y mestizos americanos... tienen alma y temple clásicos". Curiosamente situaba la fuente del romanticismo en España, afirmando que "junto a la solidez de la herencia romana, se precipita el torrente de la más romántica anarquía...". Luego de esta interjección, Riva-Agüero concluyó su Elogio saludando a la Universidad de San Marcos, porque ella buscaba recuperar "el original matiz peruano", y alabó una vez más a Garcilaso,

> *que con soberbio ademán abrió las puertas de nuestra particular literatura y fue el precursor magnífico de nuestra verdadera nacionalidad.*

Fue en esta ceremonia y oración que el Inca quedó canonizado como el profeta y fundador de la historia del Perú, y por extensión de la patria peruana. [76]

En 1933 Riva-Agüero nuevamente ofició de sumo sacerdote en el culto de los héroes nacionales, al hablar en el homenaje por el centenario del nacimiento de Ricardo Palma, fallecido en 1919. Recordó entonces que fue a los ocho años, en 1892, que su abuelo le llevó a visitar a Palma. Posteriormente, mientras estudiaba en San Marcos, Riva-Agüero se había encontrado a menudo con Palma en la Biblioteca

▲ Fig. 28. El coronel de milicias de Lurigancho en el paseo. Francisco "Pancho" Fierro. Acuarela sobre papel, 23,5 x 18 cm. Del álbum Lima, tipos y costumbres perteneciente a la Pinacoteca Municipal de Lima Ignacio Merino.

Nacional, donde era director, y el 11 de marzo de 1912 participó en la velada que le ofreciera la "juventud intelectual". Recurriendo a su Elogio anterior, Riva-Agüero declaró que Garcilaso y Palma eran "los dos literatos que realizan más cabal y gloriosamente las peculiares propensiones artísticas de nuestro carácter peruano". Volvió entonces a enfatizar la influencia que Walter Scott tuvo sobre el joven Palma, pues desde 1830 en adelante, las traducciones de sus novelas se encontraban en todas partes del Perú, por no mencionar Europa, donde Víctor Hugo y Alejandro Dumas las imitaban.

Empero, en esta ocasión Riva-Agüero decidió enfatizar la contradicción presente en la obra de Palma, una contradicción compartida con muchos de su generación, la cual se derivaba de influencias contrarias, por no decir modas, emanadas de Europa:

> *Dos predominaban en su juventud: el romanticismo en el arte, y el liberalismo en el pensamiento y la política. Adoptó las dos, sin advertir que eran por esencia contradictorias, como no lo advirtieron en inmensa mayoría sus coetáneos americanos y europeos.*

Dicha contradicción giraba especialmente en torno a la relación entre el presente y el pasado. Lo que el romanticismo valoraba y amaba, el liberalismo quería destruir y reemplazar. Los románticos admiraban el ideal caballeresco, las aventuras trágicas y las fantasías pasadas y, podríamos añadir, eran más religiosos en su sensibilidad. Los liberales, en cambio, optaban por el progreso económico, los valores utilitarios y la sociedad burguesa y –se podría añadir– eran a menudo anticlericales. [77]

Prosiguiendo con este tema, Riva-Agüero advirtió que las primeras *Tradiciones* fueron publicadas en revistas de la década de 1860 y que eran fundamentalmente de naturaleza romántica, con mucho color local, y eran comprables con piezas similares escritas en esa época en México y Guatemala. Pero a partir de 1870, decía, Palma abandonó este tono romántico y "la tradición se hace maliciosa, cómica y realista". Para entonces se basaba en la verdad del arte y no de la historia, y se consideraba libre de inventar incidentes y personajes. En esta aproximación al pasado, la Conquista y el Virreinato figuraban como los equivalentes de la Edad Media y del Renacimiento en Europa. El resultado fue "la epopeya cómica de nuestra historia" o, para decirlo de un modo diferente, que "su obra[,] es una galería... de acuarelas costumbristas, como un álbum de Pancho Fierro..." (Fig. 28). Riva-Agüero añadió: "Nadie ha expresado con más fidelidad y cariño el alma y los sentimientos de nuestra capital y nuestra patria. Se ha hecho con razón el símbolo del Perú". Luego de recordar sus largos años de amistad con Palma, una amistad mantenida no obstante las vastas diferencias en edad, posición social e incluso políticas, Riva-Agüero concluía:

Aquel anciano amaba el Perú con vehemencia y hondura indecibles. Toda su labor artística consistió en el encumbramiento y la glorificación del nacionalismo. En él se había concentrado la vida multisecular de la tierra peruana.

Esta era, en verdad, la consagración de un hombre de humildes orígenes, que a través de su poder literario había creado un corpus de obras tan originales y atractivas. [78]

Cuando Riva-Agüero distinguía en Ricardo Palma una contradicción entre su romanticismo y su liberalismo estaba dando fe, posiblemente sin advertirlo, de la misma contradicción en su propio pensamiento y obra. El abismo que separaba el positivismo doctrinal que subyace a su estudio de la literatura peruana y el nacionalismo romántico que inspiró *Paisajes peruanos* es demasiado evidente. Fue el impacto de su viaje a través de los Andes lo que le impuso no sólo la grandeza de las montañas, sino también la absoluta vitalidad y los logros tangibles del imperio inca y de la civilización virreinal. El contraste entre dichos logros y la túrbida política peruana en el siglo XIX le ayudó a darse cuenta que la patria republicana resultaba insuficiente como objeto del orgullo nacional. Era necesario rastrear los orígenes de la nacionalidad peruana en la época virreinal y en el imperio inca. En México, Vicente Riva Palacio y Justo Sierra ya habían identificado a "la familia mestiza" como la base de la nacionalidad mexicana. En un ensayo significativo, Justo Sierra insistía en que Miguel Hidalgo era el padre de la patria, puesto que el concepto de ésta implica la independencia y el gobierno republicano. Pero aceptaba que la nacionalidad mexicana se derivaba del prolongado proceso de mestizaje y eligió reconocer a Hernán Cortés como el padre de dicha nacionalidad puesto que, como decía Sierra, "nuestra personalidad nacional estaba en germen en el primer beso de amor dado por Cortés a la Malinche". [79] Cuando Riva-Agüero celebraba al Inca Garcilaso como el precursor de la nacionalidad peruana, era porque el historiador mestizo, en razón de su linaje, su vida y su obra, era tanto el profeta como la encarnación de la futura nación peruana. Que Riva-Agüero haya escogido a Garcilaso y Palma, dos escritores, como los hombres que habían manifestado los más altos valores del espíritu nacional, indica su desencanto de los soldados y presidentes que habían regido el destino del Perú desde la Independencia. Pero si bien buscó retratar a la sociedad virreinal como la generadora de la nación peruana, su predisposición neoclásica le impedía encontrar gran valor en su cultura. Mientras que en España, críticos literarios tales como Dámaso Alonso fueron más allá de las fulminaciones de Menéndez Pelayo para redescubrir la elevada calidad y originalidad de la poesía de Góngora, Riva-Agüero en cambio encontró insufribles a los cronistas del Perú del siglo XVII. Al igual que tantos otros republicanos decimonónicos, no tenía ninguna simpatía por la cultura del barroco y no tenía ni idea de que alguna vez hubiese existido una entidad tal como la patria criolla. Parece no haber leído jamás el *Memorial* de Buenaventura de Salinas. En última instancia, el mismo Riva-Agüero fue un precursor, y su incapacidad para publicar Paisajes peruanos como libro sugiere que sus decepciones políticas y su exilio europeo, así como la repentina irrupción de las ideologías socialistas y nacionalistas en la década de 1920, se combinaron para impedirle desarrollar el nacionalismo generoso e histórico que se manifestó en las páginas de ese libro.

NOTAS

1 Salinas y Córdova 1957: 330-331.

2 Salinas y Córdova 1646: 2-11, 23-28, 31-32, 56.

3 Salinas 1957: 8-31.

4 Ibid.: 41, 50, 74-78, 82.

5 Ibid.: pp. 9, 86-89, 191-246.

6 Ibid.: pp. 198.

7 Ibid.: 162-182, 230-243, 176-178, 188-189.

8 Ibid.: 86-89, 244-246.

9 Ibid.: 161-162.

10 Calancha 1974-1981, vol. I: 153-157, 164.

11 Salinas 1957: 260-268.

12 Calancha 1974-1981, vol. I: 26-36.

13 Salinas 1957: 284-286, 294-310. En este punto, Salinas hizo, tal vez no una elegía, pero si un lamento retórico que en parte hacía eco de las Bienaventuranzas: Estos son aquellos mansos, que no poseen su tierra; los que lloran, desde que nacen, hasta que mueren, y no ay quien los consuele; los pacíficos, a quien de continuo se da guerra; los que tienen, y piden justicia, y no la alcançan de vista. Estos son los desnudos, que visten a los vestidos; los pobres, que enriquezen a los ricos; los ambrientos, y sedientos, que sustentan, y no hartan a todos sus enemigos; los que dan possada a millares de peregrinos venidos de lejas tierras, sin bordones, ni veneras; los enfermos sin cura, visita y recurso; los que no saben, y an menester el buen consejo, que les niegan; los que sin errar son castigados por aquellos, que merecen terribles, y desaforados castigos. Estos son para quien falta la caridad, y les sobra la paciencia; son gentes vivas, y muertas; y en vida, y muerte desiertas. Son gentes con quien se vsan todas las obras de Misericordia al rebes. Estas son aquellas gentes que desde que vinieron los codiciosos a sus tierras, estan de señores dellas cautivos nuestros. Estos son los siempre tristes, abatidos, y miserabilíssimos; para quien todo son afrentas, vltrajes, persecuciones, trabajos, é infinitas miserias, con muchos falsos testimonios; porque perezosos, holgaçanes, y ociosos, quieren, que los Indios trabajen toda la vida, para que tengan los diez, y veinte mil ducados de renta. Este pasaje, citado directamente por Alonso de la Peña Montenegro en su Itinerario para párrocos de indios (1668), sería distribuido ampliamente en la América española, habiendo tenido nada menos que seis reediciones hasta 1771 (Salinas 1957: 288, Peña Montenegro 1688: 173).

14 Salinas 1957: 274-280, 313-323.

15 Salinas 1646: 2-6, 42-44.

16 Ibid.: 43, 47, 55, 69-70.

17 Ibid.: 48-49, 76, 110-112.

18 Álvarez de Toledo 2004: 218-223.

19 Tan poderosos fueron los sermones que este misionero diera en Lima en 1604, que provocó escenas de penitencia masiva, flagelándose los pecadores arrepentidos en procesión pública. Tras la muerte de Solano, su tumba en Lima atrajo las oraciones de los fieles y se convirtió en escenario de curas milagrosas. Su biógrafo hizo esta observación: La intercesión deste apostólico varón, sus méritos, sus reliquias, la tierra de su sepulcro, serenan el tiempo cuando en el mar hay tempestades, tienen virtud para matar el fuego, alegran los tristes, dan buen suceso en los partos, sanan los pasmos, las postemas y flujos de sangre, huye la gota coral, la fiebre maligna y el mal del valle. Quitan el dolor de costado, la hidropesía y todo mal incurable. Dan vista a los ciegos, el oír a los sordos, sanidad a los cojos y vida a los muertos. Las aves del cielo, los peces del mar y las fieras del campo le buscan y se le sujetan (Córdova y Salinas 1957: 542-66.) En 1679 Solano fue beatificado en compañía de Toribio Alfonso de Mogrovejo, arzobispo de Lima entre 1581 y 1606, y se le canonizó posteriormente en 1726.

20 Calancha 1974-1981, vol. I: 108, 205-222; Ramos Gavilán 1621: 37-39, 51-53, 111.

21 Calancha 1974-1981, vol. II: 620-621, vol. IV, 1238-1265; Ramos Gavilán 1621: 176, 199-235, 323-335.

22 Meléndez, 1681-1682, vol. III: 201-338.

23 Espinosa Medrano 1695: 269-272; sobre Santa Rosa véase Mujica Pinilla 2006a y también Araoz et al. 1995.

24 Espinosa Medrano 1662.

25 De la Puente 1612: 248, 263.

26 Wuffarden 2005: 178-251.

27 Brading 1991a: 520-529.

28 Túpac Amaru 1983: 276-277.

29 Paz Soldán 1868: I-III, VIII; 3-8, 14-15.

30 Ibid.: 33, 174, 233; véase también Vicuña Mackenna 1863.

31 Paz Soldán 1868: 243-245, 314-316.

32 Ibid.: 61, 344-346.

33 Vidaurre 1971a: 111-113, 151-152, 182, 240-248, 261-262, 293. Sobre Vidaurre véase el Boletín del Museo Bolivariano (Lima, 1929), año 1, n.º 6, donde aparecen las semblanzas de Vidaurre escritas por Raúl Porras Barrenechea, Pedro Vidaurre y Jorge Guillermo Leguía.

34 Vidaurre 1971b: 246, 262.

35 Ibid.:172-175,271,300;Vidaurre1971a:255-256paraGoyeneche, pp. 191-192 para Pumacahua.

36 Vidaurre 1971b: 162-164, 180-185, 206-208.

37 Ibid.: 300-310.

38 Ibid.: 8-12, 99, 108-111.

39 Ibid.: 49, 43, 48-56, 68, 95.

40 Vidaurre 1971c: 419-423.

41 Vidaurre 1839: 5, 16; véase el prólogo de Cartas americanas (Vidaurre 1971a: XVI). Como lo indicaban los términos de esta retractación, Vidaurre asimismo lamentaba haber publicado en sus Cartas americanas el relato de un amorío, en el cual confesaba que a los 41 años había concebido "una pasión violenta a la joven más hermosa de mi país". Fue un amor acompañado por un gran sentido de culpa, puesto que él era un hombre casado con numerosos hijos, y en todo caso afirmó que "Soy católico y no quiero separarme jamás de la fe que profesaron mis mayores". Aun así admitió haber traicionado a su joven e inocente amante, puesto que "Yo debía ser el custodio de tu inocencia; y como hambriento lobo te sacrifiqué a mi irracional apetito". En sus cartas le aconsejó casarse y tener hijos, pero mientras se hallaba en España la saludó como una "Sibila hermosa". Sin embargo, en un extraordinario pasaje la imaginó en sus brazos, aunque para visualizar la imagen de Fontenelle como la encarnación del amor a la verdad y a la patria. Cuando viajó por Francia y visitó las galerías de París, escribió a su amada que aún no había visto una estatua que pudiera rivalizar con "el perfecto cuerpo de la Venus de América". Fue en aquella ciudad que recibió las noticias de la muerte de su joven hija Josefa y dado que en aquel entonces, como posteriormente confesaría, "me saciaba de placeres y delicias", se vio atormentado de inmediato por la idea de que Dios le había castigado porque había "muer[to] una joven de diez y seis años porque su padre ama los placeres a los cuarenta y siete". En la conclusión de sus cartas, Vidaurre admitió que "muchos dirán que soy un hombre sin pudor" y que "me acusan de desenvoltura, refiriendo a cada paso amores y impropios con la edad y los empleos". Pero se justificó a sí mismo diciendo que "Quería manifestar lo que es el hombre, roto el velo de la hipocresía, de la ficción, del estudiado disimulo". Sin embargo, en todo esto había una ambición literaria, un apetito insatisfecho puesto que ni su estilo ni su talento podían compararse a su grandeza. Vidaurre dijo que al revelar "los secretos de mi corazón... Yo deseaba como San Agustín y Rousseau formar mis confesiones". Por encima de todo esperaba rivalizar con Rousseau, "el filósofo de Ginebra... el autor de la Nueva Eloísa" (Vidaurre 1971a: 129, 262, 284, 293, 346, 382-383; Vidaurre 1839: 5-13).

42 Vidaurre 1971a: 314, 336, 345; 1971b dedicatoria sin paginación.

43 Vidaurre 1971c: 356-357; 1971b: 361-366.

44 Vidaurre 1971b: 384, 394-96, 400-419.

45 Vidaurre 1971c: 375-378.

46 Vidaurre 1971b: 423-437.

47 Ibid.: 444-448, 466, 481.

48 Vidaurre 1971c: 409, 429, 432-433, 438.

49 Ibid.: 410, 441-449, 452, 455.

50 Ibid.: 465-466, 471, 479-482.

51 Ibid.: 497-518.

52 Paz Soldán 1868: 262, 310; 1874: 111-118, 129.

53 Vidaurre 1827: 5, 9, 22.

54 Riva-Agüero 1965: 500-510.

55 Porras Barrenechea 1969: XV.

56 Reyes - Henríquez Ureña 1986: 200.

57 Riva-Agüero 1962a: 68, 74, 81-82, 235.

58 Ibid.: 267, 273-275, 298.

59 Ibid.: 177-178, 182-183.

60 Ibid.: 185-187, 190. Debe señalarse que si bien Ricardo Palma sostuvo que Francisco de Carbajal, el principal lugarteniente de Gonzalo Pizarro durante su rebelión, "fue conocido en los primeros tiempos del coloniaje bajo el nombre de Demonio de los Andes" (Palma 1874: 17), dicho epíteto en realidad le fue aplicado por vez primera al conquistador por William Prescott (1847, vol. II: 439). Allí, luego de señalar que Pedro Pizarro había dicho que "Este Carbajal era tan sabio que decían tenía familiar", Prescott concluyó así: "Con una personalidad tan extraordinaria, con poderes tan feroces en alguien al borde de la tumba, no sorprende que tantas historias fabulosas referidas a él hayan circulado ávidamente, y que Carbajal haya quedado revestido de misteriosos terrores como una suerte de ser sobrenatural: el demonio de los Andes". Palma, por su parte, describía a Carbajal como "un hombre que se anticipaba á su siglo y que presentía aquel evangélio del siglo XIX: —á una revolución vencida se le llama motín: á un motín triunfante se le llama revolución: el éxito dicta el nombre". Lamentaba, sin embargo, el fracaso de la rebelión: "Pero estaba escrito que no era Pizarro el escogido por Dios para crear la nacionalidad peruana. Coronándose, habría creado intereses especiales en el país, y los hombres habrían hecho su destino solidario con el del monarca" (Palma 1874: 18-20, 22-23). Aunque "El Demonio de los Andes" fue publicado en el primer volumen de las Tradiciones de Palma, posteriormente fue relegada a la sexta serie de las Tradiciones peruanas.

61 Miguel de Unamuno 1962: 346-376.

62 Riva-Agüero 1965: 40, 49-54, 98-107, 161, 180-185.

63 Ibid.: 203-205, 208, 217, 230, 238.

64 Ibid.: 231, 268-71, 283.

65 Riva-Agüero 1969: 34-35, 159, 249, 259.

66 Ibid.: 15-17.

67 Ibid.: 49, 96-100, 134-148, 155-159.

68 Ibid.: 232, 244-247.

69 Ibid.: 153-155.

70 Riva-Agüero 1997: 444-49. Véase Pruvonena 1858, vol. I: 97, donde se afirma que "la embriaguez es un vicio muy radicado en San Martín"; y vol. I, pp. 232-233, en donde se describe a Bolívar como "un hombre de raza africana", quien había contraído matrimonio con la hija ilegítima de una cocinera.

71 Riva-Agüero1965: 443-447.

72 Ibid.: 436, 459, 469; Riva-Agüero 1969: 159.

73 Paz Soldán 1888: 19-20, 207, 288-289.

74 Riva-Agüero 1965: 343, 481-88; 1969: 33, 161.

75 Riva-Agüero1962b: 6, 37-38.

76 Ibid.: 41, 47-50, 57-59, 62.

77 Ibid.: 395-97.

78 Ibid.: 405-06, 409, 413-414, 419, 421.

79 Sierra 1977: 191-193.

▶ Página siguiente: Fig. 1. Virgen del Rosario con sus advocaciones, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Escuela cusqueña. En las esquinas inferiores figuran como donantes la familia Valdéz. Los varones aparecen vestidos con traje de tres piezas, las mujeres cubren sus hombros con rebozos que asemejan las llicllas andinas, denotando elementos de mestizaje en el vestido. Colección Yábar.

S. Pedro Apostol
sta. Agueda
S. Vicente Ferrer
S. Joseph
S. Gabriel
Santo Thomas Cantuarie
Miserere nobis
Miserere nobis
Miserere nobis
Miserere nobis
2 Juan Antonio Valdes
3 Antonio
4 Cayetano Vicente
5 Joseph Vicente
6 Manuel Vicente
8 Dª Manuela Meneses
10 Dª Maria Petrona Valdes
7 Josepha Gabriela
9 Dª Maria Agueda
En 21 de Mayo de 1772 años

¿Indios nobles o mestizos reales? Memoriales, legitimidad y liderazgo entre la Colonia y la Independencia

Scarlett O'Phelan Godoy

Si bien se ha sostenido que durante el siglo XVIII y el temprano XIX surgieron en el Perú dos movimientos paralelos de concientización nacional basados en la temprana división establecida a partir de la República de Españoles y República de Indios,[1] es decir, coexistieron por separado un movimiento de carácter criollo y otro de naturaleza indígena,[2] es posible comprobar que esta dicotomía no funcionó tan nítidamente en la realidad colonial (Fig. 1). Hubo también momentos de encuentro en que criollos e indígenas confluyeron en torno a la construcción de un ideario político común, así como situaciones de desencuentro o polarización entre ambas naciones. Además, si bien no hubo un movimiento nacional mestizo, como se ha encargado de señalar Pablo Macera,[3] la presencia de dirigentes mestizos jugó un papel crucial en los movimientos indígenas del siglo XVIII y criollos del temprano XIX. Y es que, para el siglo XVIII, los caciques envueltos en conspiraciones y sublevaciones eran ya étnica y culturalmente mestizos;[4] mientras que entrado el siglo XIX fueron mestizos ilustrados (no necesariamente caciques) los que asumieron junto a los criollos o como líderes absolutos, los puestos directivos en las juntas de gobierno y los nuevos estados independientes.

Aunque se ha señalado que la Independencia no trajo mayores cambios estructurales y que la estratificada sociedad colonial se mantuvo prácticamente inalterable, es posible observar que este estatismo se dio fundamentalmente en el caso de los pobladores indios y negros, que fueron los grandes perdedores de la gesta "libertadora". Mientras que a los sectores medios, llámense mestizos y mulatos, se les abrió la posibilidad de escalar socialmente, sobre todo a partir de méritos militares que lograran alcanzar en la guerra emancipadora, o en las profesiones en que se desempeñaban. [5] La independencia contempló el surgimiento del sector mestizo, que había venido bregando consistentemente por una figuración política y social desde la colonia, y que se consolidaría no solo en liderazgos locales sino también regionales y hasta nacionales (Fig. 2). Los mestizos que ocuparon cargos como clérigos, abogados y militares, en tres de las esferas que articularon los gobiernos republicanos (Iglesia, Justicia y Ejército) emergieron como respuesta al vacío de poder que se suscitó luego de colapsar el régimen colonial, con el éxodo de los peninsulares y criollos realistas que constituían los cuerpos de militares, burócratas y administradores que trabajaban al real servicio de la Corona española. Dentro de estos mestizos los hubo descendientes de los incas, o mestizos reales. Pero los más fueron mestizos comunes a quienes la combinación del saber ilustrado y su incorporación al ejército les brindó la posibilidad de ganarse espacios de poder durante la independencia y la temprana república (Fig. 3).

En el presente trabajo me propongo explorar el nacimiento y desarrollo de un liderazgo mestizo en la colonia, que si bien inicialmente se gestó al interior de la nobleza indígena –a partir de memoriales y manifiestos–, luego se abrió como parte de una plataforma de base social más amplia que elaboró proyectos políticos, ganando con el transcurrir de los años una cierta autonomía hasta propiciar la emergencia de dirigentes de trascendencia como José Gabriel Túpac Amaru y Mateo García Pumacahua, ambos mestizos y caciques, quienes llegaron a formar frente con un sector de criollos de provincia. Túpac Amaru como principal líder de un movimiento que contó entre sus filas con criollos que participaron de la esfera de las decisiones, y Pumacahua como principal aliado de los hermanos Angulo, criollos cusqueños de extracción media quienes constituyeron la junta de 1814, último frente político gestado en el virreinato del Perú, antes de que hicieran su entrada las corrientes libertadoras del sur y del norte, lideradas por José de San Martín y Simón Bolívar.

"Hijos de españoles e indias": la primera generación de mestizos reales

> *A los hijos de español y de india o de indio y española nos llaman mestizos, por decir que* somos mezclados de ambas naciones; *fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos en indias, y por ser nombre impuesto por nuestros padres, y por su significación, me llamo yo a boca llena y me honro con él. Aunque en Indias, si a uno de ellos le dicen 'sois un mestizo' o 'es un mestizo', lo toman por menosprecio.*
>
> Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los incas*.

El mestizaje biológico fue un proceso que se dio desde los albores del régimen colonial. Son conocidas las tempranas y estratégicas uniones de peninsulares con indias nobles –enlaces que eran incluso recomendados por la Iglesia– [6] como es el

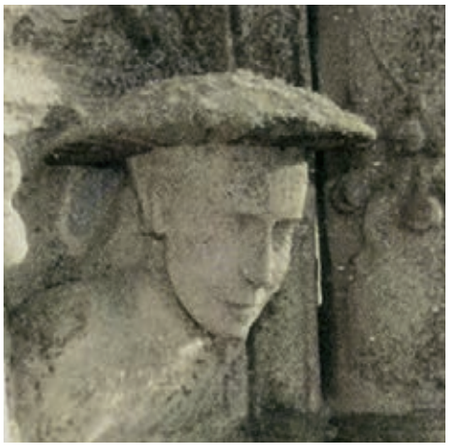
célebre e insistentemente citado caso de doña Beatriz Clara Coya, la hija del inca Sayri Túpac, quien contrajo matrimonio con don Martín de Loyola, caballero de la orden de Calatrava, además de gobernador y capitán general del reino de Chile. La hija de esta unión, doña Ana María Coya de Loyola, a quien se adjudicaría el marquesado de Oropesa, se casó con don Juan Enríquez de Borja, hijo del tercer marqués de Alcañizas. De los tres hijos de la pareja, el primogénito, don Juan Enríquez de Borja Inga, ostentó los títulos de marqués de Alcañizas (por su padre) y marqués de Oropesa (por su madre), fue Grande de España y pariente mayor de los Caballeros Ingas del Perú. El otro hijo varón, don Álvaro Enríquez de Aragón Inga, nacido en el Cusco, consiguió ser caballero de la Orden de Santiago y estudiante del Colegio San Bartolomé de Salamanca. La hermana de ambos, doña Francisca, fue designada dama de la reina de España y contrajo nupcias con el marqués de Peñalva. [7] Eran lo que podríamos denominar "mestizos reales", [8] reconocidos y aceptados como parte integrante de la nobleza castellana. El precedente que sentó el matrimonio de Beatriz Clara Coya y el impacto que su encumbramiento social tuvo sobre la elite nativa cusqueña, se puede constatar en la presencia de una reproducción del lienzo que representaba dicho enlace, entre las pertenencias de la india noble doña Josefa Villegas Cusipáucar Loyola Ñusta, en 1777. [9] Es decir, a más de dos siglos de ocurrida la famosa ceremonia nupcial, todavía era rememorada. Inclusive Rugendas, en pleno siglo XIX, ejecutó un boceto del célebre cuadro que, por lo visto, había captado su atención (Fig. 4). Y es que la idea de estos matrimonios mixtos –como ocurrió también en México, en el caso de Isabel Moctezuma– era que sirvieran como un ejemplo que se debía emular, ya que conllevaban la "hispanización" y "cristianización" de los indios nobles, legitimada por el sacramento del matrimonio, que proporcionaba una sólida base a la nueva sociedad que se intentaba construir. [10] Aunque, como se verá, si bien ese fue el propósito, no siempre este modelo sería imitado.

El propio conquistador del Perú, don Francisco Pizarro, por ejemplo, no se casó pero tomó como concubina a una hermana de Atahualpa, la ñusta Quispe Sisa, quien sería conocida como Inés Huaylas Yupanqui. De esta unión nacieron dos hijos mestizos, Francisca (1534) y Gonzalo (1535). No obstante, doña Inés –quien sería legitimada en 1536– contrajo enlace, más adelante, con el peninsular Francisco de Ampuero, paje de Pizarro, a quien este último recompensó con la encomienda de Chaclla. [11] Si bien luego del matrimonio de doña Inés, los hijos tenidos con Pizarro

◀ Fig. 2. Escena de una fiesta popular. Anónimo, inicios del siglo XIX. Representa a mestizos provincianos tocando instrumentos para animar la reunión. En un segundo plano, un músico negro toca la trompeta. Museo Histórico Regional del Cusco.

◀ Fig. 3. Pintura ingenua. Anónimo, inicios del siglo XIX. Representa a un soldado uniformado a caballo empuñando un sable. Museo Histórico Regional del Cusco.

▶ Fig. 4. Matrimonio de la ñusta Beatriz Clara Coya con Martín de Loyola. Juan Mauricio Rugendas (boceto) 1842-1845. Inspirado en el cuadro sobre el tema que se encuentra en la iglesia de la Compañía, Cusco.



pasaron a ser educados por la cuñada del conquistador, su hija Francisca, con el correr de los años, heredaría las encomiendas de Huaylas y Conchucos, además de los cacicazgos de Chimú, Lima y Chuquitanta, convirtiéndose de esta manera, a decir de Rostworowski, "en la mujer más rica del Perú". [12] Al igual que la ñusta Beatriz Clara Coya, también Francisca Pizarro Yupanqui sería trasladada a España, por explícita recomendación del virrey Toledo a la Corona, para evitar que se pudiera formar en el Perú un movimiento disidente alrededor de los linajes ahora mestizos, pero igualmente descendientes de los incas. Doña Francisca pasó a residir en Trujillo de Extremadura, donde se conserva un busto de ella, esculpido en el Palacio de la Conquista, ubicado en la plaza mayor de la ciudad, residencia que compartió con su tío y esposo Hernando Pizarro (Fig. 5).

Otro caso emblemático de un mestizo real de primera generación es el del Inca Garcilaso de la Vega, quien nació en el Cusco, en 1539, de la unión del capitán y conquistador extremeño Sebastián Garcilaso de la Vega, y de la *ñusta* cusqueña Isabel Chimpu Ocllo, hija de Hualla Tupa Inca, quien a su vez era hijo de Túpac Inca Yupanqui y hermano de Huayna Cápac. A pesar del encumbrado linaje de la ñusta, don Sebastián no llegaría a desposarla. Se entiende entonces que para validar su condición de hijo natural, el cronista mestizo más adelante aseverara, "pocos ha habido en el Perú que se hayan casado con indias para legitimar a los hijos naturales y que ellos hereden". [13] No obstante, al fallecer el padre del joven Garcilaso, en 1559, le dejó 4000 pesos para que fuera a continuar su educación a España. Garcilaso se embarcó para la península en 1560, dedicándose inicialmente a la carrera de las armas, que lo llevó a combatir como parte del ejército del Rey en la guerra de Alpujarras (1568-1571), lo cual le mereció el grado de capitán; para luego recluirse en Montilla donde comenzó a hacer uso del título de inca, optando claramente por la literatura [14] (Fig. 6).

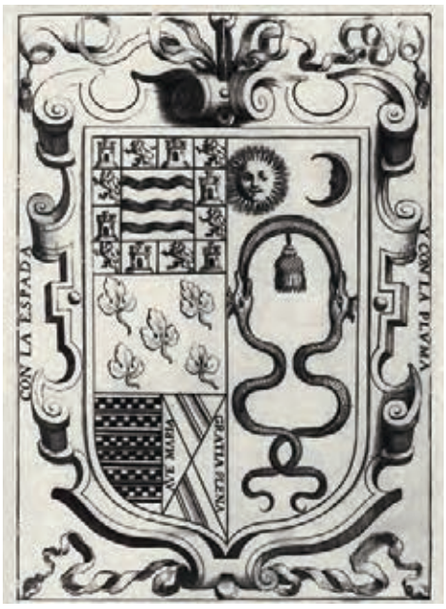
Por ahora se ha hecho referencia a uniones entre conquistadores españoles y *ñustas*, que se han explicado, además del factor estratégico, debido a la notoria escasez de mujeres europeas durante el temprano período colonial, [15] calculándose su número en proporción de uno a diez frente a los varones. [16] Pero vale la pena recordar que hubo también, aunque con menos frecuencia, matrimonios mixtos que se celebraron entre un indio noble y una mujer hispana. El cronista Felipe Guamán Poma de Ayala trae a colación, por ejemplo, el caso de don Carlos Paullo Topa Inga, quien fuera hijo natural de Guayna Cápac Inga. El mencionado Paullo se casó con doña María Esquivel, y debido a que se mantuvo al servicio de don Diego de Almagro el Viejo, conquistador de Chile, se le asignó una renta en los indios canas del Cusco. Adicionalmente Guamán Poma nos informa que Paullu y su esposa peninsular tuvieron "un hijo legítimo, don Melchor Carlos Inga Wiracocha, Hanan Cusco, nieto bastardo de Guayna Cápac Inga". [17] La descripción del bautizo del niño, ocurrido en 1571, proporciona un dato de interés: establece la presencia de treinta y tres pueblos habitados por descendientes de las incas en las inmediaciones del Cusco, confirmando la importancia de la capital imperial como el núcleo hegemónico de la nobleza inca. [18] Más adelante el mestizo real don Melchor Carlos Inga se casó con la noble española

◀ Fig. 5. Busto esculpido de Francisca Pizarro. Palacio de la Conquista, Trujillo de Extremadura, España.

▶ Fig. 6. Escudo que se adjudica a la casa del Inca Garcilaso de la Vega. Frontispicio de los Comentarios Reales. Lisboa, 1609. Biblioteca Nacional, Madrid.

▶ Fig. 7. Don Melchor Carlos Inga. Felipe Guaman Poma de Ayala. Nueva corónica y buen gobierno, 1615. Manuscrito en la Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

▶ Fig. 8. Portada colonial de la capilla de la casa-hacienda del marqués de Valleumbroso. Quispicanchi, Cusco.



doña Leonor Arias Carrasco y llegó a ser caballero de la Orden de Santiago, aunque se afirma que al morir en Alcalá de Henares no dejó sucesión, ya que su único hijo varón falleció de menor edad. [19] A pesar de su condición de nieto bastardo del inca Guayna Cápac, Guamán Poma incluirá una ilustración de don Melchor Carlos Inga en su crónica (Fig. 7), describiéndolo como un "príncipe, auqui inga", a quien el rey de España le había concedido la encomienda de Santiago, "y todos sus nietos y descendientes son príncipes de los indios en su generación y ley, merced del Sr. Rey Emperador, y tienen indios de encomienda ellos, ellas...". [20] En efecto, a la muerte de Paullo, don Melchor Carlos Inga heredó, en 1560, las encomiendas de su padre, que se calculaba podían rendir 9000 pesos de ganancias al año. [21]

El hecho de que los mestizos reales estrechamente vinculados a los linajes incaicos fueran consistentemente enviados a España, implica que el temor expresado por el virrey Toledo sobre la peligrosidad de mantenerlos en el Perú, no estuvo del todo infundado. No en vano don Diego Esquivel y Jarava, desde 1687 marqués de Valleumbroso, quien se atribuía estar emparentado con Paullu Inga, declaraba públicamente en el Cusco, entrado el siglo XVIII, su derecho natural a gobernar el Perú; [22] sus ricas propiedades incluían casonas no solo en la capital imperial sino también en provincias aledañas como Quispicanchi (Fig. 8), reputada como un importante centro obrajero. Vale también recordar que hasta el temprano siglo XIX, concretamente en 1805, en la ciudad del Cusco se barajaba seriamente la posibilidad de escoger a un Ampuero, [23] que se suponía era descendiente de doña Inés Huaylas, como la persona más idónea para liderar un alzamiento contra la monarquía española. Era el inca que buscaban en su conspiración Gabriel Aguilar y José Manuel Ubalde. [24] Tanto Esquivel como Ampuero reclamaban ser descendientes de mestizos reales. No es casual entonces que en el Cusco, y desde fines del siglo XVII, se consideraba que debido a la presión que ejercían los mestizos y a su influencia en la sociedad, las autoridades hispanas se habían visto obligadas a dividir a la población en tres grupos: negros y mulatos, indios, y finalmente españoles, reuniendo en ésta última categoría a los peninsulares, criollos e inclusive mestizos, que aparentemente se habían mimetizado con los criollos. [25]

Parece que fue también debido al creciente miedo frente a un posible reflujo político de la elite indígena, luego de la abortada conspiración de Lima de 1750, que en su viaje al Perú, Jorge Juan y Antonio de Ulloa –por explícito encargo del virrey Amat– embarcaron en la nave en que retornaron a la península a don Domingo Uchu Inca y su hijo mayor, Manuel, para que residieran en España donde el niño podría estudiar lejos de cualquier posible complot contra la autoridad colonial. [26] Así, Manuel fue matriculado en el Real Seminario de Nobles de Madrid, en 1768, bajo la tutela de Jorge Juan, quien a la sazón dirigía el plantel. Más adelante llegó a España Dionisio, su hermano menor, quien a principios del siglo XIX se desempeñaría como diputado interino por el Perú en las primeras sesiones de las Cortes de Cádiz,

abogando por la supresión del tributo y la mita, y por el otorgamiento de la ciudadanía a los indios, y firmando sus comunicados como Dionisio *Inca Yupanqui*, acentuando de esta manera su linaje real. [27] Los Uchu Inca se declaraban descendientes por línea recta legítima de varón del emperador Tupac Inca Yupanqui. Adicionalmente reclamaban estar emparentados "con el capitán Martín de Ampuero, que estuvo casado con doña Inés Huayllas Yupanqui". [28]

De diferente "calidad": los mestizos reales del siglo XVII

En los albores del siglo XVII, uno de los argumentos para que en 1603 el Consejo de Estado evaluara si resultaba conveniente dar a perpetuidad las encomiendas, fue comprobar que ciertos encomenderos ya no compartían la "calidad" de sus padres peninsulares, por ser de origen mestizo, en lugar de criollo, y, por lo tanto, indignos de mercedes reales: "son descendientes de conquistadores que por haber nacido allí, *y ser hijos de indias*, han declinado mucho el valor de sus [ante]pasados". [29] Esta tendencia se confirma en una carta oficial emitida en el siglo siguiente, en la cual se admite que si bien *"por razones políticas convino en aquellos primeros tiempos, después de la conquista*, expedir unas cédulas semejantes concediendo tantas excepciones y gracias [a los indios nobles], no pueden dejar de ser perjudicialísimas en el día". [30] Es posible observar, por lo tanto, que completado el ciclo de la conquista se comenzó a dar cambios en la política de la metrópoli frente a los mestizos reales, cuestionándose su raigambre indígena, recortándoles sus privilegios y tachando sus demandas de "desmedidas solicitudes." La segunda generación de mestizos reales ya no era valorada en los mismos términos y con los mismos atributos que la primera. O así, por lo menos, fue como lo percibieron los mestizos que reclamaban ser descendientes de los incas.

No debe sorprender, entonces, que precisamente a lo largo del siglo XVII se hace posible constatar la presencia de acciones reivindicativas lideradas por mestizos reales, remembrando con nostalgia y desazón el trato privilegiado con que la Co-

◀ Fig. 9. Español con mestiza producen cuarterona de mestizo. Anónimo. Lienzo remitido por el virrey Amat al rey Carlos III en 1770. Escuela andina. Museo Nacional de Antropología, Madrid, España.

▶ Fig. 10. Santa Rosa de Lima ante la Virgen del Rosario, acompañada de indios en actitud de oración. Anónimo, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Convento de Santa Teresa, Cusco.

rona española había distinguido a sus antepasados durante el siglo anterior. Se ha precisado que en el siglo XVI el hijo de Ana María Coya de Loyola, don Álvaro Enríquez de Aragón Inga, nacido en el Cusco, consiguió ser caballero de la Orden de Santiago, al igual que don Melchor Carlos Inga, también nacido en el Cusco, de la unión de Paullo Topa Inga y María Esquivel. El ingreso a la Orden de Santiago se haría cada vez más restringido y ello llevó a que ya no sólo descendientes directos de los incas vinculados a las panacas reales, sino también caciques de linajes regionales, solicitaran que se creara una orden militar expresamente para ellos, como reconocidos miembros de la nobleza indígena.

En 1668 Isabel Flores de Oliva era beatificada y en 1671 canonizada. Así, Santa Rosa de Lima, una santa criolla para algunos y *castiza* para otros [31] (lo que corresponde a cuarterona de mestiza de acuerdo a los cuadros de castas del virrey Amat) (Fig. 9), llega a ser reconocida como patrona del Perú y del Nuevo Mundo, incluyendo Filipinas. [32] A pesar de ser limeña, la iconografía la representa en más de una ocasión al lado de mujeres indígenas, o rodeada de indios (Fig. 10), con el claro propósito de acercarla a la población nativa. En los lienzos del desfile del Corpus Christi del Cusco aparece, por ejemplo, en hombros de indios cofrades de la localidad, en igualdad de condiciones frente a otras imágenes que son llevadas en procesión, como La Linda o Nuestra Señora de Belén. Esto demuestra que Santa Rosa de Lima se había ganado un sitial en el panteón católico y en las festividades religiosas coloniales. Para la elite indígena, este detalle no será pasado por alto. La canonizada Santa Rosa, en términos figurativos, había hecho realidad el sueño que los indios nobles albergaban de antaño: poder codearse de igual a igual con la nobleza castellana. Quizás ello explique porqué en un mural de la iglesia de Huaro, Cusco, aparece la imagen de la santa situada entre dos reinas coronadas, como simbolizando su realeza hispanoamericana, que va a la par de la hispana (Fig. 11). Además, en el siglo XVIII, Santa Rosa se convertirá en la intermediaria por excelencia de los anhelos de los indios nobles, al atribuirsele una profecía móvil, que primero se difunde en 1750 en Lima y luego en 1777 en el Cusco, pero siempre con el mismo mensaje: sería en el año señalado, cuando el Perú regresaría a las manos de sus legítimos dueños: mestizos, indios y criollos de la tierra, como resultado del mal gobierno por parte de las autoridades peninsulares. [33]

En la década de 1670 (no en 1667 como ha sido señalado), el cacique principal y gobernador de la provincia del valle de Jauja**,** del repartimiento de Luringuanca, don Gerónimo Lorenzo Limaylla, elevó un memorial al rey Carlos II donde, entre otras cosas, solicitaba que el monarca concediera a los nobles caciques (ya no exclusivamente a los descendientes directos de los incas), una orden de caballería,

> *patrocinada por Santa Rosa, por ser la Protosanta de aquellas partes,* dándoles la insignia como la del hábito de Santiago*, con la diferencia que fuera servida Vuestra Magestad, y que las invista con las ceremonias que fueren del agrado de Vuestra Magestad, y que más convenga para la autoridad y estimación para el mismo acto. Y que esta merced se les haga a aquellos* indios principales, nobles caciques, gobernadores y curacas*, a quienes Vuestra Magestad mandare y fuere servido, ordenando que primero preceda*

◀ Fig. 11. Santa Rosa entre reinas coronadas (detalle). Tadeo Escalante, ca 1830. Mural sobre el Juicio Final. Iglesia de Huaro, Cusco.

▶ Fig. 12. Escudo de armas de don Bernardo Inga, siglo XVII. Destaca el águila bicéfala de los Austrias y en el cuadrante inferior derecho la sierpe.

▶ Fig. 13. Escudo de armas de don Juan Nuñez Vela de Rivera, siglo XVII. En el cuadrante inferior izquierdo aparece la sierpe y en el derecho el león.

▶ Fig. 14. Retrato de indio noble vistiendo los atributos propios de su calidad: mascapaicha, acolla y uncu. Siglo XVII.

información de su ascendencia, y Nobleza, y que hayan hecho algunos servicios particulares en la manera que hayan podido, según las partes donde habitaren... *por que viéndolos los Españoles condecorados y con insignias que denotan el agrado de Vuestra Magestad y Nobleza del sugeto, y* patrocinado todo con el respecto del nombre de tal Santa, lo retendrá a no despreciarlos y les causará respecto y estimación *y viéndose así tratados los principales sugetos, no solo por su conveniencia, sino es por la autoridad, procurarán todos ser merecedores de tal honra.* [34]

Da la impresión que los indios nobles involucrados en el memorial habían asimilado la idea de que el Rey era cada vez más reticente a conceder a los mestizos reales órdenes de caballería, como la de Santiago; de allí su interés en la propuesta que se creara una orden que beneficiara exclusivamente a los descendientes de linajes cacicales. Además, se pone en evidencia que los indios nobles estaban expuestos a recibir un trato

áspero de parte de los españoles, calificado de "despectivo" de acuerdo al memorial. Pero, lo que también se constata es que la elite indígena participaba a fondo de las instituciones coloniales y buscaba mecanismos para ser aceptada a plenitud por las autoridades y la población peninsular, habiendo sopesado que sólo sería respetada a cabalidad si se le otorgaba una orden de caballería en reconocimiento a su estatus de señores naturales que fuera equivalente a las concedidas a los españoles. [35] Es decir, estaban haciendo valer su condición de indios nobles para insertarse con éxito en las estructuras de carácter elitista moldeadas por la sociedad virreinal.

Pablo Macera ha recuperado recientemente las valiosas misivas que cruzaron en la década de 1690 dos mestizos reales: don Bernardo Inga y don Juan Nuñez Vela de Rivera, ambos clérigos, quienes pretendían, en el siglo XVII, que la Corona española reconociera a la nobleza indígena y dentro de ella, a la estirpe inca. Para dar mayor realce a su solicitud, los mencionados mestizos reales adjuntaron a su expediente las ilustraciones de un indio noble ataviado con *uncu* y coronado con la *mascapaicha*, (Fig. 14) y de dos escudos de armas donde en uno de los cuadrantes aparecía invariablemente la sierpe (Figs. 12, 13), símbolo de los indios nobles descendientes del inca Felipe Túpac Amaru. Su intención era, sin duda, recalcar su nobleza y reclamar los correspondientes privilegios. Así, en la carta que remitió el padre Bernardo Inga a don Juan Nuñez Vela de Rivera, presbítero residente en la Corte de Madrid y descendiente de don Felipe Carlos Sinchipuma Inga, le recordaba que

> *a los Ingas y caciques los nombres que les ponían en el Baptismo eran los mismos que entonces tenían los Señores Reyes e Infantes de Castilla y los Archiduques de Austria, como se puede atender que los mas Indios se llamaban, don Melchor Carlos, don Felipe Carlos, don Fernando Manuel, don Fernando Maximiliano* [Fig. 15]*, y las Coyas, doña Clara Eugenia, doña Clara Margarita, doña Clara Leonor* [Fig. 16]. *Y en todas las cédulas y cartas que su Magestad escribía a sus Virreyes, les daba a los Ingas y caziques* [el trato de] Don*, tan estimado en aquellos tiempos, como común en éstos.* [36]

El documento parece indicar que fue la primera generación de mestizos reales, aquellos directamente emparentados con los incas, los que recibieron un trato deferente por parte de la monarquía y la nobleza española. Una serie de concesiones que no se iban a prodigar tan generosamente a las siguientes generaciones de indios nobles, ahora mestizos, lo cual alimentaría un profundo resentimiento entre sus miembros, al constatar que sus expectativas no eran debidamente satisfechas.

Hasta el momento se han mencionado, en primera instancia, los casos de mestizos reales cuyos progenitores descendían de los incas. Es decir, los mestizos que fueron legitimados y pudieron heredar. Pero esos fueron una minoría privilegiada: eran hijos de conquistadores y de ñustas procedentes de los linajes incaicos. Hubo, adicionalmente, un reducido número de mestizos vinculados a la nobleza indígena a través de linajes cacicales, algunos legitimados y otros no, que lograron ubicarse en la administración colonial ocupando cargos públicos como escribanos, notarios, intérpretes; o decidieron optar por la carrera eclesiástica con expectativas de ordenarse como sacerdotes, y también hubo aquellos que prefirieron compartir con sus padres las responsabilidades de la empresa familiar. [37] Es plausible pensar que para cumplir este objetivo, más de uno debió haber pasado por criollo, acentuando su componente hispano, con el fin de esquivar las restricciones que imponía a los mestizos la legislación colonial. [38] Los ayudaba que, de acuerdo a la legislación colonial, los indios nobles tenían derecho a vestir a la española, montar a caballo, portar armas y asistir a colegios especiales donde recibían una educación adecuada. [39] Así, la identidad

▲ Fig. 15. Infante de España don Fernando. Alonso Sánchez Coello, 1577. Óleo sobre lienzo. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

► Fig. 16. Las Infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, ca. 1568-1569. Alonso Sánchez Coello. Óleo sobre lienzo. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

racial estaba determinada por un conjunto de factores donde al color de la piel, o imagen somática, se agregaban elementos complementarios como el vestido, la educación y los privilegios. [40] De allí probablemente que los mestizos reales reclamaran consistentemente que no se les derogaran los privilegios concedidos desde la conquista, ya que en ellos, junto a su descendencia de los incas, basaban su legitimidad y su posición de liderazgo.

Como se puede observar a través de los memoriales, en el siglo XVII la gama de indios nobles que solicitaban ser reconocidos como tales se había ampliado notablemente, y eran caciques de otras regiones, no necesariamente del Cusco, los que tenían expectativas de que la Corona los incluyera en la asignación de privilegios y excepciones. Para validar su condición de nobles proponían presentar documentación que los acreditara como miembros de linajes prehispánicos, aunque no fueran necesariamente descendientes directos de los incas. Entonces, es posible afirmar que en ese momento se observaba ya la presencia de dos tipos de indios nobles: los que efectivamente descendían de las *panacas* reales, y aquellos que podían rastrear sus antepasados en linajes prehispánicos de carácter regional. La Corona iba a adoptar una postura más contemplativa con los primeros, y menos desprendida con los segundos. Tanto en el primero como en el segundo grupo era ostensible la presencia de mestizos, aunque éstos fueran englobados bajo la categoría de "indios nobles".

Probablemente, los miembros de la elite nativa que ya eran mestizos reales, no pusieron demasiados reparos a que se les identificara como "indios nobles" porque, por un lado, así enfatizaban su vinculo con los incas y, por otro, evitaban ser señalados como mestizos, teniendo en cuenta que en la colonia la categoría étnica de mestizo fue muchas veces tomada como sinónimo de hijo natural, [41] en la medida que era una tendencia poco común que el padre peninsular o criollo legitimara a sus vástagos. Y es que, a pesar de que la legislación colonial permitía y favorecía los

◀ Fig. 17. Regreso de la procesión (detalle). Serie del Corpus de Santa Ana, 1685-1680. Óleo sobre lienzo. Rememora la procesión de los indios nobles de Lima portando armas durante la fiesta de San Miguel Arcángel. Museo de Arte Religioso del Cusco.

▼ Fig. 18. San Miguel Arcángel armado de una espada que convertida en rayo doblega a la sierpe, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Colección Barbosa Stern, Lima.

▶ Fig. 19. Retrato del clérigo mestizo Joseph de Valverde y Valdéz predicando en quechua. Anónimo, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Iglesia de Guanoquite, Cusco.

matrimonios mixtos entre peninsulares e indios, esta unión, sobre todo si involucraba a los indios del común, era considerada como socialmente degradante. [42] Este tipo de prejuicios relegó socialmente a los mestizos, acercándolos culturalmente a sus madres indígenas, pasando a ser rotulados, por su condición marginal, como inclinados al vicio, vagos, pendencieros; [43] es decir, recibieron calificativos peyorativos. Berta Ares ha señalado que desde principios de la década de 1560 se repiten una y otra vez advertencias sobre el peligro político que representaban los mestizos, debido a que se habían "indeanizado". [44] De allí que se adoptaran medidas para limitar el uso de armas, pues se consideraba que eran una amenaza debido a su latente descontento social. No debe extrañar, entonces, que tanto indios como mestizos planearan llevar a cabo alzamientos en fechas conmemorativas; por ejemplo, escogieron en Lima el 29 de agosto de 1750, la festividad de San Miguel Arcángel (Fig. 17), teniendo en cuenta que ese día las autoridades españolas les permitían portar armas, para hacer más lucida su participación en el desfile procesional. [45]

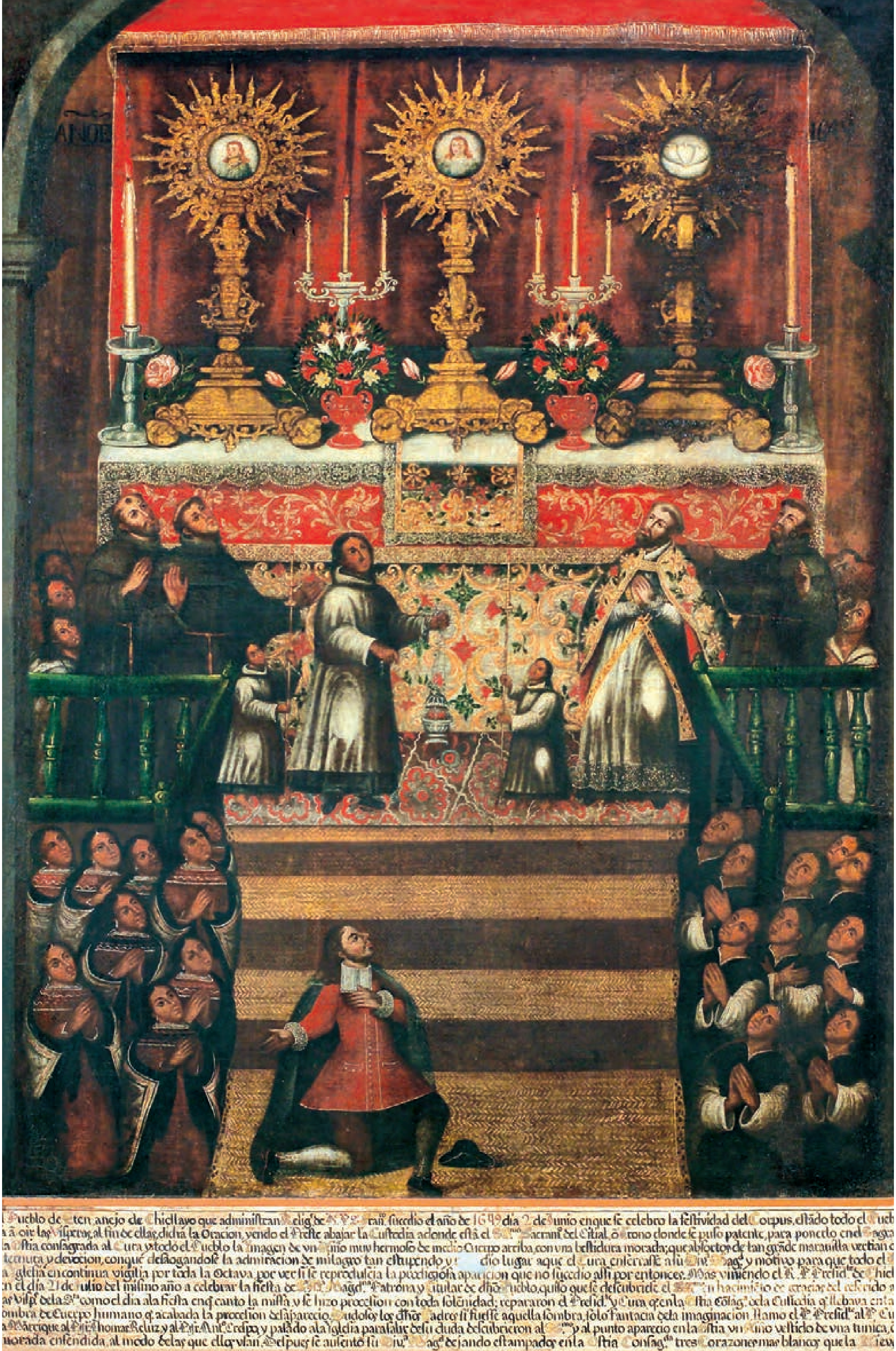
Memoriales y mestizos reales en el siglo XVIII

La abortada conspiración de Lima de 1750 no estuvo compuesta sólo por indios olleros, sino también por artesanos indios y mestizos de otros gremios, como botoneros, sastres y zapateros, aunque el principal lider fue Francisco Ximenez Inga, un mestizo real. [46] Vale recordar que muchos indios nobles, para poder subsistir "con decencia", se veían obligados a ejercer oficios mecánicos, "y son sastres, zapateros, barberos, carpinteros, herreros y unos pocos de ellos plateros y algunos pintores". [47] Por eso no sorprende demasiado que fueran precisamente artesanos los que desfilaron en la mencionada procesión en homenaje a San Miguel Arcángel, con la encubierta intención de provocar un alzamiento general [48] (Fig. 18). Parece ser que San Miguel Arcángel tenía una importante acogida entre los mestizos e indios(as) de Lima, no en vano su imagen se hallaba expuesta en el Beaterio de Copacabana, que albergaba a las hijas de caciques y principales que confluían en Lima desde diferentes provincias del virreinato. [49] No es extremo pensar, por lo tanto, que la donante india que aparece en uno de las esquinas del lienzo de San

Miguel Arcángel que se halla en la iglesia de San Pedro, bien pudo haber sido una india noble recogida en el beaterio.

Aunque la conspiración de Lima no produjo un programa político en términos formales, se encontró entre las pertenencias de los involucrados un memorial donde se aludía directamente a "*los mestizos nuestros pariente, hijos de caciques*, padecen a la misma persecución... no tenemos donde acogernos ni a nuestros hijos dándoles estudios y monasterios... hasta cuando hemos de vivir en el letargo de la ignorancia". [50] Es decir, se hace una obvia referencia a los mestizos hijos de caciques y a las trabas que se les ponía para su ingreso a las universidades y al clero regular.

Dentro de esta línea de denuncia encaja también el memorial titulado *Planctus Indorum Christianorum in America Peruntina*, que presentaron al rey de España tres clérigos franciscanos, dentro de los cuales se encontraba fray Calixto Túpac Inga, [51] mestizo donado nacido en Tarma hacia 1710, hijo de Dominga Estefanía Túpac Inca y Pedro Montes, quien era descrito como español. Fray Calixto reclamaba ser descendiente del inca Túpac Yupanqui, por la rama materna, aunque su linaje no estaba respaldado por la documentación pertinente. [52] En todo caso, se presentaba como un mestizo real. El *Planctus Indorum*, redactado en la década de 1740, denunciaba –entre otras cosas– lo mucho que se había restringido el viaje de los indios nobles a la península, puesto que cuando "pedían permiso para pasar


Pueblo de Eten anejo de Chiclayo que administran Relig.s de N. P. S. Fran.co sucedio el año de 1649 dia 2 de Junio en que se celebro la festividad del Corpus, estãdo todo el Pueb
a â oir las Visperas, al fin de ellas dicha la Oracion, yendo el Preste abajar la Custodia adonde está el S.mo Sacram.to del Cirial, ô trono donde se puso patente, para ponerlo en el Sagra
la Ostia consagrada al Cura y todo el Pueblo la Imagen de vn Niño muy hermoso de medio Cuerpo arriba, con vna bestidura morada; que absortos de tan grãde maravilla vectian c
ternura y devocion, con que desaogandose la admiracion de milagro tan estupendo y dio lugar aque el Cura enserrase a su Div. Mag. y motivo para que todo el
Iglesia en continua vigilia por toda la Octava por ver si se reproducia la prodigiosa aparicion que no sucedio assi por entonces. Mas viniendo el R. P. Presid.te de Chicl
en el dia 21 de Julio del mismo año a celebrar la fiesta de S.ta M. Magd.na Patrona y titular de dho Pueblo, quiso que se descubriese el S.mo en hacimiento de gracias del referido a
las Visp.s de la S.ta como el dia ala fiesta en q. canto la missa y se hizo procession con toda solẽnidad; repararon el Presid.te y Cura q. en la Ostia Consag.da de la Custodia q. llebava en la
sombra de Cuerpo humano q. acabada la procession desaparecio. Dudolos los dhos Padres si fuesse aquella sombra, solo fantacia de la imaginacion, llamo el P. Presid.te al P. Cu
a Marrique al P. Fr. Thomas Beluz y al P. Fr. Ant.o Crdipa, y passado ala Iglesia para salir de su duda descubrieron al S.mo y al punto aparecio en la Ostia vn Niño vestido de vna tunica, c
morada ensendida, al modo de las que ellos vsan. Despues se ausento su Div. Mag. dejando estampados en la Ostia Consag.da tres Corazones mas blancos que la Niev

◀ Fig. 20. Milagro del Niño de Éten, con monaguillos mestizos. Pintura anónima, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Convento de los Descalzos, Lima.

▲ Fig. 21. Virgen del Rosario con donantes mestizos. Anónimo cusqueño, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. La figura masculina viste a la usanza española mientras la figura femenina usa una Iliclla para cubrirse los hombros. Escuela Cusqueña. Colección Yábar.

▲ Fig. 22. Virgen Dolorosa. Anónimo, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Destaca una pareja de donantes mestizos, ambos ataviados a la usanza española. Colección particular.

a España éste les era objetado". [53] En realidad esta afirmación parece haber estado en lo cierto, ya que mientras en el siglo XVII Carlos Chimo, cacique de Lambayeque, Antonio Collatopa, cacique de Cajamarca, y Gerónimo Lorenzo Limaylla, cacique de Jauja, viajaron y residieron en la metrópoli, [54] entrado el siglo XVIII solo hay registro del viaje que emprendió Vicente Ferrer de Mora Chimo, cacique de Chicama, quien permaneció en España por espacio de diez años, presentando sucesivos memoriales al Rey en 1722, 1724, 1729 y 1732. [55] Varios de los puntos que lo aquejaban serían luego incluidos en el *Planctus Indorum*. Es interesante constatar que los caciques que se desplazaron hasta España no eran originarios del Cusco, sino sobre todo de las regiones norte y centro del virreinato peruano: Lambayeque, Cajamarca, Chicama, Jauja; como si estuvieran en la necesidad de ser ratificados en su linaje de indios nobles por parte de la Corona, a diferencia de la nobleza procedente de las panacas cusqueñas que parece ser que gozaban un reconocimiento más de facto.

Sobre el tema de las restricciones para el acceso de indios y mestizos a conventos y monasterios, el *Planctus Indorum* revela que los españoles habían establecido en América un tercer estado: el de los donados, observando que "ninguna doncella india, *aunque sea noble y virtuosa*, es recibida en la profesión religiosa, ni como lega ni conversa, sino como donada". [56] En este sentido el documento alude a "la ficción de las donadas", pues, de acuerdo al memorial, pudiendo las indias nobles solo alcanzar el estado de donadas, las "hacían creer que eran verdaderas profesas". [57] Esta afirmación es un tanto inexacta, ya que en el Cusco, por ejemplo, hubo indias nobles que llegaron a profesar, pero solo como monjas de velo blanco, las cuales ocupaban un rango inferior a las de velo negro, y no podían aspirar a alcanzar puestos de liderazgo dentro de la comunidad. Para las indias nobles, en opinión de Kathryn Burns, se crearon los beaterios, donde podían ser favorecidas con el alto cargo de abadesas. [58]

Dentro del *Planctus Indorum* también se reclamaba que los indios y mestizos cristianos católicos, nacidos de legítimo matrimonio, "nobles y letrados pudieren y debieren ser admitidos a recibir las Sagradas Órdenes y ser aceptados a la profesión de las religiones"; [59] particularmente teniendo en cuenta que tenían a su favor el argumento de ser *lenguaraces*, es decir de hablar la lengua nativa, como se enfatiza claramente en un lienzo de la iglesia de Guanoquite, en el Cusco (Fig. 19). En otro acápite el memorial señalaba que "solamente los hombres españoles y de color blanco (como dicen) son idóneos para las ordenes sagradas y las religiones", [60] dejando entrever los parámetros de discriminación racial que imperaba con relación a que pudieran profesar indios y mestizos, a quienes por lo general se reducía a la condición de donados o monaguillos, como se observa en el cuadro que ilustra el milagro del Niño de Éten (Fig. 20). La protesta que transmite el memorial respondía a que mientras en 1588 Felipe II había decretado que "se ordenaran de sacerdotes a los mestizos de sus distritos si concurrieren en ellos la suficiencia y calidades sacerdotales", esta concesión había sido revertida por una cédula real de 1676 que prohibía ordenar a mestizos, ilegítimos, o hijos de herejes. [61] El *Planctus Indorum* denunciaba que en la práctica se estaba ordenando a hijos naturales de españoles, más no a mestizos legítimos de nacimiento. Es decir, el decreto se aplicaba a medias, y en prejuicio

del sector mestizo; a pesar de las claras manifestaciones de devoción cristiana que éstos llevaban a cabo constantemente, al participar en forma activa en cofradías, festividades religiosas y como donantes de lienzos de advocaciones de santos, que colocaban en sus casas o entregaban a las iglesias locales (Figs. 21, 22).

Es posible constatar que en el período en que se redactó y sobre todo en que circuló el *Planctus Indorum*, se habilitó el ingreso al estado eclesiástico de varios hijos de caciques, pero como presbíteros seculares, como explicitaba el *Planctus Indorum*, "frailes de ninguna manera". [62] En todo caso, estamos hablando de un proceso de selección que favorecía fundamentalmente a los miembros de la elite indígena, siendo muchos de ellos étnicamente mestizos, como lo demostraron sus pruebas de "pureza de sangre" que en más de una ocasión fueron obviadas para permitirles profesar, con el afán de mantener este privilegio en manos de los indios nobles, o de aquellos que pudieran demostrar que descendían de caciques. Así, los orígenes mestizos de los postulantes a veces provocaron problemas en términos de ser una traba para facilitarles la admisión. Lo que se buscó entonces fue que el postulante tuviera un importante componente indio en su mestizaje. En el expediente del aspirante Marcos Caballero de los Reyes, fechado en 1759, se afirmaba que su padre tenía solo "un cuarto de indio siendo lo demás español, y por lo que mira a su madre, tres cuartos de india y uno de español". Es decir, el aspirante sin lugar a dudas, era mestizo. Finalmente se resolvió que el candidato "*se halla con más parte de indio que de español*, teniendo su madre poca parte de español, respecto de haber sido su madre [la abuela materna del aspirante], india legítima de casta noble de los caciques apellidados Atun Llancos y su padre [el abuelo materno del aspirante] mestizo con más de indio que de español". [63] Por una situación similar debieron atravesar otros indios nobles interesados en profesar y que eran, al igual que Marcos Caballero de los Reyes, étnicamente mestizos. Sin ir mas lejos, tal era el caso de fray Calixto Tupac Inca, a quien se mantuvo en calidad de donado hasta que, luego de entregar en diciembre de 1750 el memorial mencionado al rey Fernando VI en sus propias manos, fue admitido al año siguiente en el Colegio Seminario Franciscano Santis Spirtus (sic), ubicado en Valencia, para hacer su noviciado, profesando en 1752 como lego. [64]

Cronológicamente el *Planctus Indorum* coincide con la rebelión que encabezó Juan Santos Atahualpa y aunque parece que no hubo puntos de encuentro entre los autores del memorial y el rebelde de la selva central, en el memorial se hace mención a que en el año de 1741,

> cierto indio o mestizo, *desconocido y fugitivo, de nombre Juan Santos* Huayna Cápac... *en el interior de las regiones montañosas reunió una gran multitud de indios cristianos... y también subyugó numerosa gentilidad de indios que vivían dentro de los montes, por quienes fue elegido Gran Señor o Atum Curaca, como régulo y jefe de ellos*. [65]

◀ Fig. 23. El pueblo de Tinta. Anónimo, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Actualmente se encuentra extraviado.

▶ Fig. 24. Juan Santos Atahualpa en Quimiri, La Merced. Atribuído al padre franciscano Gabriel Sala, m. 1898. El personaje vestido con cushma y rodeado de indios de la selva platica con clérigos franciscanos. Convento de Ocopa.

Si bien la información es inexacta en cuanto al nombre del líder alzado y al título con que se le conocía, es una prueba de que aunque no hubo conexiones entre Lima y el Cerro de la Sal, los rumores sobre la sublevación de Juan Santos circularon ampliamente en la capital del virreinato, generando temor. Inclusive en el manifiesto de Lima de 1750 se habla *del indio chunchón que quería coronarse por Rey* [66] (Fig. 24).

Dos dirigentes mestizos del siglo XVIII: Juan Santos Atahualpa y José Gabriel Túpac Amaru

> *Y llevo dicho que los mestizos deben reputarse como españoles y hacer con ellos un solo cuerpo y gozar de los mismos privilegios. En la primitiva los llamaron así para distinguirlos de los que nacían de ambos padres europeos. Garcilaso no se desdeñó en su Historia del Perú llamarse mestizo y hacer un apóstrofe a sus paisanos mestizos. Los conquistadores ya sé que ni todos fueron Garcilasos, ni lograron casarse todos con princesas, pero es natural que eligiesen para esposas las más principales del reino...finalmente desengañémonos y confesemos que no hay mestizos, que es lo más cierto, o que todos los somos.*
>
> Carrió de la Vandera, *La reforma del Perú*

Si bien el siglo XVIII estuvo salpicado por disturbios y revueltas sociales, hay dos movimientos que a pesar de ser muy distintos en su naturaleza, o quizás precisamente por su carácter disímil, han recibido mayor atención de parte de los estudiosos. El primero es el alzamiento que encabezó Juan Santos Atahualpa en la selva central del virreinato peruano entre 1742-1752, el segundo es la gran rebelión que lideró en el sur andino el cacique interino de Tungasuca, Surimana y Pampamarca, José Gabriel Condorcanqui o Túpac Amaru II, entre 1780-1781 (Fig. 23). Ambos dirigentes eran de origen mestizo y por tanto resulta inapropiado hablar categóricamente de "rebeliones indígenas" en el caso del Perú borbónico, pues la mayoría, por no decir prácticamente todos los movimientos sociales de

envergadura, estuvieron liderados por dirigentes étnica y culturalmente mestizos. [67] Quizás una excepción fuera el caso del jefe aymara Julián Apasa Túpac Catari, quien tuvo la osadía de cercar durante 109 días la ciudad de La Paz; pero hay que reconocer que su autonomía era relativa, pues debía coordinar sus acciones militares con los incas, que era como se denominaba al clan conformado por los parientes cercanos a Túpac Amaru. [68] Es probable que justamente por su condición de intermediarios entre dos mundos, el hispano y el indígena, los mestizos estuvieran en capacidad de convocar y organizar con eficacia sus planes subversivos; tal vez también porque sus posturas bélicas, sociales y políticas aparentaban ser menos radicales y, por lo tanto, más abiertas a captar seguidores. Al estar entre dos mundos los líderes mestizos estuvieron en capacidad de llevar adelante una propuesta integradora, dialogaban con los indios, pero también con los criollos "de la tierra". Inclusive, su condición de mestizos los hacía más proclives a buscar un acercamiento con las castas "de color".

Juan Santos Atahualpa, el Apu Inca del Cerro de la Sal

Juan Santos hizo su aparición en la selva central del virreinato peruano en 1742, poco después que el cacique de Catalipango, Ignacio Torote, encabezara un alzamiento contra las conversiones franciscanas apostadas en el Cerro de la Sal, Quimiri y Huancabamba. Ya con anterioridad otros caciques locales –Zampate, Mangoré y Siquirincho– se habían amotinado por la misma razón: hacer sentir sus protestas contra el adoctrinamiento emprendido por la orden de San Francisco en el área (Fig. 25). Es en este contexto de enfrentamientos y discordia que se produce la llegada de Juan Santos Atahualpa, quien además iniciará una prédica a favor de la presencia de los padres de la Compañía de Jesús en las misiones, solicitando a los demás religiosos que abandonaran el lugar. [69]

Pero, ¿quién era Juan Santos Atahualpa? ¿de donde procedía? De acuerdo a la información que transmitieron dos clérigos franciscanos, fray José Cabas y fray Domingo García, Juan Santos venía del Cusco, aunque había estado en Angola donde, pre-

◄ Fig. 25. Mártires franciscanos en canoa atacados por flecheros indios. Cuadro de la serie anónima, 1768. Convento de Ocopa.

► Fig. 26. Mártires franciscanos maniatados y arrastrados por el río. Cuadro de la serie anónima, 1768. Convento de Ocopa.

cisamente, funcionaban misiones jesuitas. [70] Quienes conocieron a Juan Santos lo han descrito como un individuo de "mediana estatura, su color pálido *amestizado*, fornido de miembros, el pelo cortado al modo de los indios de Quito, la barba *con algún bozo*, y su vestido una chushma pintada". [71] Se le presenta entonces como amestizado, es decir con rasgos mestizos, y aludir a que tenía algún bozo puede también insinuar sus orígenes mestizos. Pero, además, hablaba con fluidez el español, quechua, la lengua campa y hasta el latín, lo cual implica que era también culturalmente mestizo. Si bien vestía una *cusma*, es decir la túnica de algodón propia de los nativos del lugar, esto debe haber respondido a su interés por mezclarse entre los aborígenes y propiciar un acercamiento con ellos. No sería la primera vez que un dirigente apelaba al atuendo para ganarse la aceptación de sus seguidores. [72]

El 2 de junio de 1742, fray Santiago Vázquez de Caicedo, conversor del pueblo de San Tadeo, sometió a un interrogatorio a Juan Santos, descubriendo no sin sorpresa su manejo del latín. Al preguntarle al líder mestizo si era cristiano, éste respondió que sí; y al pedirle que precisara cuantos dioses había, Juan Santos contestó que él creía "in unum Deum". Luego rezó el credo en latín. Juan Santos aprovechó de la conversación para notificarle al clérigo que su intención era "componer su reino... porque los indios serranos eran sus hijos, y los *mestizos ingas*, como también los negros...". [73]

Que Juan Santos hubiera encontrado apoyo entre cunibos y shipibos de la selva central debió haber inquietado a las autoridades virreinales, pero se trataba de un territorio lejano y que aún no había sido integrado plenamente al virreinato. No obstante, que su discurso incluyera a los indios serranos y *mestizos ingas* demostraba sus claras intenciones de avanzar hacia la sierra, lo cual era menos tranquilizante para la seguridad del virreinato. Será el padre José Amich quien se encargue de rotular a Juan Santos de "fingido inca", "intruso inca", "pretenso inca" y finalmente se refiera a él como "un indio venido del Cusco"; llevado por el afán de atacar la presencia del líder mestizo en las conversiones franciscanas e invalidar su discurso. [74] Un discurso que iba en la línea de proponer que se fomentara en el Perú la presencia de un clero indígena, ya que él había sido testigo que en Angola ordenaban a los negros; postulando además la existencia de tres reinos: España, Angola (o África) y su reino, en el cual interactuarían mestizos, indios y negros; "y que él no había ido a robar otro reino, y que a los españoles se les acabó su tiempo y a él le llegó el suyo". [75]

Juan Santos mantuvo la selva central en pie de guerra por una década, pero ello no significa que militarmente fuera superior a las expediciones enviadas por el virrey Villagarcía para reducirlo (Fig. 26). Si bien la estrategia de atacar con incursiones sorpresivas –que recuerdan a la guerra de guerrillas– puede haber actuado en su favor, [76] lo cierto es que en cuanto la capital del virreinato se vio conmovida por la abortada conspiración de 1750, la rebelión fue cortada de raíz. La sola idea que se pudieran tejer vínculos entre los rebeldes de Lima y los de Tarma, era una posibilidad que había que evitar a toda costa. Así por lo menos lo entendieron quieres recomendaron una represión frontal contra Juan Santos y sus huestes. Pero, al mismo tiempo, el trabajo que venían llevando a cabo los franciscanos en el área, emulando la labor de adoctrinamiento de San Francisco (Fig. 27), también se paralizó, pues "los indios convertidos a la Santa Fe [habían desamparado] sus reducciones, obligando a los religiosos con la gente que los acompañaba, a retirarse con las alhajas y bienes de la Iglesia". [77] Es decir, la rebelión se aplacó pero sin poder evitar que se desmantelaran las conversiones franciscanas que operaban en la zona, ya que fue también de las misiones de donde Juan Santos reclutó sus cuadros. Y, si bien debió haber indios de conversión que no se aunaron a sus filas, muchos optaron por abandonar el área, convulsionada por los continuos enfrentamientos.

José Gabriel Túpac Amaru, indio de sangre real y tronco principal

José Gabriel Condorcanqui Noguera nació en Surimana, en marzo de 1738 y fue bautizado en Tungasuca, en mayo del mismo año. [78] Era hijo legítimo de Miguel Condorcanqui Usquiconsa, quien gobernó el cacicazgo desde 1738 hasta 1750, y de doña Rosa Noguera Valenzuela, mestiza nacida en Tinta. Su madre falleció en 1741, cuando José Gabriel apenas contaba con tres años de edad. El abuelo del futuro cacique rebelde fue don Sebastián Condorcanqui Torres, quien hizo reconocer el linaje de su familia el 28 de noviembre de 1687, ante el corregidor de Canas y Canchis, don Clemente de Villavicencio. Posteriormente el 23 de agosto de 1701, el corregidor don Bernardo Pardo de Figueroa elevó el expediente al Superior Gobierno. Seguidamente se menciona que don Sebastián pasó a formar parte de los veinticuatro electores del Cusco, recibiendo la confirmación de su aceptación el 24 de setiembre de 1715. [79] Sin embargo, ningún Sebastián Condorcanqui (o Sebastián Túpac Amaru) figura en la relación y recomposición de los veinticuatro electores del Cusco después de la epidemia de 1720; lo que hace pensar que su ingreso no fue concretado o que falleció durante la epidemia, y de allí que no aparezca su nombre en la detallada lista que al respecto ha elaborado el historiador cusqueño Donato Amado. [80] Es igualmente curioso comprobar que en ningún

◀ Fig. 27. San Francisco bautizando indios. Anónimo, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

▼ Fig. 28. Criollo vestido con el traje masculino de tres piezas en rojo bermellón. Acuarela de la Colección Trujillo del Perú. Tomo II. Hecha por mandato de Baltazar Jaime Martínez de Compañón. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

▼ Fig. 29. Túpac Amaru vestido de tres piezas en color carmesí. Atribuido a Tadeo Escalante, inicios del siglo XIX. Temple sobre cuero de cabra. De acuerdo a Pablo Macera representa la victoria de Sangarará.

momento José Gabriel Túpac Amaru bregó por ser nombrado elector, teniendo en cuenta que si su abuelo efectivamente lo había sido, él tenía derecho a reclamar la sucesión. [81]

Siendo su madre mestiza, José Gabriel debió haber sido también étnicamente mestizo: un mestizo que caía en la categorización de real, por reclamar descender de Felipe Túpac Amaru, el último inca de Vilcabamba, en contraste con los linajes incaicos de los Tito Atauchi, los Sahuaraura y los Bustamante Inga, quienes descendían de Paullu Inca, aliado de los españoles, y que eventualmente se convertirían en sus más acérrimos enemigos durante la gran rebelión, rotulándolo peyorativamente como el "indio ordinario de Surimana". [82]

Se ha afirmado que fue don Blas Condorcanqui, tatarabuelo de José Gabriel, quien inició el mestizaje familiar de los Túpac Amaru, al casarse con Francisca Torres, hija de español. [83] José Gabriel continuaría la línea de mestizaje, al contraer nupcias con Micaela Bastidas Puyucahua, hija natural de Manuel Bastidas, descrito como español y vecino de Surimana, y de Josefa Puyucahua. Su matrimonio figura en el libro de casamiento de "Españoles", [84] cosa que no debe extrañar ya que, como ha sido señalado, en el Cusco, desde el siglo XVII, los mestizos de "calidad" pasaban por españoles. De allí que tratando de enfatizar los ancestros mestizos de José Gabriel, con el propósito de invalidar su probanza de nobleza, su contrincante en la disputa por el marquesado de Oropesa, don Diego Betancur Túpac Amaru, se refería al cacique de Tinta, no sin cierta ironía, como "don Joseph Condorcanqui Noguera Valenzuela Camino y Torres, que no debería autodenominarse Túpac Amaru". [85]

Sobre el aspecto físico de Túpac Amaru se conservan dos descripciones interesantes. Así, el coronel Pablo Astete –criollo, cusqueño y realista– lo describía en 1780 como un hombre de cinco pies y ocho pulgadas de alto, es decir, de aproximadamente 1,70 metros de estatura,

> *delgado de cuerpo, con una fisonomía buena para indio: nariz aguileña, ojos vivos y negros, más grandes de lo que por lo general los tienen los naturales. En sus maneras era un caballero, era un cortesano; se conducía con dignidad con sus superiores y con formalidad con los aborígenes. Hablaba con perfección la lengua española y con gracia especial la quechua; vivía con lujo, y cuando viajaba siempre iba acompañado de muchos sirvientes del país, y algunas veces de un capellán. Cuando residía en el Cuzco, generalmente su traje consistía en una casaca, pantalones cortos de terciopelo negro, que estaban entonces de moda, medias de seda, hebillas de oro en las rodillas y los zapatos, sombrero español de castor, camisa bordada y chaleco de tizú de oro de un valor de setenta y ochenta pesos. Usaba el pelo largo y erizado hasta la cintura, era muy estimado por todas las clases de sociedad.* [86]

Se menciona también su generosidad, trayendo a colación la magnificencia con que recompensó a un facultativo que lo acompañó de Lima a Tungasuca, cuando regresaba mal de salud luego de las infructuosas gestiones que había llevado a

cabo en 1777 en la Real Audiencia, con relación a la formalización de la adjudicación de su cacicazgo. Este indicio de solvencia económica contradice la afirmación de que su estadía de diez meses en Lima lo había dejado literalmente en la bancarrota.

Una segunda descripción, atribuida a un testigo ocular anónimo, presenta a Túpac Amaru como un hombre

> *de mediana estatura, esto es más pequeño que alto, reforzado y algo carnudo, aunque con proporción muy regular, muy blanco para indio, pero poco para español; tenía magestad en el semblante y su severidad natural pocas veces se explicaba con la risa: tenía talento, pero no siempre bien dirigido: era hombre franco y agradable con sus amigos aunque tenía pocos... Vestía antes* [de la rebelión] *siempre de gala, y en su casa se trataba bellamente. Después* [de la rebelión] *llevaba vestido de fondo y terciopelo, con media blanca de seda: sobre la casaca traía lo que en su idioma se llama uncu, de lana, tejido del país pero bordado en oro, sobre el fondo que era morado.* [87]

Se puede constatar que para quienes observaron y describieron a Túpac Amaru, no fue fácil definir a qué categoría étnica pertenecía el cacique rebelde. "Muy blanco para indio, pero poco para español" era una manera ambigua de identificarlo como mestizo. Y es que, en la colonia, una misma persona podía ser definida a partir de más de una categoría racial, de acuerdo a su "calidad", es decir, al lugar en que se ubicaba en la sociedad teniendo como referente su actividad económica, círculo social, modales, forma de hablar, estilo en el vestir, etcétera. [88] Por ejemplo, en el caso concreto de Túpac Amaru, se señala que sus modales eran de caballero, hasta de cortesano, que vivía con lujo, que era un anfitrión cordial (en su casa se trataba *bellamente*) y vestía a la moda; era, en términos europeos, un hombre de buen gusto. Sin embargo, al mismo tiempo, usaba el pelo largo hasta la cintura, poniendo en evidencia su vertiente indígena; no obstante da la impresión que tenía un mayor dominio del español que del quechua: el primero lo hablaba "a la perfección", el segundo solo "con gracia".

◀ Fig. 30. El agrimensor Tomás de Arrechaga con astrolabio colocado a los pies, s. XVIII. Mapas y planos de haciendas cusqueñas jesuitas. Archivo General de la Nación, Lima.

▶ Fig. 31. Molinillo de café, siglo XVIII. Procedencia europea.

▶ Fig. 32. Astrolabio del siglo XVIII. Museo de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

Si bien no es posible afirmar categóricamente que Túpac Amaru pasó por las aulas del cusqueño colegio de San Borja, regentado hasta 1767 por los jesuitas, [89] puesto que su nombre no aparece en los libros que registraban al alumnado; sin embargo no cabe duda que recibió una educación esmerada: su caligrafía era impecable, lo mismo que su forma de expresarse, como se puede comprobar a través de las declaraciones que prestó a la justicia, luego de ser capturado en abril de 1781. Era un hombre ilustrado. Es probable, por lo tanto, que su educación hubiera estado en manos de tutores, que era el mismo método que él estaba empleando al contratar al arequipeño Diego Ortigoza como preceptor de sus hijos, en ciernes al estallido de la insurrección. [90] Los hijos de Túpac Amaru eran tres: Hipólito, Mariano y Fernando; los dos primeros serían aliados incondicionales de su padre durante la gran rebelión, contando a la sazón diecinueve y dieciocho años, respectivamente.

De lo que no cabe duda es que Túpac Amaru era un hombre de su tiempo. Como ha sido señalado en otra oportunidad, en el siglo XVIII hubo una mayor influencia de la moda en el vestir y más preocupación por contar con una amplia gama de atuendos, en un afán por emular el cuidado que daban los sectores altos al tema del traje. [91] En este sentido, Túpac Amaru era, definitivamente, un individuo que seguía los vaivenes de la moda. Entre la indumentaria que utilizaba se describe el traje de tres piezas, un diseño francés que pasó a Hispanoamérica con los Borbones [92] (Fig. 28). Así, el cacique de Tungasuca iba ataviado con casaca, pantalón a la rodilla, medias de seda y un chaleco de tizú de oro que se estimaba tenía un costo entre setenta y ochenta pesos (Fig. 29). Todo un lujo si se piensa que la tasa anual de un tributario era entre 8 y 9 pesos. Después de la rebelión, como indica otro de los testigos, José Gabriel vestía un *uncu* de lana color morado, bordado en oro; esto último le daba el toque de ostentación a una indumentaria propia "del país". Iba montado a caballo y, si pensamos en los atributos tradicionales del señor natural, descritos por José Luis Martínez, [93] podemos evidenciar la ausencia de los mismos en el entorno del cacique: no había literas de por medio, ni tianas, ni plumas, ni trompetas. El *uncu* era la única pieza nativa a la que recurrió el cacique de Tinta, cuando hizo su entrada al altiplano surandino aunque, de acuerdo a otro testigo, lo complementaba con una montera inglesa. [94]

La estadía en Lima de José Gabriel, le sirvió para vigilar de cerca el proceso judicial que seguía con la familia Betancur Túpac Amaru, pero también para adquirir bienes que transportaría con él de regreso a Tungasuca. Así, una guía de registro emitida por la aduana de Lima en 1777, da cuenta de las compras efectuadas por el cacique en la capital y, sobre todo, de la inclinación de sus gustos. Dentro de las dos petacas que llevó consigo para "su uso y el de su familia" se encontraban tres vestidos de color, tres capas, cuatro sombreros de petate, tres sombreros de jipijapa y dos de su propio uso, tres cortes de mantilla, dos faldellines, dos piezas de bretaña; esto en términos de vestuario. Pero también aparecen algunas otras adquisiciones sorprendentes como un astrolabio, un molinillo para café, una encomienda de libros y nada menos que una obra de Garcilaso. [95] Esto implica que no era "probable" que Túpac Amaru hubiera leído a Garcilaso, sino que, en efecto, compró y consultó la obra del cronista mestizo (Véase pág. 13).

La relación de bienes que compró Túpac Amaru constituye una fuente valiosa para definir sus intereses. La encomienda de libros nos habla de su inclinación por la lectura. Es probable que haya tenido una biblioteca personal, como las tenían la mayoría de los individuos ilustrados en el siglo XVIII. [96] Es una pena que los libros que se llevó de Lima no fueran inventariados a su paso por la aduana, para poder tener una idea más precisa de los temas que le interesaban. En otro rango, la compra del molinillo de café (Fig. 31) demuestra que estaba muy al día en los nuevos gustos y espacios de socialización que habían surgido en la capital, como los cafés que comenzaban a establecerse en el corazón de Lima. [97] Probablemente aprovechó de su estadía para reunirse con su

círculo de conocidos en alguno de ellos. La ciencia y los instrumentos científicos, por lo visto, tampoco le resultaban del todo extraños. La presencia de un astrolabio entre sus adquisiciones así lo indica. El astrolabio era un instrumento de uso imprescindible en Europa para astrónomos, astrólogos y agrimensores; como de hecho era empleado en el Cusco durante el siglo XVIII por el agrimensor don Tomás de Arrechaga (Figs. 30, 32). Su nombre –astrolabio– provenía de la palabra griega "astro" que significa estrella y de la palabra "labio" que significa el que busca. Es decir, el buscador de estrellas. Servía para localizar las posiciones de los astros y luego, a partir de su ubicación, calcular el tiempo solar y astral. Era, por lo tanto, un instrumento astronómico destinado a determinar la hora exacta y la latitud del lugar de observación. [98] La pregunta que a continuación surge es, ¿para qué necesitaba un astrolabio Túpac Amaru? Es cierto que un cacique no sólo cobraba tributos sino también repartía tierras cuya superficie había sido debidamente calculada. Pero, no hay que descartar la posibilidad que el cacique de Tinta adquiriera el astrolabio para facilitarse la medición del tiempo y la ubicación de su ejército durante la rebelión. Esto implicaría que desde 1777 Túpac Amaru ya barajaba la posibilidad de organizar una sublevación.

Este planteamiento no es extremo si se tiene en cuenta que precisamente ese año se produjo en Maras, Urubamba, un alzamiento que tuvo puntos de encuentro con la rebelión que posteriormente lideró Túpac Amaru. Así, en el movimiento de Maras –en el que constituyeron un frente indios, mestizos y criollos contra el corregidor Leefdal y Melo– se vieron involucrados Eusebio Cusipáucar, Ignacio Carlos Cusipáucar y Gabriel Carlos Cusipáucar. Los Cusipáucar eran descritos en el padrón de Urubamba de 1791 como "indios nobles". Cosme Bueno es aún más explícito al afirmar en su *Geografía del Perú virreynal*, que en Urubamba había "muchas familias de indios de noble origen pero muy pobres", [99] como lo denunciaban una serie de construcciones incas. En las confesiones a las que se sometió a los reos del levantamiento de Maras, salió a la luz que como parte de los preparativos había sido redactado un memorial. Cuando Eusebio Cusipáucar fue interrogado sobre el autor del memorial, declaró que había sido escrito por Dionisio Pacheco. Lo sorprendente es que al formulársele la misma pregunta al indio tributario Juan Llamac, quien era otro de los inculpados, éste respondió que el memorial "lo había hecho un *Tupa Amaro* cuya confesión hizo Dionisio Pacheco que estaba preso en Lima". [100] Esta afirmación parecería sugerir que, o bien en su viaje de ida a Lima, o bien al regreso, Túpac Amaru pasó por Maras entrando en contacto con los conspiradores y siendo partícipe de la redacción del memorial. Probablemente conocedor de esta complicidad, Esteban Zúñiga, un mestizo local, denunció en 1777 ante el corregidor de Tinta, don Ildefonso Mendieta, que José Gabriel estaba envuelto en una conspiración aunque, por falta de pruebas, no se pudo efectuar el arresto. [101] Pero es también probable que Túpac Amaru hubiera estado circulando por Urubamba, en la medida que estaba interesado en reclamar a su favor el marquesado de Oropesa, como legítimo descendiente de la *ñusta* Beatriz Clara Coya.

◀ Fig. 33. Escudo de armas de Tito Tupa Amaru, sus hijos y descendientes de ellos, concedido por Carlos I rey de Castilla y de León, en 9 de mayo de 1545. Archivo Regional del Cusco.

▼ Fig. 34. Doña María Ramos Tito Atauche, cacica de Mumipata. Anónimo, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. El escudo de armas aparece en el extremo superior derecho. Colección particular.

▶ Fig. 35. Doña Manuela Túpac Amaru Ñusta. Anónimo, siglo XVIII. Retrato en óleo sobre lienzo. El escudo de armas en el extremo superior derecho es idéntico al otorgado en 1545 a Tito Tupa Amaru. Colección Francisco Stastny.

De acuerdo a Túpac Amaru, el inca Felipe Túpac Amaru dejó una hija ilegitima, la *coya* Juana Pilcohuanco, sobrina del inca Sayri Túpac y prima de Beatriz. Juana se habría casado con el cacique (aymara para algunos) don Diego Felipe Concorcanqui, de quien descendía por línea directa José Gabriel. [102] Cuestionando la intrincada descendencia del cacique de Tinta, su contrincante Betancur Túpac Amaru, no escatimó comentar que "era de extrañar que una ñusta descendiente de Rey hubiera de haber tomado estado con indio, cuando cualquiera español la apetecería por su nobleza". [103]

Pero don Diego Betancur tampoco tenía una ascendencia transparente y si cuestionaba a Túpac Amaru sus orígenes mestizos, hay que admitir que los Betancur también eran mestizos reales. La diferencia radicaba en que mientras Túpac Amaru descendía de la unión de una ñusta con un cacique indio, donde se había agregado el com-

ponente mestizo, los Betancur habían emparentado con criollos. De acuerdo a su versión, el inca Felipe Túpac Amaru había tenido un hijo –no una hija– don Juan Tito Túpac Amaru, cuyo nieto, don Lucas Túpac Amaru, se había casado con una mujer criolla, doña Gabriela Arze. De esta unión había nacido la madre de don Diego Betancur, a la que él pomposamente se refería como "doña Manuela Tupa Amaru Arze y Ocllo Ñusta" (Fig. 35), quien contrajo matrimonio con el "español" don Bernardo Betancur Hurtado de Arvieto. Don Diego Betancur seguiría esta tendencia de "blanqueamiento" al casarse con doña Lucía de Bargas y Urbina, descrita como "española de conocida nobleza". [104]

El retrato de doña Manuela merece una descripción detallada pues es la primera vez que este lienzo del siglo XVIII se reproduce a colores. El cuadro la presenta vestida como *ñusta*, pero no con ropajes confeccionados con telas de factura europea (sedas pesadas, rasos; como es el caso del retrato de Beatriz Clara Coya, por ejemplo), sino con ropa de *cumbi*, probablemente manufacturada en los obrajes locales. Lleva puesta una saya negra ribeteada cerca del ruedo con diseños de inspiración inca y una *lliclla* adornada con franjas blancas y rojas, cruzada en el pecho con un *tupu* de plata de considerable tamaño. La *ñusta* está desprovista de joyas y como único accesorio hispano destacan las mangas de encaje blanco finamente ribeteadas que sobresalen debajo de la *lliclla*; en contraste calza unas toscas ojotas negras. Es, a todas luces, una imagen menos idealizada de las que aparecen en los retratos de *ñustas* y *coyas* que proliferaron en las pinturas del siglo XVIII; y que no denotan la elegancia y refinadas joyas de la india noble doña María Ramos Tito Atauche, por ejemplo (Fig. 34).

Un triángulo de conflicto: la disputa por el marquesado de Oropesa

Recientemente ha vuelto a concitar interés el pleito que surgió en la segunda mitad del siglo XVIII entre dos linajes de indios nobles –los Túpac Amaru y los Betancur– por la adjudicación del codiciado marquesado de Oropesa. [105] Por tanto resulta oportuno recordar las circunstancias en que se produjo esta disputa.

En el año 1614, el rey Felipe III concedió el marquesado de Oropesa a doña Ana María de Loyola Coya, hija de la ñusta Beatriz Clara Coya y, por lo tanto, nieta de don Diego Sayri Túpac Inga (Fig. 36). Posteriormente, en el año 1744, al fallecer sin sucesión doña María Enríquez de Cabrera, marquesa de Alcañizas y sexta de Oropesa, el mayorazgo quedó vacante. Surgieron entonces las quejas de los indios nobles que se consideraban potenciales candidatos a ser merecedores de los derechos de sucesión, objetando el grave prejuicio que les había causado que el mayorazgo hubiera revertido a la Corona, haciendo caso omiso de la línea sucesoria. [106]

El problema principal es que a diferencia de doña Ana María de Loyola Coya, quien descendía del inca Sayri Túpac (Fig. 37), los dos litigantes que se enfrentaron –José Gabriel Túpac Amaru y Diego Bentancur Túpac Amaru– descendían del inca Felipe

◀ Fig. 36. Doña Ana María de Loyola, primera marquesa de Oropesa. Anónimo, siglo XVII. Detalle de la esquina superior derecha del lienzo del matrimonio de la ñusta Beatriz Clara Coya. Iglesia de la Compañía, Cusco.

▼ Fig. 37. Inca Sayri Túpac. Justo Apu Sahuaraura Inca. Recuerdos de la monarquía peruana, 1838.

Túpac Amaru (Fig. 38). Es decir, al otorgárseles el marquesado éste se habría adjudicado a una rama diferente. Además, mientras Sayri Túpac había sido un inca leal a la Corona, Felipe Túpac Amaru era considerado como el inca rebelde de Vilcabamba. Resultaba por lo tanto poco probable que el marquesado pasara a manos de uno de los dos candidatos en contienda.

Pero además, aunque pareciera que la disputa por el marquesado de Oropesa se dio exclusivamente entre Túpac Amaru y Betancur Túpac Amaru, lo cierto es que hubo un tercer candidato que reclamó incesantemente sus derechos desde España. Este personaje fue nada menos que don Domingo Uchu Inca o Inca Yupanqui, el padre de Manuel y Dionisio Inca Yupanqui. Es decir, el pleito en realidad tenía tres vértices, no dos.

Como ya se ha establecido, don Domingo Uchu Inca llegó a España en 1767. En consideración a su condición de indio noble y descendiente de Túpac Inca Yupanqui, el rey Carlos III le asignó 18.000 reales de vellón, relevándolo del pago de la media anata. De acuerdo a Uchu Inca Yupanqui, el rey Carlos V, en una real cédula promulgada el 9 de mayo de 1545, había declarado a don Gonzalo Ucho Gualpa Inga, quinto abuelo de don Domingo, y al hermano de éste, don Felipe Topac Inca Yupanqui, como indios nobles, concediéndoles a ellos y sus descendientes diferentes privilegios, como tener escudo de armas y llevar espada y daga. La familia de don Domingo había residido en Lambayeque hasta que su abuelo, don Juan Ucho Quispe Topac, decidió establecerse en Lima. Posteriormente en 1701, el virrey conde de la Monclova concedió a doña Casilda de la Rosa Uchu Inca, tía de don Domingo, una encomienda en la provincia de Jaén de Bracamoros que valía 242 pesos y 5 reales anuales, para ser disfrutada por dos vidas. Lamentablemente una epidemia arrasó con los pobladores indios y la encomienda, precisamente mientras la disfrutaba don Domingo. Buscando alternativas de ingresos pecuniarios, don Domingo solicitó al virrey conde de Superunda que le confiriera un corregimiento, pero en su lugar el virrey lo nombró alférez de una compañía de infantería del presidio del Callao. [107]

Luego de trasladarse a España y para poder vivir con decoro en la metrópoli, don Domingo solicitó que se le asignara el marquesado de Oropesa, argumentando que al devolverse el mayorazgo a la Corona, no se había tenido presente que existía "una línea del suplicante originaria de los Señores del Perú". Elevó entonces al Consejo de Indias un memorial en el cual enfatizaba que teniendo en cuenta que el citado mayorazgo y título de Oropesa,

> *lo instituyeron y conservaron para los sucesores de los Incas... siéndolo el suplicante sin la menor duda, se digne V.M. concedérselo para si y sus herederos y sucesores en los mismos términos que se acordó a la expresada doña Ana María Loyola Coya, o bien dispensarle V.M. alguna otra merced con que pueda mantenerse con sus hijos en estos reynos.* [108]

Intuyendo, probablemente, que su pedido sería rechazado, y para no quedarse con las manos vacías, don Domingo, astutamente, pidió "alguna otra merced". Sin embargo, el Consejo de Indias opinó que no había mérito justo para concederle el marquesado de Oropesa, y benefició más bien a su hijo Manuel con un puesto en la infantería de las Reales Guardias Españolas. Don Domingo se lamentaría más adelante que su precariedad económica no le había permitido verificar la merced de hábito en alguna orden de caballería con que le había favorecido la Corona, ni tampoco proseguir –como era su intención– con el proceso judicial pertinente para que se le otorgara el ansiado marquesado de Oropesa. [109]

Similar fue la suerte que corrieron en el Perú los mestizos reales cusqueños que aspiraban a adjudicarse el marquesado de Oropesa. No estaba dentro de los planes de la Corona asignar nuevamente el mayorazgo y con ello encumbrar a algún linaje de indios nobles. Pero, al igual que en el caso de Uchu Inca Yupanqui, también en el Perú se concedió un premio de consolación a don Diego Betancur Túpac Amaru, quien parece haber sido el candidato favorito de la contienda que se desató en el Cusco en torno al marquesado de Oropesa. La Real Audiencia promulgó provisiones el 28 de julio de 1776 y el 22 de febrero de 1777, reconociendo formalmente la descendencia legítima de Betancur del inca Felipe Túpac Amaru. Estas provisiones corroboraban la expedida en 1765 por el virrey Amat y Junyent reconociendo a Diego Betancur "el goce de los privilegios de la Casa de Túpac Amaru". Como colofón, el 25 de noviembre de 1777 don Diego Betancur fue nombrado "Elector en la Casa de Guayna Cápac, ayllu Tumipampa" con título del Superior Gobierno de 25 de febrero de 1778. Betancur Túpac Amaru moría ese mismo año, no sin antes ver colmadas sus aspiraciones de nobleza. [110]

No cabe duda que el revés que le tocó vivir al cacique de Tungasuca, al favorecer la justicia a Betancur, debió provocarle sinsabores. Su desencanto frente a un reconocimiento que se le negaba puede haber sido una variable más para decidirlo a emprender una sublevación, pero de ninguna manera la única o la definitiva. Las condiciones económicas, políticas y sociales estaban lo suficientemente maduras como para promover una rebelión de envergadura; la agenda personal de José Gabriel se incorporó a la de otros sectores que se oponían en bloque al proyecto integral de las reformas borbónicas. Sin la existencia de una coyuntura de intranquilidad social, y las expectativas frustradas de un amplio segmento de la sociedad colonial, la protesta del cacique de Tinta no hubiera tenido eco, habría sido una denuncia aislada y sin resonancia. Por esto, el episodio del marquesado de Oropesa no debe ser visto como el que abrió el camino hacia la gran rebelión, que tardaría tres años más en producirse, a la espera –precisamente– de que se articularan otras variables que confluyeran en inducir el estallido insurreccional.

Por otro lado, plantear la existencia de un movimiento nacional inca en el siglo XVIII resulta un tanto impreciso. [111] Hay que admitir que a partir de que el virrey Castelfuerte hizo efectiva la real cédula de 1691, en la cual se estipulaba que aquellos indios nobles que pudieran demostrar su descendencia inca, a partir de probanzas de nobleza, serían reconocidos como hijosdalgos de Castilla, una serie de linajes incaicos sometieron sus expedientes. Así, el 20 de agosto de 1745 se aprobó la probanza de nobleza de don Nicolás Sahuaraura Inga y dos meses después, el 23 de octubre de 1745, ocurriría lo mismo con don Ascencio Ramos Tito Atauchi; ambas ratificaciones se dieron durante la gestión de don José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda, como virrey del Perú. Posteriormente, en 1754, se confirmó la nobleza de don Diego Choqueguanca y su propiedad sobre el cacicazgo de Azángaro. [112] Todos estos caciques, descendientes de Paullu Inca, habían demostrado su lealtad a la Corona y, por lo tanto, habían recibido favores y privilegios no solo para ellos sino también para sus hijos. Consiguieron escudos de armas, se hicieron pintar con insignias incas, obtuvieron el derecho de vivir en casa con cadena, a ungirse con la *mascapaicha* y, justamente por todas estas deferencias, fueron acérrimos realistas y lucharon contra la gran rebelión. [113] Si esta parafernalia es la que dio consistencia al movimiento inca del siglo XVIII, es posible observar que José Gabriel Túpac Amaru no pudo formar parte de ella.

Descendiente del inca Felipe Túpac Amaru, José Gabriel era un cacique interino que no consiguió ser ratificado en su cargo. Fue incluso removido del mismo en varias ocasiones por los corregidores de Tinta. [114] Su probanza de nobleza fue rechazada en

◀ Fig. 38. Inca Felipe Túpac Amaru. Justo Apu Sahuaraura Inca. Recuerdos de la monarquía peruana, 1838.

▲ Fig. 39. Paullu Inca. Justo Apu Sahuaraura Inca. Recuerdos de la monarquía peruana, 1838.

▶ Páginas siguientes: Fig. 40. Virgen de Monserrat. Atribuido a Francisco Chihuantito, siglo XVII. Óleo sobre lienzo. En el extremo inferior derecho aparece el cacique de Chinchero en actitud procesional; en la parte superior de esta escena se observa la presencia de ángeles aserrando las montañas.

favor de la de Diego Betancur Túpac Amaru. Su hijo Mariano, a quien hizo desfilar en el Cusco el 29 de abril y el 15 de agosto de 1778 ataviado con *mascapaicha*, [115] fue repudiado por los veinticuatro electores de la ciudad imperial, todos procedentes de las panacas reales. Surgen aquí dos problemas. En primer lugar, los caciques del siglo XVIII no fueron un grupo monolítico, había diferencias entre los pertenecientes a las parroquias cusqueñas y aquellos de los pueblos de la periferia del Cusco; había también contrastes entre los caciques descendientes de Paullu Inca y los que reclamaban descender de Túpac Amaru I; finalmente había una distancia entre los caciques reconocidos por la Corona y aquellos que estaban en calidad de interinos. En este contexto disímil, ¿se puede hablar de un movimiento nacional inca orgánico y articulado? Si se reconoce al cacique Túpac Amaru como el más representativo de este movimiento, entonces habría que preguntarse cómo encajan en este esquema los linajes incaicos que recrearon la parafernalia que dio sustento ideológico al movimiento. Estamos frente a dos ramas de caciques que coexistieron en el siglo XVIII pero en posiciones encontradas: los reconocidos, que mantuvieron una posición realista, y los postergados, que al no lograr ser ratificados ni en su cargo como caciques, ni en sus probanzas de nobleza, fueron más proclives a mantener una posición rebelde. A este segundo grupo perteneció José Gabriel Túpac Amaru. El concepto de movimiento nacional inca sugiere una unidad entre los linajes cacicales del siglo XVIII, mientras que los hechos demuestran las serias fisuras que existían al interior de la institución cacical.

Dos Ingas frente a las Cortes de Cádiz (1808-1814)

La rebelión de Túpac Amaru, el movimiento de masas sin precedentes que asoló a Hispanoamérica entre 1780-1781 poniendo en jaque la estabilidad del virreinato peruano, tuvo una fuerte oposición de parte de los linajes incaicos que habían sido favorecidos por la Corona a lo largo del siglo XVIII y que, por lo tanto, mantuvieron una clara posición realista. Dentro de ellos destacaron los ya mencionados Tito Atauchi y Sahuaraura, que eran parte del selecto grupo que contaba con una representación entre los veinticuatro electores del Cusco, y también otros indios nobles de menor rango, para los cuales enfrentar la rebelión significó escalar posiciones aceleradamente. En éste último grupo se encontraba el cacique de Chinchero, don Mateo García Pumacahua.

El linaje de los Pumacahua no formaba parte de la elite de los *capac*, es decir, no pertenecía a la nobleza inca del Cercado del Cusco, que remontaba su ascendencia a Manco Cápac. No obstante, en 1677 Francisco Pumacahua, cacique de Chinchero y padre de Mateo, contrajo matrimonio con Agustina Chihuantito, descendiente de Huayna Cápac, lo cual permitió que Mateo Pumacahua pudiera agregar la palabra Inga al final de su nombre. [116] Pero los Pumacahua no estuvieron desprovistos de pergaminos y abolengo. Así, Mateo Pumacahua iniciaba su expediente de nobleza con la real cédula de 1544 por medio de la cual se legitimaba a los hijos naturales de Cristóbal Topa Inga, conocido también como Paullo Inca (Fig. 39). Ese mismo año se otorgaba el blasón de armas a Paullo Inca, como hijo de Huayna Cápac, del cual reclamaban descender los Pumacahua. En 1557 Juan Pumacahua solicitó que se abriera el expediente de su filiación de nobleza y, en 1564, se daba la real provisión para exonerarlo a él y sus descendientes del pago de tributo, privilegio que sería ratificado por el virrey Toledo. Ya en el siglo XVII, concretamente en 1660, se autorizaba a los antepasados de Pumacahua el uso de la insignia real de la *mascapaicha*. [117] Quizás en agradecimiento a este logro fue dedicado un lienzo a Nuestra Señora de Monserrat, patrona de Chinchero, donde se ve

D. fran co chizanTi to fe ci t. año 1693

al cacique de turno rodeado de su séquito en actitud procesional (Fig. 40).

Mateo Pumacahua había nacido en Chinchero en 1740, dos años después del nacimiento de José Gabriel Túpac Amaru. El 12 de octubre de 1770 recibió el nombramiento de cacique y gobernador interino de Chinchero, cuando contaba aproximadamente con 30 años de edad. Al cabo de casi tres años, el 13 de agosto de 1773, Pumacahua sería designado capitán de la compañía de Indios Nobles de la doctrina de Chinchero, siendo más adelante promovido al rango de coronel de regimiento a consecuencia del estallido de la gran rebelión. Da la impresión que si no hubiera sido por su exitosa actuación militar al sofocar la rebelión de Túpac Amaru, probablemente no habría alcanzado los honores y privilegios que logró, al convertirse en una pieza clave del ejército realista que doblegó al cacique rebelde. Se entiende entonces, que para que no se olvidara su hazaña sobre Túpac Amaru, en la iglesia de Urquillos, Cusco, quedó como testimonio una pintura votiva en la cual, si bien aparece la Virgen como Imaculada en el centro del lienzo, debajo de ella se ilustra el sangriento enfrentamiento en el cual el león (Pumacahua) ataca a la sierpe, simbolizada por un dragón (Túpac Amaru) (Fig. 41). Sin perder el tiempo luego de su éxito militar, en mayo de 1782, Pumacahua presentó los documentos que acreditaban su nobleza y filiación, y al mes siguiente se expidió una certificación otorgada por Isidoro Paz, en la cual se le reconoció como gobernador y cacique principal de la doctrina de Chinchero. [118] Con esta ratificación Pumacahua pasó de ser cacique interino a convertirse en cacique propietario, además de acreditarse oficialmente su condición de indio noble como descendiente de los incas.

David Garrett ha observado que, luego de la gran rebelión, Mateo Pumacahua expandió notablemente su presencia en la producción agraria regional, al arrendar haciendas y adquirir otras, como es el caso de las haciendas Guaypu y Guayllabamba, colindantes y ubicadas en Chinchero. Pero, ¿cuál era su interés en incrementar sus ingresos y en qué los pensaba invertir? Su objetivo fue afianzar su posición en la sociedad colonial del Cusco, demostrando categóricamente su lealtad al Rey, para lo cual debió financiar costosas festividades –como la subida al trono de Carlos IV en 1792– y apoyar las obras públicas locales, como la construcción de carreteras y acueductos, a expensas del trabajo de los indios de su comunidad. [119]

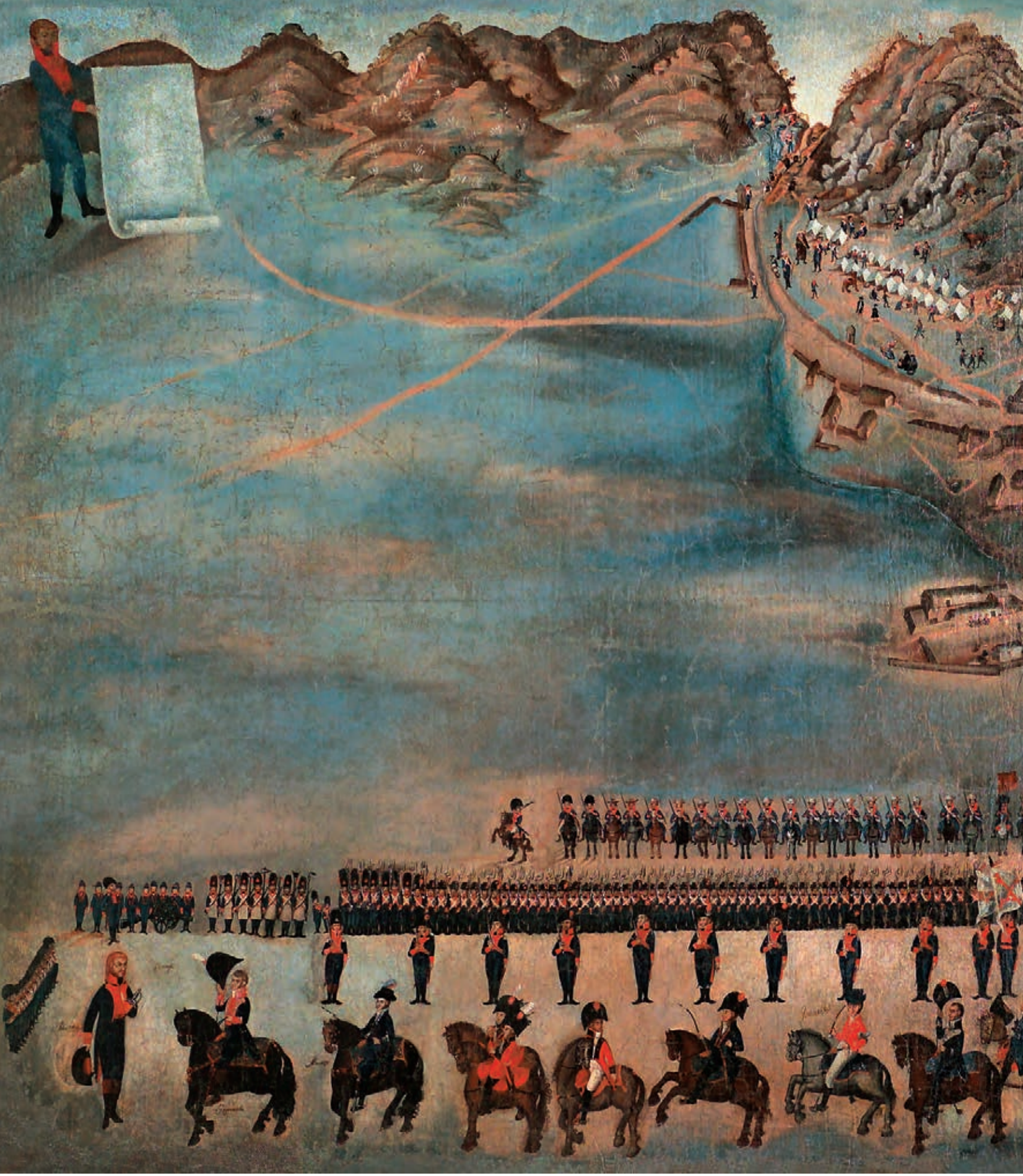
Su carrera siguió en ascenso. En agosto de 1784 se le otorgó una medalla de oro en reconocimiento a su lealtad y constancia. En 1802, el cacique de Chinchero no dudó en ofrecer un generoso donativo de 200 pesos a la Corona, para apoyar la guerra de España contra Inglaterra. En 1808, como resultado de la invasión napoleónica a la península, Pumacahua solicitó 500 pesos a favor de la ceremonia para levantar el estandarte real

en la víspera y día de Santiago, y jurar lealtad a Fernando VII (Fig. 42); cantidad que luego se vio reducida a 200 pesos. Pero Pumacahua no sólo demostró consistentemente su lealtad al monarca, aparentemente fue también un devoto cristiano. En su residencia de Urquillos mandó construir un oratorio donde, de acuerdo al inventario de sus bienes, se exponían cuatro lienzos, cuatro láminas y ocho estampas de advocaciones religiosas. También poseía un lienzo grande de la Asunción, "con su marco ancho y coronación dorado, se avaluó en veinte pesos", y una imagen en bulto del apóstol Santiago "sin ropaje, y demás concerniente es del pueblo." [120] Es posible comprobar que en la coyuntura de la temprana Independencia, la imagen de Santiago Matamoros denotaba una notable transformación: ya no aparecían indios aplastados a los pies del caballo que transporta victorioso al apóstol. Por el contrario, en la representación en bulto de la catedral del Cusco, por ejemplo, un indio vestido con un *uncu* blanco sostiene vigorosamente a Santiago, como simbolizando que lo puede levantar y mantener en vilo. No es la imagen de

◀ Fig. 41. Mural de la iglesia de Urquillos. Anónimo, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Detalle central que representa a Nuestra Señora Santa María de los Ángeles de la Porciúncula, a cuyos pies combaten el león y el dragón. Cusco.

▶ Fig. 42. Retrato de Fernando VII. Anónimo, 1810. Pintura ingenua. Colección particular.

▶ Páginas siguientes: Fig. 43. Vista panorámica del lienzo que representa la batalla de Guaqui, siglo XIX. Museo de Arte Americano, Cusco.



un indio doblegado o derrotado, sino de uno que enfrenta al apóstol dentro de un nuevo equilibrio de poderes.

Volviendo a la meteórica carrera militar y política del cacique de Chinchero, en 1809 Mateo Pumacahua ya era alférez real y fue promovido al grado de coronel de milicias. En 1811 se le otorgó el título de brigadier general, luego de combatir en la batalla de Guaqui contra los rebeldes del Alto Perú (Figs. 43, 44) y el 24 de setiembre de 1812 llega a la cúspide de su carrera –dentro de los parámetros coloniales– al asumir la presidencia de la Audiencia del Cusco. [121] Ese mismo año las Cortes de Cádiz promulgan una Constitución de corte peligrosamente liberal para algunos, como es el caso del virrey Abascal, monárquico a carta cabal.

No obstante, la actuación de Pumacahua como presidente interino de la Audiencia cusqueña será efímera. Siguiendo con sus gestos de desprendimiento, no bien asumió el cargo, don Mateo declinó su sueldo a favor de la lucha contra los insurgentes, y en diciembre de 1812 envió un donativo para el rey cautivo. Pero, por otro lado, fue retrasando sistemáticamente la aplicación de la Constitución de Cádiz, en una intendencia como la del Cusco, donde la abolición del tributo y la mita, promulgada por las Cortes gaditanas, tenían un peso gravitante. Más aún, Pumacahua llegó a elevar un oficio donde dejaba entender que se había visto forzado a aceptar el pedido de los indios de continuar con el pago de tributos. [122] Así los intereses de los caciques cusqueños –como era el caso del cacique de Chinchero– coincidieron, por razones diferentes, con la resistencia interpuesta por el virrey Abascal a derogar los tributos. Esta resistencia no se explica únicamente por el jugoso ingreso que de hecho representaba la recaudación de tributos para la Real Hacienda. [123]

¿Por qué entonces inquietaba a Pumacahua el tema de la abolición de los tributos? Hay que reconocer que en su calidad de cacique, una de las principales funciones que llevaba a cabo era la recolección del tributo de los indios de su comunidad. Si el cobro del tributo se removía, las relaciones con la comunidad debían redefinirse y, de alguna manera, los caciques perdían su razón de ser. Además, la Constitución de Cádiz también derogaba los señoríos, y no hay que olvidar que los caciques, eran "señores naturales". Por tanto, el marco de referencia en el que Pumacahua se manejaba estaba sufriendo modificaciones sustanciales. Debe haber sentido que combatir por la restitución de Fernando VII era la garantía de volver al período previo a las Cortes y la Constitución. De allí probablemente que aceptara unirse a la revolución que encabezaron en 1814 en el Cusco los hermanos Angulo, quienes intencionalmente persuadieron al cacique de que Fernando VII había muerto, "razón por la cual [Pumacahua] se había decidido a *defender sus derechos*". [124] Además, existe la posibilidad que el cacique de Chinchero fuera proclive a confrontar a la autoridad colonial, en la medida que había sido removido de la presidencia de la Audiencia del Cusco sin demasiadas contemplaciones, para colocar en su lugar al brigadier criollo don Martín Concha. [125] Ya en abril de 1813, a solo seis meses de haber asumido el cargo de presidente interino, Pumacahua había detectado el aborrecimiento que muchos le tenían por ser, entre otras cosas, "de naturaleza índica". [126] La participación de Mateo Pumacahua como aliado de los Angulo le costaría la vida, siendo ajusticiado en Sicuani, el 17 de marzo de 1815. Con la ejecución del cacique de Chinchero se cerraba un ciclo donde la presencia de mestizos reales en la dirigencia de movimientos sociales de alguna trascendencia había sido determinante.

Lo interesante es que, paradójicamente, quien en Cádiz había abogado más fervorosamente por la erradicación de tributos y mitas era otro indio noble, pero con una larga estancia en España. Se trataba nada menos que de don Dionisio

▲ Fig. 44. Batalla de Guaqui (detalle). Anónimo, siglo XVIII. En la parte inferior del lienzo aparece el brigadier Mateo Pumacahua en uniforme militar y a caballo. Museo de Arte Americano, Cusco.

Inca Yupanqui, quien había sido nombrado diputado interino en representación del Perú a las Cortes.

Don Dionisio Uchu Inca Yupanqui era el hijo mejor de don Domingo Uchu Inca, uno de los aspirantes al marquesado de Oropesa. Si bien don Domingo no había conseguido que se le asignara el disputado mayorazgo, había logrado algunos beneficios para sus hijos. Así, a su hijo menor Dionisio, residente en España, se le concedió una plaza de Guardia Marina, cien doblones de oro por una vez para equiparse y dieciocho pesos mensuales hasta que llegara a ser teniente de navío. Además, tanto Dionisio como su hermano mayor Manuel, recibieron de parte del Rey "merced de hábito en una de las órdenes militares, sin exceptuar la de Santiago", lo cual no pudieron verificar, por no estar en condiciones de financiar el correspondiente recurso. Al fallecer don Domingo, en 1782, dejó una pensión de 18.000 reales de vellón, de la cual se le asignó, el 15 de setiembre de 1784, 6000 reales de vellón a su hijo Dionisio. En 1787 encontramos a don Dionisio Uchu Inca Yupanqui como teniente coronel agregado al Regimiento de Villaviciosa. [127]

Al instalarse las Cortes de Cádiz, y mientras se realizaban elecciones en Hispanoamérica para enviar diputados en representación de los virreinatos a las Cortes, se nombraron diputados interinos, escogiéndose entre los americanos residentes en España. Es así como dos peruanos fueron designados a las Cortes: Vicente Morales Duárez, quien llegaría a ser presidente de las mismas, y don Dionisio Inca Yupanqui. Como se ha señalado, Dionisio, al igual que su hermano Manuel, llegaron de corta edad a España y, por lo tanto, fueron moldeados bajo los patrones hispanos, teniendo un recuerdo lejano del lugar en que habían nacido. De allí que Morales Duárez observara que don Dionisio solo tenía conocimiento del Perú, a partir de "noticias tradicionarias o históricas, según lo hará *con otros países extraños*". [128]

En varias ocasiones Inca Yupanqui verbalizó la imagen idealizada que tenía del Perú y que probablemente había recreado a partir de las lecturas de la obra del Inca Garcilaso de la Vega. Cuando tomaba la palabra en las sesiones de las Cortes lo hacía "en nombre del Imperio de los quechuas", aunque desconocía lo que ocurría en el Perú: el funcionamiento de las comunidades, el papel de los caciques y su relación con las autoridades locales. [129] Era un inca, porque ese era el apellido que llevaba, pero había

S, Laura.
S, Fenisa.
S, cisilia.

sido "hispanizado", siguiendo el modelo que proponían los borbones de españolizar a través de la educación para tener acceso a una representación. [130]

Junto con el diputado guayaquileño Joaquín Olmedo, Inca Yupanqui abogó por la abolición de la mita y la erradicación del tributo. Su única preocupación sobre la segunda medida no tenía que ver con lo que la ausencia del tributo significaría en términos de la relación cacique-indios tributarios y la distribución de tierras que el pago del tributo implicaba. Solo le inquietaba la situación que la abolición del tributo podría tener sobre los curas doctrineros, cuyo salario –o sínodos– se desagregaba de los tributos. En ningún momento se percató de que al desaparecer los tributos se apartaba a los caciques de una función que habían desempeñado desde tiempo inmemorial. No se inquietó por lo que podría perjudicar la medida a la elite indígena, de la cual él también formaba parte, sino por los perjuicios que podría traer al clero. Seguía favoreciendo a la Iglesia cuando opinaba que los indios debían dejar de pagar tributo y más bien pagar diezmos, como lo hacían los mestizos y los españoles. [131] El 20 de junio de 1811, don Dionisio propuso la distribución de tierras bajo el sistema de la propiedad privada con lo cual, en su criterio, se igualaría a los indios con los españoles. Nuevamente no cayó en la cuenta de que con esta medida se desmantelaría a las comunidades indígenas y su manejo colectivo de la tierra. [132]

Las opiniones de Inca Yupanqui no reflejan mala intención sino un alarmante desconocimiento de la realidad del virreinato peruano. Su largo alejamiento físico del Perú, en primer lugar, y su experiencia educativa en planteles de prestigio en la península, en segundo término, habían derivado en que su razonamiento fuera más el de un español peninsular que el de un español americano. Aunque también hay que reconocer que su saber ilustrado y su fluidez de palabra influenció en que las Cortes le concedieran la ciudadanía a los indios ya que, en palabras del delegado de Buenos Aires, López Lisperguer, "los indios a quienes se ha conservado por sus riquezas y por su autoridad la nobleza, y parte al menos de aquella dignidad con que fueron hallados, *son muy capaces*". [133] Sin duda Inca Yupanqui se ajustaba a esta imagen.

Es evidente entonces que se produjo un conflicto de intereses entre Inca Yupanqui y Pumacahua Inga, ambos mestizos reales descendientes de los incas. Mientras el primero, desde las Cortes de Cádiz propugnaba la erradicación del tributo, el segundo señalaba que había comunidades del sur andino opuestas a la abolición, las cuales habían solicitado formalmente seguir tributando. A Pumacahua no lo desvelaba especular sobre la suerte que correrían los curas doctrineros al removerse los tributos, le preocupaba el papel (limitado sin duda) que iban a desempeñar los caciques si dejaban de existir tributos y mitas. Es posible que intuyera que con estas medidas liberales el liderazgo de los caciques y el peso de sus cacicazgos estaba llegando a su fin. De allí quizás su afirmación de que se había unido al movimiento de los hermanos Angulo para "defender sus derechos". La propuesta de desestructurar la propiedad colectiva de las tierras de la comunidad a favor de la propiedad individual no parece haber sido discutida durante su gestión como presidente de la Audiencia del Cusco, pero no es extremo pensar que de haberse planteado Pumacahua la hubiera rechazado por considerarla igualmente perjudicial. Así, mientras Dionisio Inca Yupanqui dio la impresión de estar más cercano a la política liberal, Mateo Pumacahua irradia la imagen de una persona más conservadora (Fig. 45), más próximo a ese Fernando VII quien no bien recuperó el trono de España dio marcha atrás a las medidas tomadas en las Cortes de Cádiz, anulando la Constitución y poniendo nuevamente en vigencia tributos y mitas, además de reintroducir los señoríos. La primavera liberal había durado escasamente seis años, pero había puesto en marcha el irreversible colapso de los mestizos reales y sus atesorados privilegios.

◀ Fig. 45. Mateo Pumacahua cacique de Chinchero y su esposa en calidad de donantes. Anónimo, fines del siglo XVIII. Polonia, la hija a quien se le permitió ingresar a un convento de criollas luego del destacado papel de su padre reprimiendo la gran rebelión, aparece en la parte central del cuadro vestida con hábito.

NOTAS

1 De acuerdo a Richard Konetzke, esta división no se basó en un principio estrictamente racial, sino fundamentalmente en razones de índole militar, fiscal y religiosas. Consúltese Konetzke 1944: 225. No obstante, hay que admitir en la práctica que la "mácula del color" siempre estuvo presente como un componente importante dentro de las relaciones sociales que se establecieron en la colonia, como lo demuestra Stolcke (1992).

2 Macera (1977: 452). Consúltese también el libro de Durand Flórez (1973: 27, 43).

3 Macera op. cit.

4 O'Phelan 1995: 25.

5 O'Phelan 2001: 367-368.

6 Konetzke 1960. 114. El autor señala que el derecho matrimonial canónico reconocía exclusivamente el impedimento de disparidad de religiones, mas no de diferencia racial.

7 Macera 2004: 19.

8 Gregorio de Cangas utiliza el término "mestizo real" para definir al vástago producto de la unión de español con india, aunque no especifica que se trate de una india noble, que es con la connotación que se emplea en el presente estudio (De Cangas 1997: 59, tabla).

9 Garrett 2005: 81.

10 Chipman 1981: 219.

11 Rostworowski 1989: 17.

12 Ibid.: 20.

13 Konetzke 1960: 125.

14 Inca Garcilaso de la Vega 1967, tomo I: 5-6 (Introducción).

15 Konetzke 1944: 9.

16 Lockhart. 1979: 150-151. Durante el período comprendido entre 1532-60, llegaron al Perú alrededor de 550 mujeres europeas.

17 Guamán Poma 1992: 159.

18 Garrett 2005: 86.

19 Macera 2004: 25. Consúltese también el artículo de Díaz del Castillo (1956-58: 218). El autor argumenta que a diferencia de la información que transmite Garcilaso de la Vega, en el sentido de que Melchor Inga murió sin descendencia, en realidad dejó un hijo varón de tres o cuatro meses al que llamó Carlos Inga de Salazar, quien posteriormente se casó con doña Nicolasa Inés de Acosta y tuvo una encomienda llamada Pucará, en la provincia de Almaguer.

20 Guamán Poma 1992: 690.

21 Garrett 2005: 23.

22 Archivo General de Indias (AGI) Audiencia de Lima, Legajo 492. Se alude a que don Diego Esquivel iba "diciendo en lengua india que él era su Apo, que quiere decir en lengua castellana su Rey, y que descendía de los emperadores de allí, y que así solamente a él debían obedecer." Este documento es citado extensamente por Colin (1966: 144-149).

23 Se trataba de Manuel Valverde Ampuero de las Infantas, a quien como descendiente de los incas se le ofreció la corona. Era un hombre importante del Cusco, regidor y síndico procurador del cabildo, además de capitán del regimiento de Milicias (Durand Flórez 1993: 269).

24 Flores Galindo 1987: cap. IV.

25 Lavallé 1990: 322.

26 Archivo General de Simancas (AGS) G. M. Leg. 7092. Años 1768-1787. Expediente relativo a la venida a España de Domingo Uchu Inca, teniente de Infantería de la guarnición del Callao, con sus hijos Manuel y Dionisio. De acuerdo al expediente, los Uchu Inca llegaron a la península en 1767.

27 O'Phelan 2002a: 849-856.

28 AGS. G. M. Leg. 7092. Años 1768-1787.

29 Lavallé 1990: 320. El paréntesis es nuestro. Lavallé asume que la referencia alude a los criollos, cuando en realidad se trata de mestizos reales que, en efecto, heredaron encomiendas en su condición de hijos de conquistadores y ñustas.

30 AGS. Leg. SGU 6973, 6. Diversas solicitudes a favor de su marido e hijos que hace doña María Joaquina Uchu Inca, descendiente de los reyes del Perú. Años 1793-1796. El paréntesis es nuestro.

31 Castiza era, en términos de las castas novohispanas, el producto de la unión de un español y una mestiza. En el Perú se le denominaba cuarterona de mestiza. Inclusive, la unión de un español y una cuarterona de mestiza producía quinterona de mestiza, que físicamente podía ser indistinta de una española. Para las castas en Nueva España consúltese Katzew (2004: 95). Para el caso peruano, consúltese Los cuadros de mestizaje del virrey Amat (2000: 32-33).

32 Mujica 1995: 53.

33 O'Phelan 1995: 37. Se cita el documento del AGI. Audiencia de Lima, Leg.9 88. Para el caso del Cusco, consúltese el artículo de Hidalgo (1983: 120-121).

34 Pease 1992: 176-177.

35 Sobre las connotaciones del concepto de "señor natural", consúltese el artículo de Chamberlain (1939).

36 Macera 2004: 25. El paréntesis y la cursiva son nuestras.

37 Ares Queija 1997: 45.

38 Lavallé 1990: 321.

39 Fernández de Recas 1961: XVI. Consúltese también Díaz Rementería 1977.

40 Cope 1994: 52.

41 Mörner 1967: 55. De acuerdo a Lockhart, prácticamente todos los conquistadores tomaron concubinas indias, algunos mientras esperaban la llegada de sus cónyuges españolas, y otros antes de contraer matrimonio con una mujer peninsular. La mayoría tuvo descendencia en sus concubinas indias (Lockhart 1979: 215).

42 Konetzke 1960: 123.

43 Ares Queija 1997: 43.

44 Ibid.: 44. La referencia debe estar dirigida a los mestizos comunes, no a los mestizos reales.

45 British Museum, Londres. (BM) Additional (ms.) 13.976. El documento describe el plan que habían elaborado para tomar la ciudad de Lima y que fue abortado. Citado en O'Phelan 1988: 112.

46 AGI. Audiencia de Santa Fe. Leg. 575. Año 1750. Los sastres Gregorio Loredo y Miguel Surichac eran mestizos, lo mismo que los zapateros Antonio Caro y Julián Ayala; todos ellos fueron juzgados como cómplices en la conspiración de Lima de 1750.

47 Navarro 2001: 199-200.

48 Para el caso del Cusco, David Garrett (2005: 85) ha demostrado la estrecha conexión entre indios nobles y artesanado. Menciona los casos de don Agustín Condemayta, fabricante de velas y elector en 1760, lo mismo que el del herrero Francisco Pumayalli, y el de don Jerónimo Orcoguaranca, tintorero, quien había sido alférez real en 1736 y elector desde 1741 hasta su muerte. Así también, el indio noble don Pablo Soria Condorpusa estableció a su hijo, Miguel, como maestro platero en la década de 1770.

49 Don Francisco Rodríguez, indio natural del puerto de Paita, depositó a su hija Rafaela en el beaterio de Copacabana, acompañada de tres esclavas para su servicio. Al respecto puede consultarse Harth-Terré 1973: 107.

50 BM. Additional (ms.) 13.976. El paréntesis es nuestro.

51 Navarro 2001: 21. Los otros dos clérigos eran el padre fray Antonio Garro y el padre fray Isidoro Cala y Ortega.

52 Loayza 1946: 1, 3.

53 Navarro 2001: 200. El argumento que se les daba era que si se ausentaban de sus cacicazgos iban a descuidar el cobro del tributo.

54 Pease 1992: 164-165.

55 Zevallos Quiñones 1992: 40.

56 Navarro 2001: 252.

57 Ibid.

58 Kathryn Burns 2002: 112.

59 Ibid.: 267-268.

60 Ibid.: 275.

61 Decoster 2002: 256, 257.

62 Ibid.: 267.

63 Archivo Arzobispal de Lima (AAL) Ordenaciones. Leg. 68. Año 1759. Declaración del testigo don Juan Salazar. Citado en O'Phelan 2002b: 315.

64 Navarro 2001: 28.

65 Ibid.: 169.

66 BM. Additional (ms.) 13.976. También citado en O'Phelan 1988: 113.

67 Ibid.: 293.

68 Ibid.: 259. Diego Túpac Amaru y Miguel Bastidas, primo hermano y cuñado del cacique de Tinta, respectivamente, controlaban los movimientos de la facción aymara, llegando incluso a reprender a Túpac Catari cuando se extralimitaba en sus poderes.

69 Castro Arenas 1973: 80

70 Vila Vilar 2000: 195.

71 Castro Arenas 1973: 13 La cusma era una camiseta de algodón teñida de musgo. Al respecto puede consultarse Amich (1975: 85).

72 O'Phelan 2004: 126.

73 Castro Arenas 1973: 83.

74 Amich 1975: 156-157.

75 Loayza 1942: 4.

76 Lenartz 1972. Este autor aborda el tema más a fondo en su tesis inédita de doctorado (Lenartz 1974).

77 Loayza 1942: 11. Los paréntesis son nuestros.

78 Rowe 1971: 189. De acuerdo al autor, José Gabriel fue bautizado el 1 de mayo de 1738, al cumplir un mes y veintidós días de nacido. Es decir, pudo haber nacido entre el 8 y el 10 de marzo.

79 Del Busto Duthurburu 1981: 21-22.

80 Amado González 2002: 243.

81 Cahill 2003a: 25.

82 Temple 1949: 68. Citado en O'Phelan 1999: 267.

83 Del Busto 1981: 31-32.

84 Ibid.: 55.

85 Cahill 2003a: 25.

86 Lewin 1967: 390.

87 Ibid.: 391. Los paréntesis son nuestros.

88 Nodin Valdez 1978: 188.

89 El colegio de San Borja siguió funcionando después de la expulsión de la Compañía de Jesús, ya que, de acuerdo a los registros, en 1762 contaba con 21 indios

nobles entre el alumnado y en 1773 con 23. Consúltese al respecto Garrett (2005: 84).

90 O'Phelan 1988: 251. Diego Ortigoza había nacido en Arequipa pero residía en Tungasuca. Es descrito como un criollo de 52 años casado con Petrona Esquivas de Limatambo a quien se había encargado la educación de los hijos del cacique rebelde por un sueldo de 80 pesos y alojamiento. Era hombre de confianza de Túpac Amaru y actuó como su escribano durante la gran rebelión.

91 O'Phelan 2004: 100.

92 Ibid.: 103. El afrancesamiento en la moda llegaría a España con Felipe V y su séquito, primer borbón que asumió el trono en el siglo XVIII.

93 Martínez. 1995: cap. III.

94 AGI. Audiencia de Lima. Leg. 1052. Declaración de fray Bernardo López, religioso presbítero de la orden de San Agustín, en Lampa. Citado en O'Phelan 1995: 158.

95 AGN. Real Audiencia del Cusco. Leg. 162. Año 1777. Agradezco esta referencia al doctor Edgar Montiel.

96 Silva 2002: cap. V ("Bibliotecas, lecturas y lectores en la Ilustración").

97 Susy Sánchez 2005: 455-456. El primer café en Lima lo abrió Francisco Serio en 1771, en la calle de Santo Domingo, en las inmediaciones del palacio del virrey.

98 Nueva Enciclopedia Sopena. Diccionario Ilustrado de la Lengua Española. Barcelona: Editorial Ramón Sopena S.A. Tomo I, p. 592.

99 Bueno 1951[1763]: 109.

100 O'Phelan 1988: 190.

101 Lewin 1967: 336. No obstante, el corregidor se valió de esta acusación para remover de su puesto a Túpac Amaru y colocar en su lugar a su delator, Esteban Zúñiga.

102 Garrett 2005: 203.

103 Cahill 2003a: 19.

104 Garrett 2005: 203.

105 Me estoy refiriendo al artículo de Cahill (2003a: 15-18) y al libro de Garrett (2005: 203-206).

106 AGS. SGU. Legajo 7092. Años 1768-1787.

107 Ibid.

108 Ibid.

109 Ibid.

110 Cahill 2003a: 18, 22.

111 Rowe 1976: 13-66.

112 O'Phelan 1999: 264.

113 Ibid.: 266.

114 O'Phelan 1995: 107. En su confesión, el cacique rebelde pasó lista a los corregidores de Tinta con los cuáles había tenido que relacionarse durante su cargo. Explicó que don Gregorio Viana lo acosó infinito con el repartimiento, "que luego vino Arjona y le repartió mil quinientos pesos, en cuyo tiempo hizo presentación al cacicazgo y le puso de cacique en virtud de los documentos que presentó, pero a los dos años le quitó... y puso a su cobrador Esteban Zúñiga, mestizo de Sicuani, pero habiendo ocurrido el confesante al gobierno le volvieron a entregar el cacicazgo...pero vino el difunto Arriaga y le trató mal… le dijo que si no le entregaba dentro de tres días [la plata del reparto y tributos] lo había de quitar del cacicazgo y aun lo habia de ahorcar..." (AGI. Audiencia del Cusco. Leg. 33).

115 Lewin 1967: 394.

116 Garrett 2005: 80.

117 Peralta y Pinto 2003: 179.

118 Ibid.: 184.

119 Garrett 2005: 240.

120 Peralta y Pinto 2003: 122.

121 Ibid.: 185, 186.

122 Ibid.: 187.

123 Sala i Vila 1996: 238-239.

124 O'Phelan 1984. 69. El paréntesis es nuestro.

125 Ibid.: 87.

126 Peralta y Pinto 2003: 188.

127 AGS. GM. Leg. 7092. Años 1768-1787.

128 De Armellada 1959: 59.

129 O'Phelan 2002c: 181.

130 Rieu-Millan 1990: 161.

131 O'Phelan 2002c: 177.

132 O'Phelan 2002a: 855.

133 O'Phelan 2002c: 179.

► Página siguiente: Fig. 1. Dos agustinos del Santuario de Copacabana bautizando a un noble indígena ataviado con uncu inca adornado con tocapus (detalle). Anónimo, s. XVII. Óleo sobre lienzo. Colección particular, Lima (Mujica Pinilla 2006b).

El visitador general Areche y su campaña iconoclasta contra la cultura andina

David Cahill

Los orígenes de la reforma radical de la cultura inca y "gentílica" en el periodo inmediatamente posterior a la rebelión de José Gabriel Túpac Amaru, se encuentran en el programa de Carlos III anterior al conflicto, el cual pretendía reformar la práctica de la religión popular en todo el mundo hispánico. Este programa borbónico, al que se le había dado un énfasis particular en la misma España, fue implementado, de manera similar, en la Indias, sobre todo en los virreinatos del Perú y Nueva España. El programa revivía una tentativa previa e ineficaz de reforma religiosa emprendida por los Habsburgo, pero también hacía eco en su discurso de la antigua campaña de "extirpación de idolatrías" que se llevó a cabo en el Perú desde fines del siglo XVI hasta comienzos del XVIII (Fig. 1). Carlos III y sus principales ministros entendieron la conexión existente entre las celebraciones religiosas públicas y el orden público y la seguridad de la corona. Las leyes de los Habsburgo sobre la reforma de la praxis religiosa popular fueron ineficaces; en cambio, las leyes borbónicas fueron implementadas de modo más riguroso y, en general, tuvieron éxito. [1] La renovada preocupación borbónica en torno a la mezcla de lo sagrado y lo profano fue

un intento concertado para retirar a la religión de las calles y plazas y llevarla de vuelta a los iglesias y claustros, donde no podría camuflarse la violencia política colectiva. [2] Si bien la preocupación de las autoridades reales en España a veces parecía excesiva, su temor a la subversión no carecía de fundamento: la revuelta de los catalanes en 1640 estalló durante el Corpus Christi y el motín de Esquilache se desencadenó el Domingo de Ramos. En contraste con la anterior campaña "extirpadora" de la era de los Habsburgo, la praxis religiosa peruana bajo los Borbones se mantuvo intacta durante largo tiempo, sin que intervinieran las autoridades reales ni las eclesiásticas, hasta que la irrupción del levantamiento general convirtió a la religión peruana, y a la cusqueña en particular, en un campo de lucha política.

La praxis religiosa peruana, la política subversiva y la seguridad del reino estaban inextricablemente ligadas en la mente de las autoridades reales. Esto ocurría, en particular, en el caso de los incas nobles del Cusco, quienes si bien permanecieron leales al rey durante la rebelión, después siempre fueron políticamente sospechosos ante las autoridades reales encargadas de sofocar el levantamiento y restaurar la paz. No se puede olvidar que José Gabriel Túpac Amaru era, o alegaba ser, un inca noble. Y, sin embargo, la política posterior a la rebelión de socavar las actividades religiosas tradicionales y las prácticas culturales no se limitó a la elite y a la praxis inca, pues estuvo igualmente dirigida contra los grupos sociales que no eran parte de la elite, quienes, después de todo, serían los que conformarían el ejército rebelde en cualquier supuesta rebelión futura. Este capítulo explora los intentos realizados por la corona para suprimir el difundido uso del simbolismo inca en las celebraciones tanto cívicas como religiosas, y para buscar y destruir estos emblemas de identidad étnica colocados en las viviendas particulares, iglesias e instituciones públicas (Fig. 2). Mientras que en España uno de los principales objetivos de la reforma religiosa era llevar la *praxis* de las calles al interior de los templos, en el Cusco posterior a la rebelión, los reformadores realistas invadieron las iglesias, colegios y viviendas privadas en una "purificación" cultural que no tendría parangón en la península. Sostener una campaña iconoclasta a lo largo del tiempo resultaba difícil, y, en el Cusco, los esfuerzos extirpadores dependieron de la fortaleza de carácter de dos altos oficiales reales: el implacable Areche, y el vengativo inquisidor Benito de la Mata Linares, la *bête noire* de la nobleza inca sobreviviente. Areche fue retirado del cargo en 1782 y, cuando Mata Linares fue promovido a Buenos Aires en 1787, el impulso principal del esfuerzo iconoclasta se había agotado. Los intentos de reforma prosiguieron, de manera menos perceptible, aunque fueron despiadados e incluso más insidiosos, a medida que los oficiales reales buscaban erosionar las bases tradicionales de los cargos que ocupaban los indígenas. La corona tenía ahora bajo la mira a la institución del cacicazgo indígena; los caciques indios fueron puestos en entredicho y reemplazados, gradualmente, por funcionarios que no eran indígenas. Al mismo tiempo, las danzas tradicionales, notables por su variedad y colorido, también acabaron siendo afectadas por esta ofensiva, la cual fue esporádica, pero era parte integral de la campaña iconoclasta puesta en marcha por el visitador general en 1781.

▲ Fig. 2. Cacique indígena durante el sacramento de la confesión. Anónimo, ca. 1613-1620. Plancha grabada en cobre. Nótese al ángel que esta a punto de coronarlo, a los pecados que salen de su boca en forma de animales y al demonio iracundo que ve como un indio idólatra se convierte al cristianismo. Colección Barbosa Stern, Lima (Stastny 1999: 253-256).

▶ Fig. 3. Presunto retrato ecuestre del inca Tupac Amaru II. José Boqui, s. XIX. Plata martillada, repujada y calada. Nótense a los indios cargadores que sirven de pie a este sahumador. Procedente de la serranía de Arequipa. Colección Enrico Poli (Del Busto Duthurburu 1996: 247).

La visita general de 1778-1781

La visita general del virreinato del Perú en 1778-1781, efectuada por José Antonio de Areche, fue instigada por José de Gálvez, el ministro de Indias, luego de la visita que este mismo hiciera en 1765-1771 al virreinato de Nueva España. [3] Las medidas reformistas de Areche desataron una serie de protestas políticas que fueron la antesala de las rebeliones de Túpac Amaru y Túpac Catari. Estas manifestaciones –en Arequipa, Huaraz, Cerro de Pasco, La Paz y Cochabamba, así como unos disturbios menos espectaculares en la diócesis de Trujillo y una conspiración abortada en el Cusco– han llegado, por eso, a ser consideradas como los "preliminares del incendio". [4] Otros han subrayado que las protestas fueron una respuesta de la sociedad local a las reformas fiscales iniciadas por el visitador general José Antonio de Areche e implementadas en el virreinato a partir de mediados de 1777. [5] Esta amenaza fiscal a los intereses locales consistía en un alza del dos por ciento en la alcabala, nuevos impuestos de 12,5 por ciento a la producción de aguardiente (el "nuevo impuesto") y el quinto de la plata y el oro acuñados y trabajados, así como la amenaza de incluir a sectores no indígenas en las filas de los tributarios. Además de los aspectos puramente financieros, el resentimiento se debió también al rigor con el que se aplicó este ejercicio, su impacto social en la diferencia

salarial y –lo que no era menos importante– a la arrogancia con la que Areche y sus funcionarios ejecutaron sus tareas.

Más aún, la orden dada por Areche el 16 de noviembre de 1779 extendía la obligación del tributo a "mestizos", "cholos" y "zambiagos", quienes hasta entonces habían estado exceptuados. Asimismo, esta nueva disposición tributaria fue difundida ampliamente y de inmediato, distribuyéndose copias de la misma a todos los curas parroquiales de la región. [6] Mucho más que en el caso de la alcabala, el tributo en cuestión era motivo de temor por las posibles consecuencias futuras antes que de resentimiento por las medidas ya implementadas por la corona, pese a que en noviembre de 1779 se habían comenzado a preparar las nuevas *matrículas de tributarios*. Ser clasificado como tributario significaba no sólo la pérdida inmediata de posición social sino un desastre financiero y la posibilidad de tener que cumplir trabajos forzados. Asimismo, se incluía cada vez más a mestizos en los odiados *repartimientos de mercancías* que, por lo general, estaban destinados exclusivamente a la explotación de los indios.

La rebelión de Túpac Amaru no fue hecha totalmente en vano (Fig. 3). Para un campesinado fuertemente presionado (tanto los criollos y castas más pobres, al igual que los indígenas), la abolición del odiado repartimiento de mercancías, dictada por el virrey Agustín de Jáuregui en diciembre de 1780 como primera respuesta a la rebelión, fue particularmente bienvenida. El reparto había sido la cruz de su existencia, pues agotaba no sólo su producción excedente sino sus limitados recursos e incluso su capital fijo, y su recolección con frecuencia había estado ligada a la violencia. Su abolición fue, por lo tanto, un gran alivio. Los corregidores, quienes junto con los comerciantes y los recaudadores eran los beneficiarios de los repartos, desaparecieron, para ser reemplazados en 1784 por intendentes en Cusco y Puno, nombrándose subdelegados en cada provincia. Varios subdelegados venales y unos cuantos corregidores salientes hicieron esporádicos intentos de reintroducir los repartos de modo ilícito, pero estos rara vez fueron onerosos y una enérgica apelación judicial usualmente acababa con estos aspirantes a transgresores. En efecto, las protestas judiciales eran frecuentes en el periodo posterior a la insurrección y se las llevaba adelante con tesón porque la corona también había considerado el descontento de las provincias y había establecido en 1787 una real audiencia en el Cusco, eliminando así la necesidad de que los litigantes viajaran a Lima o La Plata en pos de reparaciones legales.

Restaurando el reino del rey

Los funcionarios reales y quienes diseñaban las políticas juzgaban que el Cusco era la llave militar y política, no sólo del Perú sino de toda la parte sur de la América hispana. Este dictamen se sustentaba en el reconocimiento de la importancia simbólica trascendental que la antigua capital inca tenía para aquellos nativos andinos que anhelaban retornar a la presunta Edad de Oro del incario, o para los criollos que buscaban, ya fuera un mejor rol político dentro de la estructura imperial o la emancipación total de la hegemonía española. Asimismo, existían sólidas razones militares para generar una inquietud oficial respecto a la posible pérdida del Cusco, pues este se hallaba situado en el centro de las provincias "indias" más pobladas y, según criterios logísticos, su acceso era difícil. Aun así, la posición oficial sobre su poder se basaba fundamentalmente en el entusiasmo que se había observado en los nativos andinos al referirse a la ciudad, "por aquella memoria que conserva de haber sido Capital de los Incas". [7] El común denominador de las diversas insurgencias y conspiraciones era la búsqueda de un inca –o de una confederación de incas, según una versión– que encabezara un movimiento que brindara una alternativa política a la prolongación del dominio español. [8]

◀ Fig. 4. Tapiz cusqueño neo inca, s. XVIII. Presenta motivos relativos al valor medicinal de las plantas y al matrimonio. En la parte central del tallo abierto, una pareja de indios. Se ilustra también las relaciones comerciales entre la sierra y la selva, reflejadas en la presencia de incas y chunchos, unos identificados con los loros y otros con los monos que cargan sobre sus cabezas. Ellos aparecen en la parte baja, vestidos con uncus y llevando llamas que están cargadas con maní y yuca ("romo"). Convento de Santa Catalina, Cusco (véase Gisbert et al. 1987: 312-314).

▲ Fig. 5. Amaru o felino. Anónimo, s. XVIII. Mayólica en forma de conopa que emplea la técnica española de cerámica vidriada de Talavera de la Reina. Colección Jaime y Vivian Liébana (Acevedo 2005).

La expresión clásica de la preocupación que generaba en la corona este penetrante discurso y simbolismo incas fue formulada por Benito de la Mata Linares, el intendente del Cusco en el periodo inmediatamente posterior a la gran rebelión:

> *lo importantisimo que es atender a esta ciudad del Cusco, y con sólo decir... que perdida ella se levantó todo el Reyno; y conservada, aunque se aniqilara Lima, y Buenos Aires no debia dar cuidado, se comprendera su importancia: el Indio tiene tal entusiasmo con ella, que interín no la posea no cree conseguir cosa particular por aquella memoria que conserva de haber sido Capital de los Incas: su disposición contribuye mucho para estar colocada entre las provincias mas numerosas de Indios, y tener distante los recursos.* [9]

Es sabido que en la sentencia de muerte de José Gabriel Túpac Amaru por "el horrendo crimen de rebelión alzamiento general de los indios, mestizos y otras castas" –no se hizo mención alguna de los criollos–, Areche lanzó un ataque abierto en contra del predominio de la cultura inca que, en su opinión, reforzaba la evocación indígena de sus antiguos soberanos, "recordándoles memorias, que nada otra cosa influyen, que el conciliar más y más odio a la Nación dominante". [10] La respuesta de Areche a las ideas subversivas en el sur peruano fue pedir la supresión iconoclasta de todo vestigio artístico, folklórico y cultural, así como de los privilegios y prácticas ceremoniales que evocaban la memoria de los antiguos emperadores incas y, de ese modo –rezaba el argumento–, inculcaban una veneración a los incas hacía tiempo idos, la que por derecho le tocaba al Muy Católico Monarca (Figs. 4, 5).

La propuesta de Areche, que pretendía borrar la memoria de los "reyes Gentiles", tuvo como resultado una real cédula (del 27 de abril de 1782) que aprobaba, aunque en forma diluida, la eliminación de raíz de la cultura inca sugerida por el visitador general. Aun cuando el informe de Areche ha sido citado a menudo por los historiadores, rara vez se reconoce que sus propuestas no eran sino un pálido epítome de las severas críticas de la última elite del periodo colonial y de la sociedad indígena en general, que el obispo del Cusco, Juan Manuel Moscoso y Peralta, había transmitido a Areche apenas dos semanas antes de que este último pidiera la eliminación de la cultura inca.

La crítica de la cultura inca hecha por el obispo

El informe del obispo Moscoso recurría a su propio conocimiento de los ritos y costumbres de los Andes del sur, una familiaridad reforzada por su extensa visita pastoral a la diócesis realizada en 1780 (Fig. 6). El obispo basaba su crítica de la ubicuidad de la cultura inca, con su implícita veneración del pasado, en el examen de un amplio espectro en el ámbito de los objetos, la vestimenta, la música, la literatura y la vida religiosa y ceremonial indígenas. Su informe señala claramente la influencia dominante del simbolismo inca y sus profundas raíces en la vida ceremonial y cotidiana, aunque la interpretación que hacía el mismo prelado sobre su importancia es materia de debate. Sometido a una investigación y eventualmente exiliado a Granada por haber promovido, en forma consciente o inconsciente, la rebelión, Moscoso tenía sus propias razones para atribuir la culpa del levantamiento al sector indígena y a su disposición supuestamente intrínseca a la sedición.

Su informe respondía a las instrucciones de Areche que ordenaban retirar todo retrato e imágenes de los antiguos gobernantes incas de las instituciones eclesiásticas. El obispo destacó en particular al Colegio de Indios Nobles de San Francisco de Borja –también conocido como el Colegio del Sol–, que desde 1628 había dado a los

▶ Fig. 6. Retrato del exmo. Manuel Moscoso y Peralta, arzobispo criollo del Cusco, de origen arequipeño y caballero de la Gran Cruz en la orden española de Carlos III. Anónimo, 1795. Óleo sobre lienzo. Catedral del Cusco.

EL EXMO Y ILLMO
ST DT DN JUAN MANUEL MOSCOSO, A PE
RALTA DEL CONSEJO DE S. MAG.D ARZ.PO DE GRAN CALA
LLERO GRAN CRUZ EN LA DISTINGUIDA ORDEN ES
PAÑOLA DE CARLOS III.

vástagos de la nobleza indígena y caciques prominentes una educación correspondiente a sus futuras responsabilidades administrativas y políticas. [11] Moscoso había retirado estos retratos del Colegio San Borja y de la iglesia de Curahuasi (en el *partido* de Abancay), entregándole incluso a Areche un retrato de Felipe Túpac Amaru, de quien José Gabriel Túpac Amaru había alegado ser descendiente directo. El retrato de Felipe Túpac Amaru había estado colgado en el refectorio de San Borja, presumiblemente para que inspirara a generaciones de jóvenes nobles con sus hechos, lo que constituía un extraordinario descuido de parte de las autoridades del colegio. Para Moscoso y Areche, en todo caso, el retrato estaba cargado de connotaciones políticas. Tal vez fuera de mayor importancia que el obispo también dispusiera el retiro de unas imágenes "gravadas en la pared del angulo vajo de dicho Colegio". San Borja tenía una ubicación céntrica, sobre una elevación justo encima de la plaza principal de la ciudad, y la descripción hecha por Moscoso sugiere que esas imágenes pudieran haber estado en el exterior del edificio. A juicio del obispo, "son los indios una especie de racionales en quienes hace mas impresion lo que ven que lo que se les dice". Esta era la piedra angular dialéctica no sólo de su disquisición sobre los peligros que implicaba la cultura inca, sino también de la campaña subsiguiente de "purificación" cultural emprendida por Areche.

El obispo declaró que "en públicos festines, convites, procesiones, y otros actos… vemos que los indios no usan otros adornos, que de los que se valían en su gentilidad". [12] Para ejemplificar esta tesis tenía a mano el Corpus Christi, la principal fiesta religiosa de la región, y, en particular, dentro del ciclo festivo, el "día y la víspera de Santiago". Como sabemos por las pinturas contemporáneas, el Corpus era en el Cusco una ocasión espléndida. Incluía procesiones –una principal, que era precedida por varias otras de santos menores– que celebraban las devociones religiosas indígenas y, en el día de Santiago, los lugares de honor eran ocupados por la nobleza inca sobreviviente, ataviada con los símbolos e insignias incas, y encabezada por el alférez real escogido por los electores, quienes representaban a las doce "casas" nobiliarias de los incas. En consonancia total con las representaciones artísticas contemporáneas del Corpus Christi en la época colonial, la epístola de Moscoso refiere cómo, en la procesión de Santiago (el 25 de julio), los nobles lucían mantos "muy ricos" de terciopelo o tafetán negro (*yacollas*), con un tipo de túnica negra o marrón oscuro (*uncu*).

No obstante, la pieza central de este conjunto indudablemente era la *mascapaicha*, la banda decorativa que equivalía a una corona real. Embellecida con plumas y piedras preciosas, de ella colgaba el símbolo por excelencia del inca, la célebre "borla colorada" de lana cuyo uso era ferozmente resguardado y estaba celosamente circunscrito a la nobleza inca del periodo colonial. [13] Un eco también poderoso del Tahuantinsuyu era el *champi* que llevaba el alférez real inca. [14] Ahora bien, el cronista Cobo lo describió como una "alabarda" y así lo representó Guamán Poma, pero parece haber evolucionado a partir de un mazo de combate. [15] Estos *champis*, afirmaba Moscoso, eran decorados con la "imagen del Inca" o la del Sol, la deidad principal de los antiguos emperadores incas ("su adorada deidad"). Este elaborado atuendo tenía aún más aderezos: decoraciones de oro y figurillas de plata (*mascarones*) en la punta de los hombros, en las rodillas y en la parte posterior de las piernas; se decía que la finura de dichas figurillas era un indicio de las respectivas "cualidades" de los usuarios. [16] No queda claro qué representaban estos símbolos –antiguos gobernantes incas, santos cristianos o ídolos autóctonos–, pero el sentido general de la imaginería nobiliaria en el Corpus apuntaba a la conmemoración y quizá también a la veneración de divinidades anteriores a la conquista (véase más adelante), tal como lo insinuaba el disco del Sol que llevaba en la mano el alférez real.

▲ Fig. 7. Trinidad trifacial con donantes indígenas. Anónimo cusqueño, s. XVIII. Óleo sobre lienzo. Esta representación de la Trinidad cristiana condenada por el Pontífice Urbano VIII en 1626, se asoció desde el Renacimiento italiano con los dioses tricéfalos o trifaciales paganos provenientes de antiguos cultos solares indoeuropeos. Museo de Osma, Lima.

Leyendo a Santiago

Moscoso hizo hincapié en que el uso de tales insignias caracterizaba a todas las festividades de la ciudad, tanto laicas como eclesiásticas. Además, según determinados documentos, resulta evidente que el significado inca del día de Santiago se extendía a los poblados rurales de la sierra meridional. [17] Aunque Moscoso no resaltó que el día de Santiago fuera en sí mismo particularmente reprehensible, cabe poca duda de que era una fiesta sin parangón para la nobleza inca virreinal. Los veinticuatro electores del alférez real buscaban ansiosamente ser escogidos para tener el honor de portar el estandarte de Santiago en la procesión del Corpus. [18] El Santiago *Matamoros* y *Matajudíos* de la reconquista peninsular y de la conquista española de América se convirtió, durante este último evento, en Santiago *Mataindios*, y existen evidencias provenientes de varias regiones del Perú virreinal de que Santiago era asimilado a una o más deidades precolombinas, sobre todo a Illapa, el dios de todo "lo que pertenece a las regiones del aire". [19] Fue así que un santo cristiano llegó a ser incorporado como una deidad en el panteón andino, y Moscoso, al observar que la nobleza inca portaba sus propios estandartes "con las imagenes esculpidas de sus Gentiles Reyes" el día de Santiago, recomendó en su informe que en futuras ocasiones sólo fuera permitido el estandarte real (el del monarca español) (Fig. 8).

Santiago, el patrono de las armas hispanas, se identificaba claramente con Illapa, la divinidad precolombina del rayo, el trueno y el relámpago. La religión del Estado inca ponía énfasis en "tres importantes subcompuestos del dios del cielo". Estos eran Viracocha, Inti (el Sol) e Illapa, aunque su interpretación se complicaba debido a las "numerosas superposiciones y gradaciones" que había entre ellos. [20] Garcilaso de la Vega sostuvo enfáticamente que las tres manifestaciones de Illapa –Chuquiilla, Catuilla, Intiillapa– no eran tales divinidades, sino más bien servidores del dios Sol. Para Garcilaso, la religión inca había "tendido hacia" un culto monoteísta del Sol, de modo tal que todas las supuestas divinidades o ídolos restantes conformaban "una familia ordenada de servidores" de este dios Sol. [21] (Fig. 7)

Con frecuencia los investigadores han destacado la concordancia casual entre el Corpus Christi y el Inti Raimi, la fiesta inca del Sol. Había, sin embargo, otro paralelo más: cuando se creó el Punchao, la representación juvenil del Sol, el ídolo era llevado en una litera por la ciudad, lo que constituía una bendición ritual de la urbe y sus habitantes por parte del Sol. De ahí se derivaba que todos los nobles orejones fueran considerados hijos del Sol en todo el imperio, no obstante su pobreza. [22] Así, el inca era hijo del Sol –"Intip Churin"– y los nobles orejones también. Muchas fuentes se refieren al primero como hijo del Sol, pero los incas gozaban de una relación igualmente estrecha con Illapa. El inca no sólo era el "hijo del Sol" sino también "hermano" de Illapa, su "hermano celestial".

Pachacútec, el gran reformador religioso, eligió a Chuqui Illapa como su *guaoqui* personal, un *alter ego* que escogía cada gobernante inca. Pachacútec encumbró el culto o veneración de Illapa en el esquema religioso global, como se notó cuando inauguró un templo dedicado exclusivamente a Illapa en Totocache (actualmente el barrio cusqueño de San Blas). También ordenó que se fundiera en oro una imagen de su *guaoqui*, que a partir de ese momento lo acompañó en sus campañas. Al morir, el Sapa Inca moraba en los cielos con su padre el Sol. Los fundadores de linajes y los difuntos soberanos incas eran llamados "Illapa" y sus momias estaban acompañadas por pequeñas estatuas de oro de sus *guaoquis*, versiones aparentemente similares al "doble" de oro de Pachacútec, aunque en menor escala. El inca, entonces, era hijo del Sol, hermano de Illapa y, después de su muerte, se convertía en una sola entidad junto con Illapa.

◀ Fig. 8. Retrato ecuestre del rey Felipe V, transformado en un apóstol Santiago en la batalla de Clavijo, ca. 1750. Óleo sobre lienzo. Tras la gesta emancipadora los símbolos y retratos de los monarcas hispanos fueron destruidos. En este caso, los escudos de las provincias españolas que flanqueaban al monarca se han cubierto con nubes grises y al personaje se le ha añadido barba rojiza, hábito talar, capa con esclavina, sombrero de peregrino y la insignia de Santiago para cubrir su verdadera identidad. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia (véase Santiago y América 1993: 394).

Del hijo del Sol al Niño Jesús

El obispo Moscoso subrayó el rol que las iglesias rurales cumplían al perpetuar una memoria vívida de los incas. Allí las congregaciones indígenas vestían las estatuas del Niño Jesús con el *uncu*, la *mascapaicha* y otras "insignias", un uso que tenía su paralelo en las pinturas colgadas en las iglesias. Afirmando, tal vez con justicia, que los indígenas consideraban a los antiguos 'emperadores' incas como dioses, el obispo sostuvo que este culto local no era ni sincretismo superficial ni folclore banal (Fig. 9). Sobre este punto estaba casi en lo cierto, pues las creencias animistas tradicionales habían imbuido al arte religioso de poderes reales. Esta observación general puede ser corroborada por lo que sucedió durante el levantamiento de 1780-1783, cuando los rebeldes indígenas ataban sistemáticamente las manos de las imágenes de Santiago en las iglesias rurales, para así impedir la intervención marcial de este temible santo-guerrero a favor de las fuerzas realistas. [23]

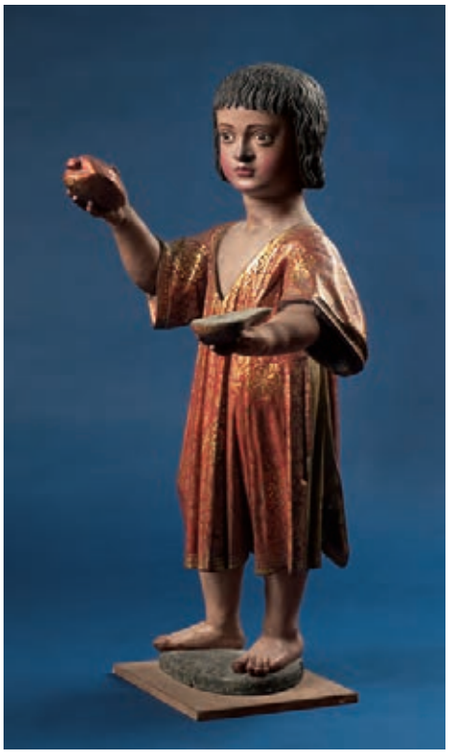
Durante las festividades cívicas llevadas a cabo en 1610 para celebrar la beatificación de Ignacio de Loyola, los incas nobles del Cusco montaron unos espectaculares cuadros que evocaban el incario, con toda la panoplia de insignias y símbolos incaicos. [24] El tercer día

▲ Fig. 9. Noble inca. Anónimo, siglo XVIII. Grabado. Según el jesuita Filippo Bonani, la orden inca de los orejones, tras su conversión al cristianismo empezó a formar parte de las órdenes militares al servicio de la Iglesia católica, motivo por el cual algunos aristócratas europeos habrían ingresado a ella. Poniendo de lado esta inverosímil afirmación, la absorción y respeto a las culturas y costumbres de los pueblos gentílicos convertidos al cristianismo fue una agenda política que formó parte del discurso teocrático y universalista de la Compañía de Jesús en el Perú. Catalogo degli ordini equestri e militari. Roma, 1711 (Mujica Pinilla 1996: 275).

de la fiesta comenzó con la parroquia de Santiago "recibiendo" a la cofradía de Jesús, domiciliada en La Compañía, que "sacaba a su Niño Jesús vestido con una túnica inca". Esta identificación inca con el Niño Jesús resulta curiosa porque sugiere un embrionario mesías inca. Y, por cierto, este notable rasgo del catolicismo surandino reapareció en los dos últimos siglos del Cusco colonial. En la visita realizada a esta diócesis por el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo en 1687-1689, se observó que las estatuas del Niño Jesús en las iglesias de San Jerónimo, Andahuaylillas y Caycay llevaban la *mascapaicha*. [25]

En 1774, el cura de Paucartambo (en la diócesis del Cusco) informó que "el dia de S[a] ntiago colocaron en el Altar mayor y llevaron en procesion a la imagen del Salvador del Mundo vestido de Inga con todas las insignias de la Gentilidad". [26] Aquí también podría percibirse alguna resonancia o evocación de Garcilaso, quien afirmaba que el heredero del trono inca "la traía amarilla [mascapaicha] y menor que la del padre", lo que sugiere la posibilidad de que los indígenas del virreinato tal vez hayan establecido una conexión entre el joven heredero con su *mascapaicha* amarilla y el Niño Jesús, a quien se le representaba tradicionalmente con un halo dorado. [27] Huayna Cápac fue coronado con la *mascapaicha*, lo que indicaba su derecho a la sucesión, cuando apenas tenía seis meses: su nombre significa "joven señor", con el sentido adicional de ser un soberano en espera. [28] Sin embargo, es obvio que había una fuerte identificación entre el inca (¿pasado, presente, futuro?) y el Niño Jesús, aunque esta era más amplia y compleja. Las implicaciones políticas de esta fusión del Sol niño con el inca niño quedan sugeridas por un misterioso episodio ocurrido durante el acuerdo de paz alcanzado en la fase principal de la rebelión de Túpac Amaru. En el funeral de un pequeño hijo de Diego Túpac Amaru, primo hermano del jefe rebelde y su lugarteniente indiscutido durante la campaña, el niño fue vestido con insignias incas así como episcopales por un cura criollo que había sido confidente de José Gabriel Túpac Amaru durante toda su vida. [29] Se ignora lo que significaba esta curiosa coda de la rebelión, pero sus connotaciones mesiánicas son obvias. El documento de Paucartambo sugiere una identificación con el Cristo Salvador "adulto", en tanto que en el caso del pequeño hijo de Diego, la combinación de trajes incas y episcopales evidentemente es un fenómeno coincidente, aunque algo enigmático: tal vez fuera una bendición, o una concesión de la idea de un inca redentor.

La alusión más temprana al niño como divinidad proviene de la crónica de Betanzos, de 1551 (Fig. 10). [30] En el transcurso de su renovación del culto imperial, Pachacuti Tupa Yupanqui ordenó –siguiendo un sueño y una visión en la cual se le aparecieron primero un niño que brillaba y luego una figura radiante no identificada– que se fundiera un "ídolo" de oro: este fue el Punchao Inca (también conocido como Punchao o Inti), que en adelante habría de ser colocado en el Coricancha. [31] Esta representación de la divinidad solar era del tamaño de un niño de un año de edad, desnudo, que luego sería ricamente vestido, empezando con el *llauto* ("atadura") y la



▶ Fig. 10. Niño Jesús de Huanca. Anónimo, ca. 1600-1610. Escultura en madera. Venerado en la iglesia jesuita de San Pablo de Lima. Sacristía de la Iglesia de San Pedro, Lima (Mujica Pinilla 2006c).

mascapaicha ("borla"). Sobre esta se ponía una "patena de oro", un símbolo que evoca la imaginería virreinal de un halo de santidad y un plato de comunión (una concordancia casual). Esta estatua tuvo un significado adicional para los incas. Betanzos nos dice que era a la vez sólida y aparentemente "vaciadiz[a]". Es Cobo (1653) quien nos aclara el sentido de este vacío, pues refiere que la estatua estaba "hecha de oro; excepto el vientre, que estaba lleno de una pasta de oro molido y amasado con las cenizas o polvos de los corazones de los reyes Incas". [32] Asimismo, Betanzos indica que Pachacuti ordenó que el ídolo fuera llevado en procesión por la ciudad sobre una litera o anda, cargado por los tres *principales* más importantes de la ciudad ("sus tres amigos") y por el mayordomo del culto. Las similitudes con la procesión del Corpus Christi y, en particular, con la que se realizó en 1610, resultan obvias. Cristóbal de Molina, "El Cusqueño" (c. 1573), registra una ceremonia precolombina en mayo, en la cual los sacerdotes del Coricancha rezaban a Viracocha, Inti e Illapa para que permanecieran eternamente jóvenes. [33] Aquí la juventud está explícitamente asociada con la fuerza y la energía. En 1572, cuando Martín de Loyola capturó a Túpac Amaru I, este fue conducido al Cusco junto con sus dos ídolos de Huanacauri y Punchao. Guamán Poma dibujó a este dios Sol niño ya en manos de un captor español, como símbolo de la conquista final. [34]

Relaciones entre dioses, santos e incas

Entretejer divinidades autóctonas con santos importados produce fascinantes resultados. En primer lugar, el inca era el hijo del Sol, y los miembros de la casta inca anterior a 1532 también lo eran. El inca era el hermano ritual de Illapa y al fallecer se convertía en él. Entonces, al combinar a Illapa con Santiago debemos buscar el complemento femenino del santo –el estructuralismo andino insiste en ello– y nos topamos con que los incas aparentemente reverenciaban a la Virgen de Loreto, aun cuando Santiago ya tenía a Santa Bárbara como su pareja en el Corpus, fundamentalmente porque ambos estaban asociados tanto con la guerra como con el trueno. [35] Al convertirse el inca en Illapa al morir, la Virgen de Loreto pasaba a ser su coya, y su fiesta caía en el mes festivo/ritual inca de Coya Raimi ("fiesta o mes ritual de la soberana"), el octavo del año, el cual también correspondía a la Asunción. Y, así como el inca se convertía en Illapa después de morir para habitar en los cielos, la Virgen de la Asunción era subida al cielo por Dios. Asimismo, Illapa se vinculaba con Venus, que tiene aspectos matutinos y vespertinos, uno de ellos masculino y el otro femenino.

Más aún, la insuperable imagen del Corpus Christi era la hostia colocada en la custodia, una estilizada explosión de oro que evocaba al *curi caccha* o "resplandor de oro" de las crónicas, es decir, el Sol, que se identificaba con el Inti y era personificado por el Punchao, el Sol niño. La veneración del Niño Jesús, adornado con la *mascapaicha*, o sea el inca o una prefiguración del inca, tiene claros tintes mesiánicos, más aún cuando recordamos la *mascapaicha* amarilla que el niño sucesor del inca había lucido. La Virgen podría ser un complemento de género del Inti, así como antes de la conquista este último había sido "equilibrado" en el mundo ritual por la Luna, de lo que dan fe la posición de las divinidades dentro del Coricancha inca. El catolicismo andino en el virreinato fue, entonces, más proteico y tuvo más capas de lo que parece a primera vista. Recordar que el catolicismo premoderno admitía, por lo general, jerarquías de ángeles, demonios e incluso las criaturas fantásticas que atisbamos en las creaciones de El Bosco, significa un reconocimiento inmediato de la extraordinaria complejidad de la religión nativa andina y del catolicismo importado. [36]

▶ Fig. 11. Ñusta no identificada con escudo nobiliario inca, 1854. Litografía. Tomado de Antiquités des Incas et autres peuples anciennes. Conde de Castelnau, París (Gisbert 1994: lámina 155).

Areche y la nobleza inca

La campaña iconoclasta de Areche puso la mira no sólo en el simbolismo, vestimentas y actuaciones incas de carácter público, sino también en la nobleza inca *per se*, no obstante su lealtad colectiva a la corona durante la rebelión (Fig. 11). Sostenía que si cualquier individuo "quisiere pretender nobleza o descendencia igual o semejante de los antiguos Reyes de su gentilidad", dicha pretensión sería decidida en adelante únicamente por la "real persona" del monarca, y prohibió que oidor o tribunal alguno recibiera "semejantes informaciones; y que las recibidas, hasta ahora, sean de ningún valor ni efecto, hasta que el Rey las confirme". Su plan de acción era conciso a la vez que radical:

> *se prohibe, que usen los indios los trajes de su gentilidad, y especialmente los de su nobleza de ella, que solo sirven de representarles los que usaban*

sus antiguos Incas, recordándoles memorias, que nada otra cosa, que el conciliar más y más odio a la Nación dominante; fuera de ser su aspecto ridículo y poco conforme a la pureza de nuestra Religión; pues colocan en varias partes de él el Sol, que fué su primera deidad: extendiéndose esta resolución a todas las provincias de esa América Meridional, dejando extinguidos del todo los trajes, tanto los que directamente representan las vestiduras de sus antiguos Reyes con sus insignias, cuales son el UNCO, que es una especie de camiseta; y ACOLLAS, que son unas mantas muy ricas de terciopelo negro o tafetán, MASCAPAICHA, que es un círculo a manera de corona, de que hacen descender cierta especie de nobleza antigua, significada en una mota o borla de lana de alpaca colorada, y cualesquiera otra de esta especie o significación; lo que se publicará por bando en cada provincia, para que deshagan o entreguen a sus corregidores cuantas vestimentas hubiere en ella de esta clase, como igualmente todas las pinturas o retratos de los Incas, en que abundan con extremo las casas de los indios que se tienen por nobles para sostener o jactarse de su descendencia; las cuales se borrarán indefectiblemente, como que no merecen la dignidad de estar pintados en tales sitios y a tales fines; borrándose igualmente, o de modo que no quede señal, si hubiese algunos retratos de éstos en las paredes u otras partes de firme en las Iglesias, monasterios, hospitales, lugares píos o casas particulares. [37]

Preocupado por acabar con la rebelión y por restablecer las finanzas virreinales, Areche no consiguió implementar la mayoría de esas medidas, excepto la búsqueda y destrucción de las representaciones pictóricas de los incas, lo que fue dejado a la amplia iniciativa de Moscoso. El visitador general fue removido de su cargo en septiembre de 1781, pero recién lo entregó a Jorge de Escobedo y Alarcón en junio de 1782. Abandonó el virreinato rumbo a España en abril de 1783. Asimismo, dejó su campaña en contra de la nobleza inca en manos de Mata Linares, quien recibió el encargo con entusiasmo. El tenaz ataque de Mata significó la más seria crisis en la existencia de la nobleza inca desde la propia conquista. Con su supervivencia puesta en entredicho, la nobleza se reagrupó y trabó combate con el intendente, actuando el virrey Teodoro de Croix como árbitro.

La nobleza inca del Cusco

Una de las rarezas de la historiografía del último periodo colonial, en una época y región en las cuales las rebeliones y conspiraciones se valían de imágenes incas y buscaban "incas" nativos o criollos, es que la existencia en el Cusco de un sector social conformado por varios cientos de familias incas nobles fue ignorada casi por completo. Los nobles se las habían arreglado para aferrarse a sus títulos, retener cierta posición ritual y social, y, en particular, para mantener una identidad corporativa ante los efectos desintegradores del colonialismo. Para su supervivencia como grupo era crucial convencer a la corona acerca de su "nobleza", así como de su utilidad para el régimen colonial.

Los incas supervivientes solamente podían contar con su pasado. El éxito que lograron al recurrir a su memoria ancestral y fusionarla con préstamos tomados de la nueva cultura hegemónica determinaría su ubicación y su supervivencia dentro del nuevo orden español. Salvo por unos cuantos nobles que habían ayudado materialmente a la conquista, antes o después de la caída de la ciudad del Cusco, su demanda de una posición nobiliaria se basaba sobre todo en el linaje y el parentesco. [38] Estos reclamos eran nimios e insuficientes a ojos de los

▲ Fig. 12. Cacique con mascapaicha real (detalle), ca. 1675-1680. Parroquia del Hospital de los Naturales donde se veneraba a la Virgen de la Candelaria. Serie del Corpus de la Iglesia de Santa Ana. Museo de Arte Religioso, Cusco.

▶ Fig. 13. Serie del Corpus Christi de Santa Ana, Cusco. Anónimo, ca. 1675-1680. Óleo sobre lienzo. Figuran el alferez real, ataviado con túnica blanca, pectoral de plumas, sol al pecho y tocapu. Un paje porta sobre un cojín, su mascapaicha o corona real. Una inscripción en el lienzo identifica al padre del alférez real, ataviado en negro, como don Baltasar Tupa Puma. Museo de Arte Religioso, Cusco.

españoles, puesto que el parentesco y la herencia eran, ellos mismos, pilares de la sociedad española y, en consecuencia, del colonialismo. En efecto, estas cualidades se encontraban en el meollo de las nociones occidentales sobre lo aristocrático (Figs. 12, 13). Además, había otro obstáculo para las pretensiones de los incas en el ámbito español y era que los conquistadores ya contaban con su propia aristocracia jerarquizada, con y sin títulos. La nobleza inca virreinal aspiraba, entonces, a la consustancialidad de las aristocracias. Si bien la corona inicialmente se mostró flexible ante esta noción, en el largo plazo los administradores coloniales a menudo manifestaron escasas simpatías en relación con la nobleza de los incas, que había sido reconocida por la corona a comienzos del siglo XVI, en particular por el emperador Carlos V, quien había otorgado una plétora de cédulas de hidalguía a prominentes familias nobles incas. Los virreyes y funcionarios provinciales posteriores solían mirar estos títulos con recelo, desdeñando las cédulas de hidalguía como algo dudoso y a sus orgullosos poseedores como algo absurdo, aunque con frecuencia se vieron forzados por la ley a honrar tales instrumentos legales.

La pauta de la aceptación oficial de la posición nobiliaria era la *probanza de nobleza*, un obstáculo que los nobles peninsulares se veían obligados a sortear dentro de la misma España, tal como lo testimonian las magníficas genealogías que constituyen un rasgo notable de la documentación histórica española. [39] Por lo tanto, los incas nobles se vieron forzados a canalizar sus reclamos a través del formato de una probanza, es decir, bajo la forma de una genealogía. Sin embargo, la documentación familiar usualmente tenía serias cesuras y lagunas, por lo que en un procedimiento judicial formal habría sido considerada insuficiente. La probanza acostumbrada suponía otra dificultad para los nobles cusqueños, por cuanto era una reconstrucción histórica lineal y la base misma del reconocimiento de nobleza. Los incas nobles fundaban sus demandas en una mezcla de historia, memoria y mito, y, además, argumentaban que sus pares, tanto los nativos andinos como la elites españolas, los reconocían como nobles.

Los incas nobles recurrieron a la historia universal para apuntalar su pretensión de alcanzar un lugar privilegiado en el sistema colonial. [40] Esto no se limitaba a introducir, en sus probanzas, los *topoi* y narraciones que figuraban en los clásicas relaciones españolas de la conquista, sobre todo en la de Garcilaso. A los relatos estándares de la conquista les añadían, a veces, sus propias tradiciones grupales y familiares. Asimismo, recurrían a una historia comparada de las aristocracias del mundo y a sus respectivos emblemas nobiliarios, lo que respaldaba la historia mítica de sus propios padres fundadores. [41] Algunas de estas aristocracias del pasado eran tan míticas como históricas, pero esto iba en consonancia con la construcción que los nobles incas hacían de una historia a partir de raíces míticas. En este punto, los linajes y las genealogías europeos e incas encajaban perfectamente.

Como parte de un paquete de medidas destinado a excluir la posibilidad de toda insurrección futura, la corona se concentró en "aquella memoria que [el indio] conserva de haber sido [el Cusco] Capital de los Incas". [42] En efecto, las autoridades reales habían previsto nada menos que la destrucción de la memoria y la identidad histórica de la nobleza inca virreinal. El campo de batalla elegido por la corona fueron las ceremonias públicas. En tales ocasiones, los incas llevaban atuendos repletos de una gama de símbolos incas, a manera de simulacro del incario. El día de Santiago incluía una procesión en la cual el lugar de honor se le daba a los dos alféreces reales, uno que representaba a los españoles y el otro a la nobleza indígena; ambos marchaban lado a lado desde el cabildo hasta la catedral, donde asistían a misa. No se sabe con exactitud cómo asumían este espectáculo los participantes andinos y los incas nobles que quedaban. ¿Sería considerado como un momento liminar, en el que se buscaba una suerte de comunión con los incas ancestrales bajo el pretexto de la supremacía de la festividad religiosa virreinal y de la institución española local del cargo de alférez real? Después de todo, el culto a los antepasados era y aún es parte integral de la religión autóctona, y parecería que la nobleza inca del periodo colonial todavía seguía adherida a sus tradicionales *panacas*, los grupos de linaje social y ritual anteriores a la conquista, cuya función principal había sido satisfacer las necesidades de las momias de los incas que les correspondían. Los funcionarios de la corona dirigieron su primer ataque a la vestimenta inca y a los símbolos "paganos" que se exhibían en tales ocasiones públicas, y, luego, a la propia organización corporativa de la nobleza, los veinticuatro electores del alférez real.

▲ Fig. 14. Escudo con las armas reales. Anónimo, 1795-1800. Según privilegio concedido por el emperador Carlos V a Alonso Tito Atauche Inga, hijo de Guascar Inga, nieto principal de Guaina Capac, podría ser usado por los descendientes de los incas en reposteros y puertas de sus casas. Tomado del "Expediente sobre las pretensiones de Doña María Joaquina, inca, vecina de México, y descendiente que dice ser de los emperadores del Perú", 1795-1800. Legajo, México, 2346. Sevilla. AGI. Escudos y árboles genealógicos, 77 (Cortesía de Ramón Mujica Pinilla).

El ataque de Mata Linares a la nobleza inca

La crítica iconoclasta de la nobleza inca hecha por Areche y Moscoso se reflejó en el intento de abolir a los veinticuatro electores y el cargo de alférez real que, en 1785, hizo el intendente del Cusco, Benito de la Mata Linares. [43] En efecto, Mata deseaba abolir a la nobleza inca en su totalidad. Alegaba que los documentos usados por los nobles para justificar su rango "nada prueban, sino solo van pasando de unos a otros ya empeñados, ya substraidos, ya por otros viciosos motibos". Asimismo, observaba despectivamente el hecho de que los nobles usaran el título de elector, "como si estuvieramos en el sacro Imperio [Romano]", anotando con desdén que "todas las naciones" han conservado y fomentado una nobleza, pero ninguna "[una] descendencia de sangre real tan envilecida… mucho mas si esta nada tiene que ver con la [nación] dominante". Los electores, agregaba, hacían poca cosa fuera de "embriagarse calentando mas su espiritu para recordar con maior vibeza sus antiguedades, y libertad en odio de la nación dominante".

Al intendente le indignaba en particular que se portaran dos estandartes en el día y la víspera de Santiago, uno por los españoles y otro por los incas nobles. Sostenía que

▶ Figs. 15a, b. Escudos en el expediente de la familia Betancur en el litigio con José G. Condorcanqui, s. XVIII. Archivo Departamental, Cusco.

la soberanía quedaba representada perfecta y apropiadamente por una sola insignia, dado que los incas nobles eran los vencidos, y, por tanto, "no hay mas de un Dios, una Religión, una Nación, un Rey". La soberanía era una consideración clave, pues "no es lo mismo ser noble que ser descendiente de sangre real, cuya circunstancia induce derecho de soberania". Se debía ejercer toda la vigilancia posible en contra de "conserbar memorias de la antigua dominacion, o insignias de separacion de dos naciones, y todos los esfuerzos debían apuntar a la noción de que por consiguiente no deben reconocer sino una cabeza, un dominio, una nación, un monarca, bien expesificado en el real estandarte". Lo notable aquí es no sólo el celo de un funcionario del rey encargado de evitar que recrudeciera la rebelión, sino también la incapacidad de una mente conservadora para asumir la noción de coexistencia de culturas. Finalmente, el virrey Teodoro de Croix aceptó en 1785 suspender la elección de dicho año, mientras se sometía a consideración la propuesta de abolición hecha por el intendente.

Los electores apelaron, de manera elocuente. [44] Señalaron que durante doscientos cuarenta y siete años ininterrumpidos habían gozado del privilegio de llevar la *mascapaicha* en ocasiones públicas. En respuesta a la afirmación hecha por el intendente, según la cual algunos ni siquiera eran nobles, observaron que en varias ocasiones "diferentes indios tributarios y de vil extracción" habían intentado arrogarse el uso de la *mascapaicha*, pero se habían visto impedidos de hacerlo por la pronta intervención de los mismos electores. [45] Además, los "documentos genealógicos" de sucesivas generaciones de electores habían sido examinados por corregidores anteriores, por tratarse de un prerrequisito para el voto. Según ellos, los electores "han sido y son unos fiscales que promueben, y celan la literal observancia de sus privilegios". Los indígenas advenedizos, que pretendían introducirse en las filas de la nobleza, eran rechazados como "estrangeros en la legitima descendencia de los Ingas Gentiles".

Está claro que la *mascapaicha* no se limitaba a ser el emblema central del ritual público, sino que también era absolutamente totémica. En la defensa que los electores hicieron de este "privilegio" hay ciertos indicios de que sólo los alféreces reales actuales y precedentes podían llevar la borla colorada. Y no necesariamente todos los electores, aunque

a

b

◀ Fig. 16. Qero o vaso ceremonial. Anónimo, siglo XVIII. De forma troncocónica en madera policromada. Representa uno de los temas iconográficos más frecuentes en el así llamado "movimiento nacional inca": la fusión de la heráldica inca con el águila bicéfala de los Austria. Museo Inka, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.

▶ Fig. 17. Dorso de unku inca. Anónimo, siglo XVII. Tocapu con emblema del águila bicéfala de los Austrias en la apertura del cuello (detalle). Colección privada, Bolivia.

con seguridad habría de llegarles el turno a cada uno. En efecto, incluso se sugiere que sólo el "alférez real entrante y saliente" podía adornarse así. [46] Por obvias razones, su defensa evitaba toda referencia a los símbolos "paganos" como la placa del Sol, colocando más bien la peculiar vestimenta noble y sus adornos bajo el rubro de "sus uniformes". Apoyados por las reales provisiones de 1598, varias de la década de 1690 y la de 1778, postularon que ni el intendente ni el virrey podían negarles legalmente el uso de sus insignias de realeza (*regalias*) o el cargo de alférez real. Alegaban, de una manera un tanto insolente, que el éxito bélico de la corona en la conquista se había debido a los nobles incas aliados, "según comun sentir de todos los historiadores".

La autodefensa de los incas nobles enfureció al intendente, especialmente su alegato de que eran de indiscutible sangre real ("Regia Jentilica sangre", "Regia Gentilica extirpe"). Con todo, su petición era más notable por sus alusiones clásicas, un importante testimonio del grado de aculturación de los incas durante el virreinato, e, implícitamente, del éxito del Colegio de San Borja. Ellos se valieron de "todos los historiadores propios, y extrangeros" en apoyo de su causa (Figs. 14, 15a, 15b). Trataron de hallar precedentes y una justificación en la historia, para fortalecer su argumento de que constituían una auténtica nobleza, cuya existencia ininterrumpida había sido puesta en peligro por la política de represión seguida por la corona después del levantamiento. La *mascapaicha* servía tanto como tótem y talismán de su nobleza. Para consolidar su posición, los electores recurrieron a fuentes clásicas tales como Juvenal y Plinio. En una incursión novedosa y erudita en la historia comparada, sostuvieron que no sólo la nobleza hispana y las grandes órdenes militares, sino también las diversas aristocracias de la antigüedad, habían portado insignias exclusivas y excluyentes análogas a la *mascapaicha*:

> *En todos tiempos todas las naciones del mundo, y particularmente los nobles, han tenido sus divisas, y insignias propias a fin de manifestar su distinguida clase.* [47]

Así, los nobles incas del virreinato basaron su identidad colonial no sólo en la memoria de sus respectivos linajes, sino que recurrieron a la tradición clásica y a tratados históricos contemporáneos para apuntalar su posición, algo frágil –por anacrónica–, en el último periodo de la colonia. En términos ideológicos, los electores volvieron las armas intelectuales del poder dominante en contra del mismo:

> *La Mascapaycha es en realidad una antiquisima orden de Caballeros Yngas en demonstracion de su Regia Jentilica extirpe, y de ella han usado legitimamente todos los individuos de ella, desde la ereccion de este Peruano Imperio por Mango Capac primero que fue el año de mil quarenta y tres de la era Christiana segun comun sentir de todos los Historiadores que no sita el Suplicante por ser bien notorias.* [48]

No cabe mucha duda de que la identidad públicamente proclamada de los incas nobles era atávica; en el mejor de los casos, esta representaba una cristalización anacrónica de la sociedad de la primera fase de la conquista. La identidad corporativa de esta nobleza casi no sobrevivió a los ataques y se mantuvo a duras penas hasta que sobrevino la in-

dependencia en la década de 1820. Poco después, desaparecería como una presencia corporativa, pero las razones de esta extinción sólo pueden conjeturarse.

Areche y la crisis de los cacicazgos

Los incas nobles no fueron los únicos cuya existencia era amenazada por la política adoptada por Areche. La numerosa jerarquía de caciques también estaba en la mira, sobre todo porque José Gabriel Túpac Amaru había sido uno de ellos y también porque muchos otros caciques, voluntariamente o no, habían reunido tropas y recursos materiales para el caudillo rebelde, y habían mantenido un liderazgo local. Los caciques o curacas se distinguían de la nobleza: pocos incas nobles fueron curacas. [49] El curacazgo o cacicazgo permaneció sin cambios durante el virreinato desde la década de 1570, cuando su naturaleza y funciones fueron rápidamente definidas por las reformas toledanas, hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el programa de reformas borbónicas comenzó a ser implementado y marcó un hito. Los grandes curacazgos que encontraron los conquistadores en 1532 habían desaparecido en su mayor parte cuando la dinastía borbónica subió al trono. No obstante la impresión superficial de una continua gloria, sugerida por la deslumbrante vestimenta que lucían los incas nobles del Cusco en ocasiones cívicas durante el virreinato, el curaca típico de la época borbónica era una figura muy disminuida, más parecida a un principal de aldea que a los *señores naturales* que habían impactado a los primeros cronistas. [50] Areche formuló una nueva política para reducir la considerable autoridad local de los caciques:

> *Ya que este traidor* [Túpac Amaru] *logró armarse, formar ejército y fuerza contra sus reales armas, valiéndose o seduciendo, y ganando con sus falsedades a los Caciques o segundas personas de ellos en las poblaciones; el que estas, siendo de indios, no se gobiernen por tales Caciques, sino que la dirijan los Alcaldes electivos que voten o nombren éstas, cuidando las mismas comunidades electoras y los corregidores, preferir a los que sepan la lengua castellana y a los de mejor conducta, fama, y costumbres, para que traten bien y con amor a sus súbditos; dispensando cuando más, y por ahora, que lo sean aquellos que han manifestado justamente su inclinación y fidelidad, anhelo, respeto y obediencia, por la mayor gloria, sumisión y gratitud a nuestro gran Monarca, exponiendo sus vidas, bienes o haciendas, en defensa de la Patria y la Religión, oyendo con bizarro desprecio las amenazas y ofrecimiento de dicho rebelde principal y sus jefes militares; pero advertidos de que, unicamente éstos, se podrán llamar caciques o gobernadores de sus ayllos o pueblos sin trascender a sus hijos o restos de la generación tal cargo.* [51]

En consecuencia, el cacicazgo virreinal atravesó un proceso de transformación. En 1783, la corona decretó que los caciques hereditarios ya no deberían suceder en los cacicazgos vacantes, excepto en aquellos casos en los cuales pudiera demostrarse que la familia había permanecido fiel al rey durante las provocaciones de los rebeldes (Figs. 16, 17). [52] Ahora el nombramiento sería a través de la nominación directa de los corregidores y (a partir de 1784) de los subdelegados, salvo por la aplicación limitada del principio hereditario.

En sí misma, esta no era una ruptura particularmente radical con la tradición, pues a lo largo de todo el periodo colonial hubo casos de "caciques intrusos" o "interinos" insertados en los cacicazgos por los corregidores, para así controlar mejor a las comunidades y de

ese modo maximizar sus ganancias. La venalidad en el nombramiento de los caciques no era algo nuevo; lo novedoso era la difundida elección de personas que no eran indígenas en el puesto de caciques. Por ello, es posible referirse al cambio del curaca tradicional por uno de otra casta social, que tenía pocos vínculos con las comunidades que abarcaba el cacicazgo.

Este debilitamiento de la autoridad del gobierno indígena ocasionado por la rebelión fue exacerbado por una nueva y sistemática política gubernamental, la cual abolía los cacicazgos hereditarios y nombraba, al menos de modo interino, a personas que no eran indígenas, principalmente criollos (españoles) [53] y mestizos, para así facilitar la restauración del control de la corona sobre las comunidades. Esta política buscaba también la recuperación financiera del tesoro público mediante una recaudación del tributo más rápida y eficiente, lo que había cesado casi del todo debido al levantamiento. Sin embargo, ya en 1778 Areche había declarado su intención de eliminar la función fiscal de los caciques, transfiriendo el cobro del tributo a cada *república de indios*, específicamente al "gobernador si se establece este oficio por elección anual hecha por sufragio de votos, o, en su defecto, el primer alcalde, y los demás oficiales mayores, y menores de la república". [54] Empero, algunos españoles ya habían ocupado cacicazgos antes de la rebelión, y pronto estuvieron cobrando el tributo y otros impuestos. Esta avalancha de criollos y mestizos en los cacicazgos fue un fenómeno que afectó a casi toda las provincias de la sierra sur peruana (Figs. 18a, b).

La real audiencia no logró controlar los múltiples abusos debidos a la captura de los cacicazgos por parte de los criollos, pues, en última instancia, la creencia de que los españoles no debían ocuparlos tropezaba no sólo con las provisiones reales existentes, sino con los imperativos fiscales de la corona, lo que era aún más importante. Las sucesivas administraciones borbónicas se hallaron perennemente cortas de fondos y cargadas de deudas, sobre todo porque España estuvo en guerra durante todas las décadas del siglo XVIII. Así, luego de una lucha administrativa y jurisdiccional que duró largos años, la real audiencia terminó capitulando ante los subdelegados.

a

Fig. 18. Frontal de plata con donantes (detalle). Ignacio Ure, 1770. Plata labrada. Iglesia de Zurite, Cusco (Tomados de Gisbert 1994: láminas 106,107).

◀ a. Representa al cacique Juan Guina Sucnu hincado de rodillas y en actitud orante con su paje don Marcos Chilli Tupac.

▲ b. Representa a doña Isabel Estrada con su hijo Andres Guano Sucnu.

La política de la cultura popular y los danzantes

La agenda iconoclasta del visitador Areche no mencionaba la danza o los danzantes, pero ambos eran intrínsecos a su crítica cultural, que incluía la vestimenta, la música y las "funciones públicas". Era ineluctable que su obsesión con los códigos supuestamente subversivos de la vestimenta del inca y de otros indígenas situara a los danzantes como políticamente sospechosos. Su diagnóstico y prescripción eran los siguientes:

> *también celarán los mismos corregidores, que no se representen en ningún pueblo de sus respectivas provincias, comedias u otras funciones públicas de las que suelen usar los indios para memoria de sus dichos antiguos … Del propio modo se prohiben y quitan las trompetas o clarines que usan los indios en sus funciones, a las que llaman PUTUTOS* [sic], *y son unos caracoles marinos de un sonido extraño y lúgubre, con que anuncian el duelo y lamentable memoria que hacen de su antigüedad y también el que usen o traigan vestidos negros, en señal del luto que arrastran en algunas Provincias, como recuerdo de sus difuntos monarcas, y del día o tiempo de la conquista, que ellos tienen por fatal y nosotros por feliz … y para que estos indios se despeguen del odio que han conservado contra los españoles, y sigan los trajes que les señalan las leyes, se vistan de nuestras costumbres españolas y hablen la lengua castellana, se introducirá, con más vigor que hasta aquí, el uso de sus escuelas.* [55]

Aun así, las proscripciones de Areche delatan la influencia del obispo Moscoso. Este había aludido pomposamente a "mi dolor ver tan imbuidos a los indios de nuestra America en las maximas de su Gentilismo, tan sequaces de los ritos, y costumbres de sus antepasados", y que "ellos se mantienen constantes en sus agüeros pegados a sus ceremonias y tan centricamente metidos en sus antiguas impresiones". [56]

Los caciques eran responsables, en primer lugar, de llevar a cabo todas las "funciones públicas" en las provincias. Areche sabía que los caciques habían sido laxos en el cumplimiento de los imperativos morales, en especial por las danzas y la embriaguez que eran parte integral de las fiestas patronales en las aldeas, al igual que en las grandes ocasiones como el Corpus Christi. Para el caso, los curas de pueblo también habían sido tolerantes con la laxitud moral de sus feligreses, sobre todo porque los derechos que se pagaban por las fiestas engrosaban las rentas del sacerdocio rural. Un aspecto no muy conocido del intento realizado por la corona para controlar la praxis religiosa popular después de la rebelión, concernía a la difundida costumbre de contar con danzantes disfrazados y a menudo enmascarados en las fiestas religiosas que se celebraban tanto en la ciudad del Cusco como, sobre todo, en los numerosos pueblos y aldeas rurales. Dentro del mismo Cusco, las danzas y los danzantes, en particular los enmascarados con sus elaborados trajes, constituían el orgullo de la cultura cusqueña popular, así como de la elitista. [57]

Los especialistas contemporáneos han considerado que la inestabilidad política y el peligro moral se hallaban ligados en una simbiosis. En el Cusco posterior a la rebelión, ambos factores estaban íntimamente vinculados con la ruptura de las costumbres sociales y la moral que se percibía durante las numerosas fiestas, grandes y pequeñas. Este nexo, según informaba una crítica de las danzas ceremoniales del Cusco hecha en 1819 por Martín de Mugica, un burócrata peninsular estacionado en esa ciudad en vísperas de la independencia americana, alertaba sobre los infinitos "daños morales y políticos" inherentes a su continua ejecución. [58] Sus observaciones eran bastante típicas en relación con el discurso reformista de la época, pero aun así sus diatribas suponían una moral más sobria: la *derrama* financiera que tales celebraciones arrastraba le costaba mucho al Estado, los patrones, los participantes y sus familias. Mencionaba como ejemplos el costo del alquiler de los disfraces de los danzantes, la contratación de los músicos, el desembolso en comida y bebida para los bailarines y sus comparsas, el consumo cada vez mayor en este rubro por parte de la multitud, y el gasto en distintas diversiones al margen de la fiesta. Con mordacidad, se refirió a "los vasallos, padres, maridos y brazos útiles que pierde la sociedad por consecuencia de los bailes sagrados". [59] Mugica destacó la pérdida de ingresos debida a la suspensión del trabajo durante la fiesta, y los "petardos, atrasos y daños que por consiguiente hacen a sus patrones y concertadores". [60] Amparó su argumento en una lectura de las leyes y decretos de 1772, 1777 y 1780, los cuales conformaban un código que revelaba el intento borbónico de reformar la religión popular. De este modo, la ley peninsular unió los destinos de la praxis religiosa metropolitana y americana. Los argumentos en favor de la reforma eran similares, las leyes las mismas y el discurso resultaba familiar. [61]

En 1784 hubo una queja en el *partido* de Aimaraes por "la perniciosa costumbre de exhibir bailes y danzantes… en las festividades religiosas", en este caso dirigida contra los "danzantes de tijera". [62] El asunto salió a la luz gracias al celo religioso del doctor don José Gallegos, visitador general de la diócesis en nombre del obispo Bartolomé María de las Heras. En su *bando* del 19 de noviembre de 1784, emitido en el pueblo de San Juan Bautista de Circa, el visitador Gallegos prohibió la danza de

▶ Fig. 19. Danza mestiza del poncho con espadas. Acuarela de la Colección Trujillo del Perú. Tomo II, fol. 158. Hecha por mandato de Baltazar Jaime Martínez Compañón. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

tijeras, pues juzgaba que era "un seminario de maldades y abominaciones" ofensivas a Dios, decretando "cadena perpetua" en un obraje para los danzantes, seis meses de prisión para los arpistas que los acompañaban, y multas monetarias para todo cacique que los nombrara y para los mayordomos ("mayores") que los auspiciaran. El intento de abolición fracasó: en 1800, el cura de ese mismo pueblo, para quien el "danzante [era] sinónimo con el pecado mortal", escribió que no podía erradicar la arraigada costumbre, subrayando así la debilidad relativa de las jurisdicciones tanto reales como eclesiásticas en las doctrinas remotas.

En 1819, el cura de Catca, en el *partido* de Paucartambo, aborreció la costumbre de los danzantes en su doctrina. Para el religioso, "el pecado mortal" consistía en lo siguiente:

Los Danzantes, ese vaile introducido por Zatanas para ser adorado por medio de la impuresa mas brutal e infame; ese vaile en que bajo los pretextos mas irracionales es sacrificada una Doncella a la torpe sensualidad del Danzante; ese vaile en que finalmente ¡o Dios Santo! a falta de ella debe suplirla la propia muger del Indio que se destina conducirlo... [y por lo tanto] *exigía ser mirado con todo el horror posible.* [63]

En 1798, la costumbre se había difundido en el *partido* de Cotabambas, no obstante su reciente prohibición, según el decreto expedido por la real audiencia el 22 de mayo de 1793. En la aldea de Chacaro, cuatro "mayores" habían auspiciado cada uno a un danzante con motivo de las celebraciones del Corpus Christi en el lugar. Estos danzantes y sus promotores fueron encarcelados y multados por el subdelegado. [64] Se supo entonces que los mayordomos habían alquilado las libreas de los danzantes a las "capas altas" de los residentes indígenas del Cusco, incluido un cacique de la parroquia del Hospital de Naturales. Ellos pagaban un derecho anual que fluctuaba entre 40 y 100 pesos, porque las libreas usualmente estaban cubiertas con "chapas" de pura plata. [65]

Sin embargo, a la real audiencia no le preocupaban tanto los alcances "heréticos" de la costumbre, como tampoco el gasto de "los estrechos recursos indígenas", sino, más bien, los peligros políticos inherentes a esa tradición. En muchos pueblos de la sierra sur, e incluso en la ciudad del Cusco, los danzantes iban enmascarados y llevaban dagas; el fiscal recalcó que él mismo había visto una danza de cincuenta y nueve "danzantes chunchos", todos con espadas y dagas. Por tanto, la preocupación oficial se circunscribía a la seguridad pública, en un contexto en el cual el control social y político ya estaba de por sí debilitado por la embriaguez generalizada y el jolgorio. Que la seguridad pública era la principal preocupación de la real audiencia fue sugerido con posterioridad por el fiscal Mugica en 1819, refiriéndose a los danzantes rituales del Cusco y a sus "vicios". [66] Su informe indicaba que algunos de los rasgos perjudiciales de las danzas cusqueñas eran comunes a la cultura popular española. Con indignación moral los encontraba "perniciosos" y opinaba que los danzantes "sean quienes fuer[e]n es imposible que en sus dilatadas e incesantes excursiones por la ciudad, no provoquen mil pensamientos deshonestos". Lo que suscitaba su crítica era lo siguiente (Figs. 19, 20):

Mezcladas en estos bailes personas de ambos sexos, o por lo menos seguidos los danzantes de una caterva de mugeres, medio desnudas muchos de ellos, y todos cargados con exceso de aguardiente y chicha; yo no necesito referir las impurezas que deben cometerse en tales juntas. Asi entran a los templos [...] *asi andan en las procesiones delante de la misma Divinidad sacramentada, y de las imagenes de la Madre castisima, o de los Santos* [...] *Algunos danzantes son de aquellos Angeles de Satanas, o quienes desean prostituirse las doncellas por ser felices: otros conservan en sus vestimentas y figuras los ritos y usos de la Gentilidad, que debieramos recordar con horror y abominacion.*

El provisor de la diócesis coincidía con Mugica en que "el abuso se halla demaciadamente radicado y envejecido en esta Ciudad", pero advertía que "para cortarlo de raíz se necesitan medios de mucha prudencia a fin de no exponernos a una perturbacion de los animos preocupados". Tenemos así el extraordinario caso en el que un fiscal recuerda al provisor sus obligaciones religiosas, mientras que este último le señala al primero los peligros que acarrearía un intento de corregir los abusos religiosos. En cierta manera, una multitud

▲ Fig. 20. Danza indígena del Chimo. Acuarela de la Colección Trujillo del Perú. Tomo II, fol. 147. Hecha por mandato de Baltazar Jaime Martínez Compañón. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

de intereses económicos, sociales, fiscales, morales y religiosos se entrecruzaban con las preocupaciones reales y eclesiásticas debidas al fenómeno cultural de los danzantes. Las tradicionales danzas cusqueñas se convirtieron en el espacio de disputa entre los danzantes y sus seguidores (entre ellos muchos miembros del clero), por un lado, y los funcionarios reales y el clero reformista de inclinaciones jansenistas, por el otro.

Conclusión

La campaña iconoclasta de las autoridades reales no sólo fue una respuesta a la rebelión de Túpac Amaru, sino también un reflejo de las reformas borbónicas más amplias emprendidas en España y en otros lugares de las Indias. El asedio borbónico a la *praxis* religiosa popular suministró tanto el contexto como el contenido para dicha campaña, además de brindar una justificación moral adicional. Las consecuencias de las reformas radicales que llevó a cabo Areche después de la rebelión, perduraron, en ciertos aspectos, más allá de la independencia de 1824. Si bien los resultados fueron diversos, cuatro décadas de implementación no pueden ser consideradas un fracaso total. Incluso en el corto plazo donde esta resulta más evidente, a veces las reformas fueron eficaces en la larga duración. La nobleza inca, por ejemplo, sobre todo los electores del alférez real de los incas, resistieron las mejores tentativas de Areche y Mata Linares destinadas a eliminarlos, e incluso gozaron de un resurgimiento en las deliberaciones y elecciones constitucionales efectuadas entre 1808 y 1814, pero, irónicamente, a la larga no sobrevivirían en la república criolla. Sin embargo, el erudito Ignacio de Castro informó en 1787 que, en el transcurso de las celebraciones por la inauguración de la Real Audiencia del Cusco, se vio a los incas nobles "vestidos no ya de sus antiguos trajes, sino del uniforme Español", lo cual indica con claridad que, al menos durante un breve periodo, la nobleza india fue obligada a abandonar su atuendo inca repleto de símbolos "paganos" tales como el Sol y la *mascapaicha*. No sabemos nada acerca de las "banderas esculpidas" de los incas nobles, que tal vez eran similares a los estandartes de las cofradías, aunque incluían detalles de los linajes (las *panacas*); es posible que algunas hayan perdurado, pero ninguna ha salido a la luz hasta el día de hoy. Es cierto que algunos retratos de los incas nobles fueron confiscados y probablemente destruidos, pero muchos fueron salvados; en cambio, no hay ninguna evidencia del destino que tuvieron los *qeros* decorados con escenas incas. En cuanto a los *escudos* incas, algunos se han conservado (por ejemplo, en Maras), pero resulta imposible calcular la incidencia de su destrucción.

Obviamente, varios objetos se salvaron, pero parece que muchos fueron destruidos. Tal vez fuera infundada la suposición de Areche, alimentada por Moscoso, de que los retratos de los incas en manos privadas eran numerosos. Por cierto, en los registros notariales del Cusco posteriores a 1750 casi no hay ninguna evidencia de *cuadros de incas*. Todos los testamentos enumeran las posesiones como una cuestión legal rutinaria, y los de la nobleza inca no son distintos, pero faltan las pruebas correspondientes al periodo anterior y posterior a 1750. La reforma de los danzantes fue evidentemente un fracaso. Los esfuerzos desplegados en su supresión resultaron insuficientes; no sólo fueron poco sistemáticos sino que dependieron de la cooperación de los *curas doctrineros*, cuyos ingresos provenientes de las *obvenciones de fiesta les daba una buena razón para proseguir con la costumbre. Areche y sus seguidores hicieron más daño con su propósito de eliminar gradualmente a los caciques o curacas indígenas, debido a lo cual el sistema de los cacicazgos se halló en crisis en tiempos de la independencia. Había sido minado a lo largo de cuatro décadas y debilitó la autonomía de las comunidades indígenas, justo cuando estas iban a afrontar los desafíos planteados por los efectos prácticos de la ideología liberal después de 1824.*

NOTAS

1 Para los desarrollos ocurridos en la península, consúltese el volumen de Equipo Madrid de Estudios Históricos (1988), en particular los ensayos de del Río (1988: 299-329); Pereira Pereira (1988: 223-254); Pinto Crespo (1988: 155-188). Para un resumen elegante de la política religiosa de Carlos III, véase Domínguez Ortiz (1988: 141-160).

2 Pereira (op. cit.: 239) sostiene que la política religiosa borbónica estuvo basada "en el abandono de la calle y de la espontaneidad colectiva para encerrar la religiosidad en los templos parroquiales y marginarla del mundo conflictivo de la calle y de la fiesta".

3 Para mayores detalles de la visita general, véase sobre todo Fisher (2000: 67-74, 280-282). Asimismo, Gates (1928) y Palacio Atard (1946).

4 Loayza 1947.

5 Pueden encontrarse exámenes de este grupo de protestas antifiscales en Lewin (1957: 131-189) y O'Phelan (1985: 162-207).

6 Informe de Cerdán, Archivo General de Indias (AGI), Lima, Leg. 1052, fol. 21, que se refiere a la orden del 16 de noviembre de 1779, la misma que dictamina que los corregidores del virreinato hagan una nueva revisita de la población tributaria.

7 AGI, Audiencia del Cusco, Leg. 29, Mata Linares a Gálvez, carta del 30 de junio de 1783.

8 El fenómeno se extiende desde finales del siglo XVI hasta el presente. Véase sobre todo Flores Galindo (1987), Burga (1988) y Rowe (1954: 17–47). El concepto de utopía andina fue primero delineado por Burga y Flores Galindo (1982). Para aproximaciones similares véase Pease G.Y. (1982) y Kapsoli (1984).

9 AGI, Audiencia del Cusco, Leg. 29, Mata Linares a Gálvez, carta del 30 de junio de 1783. Aquí cabe más de una sospecha que Mata plagió a Pedro de Peralta Barnuevo y Rocha (1664-1743), el erudito peruano del temprano siglo XVIII, quien decía que si se abandonaba Lima el imperio no perduraría y que con su defensa, todo quedaba defendido, así como con su pérdida, todo se perdería. La semejanza retórica resulta intrigante si reemplazamos el Cusco de Mata con Lima. Para examinar la visión de Peralta consúltese D.A. Brading (1991b: 397), que cita el libro de Peralta y Barnuevo (1966: xxv, xxxii).

10 "Sentencia expedida contra Tupac-Amaru", fallo de José Antonio Areche, 15 de mayo de 1781, en Mendiburu (1934: tomo XI, págs. 389-394).

11 Kubler 1963: 408-409. Con respecto al Colegio de San Borja en general véase Alaperrine Bouyer (1998: 44-53).

12 AGI, Audiencia del Cusco, Leg. 29, Moscoso a Areche, 13 de abril de 1781.

13 La "real corona" del Inca comprendía tres partes: "El llautu, que es una parte de las tres que componían su real corona, ciñendo la cabeza a modo de guirnalda o laurel, iba toda tejida de gruesos hilos de perlas, sembradas grandes esmeraldas en él; el mascapaycha, que es una lámina o plumaje que se levanta del llautu encima de la frente, y es la segunda parte de la corona, era de finísimo oro con unos ramillos de esmeraldas; la unancha, que es la borla que cuelga del pie de la lámina o plumaje sobre la frente, y es la tercera parte que compone aquella corona....", según la descripción de Arzáns de Orsúa y Vela (1965: 99). Esta descripción es una relación de una fiesta celebrada en Potosí en 1555 que incluyó representaciones de los Incas, y está sujeta a todas las dudas usuales referidas a la verosimilitud de las percepciones europeas del ritual y la cultura material de los "vencidos". Hay unos comentarios perceptivos de la relación de la fiesta de Potosí hecha por Arzáns en Manuel Burga (1988: 378-382). No obstante los detalles anteriores, la "real corona" del Inca fue descrita convencionalmente en la documentación virreinal como la "mascapaicha" y/o la "borla colorada". Véase también Larrea (1960: 105-152). Concepción Bravo (1986: 85), señala que el aspecto de la mascapaicha "recordaba la forma de una ensangrentada hacha guerrera y ceremonial". Para uno de los muchos ejemplos de la tenacidad con que los incas nobles del virreinato protegieron su derecho a lucir la mascapaicha, consúltese el apéndice documental de García (1937: 189-208, sobre todo las págs.194-208).

14 El champi también está presente en la procesión de Loreto de 1692 (véase más adelante), en la cual un estandarte ceremonial muestra una pintura de un Inca con su traje ceremonial, "con su mascaipacha de la borla colorada y su champi, y valcanca en la mano izquierda (siendo la valcanca el escudo o rodela inca incluido en las representaciones pictóricas de los incas en la procesión del Corpus Christi, así como en la crónica de Guamán Poma de Ayala). Para ello consúltese el Archivo Departamental del Cusco (ADC): Real Hacienda, Leg. 171, "Instancia que han hecho Don Buenaventura Sicos: sus hijos y otros descienden [sic] de este Linaje...", 26 de enero de 1786, por un traslado del 22 de agosto de 1692.

15 Cobo (1964: vol. II, libro XIV, cap. IX): "Tenían unas mazas de madera pesada y redondas, y otras, que eran propia arma de los Incas, con el remate de cobre, llamadas champi, y es [sic] una asta como de alabarda, puesto en el cabo un hierro de cobre de hechura de estrella con sus puntas o rayos alrededor muy puntiagudos. Destos champis unos eran cortos como bastones y otros tan largos como lanzas, y los más de mediano tamaño". En cuanto a grabados de la vestimenta e insignias de los siguientes gobernantes incas, véase Guaman Poma 1980: vol. I, del 85 [85] al 117 [117], págs. 66-95.

16 Estos mascarones son diferentes de los canipos identificados en las festividades de 1610, celebradas por la beatificación de Ignacio de Loyola (examinadas más adelante): "canipos… de plata, que son a figura de luna...", para lo cual consúltese Romero (1923: 447-454, en especial la pág. 450). En Cobo (1964: vol. 2, Libro 14, cap. 2) se dice que se "usaban traer al pecho y en la cabeza unas patenas de oro o plata, llamadas canipos, del tamaño y hechura de nuestros platos". Molina ("El Cusqueño"), simplemente los define como una "medalla de oro" (Molina 1988: 67).

17 Sin embargo, no está claro cuán difundida estuvo la festividad individual de Santiago en los distritos rurales. En los poblados, la participación como alférez real era un importante indicador de la posición social e incluso de nobleza. Pueden encontrarse evidencias de las fiestas rurales en las solicitudes de becas hechas por los hijos de nobles, caciques y otros principales para asistir al Colegio de San Francisco de Borja. Véase ADC: Colegio de Ciencias, "Memoria y Calificación de los Indios Nobles, años 1763-1766" (Leg. 1). Esto indica que también se contaba con el cargo del alferazgo real indígena en cada parroquia, en forma complementaria al del cargo inca más importante del día y víspera de Santiago. La misma documentación también deja en claro que en el Marquesado de Oropesa, que comprendía las doctrinas de San Francisco de Maras, San Bernardo de Urubamba, San Benito de Alcántara (Huallabamba) y Santiago de Oropesa (Yucay) –todas ellas en el valle del Vilcanota–, había un cuerpo distinto de cinco electores que elegía al alférez real noble para la festividad anual de Santiago en Yucay; por lo menos uno de estos electores también formaba parte de los veinticuatro electores de la festividad principal de la ciudad. Los cinco parecen haber correspondido a uno por cada doctrina, más otro por Ollantaytambo, en el valle, que a finales del siglo XVIII integraba –junto con las cuatro parroquias– primero el corregimiento y luego (a partir de 1784) la subdelegación de Urubamba. En la fiesta de Yucay, el alférez real llevaba la mascapaicha, al igual que su contraparte de la ciudad del Cusco. También hay mención de un alferazgo real de Santiago cognado en la doctrina de Huarocondo, en la margen del valle de Jaquijahuana, en la provincia de Abancay.

18 Un buen recuento sobre la naturaleza proteica de Santiago es el de Emilio Choy (1979: 333-437). Véase también Irene Silverblatt (1988: 174-194).

19 Ziólkowski (1996: 55), citando al cronista Juan Polo de Ondegardo.

20 Ibid.: 100-101.

21 Ibid.: 340.

22 Betanzos 1987, primera parte, cap. XI.

23 AGI, Audiencia del Cusco, Leg. 15, "Consejo Expediente sobre la ereccion en la Ciudad del Cusco de una Cofradia de S[a]ntiago que se intenta establecer en una Parroquia de aquella Ciudad, y aprovacion de sus Constituciones", petición de José Agustín Chacón y Bezerra, 1 de agosto de 1786, fol. 3r. Durante la rebelión de Túpac Amaru, las tropas rebeldes afirmaron haber visto a Santiago entre la fuerzas realistas enviadas para aplastar la rebelión: "A cuya cauza en las Yglesias, y Capillas donde encontraron los simulacros de este nuestro portentoso Mesenas, llegaron al sacrilego arrojo de amarrarle las manos, y tenerlas como en prizion por que su ignorancia ô idolatria les preocupaba la razon para creer que assi no favorezeria a los fieles, y leales vazallos de un Monarca justo, y venigno cuyos Dominios Reales defendian".

24 Bradley y Cahill 2000.

25 AGI, Audiencia de Lima, Leg. 306, "Resumen de la Visita Eclesiastica que se hizo de los beneficios curados que ay en las provincias de Quispicancha [sic] Paucartambo, Calca y Lares Marquesado de Oropesa y las de la de Abancay = Pertenecientes al Obispado del Cusco Año de 1687". En la doctrina de Andahuaylillas (Quispicanchis), el obispo ordenó que "al Niño Jhs. que esta en un altar de la yglesia se le quite la mascapaycha, y se le pongan ô rayos ô corona imperial"; en la doctrina de Caycay (Paucartambo) asimismo ordenó "Que se quite la mascapacha al Niño Jhs, que esta en la yglesia, y se le pongan ô rayos ô corona imperial". En la doctrina de San Jerónimo, uno de los dos focos más importantes de la nobleza inca virreinal, el obispo dispuso "Que se quite al niño Jhs que esta en un Altar del cuerpo de la yglesia la masacapaycha y el sol, que tiene en el pecho, y se le dexen los rayos solamente que estan en la cabeca", indicando así una relación existente entre el Inca y el Sol, en tanto que los "rayos" podrían representar a Santiago/Illapa y/o el culto solar inca.

26 AAC, Pleitos xiv. 5. 87, "Querella criminal seguido p[o]r Juan Gonzales, cura Paucartambo, contra el corregidor Tiburcio de Landa, sus criados y comensales, p[o]r injurias graves levantadas", 1774.

27 Garcilaso de la Vega 1967, libro I, cap. XXIII.

28 Betanzos 1987: primera parte, capítulo XXVII.

29 Sobre López de Sosa véase Cahill (1984: 205, 302). Para el entierro consúltese AGI, Audiencia del Cusco, Leg. 75, "Copia de Cartas, y Otros Docum[en]tos Comprovantes de haverse hallado en Casa de Dr. Anton[io] López de Sosa Cura de Pampamarca un retrato de Obispo de un hijo de Diego Christóval Túpac Amaru", s.f., pero el bautismo tuvo lugar el 4 de noviembre de 1782, el segundo aniversario de la captura del corregidor Arriaga por parte de José Gabriel Túpac Amaru, el evento que precipitó la rebelión. El niño falleció el 17 de noviembre y se le dio un funeral digno de un heredero del trono inca. Otro giro irónico más fue que Francisco Salcedo, el padrino del infante, había reemplazado al ejecutado Arriaga como corregidor de la provincia de Canas y Canchis (esto es Tinta); Salcedo dispuso que la milicia a su mando disparara varias salvas en honor del niño.

30 Betanzos 1987: primera parte, capítulo XI.

31 La conexión entre la representación virreinal del Niño Jesús adornado con la mascapaicha y el Punchao me fue sugerida por Lilian Yackeline Cáceres Gómez, una estudiante de arqueología de la Universidad de San Antonio Abad, Cusco.

32 Cobo 1964: vol. II, libro 13, cap. 5.

33 Molina 1988.

34 Guaman Poma de Ayala 1980: tomo II, 449-450 [451-452], págs. 416-417.

35 Para mayores detalles véase Cahill (2002: 611-649).

36 Mujica Pinilla 1996.

37 "Sentencia Expedida contra Tupac-Amaru", fallo de José Antonio Areche, 15 de mayo de 1781, en Mendiburu (1934: tomo XI, págs. 389-394).

38 Hay que señalar que en la elite inca anterior a 1532 había varias clases de nobles, en tanto que después de la conquista hubo varias personas que no eran nobles, a las cuales se les concedió la hidalguía en recompensa por la ayuda prestada a los españoles en diversos momentos de la conquista. La complejidad de la nobleza anterior a 1532 se examina en Zuidema (1977: 240-292, en especial las págs. 276-79).

39 Con respecto a la nobleza española consúltese Domínguez Ortiz (1992, vol. I, págs. 161-322), en especial la pág. 172 y siguientes, que se refieren a las probanzas ("el conjunto de diligencias necesarias para demostrar la hidalguía, tenían que adquirir una importancia desmesurada a partir de comienzos del siglo XVI, cuando la delimitación jurídica de los estados comenzó a tomar una importancia preeminente, al par que crecía el afán de honra, es decir, de distinción social"). El punto culminante de las probanzas coincidió así exactamente con la conquista y la temprana colonización del Perú, justo a tiempo, a decir verdad, para que los incas nobles hicieran buen uso de ellas.

40 Cahill 2003b.

41 Cahill 1998: 80-83.

42 AGI, Audiencia del Cusco, Leg. 29, Mata Linares a Gálvez, 30 de junio de 1783.

43 AGI, Audiencia del Cusco, Leg. 35, Mata Linares a Gálvez (N.º 11), 6 de agosto de 1785; Mata Linares a Gálvez (N.º 28), pág. 81.

44 Ibid. Memorial de los veinticuatro electores.

45 Ibid. Esta afirmación queda confirmada por distintos documentos: véase la transcripción de la documentación (1598-1601, 1673, 1685, 1728 y 1738-1739) referida a la elección del alférez real y las protestas en torno a este asunto en García (1937: 188-208).

46 AGI, Audiencia del Cusco, Leg. 35, Mata Linares a Gálvez (N.º 11), 6 de agosto de 1785; Memorial de los veinticuatro electores (anexo sin foliación), 1768.

47 Ibid.

48 Ibid.

49 El censo del virreinato del Perú de 1754, efectuado por el Conde de Superunda, registró 639 "caciques y principales" en la diócesis del Cusco. Sin embargo, apenas 29 (4,54 %) de ellos figuran bajo "Cusco", esto es la ciudad y el cercado, un subestimado manifiestamente absurdo de la nobleza incaica. Esta baja cifra al menos debiera ayudar a dispensar el error, común en la historiografía colonial, según el cual los incas nobles eran ipso facto caciques o curacas. Si bien hubo alguna fusión entre ambas categorías, solamente unos cuantos de los primeros eran curacas, y aún menos de estos últimos eran incas nobles. Para mayores detalles consúltese Fuentes (1859, tomo IV, págs. 7-15). AGI, Audiencia del Cusco, Leg. 29, Moscoso a Areche, 13 de abril de 1781, en donde se hace una referencia a "aquellos que llevan el titulo de nobles Curacas, e Incas", lo que tal vez es la fuente del error.

50 Siempre hubo una jerarquía de capas altas indígenas, las cuales fueron bien descritas por Guamán Poma de Ayala. Para mayores detalles consúltese sobre todo Chocano (2003: 111-137).

51 "Sentencia Expedida contra Tupac-Amaru", fallo de José Antonio Areche, 15 de mayo de 1781, en Mendiburu (1934, tomo XI, págs. 389-394).

52 Diaz Rementería (1977: 189-203) examina el decreto de 1783 y la subsiguiente cédula afín de 1790.

53 En el siglo XVIII, la designación de españoles se refería a los criollos (americanos de ascendencia española) y ocasionalmente también a los mestizos, pero rara vez a los peninsulares. Estos últimos usualmente eran denominados como "de los reynos de España", o simplemente "gallego", "catalán", etc., o incluso con los términos peyorativos de "chapetón", "gachupín", "cotenses", "pucacuncas". Este aspecto es crucial para esclarecer la proveniencia social de los participantes, pues varias interpretaciones de la rebelión resultan poco fiables precisamente a causa del yerro de sus autores en la comprensión del mismo.

54 "Instrucción que los corregidores, y comisionados nombrados por la visita general… deben observar provisionalmente para la formación de nuevos padrones de tributarios…", 20 de mayo de 1778, en Díaz Rementería 1977: 235, en especial el ítem 61 ("Que cesan los caciques en la recaudación de tributos y se pongan a cargo de las repúblicas").

55 "Sentencia Expedida contra Tupac-Amaru", fallo de José Antonio Areche, 15 de mayo de 1781, en Mendiburu (1934, tomo XI, págs. 389-394).

56 AGI, Audiencia del Cusco, Leg. 29, Moscoso a Areche, 13 de abril de 1781.

57 Véase la entusiasta relación de 1787 de Ignacio de Castro (1978: 135-46) y la de 1653 hecha por Cobo (1964: vol. II, libro XIV, cap. XVII). Consúltense también las observaciones del general (John) Miller (1824) y de José María Blanco (1834), extractadas en Porras Barrenechea (1961: 188-89 y 220-21, respectivamente).

58 Véase AAC, Correspondencia xliii.3.53, Martín Joseph de Mugica a Juan Munive y Mozo, Provisor y (en ese entonces) "Gobernador y Vicario Capitular (sede vacante)", 5 de agosto de 1819, donde se anota que "los bailes con que se solemnizan en el Cusco casi todas sus fiestas religiosas, y cuyos daños morales y políticos son sin número".

59 Ibid., folios Ir-2v.

60 Ibid., folio 1r.

61 Precisamente estas leyes las examina del Río loc. cit. Fueron incorporadas a los seis volúmenes de la Novísima Recopilación de las Leyes de España (Madrid, 1805-1807), que no fue promulgada formalmente en Hispanoamérica pero estuvo ampliamente disponible y se convirtió en una guía indispensable para juristas, abogados y funcionarios.

62 ADC, Real Audiencia: Asuntos Administrativos, Leg. 162, "Expediente sobre la perniciosa costumbre de exhibir bailes y danzantes… en las festividades religiosas", 1784. ADC, Real Audiencia: Asuntos Administrativos, Leg. 162, "Expediente seguido para extinguir la perniciosa costumbre de exhibir bailes y danzantes de toda clase en las festividades religiosas, estableciendo penas contra los contraventores", 10 de diciembre de 1800.

63 Archivo Arzobispal del Cusco (AAC), Sección Republicana, xxxiv. 1. 17, "Expediente de las ordenes dadas por el M.Y. Sr. presidente Governador Intendente de esta provincia para que se comuniquen a los curas de ella removiendo quatro obstaculos que impiden el cumplimiento de su ministerio parroquial a solicitud del cura interino de Ccatca apoyada por el Sr. Fiscal de S.M.", 10 de octubre de 1819.

64 ADC, Real Audiencia: Asuntos Administrativos, Leg. 160, "Expediente sobre.... para que se recojan los nombramientos de casiques de todos los partidos", 11 de junio de 1798.

65 ADC, Corregimientos: Ordinarias, Leg. 54, "Bienes de la difunta Da. Nicolasa Inquiltopa".

66 AAC, Correspondencia xliii, 3.53, Martín Joseph de Mugica a Juan Munive y Mozo, 5 de agosto de 1819.

► Página siguiente: Fig. 1. Retrato ecuestre del virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda. Cristóbal Lozano, ca. 1760. Museo de América, Madrid.

Avatares del "bello ideal". Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825 [1]

Luis Eduardo Wuffarden

Al llegar la segunda mitad del siglo XVIII, el virreinato peruano empezaba a dejar atrás su largo encierro cultural y a abrirse paulatinamente hacia el mundo exterior. Se incorporaba así a una dinámica del progreso, inspirada por el nuevo espíritu ideológico de la Ilustración, que no cesaría hasta la Independencia. Al principio, este conjunto de transformaciones modernizadoras reflejaban el impacto producido por las reformas borbónicas en los campos administrativo y urbanístico. Su escenario principal fue Lima y su detonante inesperado el cataclismo sísmico que devastó la ciudad el 28 de octubre de 1746. Durante los años siguientes, en medio de los incesantes trabajos de reedificación, se habló con frecuencia –en sentido real y metafórico– de una "segunda fundación" de Lima. [2] Tampoco faltaron las alusiones laudatorias al virrey José Antonio Manso de Velasco, ese "nuevo Pizarro" cuyos infatigables esfuerzos le valdrían el título de conde de Superunda (Fig. 1). [3] Pese a sus ruidosas desavenencias protocolares con el arzobispo de Lima, Manso de Velasco hizo valer su papel como titular del Patronato Regio y se dedicó con particular ahínco a las obras de reparación de la Catedral de Lima, monumento que con este motivo habría de adquirir una renovada gravitación dentro del imaginario cívico criollo.

Aunque la conclusión de los trabajos no aportaría demasiadas novedades, la celebración del acontecimiento a través de un impreso y de un retrato votivo dieron a conocer a dos precursores locales de las nuevas ideas. El primero fue los *Júbilos de Lima* (Fig. 2), texto conmemorativo aparecido en 1755 y escrito por José Antonio Ruiz Cano, marqués de Sotoflorido, considerado como el inicio del modernismo literario y estético en el Perú. [4] Retomando en apariencia un género de la retórica conmemorativa tradicional, Ruiz Cano argumenta por primera vez sobre las relaciones entre la belleza y la verdad y confronta la arquitectura "moderna" con la arquitectura barroca de raíz hispánica. Simultáneamente, el escritor hará el elogio de la invención criolla de la quincha y el uso masivo de la madera como respuestas locales probadamente eficaces frente a las duras condiciones sísmicas de la ciudad. Tres años más tarde, al inaugurarse la segunda etapa de las obras catedralicias, se consagraría el segundo personaje, Cristóbal Lozano (1705-1776), como pintor de corte gracias a una efigie áulica del virrey que lo muestra dirigiendo la reconstrucción de la iglesia mayor de Lima con un sorprendente estilo cortesano equiparable al de sus colegas europeos del momento (Fig. 3). Mientras Ruiz Cano emprendía la crítica contra las tradiciones barrocas y la excesiva ornamentación invocando razones de seguridad, ecológicas y estéticas, Lozano presentaba a un gobernante ilustrado y a una ciudad de aire cosmopolita, empleando un estilo pictórico insólito para el medio, que había surgido en el contexto de las academias de Europa.

Por paradójico que pudiera parecer, ambos personajes nunca traspusieron las fronteras del virreinato y su cosmopolitismo podría entenderse, por tanto, como un sorprendente producto local. Ruiz Cano era por entonces un joven aristócrata criollo cuya vasta cultura, básicamente libresca, se centraba en el conocimiento de los modernos filósofos franceses. Por su parte, Lozano parece haber sido también criollo, aunque su origen era humilde y estuvo marcado desde un inicio por la circunstancia de ser hijo de padres desconocidos. [5] Su primera formación, basada en la tradición gremial de los talleres, parecía destinarlo a ser un pintor devoto más, influido por el triunfo de la pintura cusqueña en la capital y por la copia literal de estampas flamencas. El nuevo rumbo de su obra fue determinado por su relación de patronazgo con el oidor Pedro Bravo de Lagunas y Castilla, cuya colección de pintura europea tuvo que restaurar a causa del terremoto. Con ese motivo, Lozano tuvo a su vista un vasto panorama del arte culto europeo de los siglos XVII y XVIII, una posibilidad impensable para cualquier otro pintor peruano de su tiempo. [6]

(✠)
JUBILOS DE LIMA
EN LA DEDICACION DE SU
SANTA IGLESIA
CATHEDRAL,
INSTAURADA (EN GRAN PARTE)
de la Ruina, que padeció con el Ter-
remoto de el año de 1746.
A ESFUERZOS DE EL ACTIVO
zelo de el EX.MO SEñOR D. JOSEPH
MANSO DE VELASCO Conde de SV-
PER VNDA, Cavallero de el Orden de
Sant Iago, Gentil-Hombre de la Cama-
ra de S. M. (que Dios guarde) Theniente
General de los Reales Exercitos, Vir-
rey Governador, y Capitan Gene-
ral de estos Reynos de el Perù.
DESCRITOS
POR EL DOCTOR DON FRANCISCO
Antonio Ruiz Cano y Gallano, Colegial de
el Real de San Martin.
En LIMA en la Calle de Palacio, año de 1755.

La fortuna crítica de Lozano surge precisamente por iniciativa de Ruiz Cano en 1760, al escribir otro texto laudatorio con motivo del ascenso al trono de Carlos III, el rey ilustrado por excelencia. [7] Desde ese punto de vista parece relevante que Ruiz Cano ya no comparase a Lozano con "los Herreras y Murillos", [8] ni con otro pintor peninsular de su tiempo, sino con las figuras capitales del Renacimiento italiano, Rafael y Miguel Ángel. [9] Una vez más, quedaba clara la aspiración de constituir, desde

◀ Fig. 2. Portada de los Júbilos de Lima... por José Antonio Ruiz Cano, marqués de Sotoflorido. Lima, Imprenta de los Huérfanos, 1755. Colección particular, Lima.

▶ Fig. 3. Retrato del virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda (detalle). Cristóbal Lozano, 1758. Catedral de Lima.

la posición periférica del país, un clasicismo artístico equiparable con el que se forjaba contemporáneamente en Europa. Por lo demás, la posición de Bravo de Lagunas como asesor del virrey fue decisiva para la factura de ese retrato, que marca la consagración pública del artista limeño y su inserción en el discurso de elogio criollo de la ciudad que llega hasta la generación del *Mercurio Peruano* y aun después. [10]

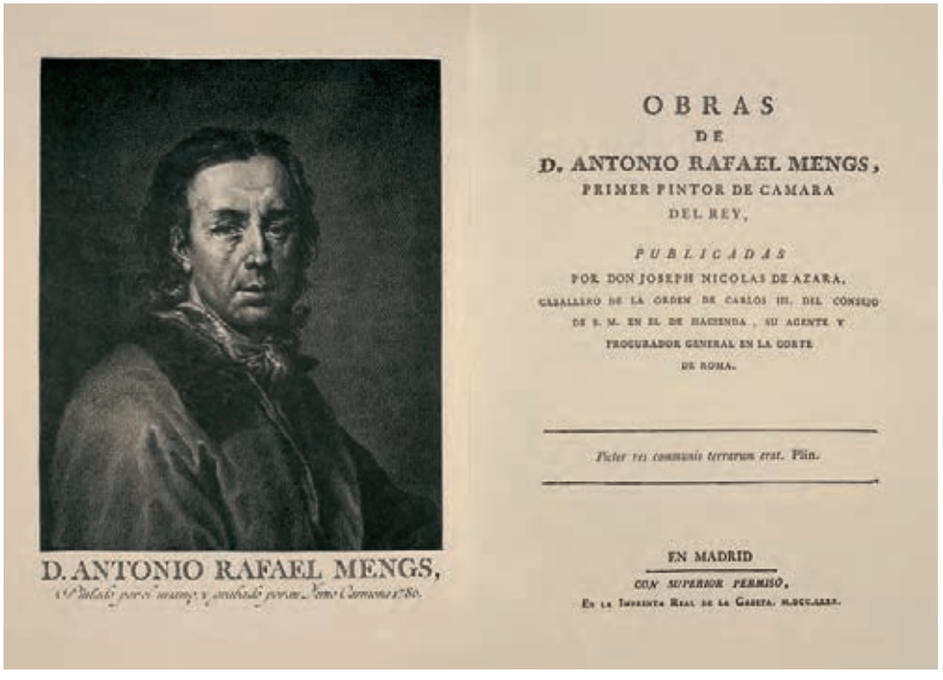
El propio Superunda parece haberlo entendido así cuando encargó a Lozano un retrato ecuestre (Fig. 1), que llevaría como parte de su equipaje al retornar a España. Siguiendo una modalidad pictórica instaurada por el francés Jean Ranc en la corte de Felipe V, Lozano forja una imagen heroica del virrey a caballo. No aparece aquí a la cabeza de sus tropas sino con actitud satisfecha y serena, delante de la gran ciudad amurallada que él mismo acababa de reconstruir, supervisando las obras sobre su propio caballo, que se convirtió en uno de los tópicos más frecuentes de la alabanza del virrey como "argonauta del celo real" que había cambiado la carroza por la cabalgadura. [11] Manso de Velasco sin duda buscaba presentarse así como *alter ego* del rey de España, pero además proclamar su identificación con Lima y, de paso, la admiración que le suscitaba el más ilustre de sus pintores. Tanto el perfil enteramente "civilizado" de la ciudad, como la evidente destreza del artista local para plasmar la escena constituían la mejor prueba de la Ilustración que iba alcanzando esta capital.

Curiosamente, el ascenso al poder de Carlos III, tan celebrado por las inocultables expectativas de Ruiz Cano y Lozano, a la postre no sería del todo favorable para ambos personajes. [12] Era claro, para entonces, que la difusión de los nuevos lenguajes artísticos no sólo se apoyaba en la circulación de obras artísticas importadas y de impresos portadores de las más recientes ideas estéticas sino, sobre todo, en la presencia de sucesivas oleadas de artífices, científicos y profesionales técnicos de nuevo cuño –llegados desde diversos puntos de Europa, gracias a las nuevas disposiciones de la administración borbónica–, que oficiaron con gran eficacia como *passeurs* o mediadores culturales. [13] En la constante interacción de estos personajes con artistas, técnicas y tradiciones locales se sustenta la contradictoria naturaleza de este período, signado por avances y retrocesos, e inmerso en una diversidad de opciones estilísticas simultáneas –desde las persistencias churriguerescas hasta el rococó, el barroco clasicista y los ecos del clasicismo "ortodoxo" o académico–, que lo hacen aún más complejo que en la propia península. Este ensayo se centrará en los avatares del esquivo ideal clasicista en la capital del virreinato, en sus inflexiones o abiertos malentendidos, determinados por los rasgos peculiares de la Ilustración criolla y de sus voceros estéticos.

La sombra de la Academia

Desde 1752, la solemne fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid –cuya estructura y funciones estaban claramente inspirados por el modelo parisino– convertiría a esa corporación en el centro rector del proyecto clasicista al más alto nivel oficial. El reformismo borbónico emprendía así una política centralista y de abierta oposición al sistema gremial que había regido hasta entonces la enseñanza y la producción artísticas, tanto en España como en sus posesiones americanas. Tras la ascensión al trono de Carlos III, en 1761, se iniciaría en el seno de la Academia una época dominada por la figura del artista alemán Antonio Rafael Mengs (1728-1779), pintor de la corte. Para los ilustrados españoles no había duda de que la influyente actividad teórica de este discípulo de Winckelmann –el fundador de la historia del arte en Europa– habría de sacar al país de su atávico "provincianismo" artístico e insertarlo de lleno en el contexto del arte europeo más avanzado del momento. [14]

Entre las constantes del pensamiento mengsiano ocupa un lugar preponderante la búsqueda del "bello ideal", que pasaría a ser uno de los tópicos más difundidos de la estética clasicista europea durante la segunda mitad del siglo XVIII. Bajo aquella denominación, Mengs retomaba una antigua postura teórica que pretendía fundar la apreciación artística sobre la base de "normas objetivas, canónicas, conforme a las cuales se establecían los criterios para lograr la belleza, objetivo último de cualquier producción artística". [15] Tales planteamientos se iban atenuando y entremezclando con tradiciones locales de raigambre barroca a medida que se alejaban del centro del poder y de los consecuentes mecanismos de control académico. De hecho, el pensamiento mengsiano sólo alcanzaría una difusión tardía en América a partir de 1780, cuando José Nicolás de Azara compiló y publicó las *Obras* del "pintor filósofo", simultáneamente en castellano e italiano. [16] La existencia en Lima de más de un ejemplar de esa primera edición nos demuestra que esos escritos fueron conocidos en la ciudad, quizá ya en la misma década de 1780, aunque debieron circular dentro de un reducido número de lectores ilustrados y no parecen haber tenido mayor repercusión sobre la vida cultural peruana de ese momento (Fig. 4).



▼ Fig. 4. Portada de las Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del Rey Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1780. Colección particular, Lima.

▶ Fig. 5. Retrato de Carlos III. José Vázquez, basado en un original de Antonio Rafael Mengs. 1769. Grabado calcográfico. Biblioteca Nacional del Perú, Lima.

▶ Fig. 6. Retrato de Carlos III. Acuarela de la colección Trujillo del Perú, ca. 1780-1789. Hecha por mandato de Baltazar Jaime Martínez Compañón. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

En cambio, la difusión de las imágenes cortesanas de Mengs –gracias al auge del grabado en la España de la Ilustración, y quizá al envío de algunas obras de taller– se produciría con rapidez y eficacia mucho mayores. La reelaboración de estos modelos por parte de los artistas virreinales constituye, de hecho, un capítulo tan fascinante como escasamente explorado de nuestra historia cultural. Un ejemplo emblemático de esas transferencias puede hallarse en un retrato de Carlos III grabado en 1769 por el limeño José Vázquez (act. 1759-1794) (Fig. 5), adecuándose a la iconografía real más reciente establecida por el propio Antonio Rafael Mengs en su pintura de corte. Vázquez pudo basarse en alguno de las efigies del monarca grabadas en Madrid por Manuel Salvador Carmona que, a partir de 1762, solían figurar insertas en la *Guía de forasteros*. [17] Vázquez iniciaba así la etapa más saltante de una vasta carrera local como grabador al servicio de la Ilustración capitalina. Esta vinculación quedará manifiesta a través de su asidua contribución en las páginas del *Mercurio Peruano*. [18] En relación con el retrato real citado, interesa contrastarlo con las reelaboraciones que esos mismos modelos experimentaban en contextos alejados de la capital del virreinato. Por ejemplo, con la imagen de Carlos III que aparece en la anteportada del primer volumen de la visita pastoral del obispo de Trujillo Baltazar Jaime Martínez Compañón, compilaba en el período 1785-1788 (Fig. 6). [19]

Amat: regalismo religioso, reformas urbanas e ingeniería militar, 1761-1776

Durante su gobierno, el virrey Manuel de Amat y Junyent acometería de lleno las reformas dispuestas por Carlos III –incluyendo la expulsión de los jesuitas–, encaminadas a reforzar la autoridad real y a potenciar el Real Patronato con relación a la Iglesia. Su intensa política constructiva se centraría, entre tanto, en una serie de modificaciones urbanas destinadas a la creación de espacios públicos y de recreación, así como de nuevas construcciones eclesiásticas, junto con una secuencia importante de fortificaciones en todo el virreinato, cuya naturaleza y amplitud escapan a los alcances de este ensayo. A falta de arquitectos académicos, los ingenieros militares tendrán un creciente papel en los proyectos de obras públicas. Algo debió influir en ello la procedencia catalana del gobernante y sus aficiones por las matemáticas y la arquitectura. [20] Estos profesionales serán portadores de maneras constructivas más sólidas, modernas y desornamentadas, originadas en modelos académicos, que irían preparando el terreno para la irrupción del neoclasicismo local.

En el campo eclesiástico, uno de los proyectos más notables emprendidos por el gobierno de Amat fue el nuevo templo de las Nazarenas (Fig. 7). En su construcción intervinieron el capitán español Juan de la Roca y el alarife iqueño Martín Gómez, bajo la supervisión directa del virrey. [21] Al momento de inaugurarse, en 1771, el edificio constituía una auténtica novedad para el medio local: "en él se halla solidez, hermosura y gracia, una noble y majestuosa sencillez que sin confundir con adornos superfluos se deja percibir del primer golpe, llenando de admiración y complacencia". [22] Su corta nave y su gran cúpula, en efecto, configuran un sentido espacial y cromático insólito para el medio, que derivaba del barroco clasicista imperante en la corte de Madrid a partir de Juvarra y Sacchetti. En el crucero, las esquinas dispuestas en chaflán y las columnas clasicistas empotradas otorgan a todo el interior una sensación de amplitud, a la que se suma el innovador mobiliario litúrgico de líneas simplificadas, construido en mampostería y no de madera como establecía la costumbre.

Todos los retablos fueron "pintados al óleo sobre una fuerte capa de yeso de distintos y hermosos colores, con los perfiles y remates dorados, como también todo el cuerpo de la iglesia, las cornisas y molduras." [23] Lima se anticipaba en ello a las reales órdenes impartidas en 1777, que determinaban que, tanto en España como en Indias, los retablos fuesen hechos de "materiales duraderos como el mármol, jaspe o bronce" y, en su defecto, de piedra o de estuco. [24] Pocos edificios podrían simbolizar mejor la política regalista de Amat como esta pequeña iglesia, que literalmente "envuelve" al Señor de los Milagros, antiguo icono mural de culto popular, dentro de una arquitectura oficialista de carácter racional. De esta forma, las esferas oficiales incorporaban esa devoción a una cultura religiosa más bien *cristocéntrica*, que la libraría definitivamente de los riesgos de la "superstición". En ese sentido parece sintomática la forma en que el grabador Vázquez representó el interior de la iglesia recién acabada, con su altar mayor de un solo gran cuerpo que encierra el viejo mural, visiblemente modificado en esta versión para acentuar su ortodoxia doctrinal y estilística (Fig. 8).

Artistas itinerantes e ilustradores científicos

Entre tanto, la ocasional inmigración de artistas o el paso de pintores itinerantes por territorios del virreinato serviría de eficaz vehículo para la difusión de las distintas modalidades académicas e ilustradas. El primero de todos esos personajes ha pasado desapercibido para la historia del arte peruano. Se trata del pintor español Francisco Clapera (¿?-1810), al parecer llegado a Lima durante el gobierno del virrey Manuel de Guirior, entre1774 y 1780, cuyo retrato realizó por esos años (Fig. 9). Al momento de estampar su firma el recién llegado quiso dejar en claro la posesión de un estatus profesional superior a cualquiera de sus colegas locales: "por D. Francisco Clapera, Académico de San Fernando". Tal ostentación contrasta con la mediocridad de su obra y con la falta de noticias sobre el trabajo de Clapera en la península, lo que induce a incluirlo entre aquellos pintores "aficionados", que en algún momento habrían obtenido la condición de académicos supernumerarios. Es probable que ello lo hubiese impulsado a buscar mejor fortuna trasladándose hacia el Nuevo Mundo. Tras la escasa recepción que parece haber tenido en la capital peruana, Clapera debió dirigirse a México, quizá estimulado por la inminente fundación de la Real Academia de San Carlos. [25]

A diferencia del caso anterior, la actividad trashumante de los pintores naturalistas afiliados a la real exposición científica de Alejandro Malaspina, hacia fines del decenio siguiente, influiría en más de un aspecto sobre el medio artístico local. [26] En diciembre de 1790, el arribo al Callao de las fragatas *Descubierta* y *Atrevida* conducía hacia la capital del virreinato al pintor sevillano José del Pozo (1757-ca.1830), formado en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de

◀ Fig. 7. Altar mayor. Anónimo, 1771. Mampostería dorada y policromada. Iglesia de las Nazarenas, Lima.

▲ Fig. 8. Interior de la iglesia de las Nazarenas. José Vázquez, 1771. Grabado calcográfico, inserto en el libro conmemorativo El día deseado... por Felipe Colmenares Fernández de Córdoba. Imprenta de San Jacinto. Colección particular, Lima.

▶ Fig. 9. Retrato del virrey Manuel de Guirior. Francisco Clapera, ca. 1774-1780. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Sevilla en los años en que era dirigida por su padre, el cordobés Pedro del Pozo. [27] José Bruna, sucesor de este, lo había recomendado ante Malaspina como pintor de la expedición por ser "de notoria havilidad y el mejor de esta escuela [...] sin embargo de la gran resistencia por hallarse con muger y cinco hijos". [28] Guiado por esa recomendación, Malaspina sostendría que del Pozo era "excelente sujeto para pintor de perspectiva, de mui buena educación, algun caudal de geometría, y una grande robustez". [29] Por ello no deja de sorprender que, sólo unos meses más tarde, hayan sido precisamente la "falta de robustez en su complexión" y su escaso espíritu en el trabajo –además de "la indisciplina de que hace gala"– las razones invocadas por Malaspina desde Lima para separar definitivamente a del Pozo de la expedición. Al momento de hacerlo, en septiembre de 1790, entregó su custodia al nuevo virrey Gil de Taboada y Lemos, con la recomendación expresa de que lo hiciera regresar a España lo antes posible, ya que su extensa familia lo seguía reclamando en Sevilla. [30]

Pero nada impediría a del Pozo afincarse y trabajar en la ciudad, que ya vivía por entonces un intenso clima ilustrado. En ese sentido parecería lógico que una de sus primeras iniciativas consistiera en abrir una escuela privada de dibujo en su casa. El establecimiento no estaría dirigido a futuros artistas profesionales sino a ese creciente público culto, que empezaba a ver en el diseño una fuente de conocimiento útil y de entretenimiento provechoso. De ahí que, en mayo de 1791, del Pozo ofreciera sus servicios desde las páginas del *Mercurio Peruano*. [31] Pretendía captar así a una potencial clientela aficionada que iba creciendo a medida que se acercaba el fin de siglo. Desde hacía tiempo, en efecto, la excepcional habilidad de ciertos dibujantes o pintores no profesionales activos en la capital del virreinato había trascendido ocasionalmente hasta la península. [32]

Si aquellos tempranos esfuerzos pedagógicos estuvieron orientados hacia el ámbito exclusivamente privado, la necesidad de una enseñanza pública del dibujo empezaría a manifestarse al mismo tiempo en algunas instancias del gobierno virreinal. Ello quedaría en evidencia por el año 1793, cuando el sucesor del pintor sevillano en la segunda etapa de la expedición Malaspina, el italiano Fernando Brambila (1763-1834), entró en contacto con el virrey Taboada a su paso por Lima. Además del prestigio que le otorgaba el ser un pintor formado en la escuela de Milán, Brambila causó admiración por sus notables conocimientos de perspectiva, que le permitieron captar vastos panoramas de la ciudad "ilustrada" y sus innovaciones urbanísticas más recientes con una precisión en el detalle y una amplitud de mirada hasta entonces desconocidas. A través de sus acuarelas y dibujos, Lima surge investida de un novedoso aire cosmopolita que, quizá por primera vez en su historia, le permitía parangonarse con similares vistas de las grandes urbes europeas de su tiempo (Fig. 10). [33]

Un indicio significativo del impacto causado por la actividad de Brambila entre los círculos oficiales de Lima se halla en el proyecto de contrato que el propio artista

▲ Fig. 10. Vista del Paseo de Aguas, Lima. Fernando Brambila, ca. 1793. Aguada. Museo Naval de Madrid.

remitió desde Montevideo al virrey del Perú en abril de 1794. Brambila detalla en ese documento las condiciones para instalarse en Lima al término de su compromiso con la expedición y cumplir funciones como "arquitecto de la ciudad, maestro de dibujo de la minería y encargado de las obras civiles que se hagan por cuenta de Su Majestad". [34] En virtud de la cláusula sexta, Brambila se obligaba a fundar una escuela de dibujo que habría de orientar esta disciplina hacia sus aplicaciones prácticas para la industria y el artesanado, de acuerdo con la línea de pensamiento planteada por el ministro ilustrado Rodríguez de Campomanes en su célebre publicación de 1778. [35] Declara a ese respecto que "siendo uno de los objetos esenciales para la introducción del amor a las Bellas Artes el mantener en una ciudad como Lima una Academia pública de Dibujo, en la cual se *reconcentre particularmente el orden armónico de todas las artes mecánicas*, será una de las obligaciones [...] el mantener una Academia pública de dibujo, exijiendo de cada discípulo la pensión mensual de diez pesos fuertes, por la lección o enseñanza de dos horas en cada una de cinco noches de la semana". [36]

Esta iniciativa no llegó a concretarse, en parte por el inminente éxito de Brambila en Madrid como dibujante de los Reales Sitios, que lo obligaría a permanecer hasta su muerte en la capital española. Habrá que esperar hasta 1812 para que en los círculos oficiales se insinuara nuevamente la fundación de una Academia de Bellas Artes, inspirada en el ejemplo de la corporación fernandina y sin el acento artesanal del anterior intento. Esta vez la propuesta partía desde la metrópoli y queda manifiesta en el breve anteproyecto presentado por José Luis Munárriz, secretario de San Fernando, para fundar en Lima la Real Academia de Bellas Artes de San Hermenegildo, seguramente alentado por la progresiva consolidación de su similar mexicana. [37] Sin embargo, la inestabilidad política de la monarquía hispánica durante la regencia de las cortes de Cádiz y los crecientes focos de insurgencia en América del Sur seguramente hicieron inviable una institucionalidad académica para las bellas artes en Lima. Esta no era una circunstancia aislada, ya que se sumaría a la frustración o a la fugacidad de varias otras iniciativas similares en el Nuevo Mundo.

Los pintores limeños frente a los cambios

En medio de esta época crucial, la pintura sería el único de los oficios artísticos de Lima que mantendría una línea de continuidad y de relativa independencia frente a los cambios estilísticos más radicales. Aunque no llegaron a constituir un gremio en sentido estricto, sus maestros y obradores conservaron una aparente cohesión entre ellos y no serían reemplazados como transmisores del oficio por los nuevos líderes estéticos. Tanto en el retrato como en la pintura religiosa, las fórmulas implantadas por Cristóbal Lozano a mediados de siglo continuarían básicamente vigentes hasta mucho después de su muerte. A ello contribuyó, en gran medida, la brillante generación que le sucedió –integrada por personalidades de la talla de Pedro Díaz, Julián Jayo o José Joaquín Bermejo–, que se mantendría activa hasta las guerras de Independencia. La invariable fortuna crítica de Lozano y su escuela –en contraste con las crecientes críticas de los ilustrados al barroquismo tradicional en las obras de arquitectura, ensambladura y orfebrería– se vería tempranamente reflejada en la célebre "Carta de la música", publicada por Toribio del Campo en abril de 1792. A más de quince años de su desaparición, Lozano seguía siendo visto como el exponente máximo de la pintura local, "el inimitable Apeles [...] de cuyas manos sabias han corrido en la corte de las Españas diversos quadros admirables". Aunque del Campo hace alusión

◀ Fig. 11. Retrato del virrey Teodoro de Croix. Anónimo mexicano, ca. 1778. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

◀ Fig. 12. Retrato del virrey Agustín de Jáuregui y Aldecoa. Pedro Díaz, ca. 1780. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

a "un discípulo que no desdice la madurez y estilo del maestro" –refiriéndose tal vez a Bermejo o a Díaz–, no llega a mencionar su nombre, dejando entrever que la fama de aquel se mantenía intacta y que no había podido ser igualada por ninguno de sus continuadores. [38]

El elogio del maestro limeño serviría como pretexto para retomar el discurso de la "nobleza del arte", ligándolo otra vez a la defensa de los fueros de una cultura criolla concebida en pie de igualdad con respecto a sus pares de la metrópoli. [39] Por su parte, los artífices irían asumiendo argumentaciones similares, aunque con fines bastante más pragmáticos. Siguiendo una línea de argumentación corporativa, los principales pintores de Lima lograron aglutinarse en 1789 para solicitar a las más altas autoridades del virreinato que se les otorgase la exclusividad con respecto a la valorización de obras artísticas, que en ese momento había sido absorbida por tasadores de otro tipo de bienes y mercancías. [40] El expediente, iniciado en julio de ese año, aparece suscrito por Pedro Díaz, José Joaquín Bermejo, Julián Jayo, Silvestre Jacobelli y José Mendoza. Resulta revelador cómo, en este caso, los pintores de Lima no se presentaron ante la autoridad como "maestros", de acuerdo con la denominación establecida por el sistema gremial, sino como "profesores del arte de la pintura", para enfatizar así la dignidad social de su oficio y situarlo consecuentemente entre las llamadas "profesiones liberales".

Otro acontecimiento que marca un hito en ese sentido sería la creación, en 1792, del cargo de "maestro mayor del arte de la pintura de Lima", a favor de José Joaquín Bermejo. A diferencia de otras artes, que contaban con maestros mayores o alcaldes veedores usualmente nombrados por el cabildo, esta distinción no se había dado entre los pintores, cuyo intento más serio de agremiación se vio frustrado a mediados del siglo anterior. [41] Pese a ello, Bermejo no tendría una participación destacada en el conjunto pictórico oficial más importante y vasto de la ciudad, la galería de virreyes del Perú, cuya continuidad durante estos años recayó de manera exclusiva en otro maestro limeño, Pedro Díaz (act. 1770-1810), pintor de la corte virreinal aproximadamente entre 1780 y 1810. El notable talento pictórico de Díaz resalta aún más en comparación con dos notorias intrusiones dentro de la serie: las efigies de Manuel de

Guirior por el académico español Clapera –mencionada antes– y de Teodoro de Croix, esta última realizada en México por un anónimo artista claramente influido por las maneras cortesanas de Mengs (Fig. 11). [42] Aquellas obras irrumpen como episodios aislados en medio de un conjunto homogéneo, y su repercusión dentro de la historia local del género será prácticamente nula. Por ello mismo, y en un franco alarde de virtuosismo, Pedro Díaz se atrevería a "citar" –tal vez con una pizca de sorda ironía– las poses de aquellos precedentes extranjeros en sus retratos de los virreyes Jáuregui y Gil de Taboada, respectivamente, con evidente propósito de emulación. [43]

Una comparación entre el lienzo del virrey Jáuregui, firmado por Díaz en 1780 (Fig. 12), y su versión grabada poco después por José Vázquez (Fig. 13) permitirá constatar la simultaneidad de tiempos estilísticos distintos al pasar de un género a otro. [44] En la imagen impresa, el retrato se reduce a sólo un busto sobre formato circular, enmarcado por una orla decorativa de carácter clasicista. Por tratarse de un grabador al servicio de la prensa "ilustrada" del momento, Vázquez podía –y debía– actualizar constantemente sus modelos iconográficos de acuerdo con el gusto cosmopolita más reciente. Díaz y sus colegas, en cambio, respondían a una tradición pictórica heredada de la generación anterior, a partir de la cual tuvieron que ir incorporando paulatinamente las novedades aportadas por los nuevos estilos arquitectónicos y decorativos. A través de graduales modificaciones perceptibles en el paso de uno a otro gobernante, los retratos oficiales reflejan con peculiar elocuencia las indecisiones estilísticas y las hibridaciones que vivía el arte limeño del período. Esa sutil capacidad de adaptación reafirma la vitalidad y la reputación de una escuela pictórica local que, sin abandonar sus maneras propias, supo ser permeable a las nuevas sensibilidades estéticas enarboladas por la Ilustración, e incluso competir con ventaja frente a los artistas recién llegados de la península.

No deja de ser sintomático que los retratos producidos al mismo tiempo por Maestro y del Pozo hayan desaparecido o permanezcan olvidados. A juzgar por los testimonios de época, la obra más importante de Maestro en este género habría sido la celebrada efigie del arzobispo González de la Reguera, que no ha llegado hasta nosotros, salvo por la versión que Cabello llevó a la estampa (Fig. 14). [45] Sólo

▲ Fig. 13. Retrato del virrey Agustín de Jáuregui y Aldecoa. José Vázquez, 1783. Grabado calcográfico inserto en el Cartel del certamen... de su recibimiento, escrito por Ramón Argote y Gorostiza Lima, Imprenta de los Niños Huérfanos, 1783.

▲ Fig. 14. Retrato del arzobispo Juan Domingo González de la Reguera. Marcelo Cabello, 1805, según el original de Matías Maestro. Grabado calcográfico inserto en la Fama Póstuma... escrita con motivo de sus exequias por José Manuel Bermúdez. Lima, Imprenta de los Niños Huérfanos, 1805.

▶ Fig. 15. Retrato de José Baquíjano y Carrillo. José del Pozo (atribuido), ca. 1813. Museo Pedro de Osma, Lima.

quedaría entonces la galería de arzobispos, obra de taller en la que Maestro procuró adaptarse a una iconografía más propia del grabado de la época, en consonancia con la intención historicista e ilustrada de su proyecto, destinado a recordar la historia de la Iglesia limeña desde el siglo XVI. [46] Por su parte, la fortuna póstuma de Pozo como retratista no ha sido menos adversa. Su documentada efigie del arzobispo las Heras se perdió después de 1892, cuando Lavalle hacía la última mención de su existencia en la catedral. [47] Tampoco se conservan los retratos que años más tarde realizó del Libertador Simón Bolívar. [48] Pero es probable que el de *José Baquíjano y Carrillo*, recientemente ingresado al Museo de Osma, se relacione con el lienzo documentado en 1813 que el Tribunal del Consulado de Lima encomendó a del Pozo con destino a su sede (Fig. 15). [49]

Tradición y nuevos modelos: la pintura religiosa

En otro género de imágenes, la indecisión estilística del momento produjo interesantes casos de hibridez. Así, por ejemplo, numerosas composiciones barrocas de pintura religiosa eran trasladadas a formatos y marcos impuestos por el gusto ornamental del emergente neoclasicismo (Fig. 16). [50] Más compleja aún resultaría quizá la introducción de motivos clasicistas dentro de la pintura sacra de fines del XVIII. Es interesante, en ese sentido, la tardía serie hagiográfica de San Pedro Nolasco, en el claustro mayor de la Merced. Su ejecución convocó a varios de los más talentosos pintores jóvenes de la ciudad entre 1786 y 1792. Este lapso crucial explica los cambios estilísticos y temáticos que es posible percibir entre los primeros y los últimos lienzos del conjunto. Así, mientras en algunas escenas como la *Aparición de la Virgen en el coro de Barcelona*, pintura de Julián Jayo fechada hacia 1786 (Fig. 17), triunfa la decoración *rocaille* –haciéndose eco de su empleo en la nueva sacristía mercedaria, estrenada en 1778–, otro lienzo pintado años después por Manuel Paz, el de *San Pedro Nolasco suda sangre* (Fig. 18), emplaza la escena religiosa en medio de un paisaje poblado por ruinas clasicistas, si bien la concepción general del cuadro y el aspecto de sus personajes no manifiesta demasiadas diferencias con respecto a sus precedentes. [51]

Un campo todavía poco explorado para esta época es el de las importaciones de obras religiosas que reflejasen los nuevos gustos en la corte madrileña o la piedad ilustrada de carácter "cristocéntrico". Como es sabido, Mengs procuró una vuelta a los cánones de la pintura rafaelesca o del barroco clasicista italiano. Quizá el ejemplo más notable de este tipo de pintura sea un *Cristo adolescente* de factura academicista, en el Museo de los Descalzos, que algunos especialistas atribuyen al italiano Pompeo Batoni (1708-1787) (Fig. 19). [52] La obra retoma el ideal renacentista de un Jesús joven de belleza clásica y la iconografía tradicional del Cristo Salvador con el orbe, bendiciendo al mundo. Similares imágenes de piedad se difundieron

◀ Fig. 16. Sagrada Familia. Anónimo limeño, ca. 1815. Copia de un original de Murillo. Iglesia del Sagrario, Lima.

▲ Fig. 17. Aparición de la Virgen de las Mercedes en el coro de Barcelona. Julián Jayo, ca. 1786-1789. Convento de la Merced, Lima.

▶ Páginas siguientes: Fig. 18. San Pedro Nolasco suda sangre. Manuel Paz, ca. 1790-1792. Convento de la Merced, Lima.

(1) Angustiado el espiritu misericordioso de Nolasco conla Consideracion delo
on; y Christo S. N. acompañado de sus Apostoles S. Pedro y Santiago se le apar
cion

os trabajos durissimos que padecen los Cautivos en Argel; dos vez Suda Sangre en la Oraci-
rece, enjuga el Sudor y le conforta. (2) Tercera vez Suda Sangre Nolasco pidiendo en la Ora
por esteril.
nueve

◀ Fig. 19. Jesús adolescente. Pompeo Batoni (atribuido), ca. 1770-1780. Museo del convento de los Descalzos, Lima.

▶ Fig. 20. Virgen con el Niño. Anónimo europeo, ca. 1770-1790. Pintura sobre cobre. Colección Barbosa-Stern, Lima.

con cierta frecuencia en el formato breve y preciosista de las pinturas sobre cobre, lo que se puede comprobar en piezas de marcado acento italianista como una *Virgen con el Niño* de la colección Barbosa-Stern, Lima (Fig. 20). Por otro lado hay noticias sobre piezas documentadas de Goya que se remitieron a Lima, como un *San Juan* y un *San Francisco*, encargados por Tadeo Bravo de Rivero a comienzos del siglo XIX, tal vez con destino al convento limeño de San Francisco. [53] Asimismo, la circulación de pintura religiosa mexicana iba reflejando el impacto del incipiente academicismo en la Nueva España. [54] Es evidente el gusto temprano por los modelos de Miguel Cabrera, cuyas pretensiones teóricas se verían reflejadas en sus escritos y en la fundación de una academia pictórica precursora de la oficial. [55] Acerca de la admiración de Matías Maestro por la obra de Cabrera existe una serie de pinturas de la *Vida de Cristo*, firmada, que el clérigo artista llevaba consigo de México y luego obsequió a la Tercera Orden Franciscana de Lima, donde hasta hoy se conserva. [56] Cerca de su círculo de influencia se encuentran también un *Buen Pastor*, en los Descalzos, y el magnífico *Apostolado* (Fig. 21), de inspiración italianista, que decoraba el coro de la iglesia principal de San Francisco.

◀ Fig. 21. San Juan Evangelista. Anónimo mexicano, ca. 1770-1780. Serie del Apostolado. Convento de San Francisco, Lima.

En cambio, el acercamiento de los pintores locales a esos nuevos prototipos resulta más bien escaso, ya que prefirieron el uso de estampas derivadas del rococó. Sólo del Pozo intentará ocasionalmente una cierta sacralidad clasicista en algunas imágenes devocionales. El caso más conocido es el del *Jesús Niño* portando una cruz, dentro de un formato elíptico, que podría atribuírsele, y que se encuentra en uno de los muros laterales de la capilla del Niño de Huanca en San Pedro (Fig. 22). Se sabe de otras versiones parecidas en la antigua colección Ortiz de Zevallos y, quizá, en la capilla de la archicofradía del Rosario en Santo Domingo. [57]

Primer ciclo del clasicismo en Lima, 1791-1808

Desde comienzos de la década de 1790, bajo el gobierno del virrey Gil de Taboada y Lemos (1790-1796), había empezado a cristalizar en Lima el gusto clasicista –o simplemente "buen gusto"–, en medio de un ambiente de reafirmación oficial del espíritu ilustrado. Abiertamente promovido desde el poder político y eclesiástico, ese ambicioso proceso de modernización de las costumbres y de renovación urbana apoyaba su eficacia en la creación de una esfera pública. Esta nueva dinámica quedará manifiesta en la apertura de lugares de encuentro intelectual, como los primeros cafés de la ciudad, pero sobre todo a través de una prensa que buscaba difundir los avances más recientes del conocimiento científico y al mismo tiempo afirmar las peculiaridades del país, situándolas siempre dentro

▲ Fig. 22. Niño Jesús. José del Pozo, ca. 1800-1810. Capilla del Niño de Huanca. Iglesia de San Pedro, Lima.

de un contexto universal. Precisamente a comienzos de 1791, poco antes de que el virrey Gil fundara el Jardín Botánico, aparecía el *Mercurio Peruano*, periódico emblemático de la Ilustración local, editado por la Sociedad Amantes del País. A través de las páginas del *Mercurio*, las ideas estéticas aparecerán con bastante frecuencia pero siempre entremezcladas con la exposición de principios de orden práctico, tales como la higiene, la salud y la utilidad públicas, unidos al fomento de una piedad ilustrada.

De acuerdo con tales planteamientos, una de las primeras y más persistentes campañas periodísticas del momento abogaba por la creación de un cementerio general para la ciudad, con el propósito de terminar con la costumbre de enterrar a los difuntos dentro de las iglesias repartidas en todo el casco urbano. [58] De ahí que en 1791, a sólo un año de su fundación, los redactores del *Mercurio Peruano* dedicasen siete artículos al tema de los cementerios extramuros, que se convertiría así en uno de los ejes centrales de su discurso reformista. [59] Sin embargo, los intereses económicos del clero y las resistencias de la piedad popular retrasaron durante largos años, tanto en España como en América, la puesta en práctica de esa crucial innovación. En el lapso que media entre aquel año y el estreno del Cementerio General de Lima, en 1808, se producirá una sucesión de reformas urbanas en las áreas aledañas que conjugaban la utilidad racional con la ciencia y la estética, en cuya implantación confluyeron los esfuerzos del gobierno virreinal, las autoridades eclesiásticas y los ilustrados criollos junto con la personalidad polifacética del presbítero Matías Maestro, ejecutor principal de estas obras que significaron un lento y revelador proceso de adaptación entre las tradiciones constructivas locales y los ecos del academicismo metropolitano (Fig. 23).

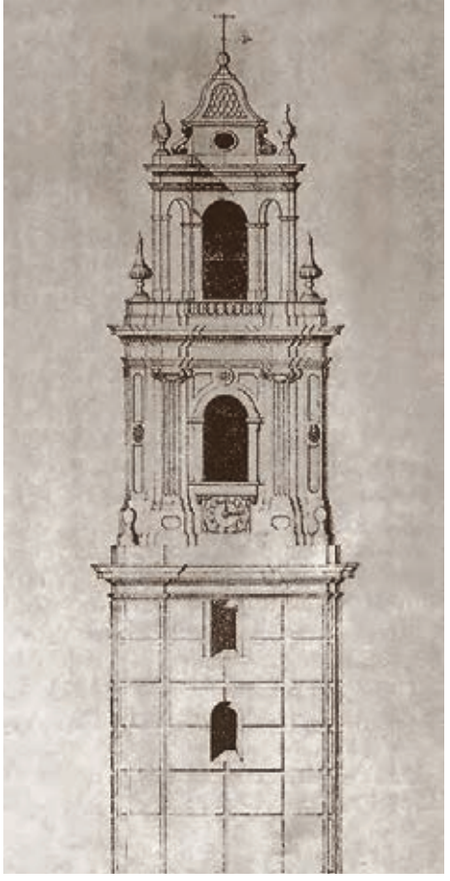
▶ Fig. 23. Iglesia del Santo Cristo de Maravillas. Matías Maestro (atribuido), ca. 1808-1810, Lima.

El liderazgo de Matías Maestro

A diferencia de México, el Perú no llegaría a contar nunca con una Academia que, a la manera de su matriz madrileña, ejerciera el control oficial sobre el ejercicio de las bellas artes en el país. Tampoco hubo una figura extranjera de la talla de Joaquín Toesca, arquitecto italiano discípulo de Sabatini que acaudilló la era del neoclásico en la capitanía general de Chile. [60] En la capital peruana, en cambio, ese liderazgo fue ejercido por el clérigo vasco Matías Maestro y Alegría (1766-1835), personalidad artística provinciana cuya intermitente formación distaba mucho del rigor sistemático exigible por la preceptiva académica de su tiempo. [61] Tempranamente formado como dibujante en Vitoria, su ciudad natal, Maestro se inicia en el arte bajo la influencia de las escuelas promovidas por el círculo ilustrado de la Sociedad de Amigos del País en la década de 1770. Es probable que siendo aún adolescente tomase contacto con el principal introductor de la arquitectura neoclásica en el país vasco, Justo Antonio Olaguíbel (1752-1818), egresado de la Academia de San Fernando, quien acometió el innovador diseño clasicista de la "Plaza Nueva", edificada en la capital alavesa a partir de 1781. [62]

Pocos años después Maestro pudo pasar a Cádiz, donde habría estudiado fugazmente en la Escuela de Dibujo, Aritmética y Geometría fundada hacia 1785, antes de embarcarse hacia América. [63] Su paso inicial por México seguramente contribuyó a familiarizarlo con un academicismo americano de reciente implantación que, en la práctica, tuvo que volverse permeable frente a las tradiciones locales. Al trasladarse a Lima, hacia 1789, [64] su estrecha amistad con el arzobispo González de la Reguera lo llevaría a ordenarse como presbítero en 1793 y a colaborar de una manera sostenida con las obras de reforma impulsadas por el gobierno eclesiástico de la ciudad. Simultáneamente alabado como arquitecto de obra firme y de retablos, como pintor y diseñador de diversas obras ornamentales, además de músico ocasional, Maestro buscaba evocar en su imagen pública el talento polifacético de los maestros del Renacimiento y a la vez aquella condición de artista "filósofo", que en su momento Antonio Rafael Mengs reclamaba para sí. Sin embargo no han subsistido textos autógrafos acerca de su pensamiento artístico, aunque abundan las referencias encomiásticas de escritores contemporáneos como Bermúdez o Novajas, que perfilan su influyente actuación en Lima durante unas tres décadas como árbitro indiscutido del "buen gusto". [65] Maestro supo ejercer ese papel con innegable habilidad, articulando en torno a sí los esfuerzos de un gran número de artífices, que unas veces trabajaban supervisados directamente por él y en muchas otras ocasiones se limitarían a la ejecución literal de sus diseños.

Un primer grupo de profesionales estaba conformado por los ingenieros militares de formación europea, cuya labor durante los decenios precedentes había contribuido decisivamente a sentar las bases para la propagación del nuevo estilo. Aunque no hay demasiadas evidencias escritas sobre las relaciones profesionales entre Maestro y los constructores militares, no cabe duda de que hubo una reiterada presencia compartida de uno y otros en diversas obras públicas. Pero la colaboración más estrecha provino de un grupo de alarifes, ensambladores e incluso simples carpinteros procedentes de la antigua tradición, que fueron rápidamente "reconvertidos" a las nuevas prácticas artísticas. Así, por ejemplo, el mulato Jacinto Ortiz (ca. 1775-ca. 1850), afiliado al gremio de carpinteros de San José, fue el colaborador más asiduo de Maestro, tanto en sus principales obras de arquitectura civil y eclesiástica como en labores sustitutorias de ensambladura, al emprenderse las reformas interiores de los edificios eclesiásticos. Junto con



▲ Fig. 24. Proyecto de torre para la Catedral de Lima. Pedro Antonio de Molina, ca. 1790-1793. Archivo General de Indias, Sevilla.

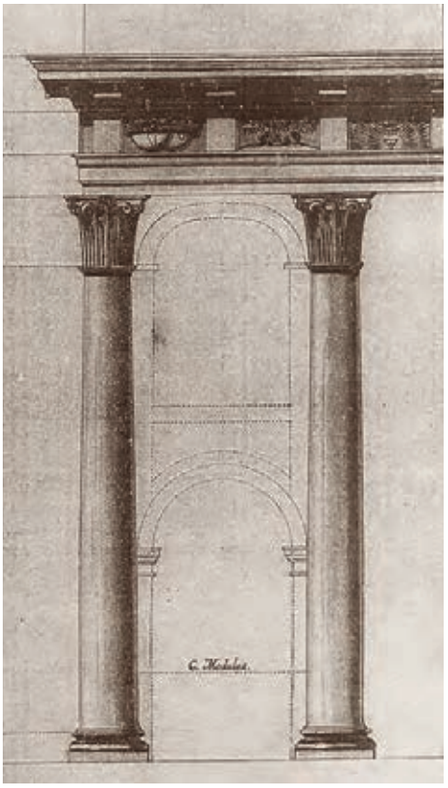
► Fig. 25. Diseño de arco. Francisco Xavier de Mendizábal. Lámina del manuscrito Orden español de arquitectura por Luis de Lorenzana. Servicio Histórico Militar, Madrid.

Ortiz trabajó un número importante de ensambladores, pintores, doradores y plateros, en su mayoría peruanos.

Apoyado por aquel diverso contingente de colaboradores, y gracias a la decidida protección del arzobispo, Maestro emprendería a partir de 1794 una reforma radical del arte eclesiástico limeño, empezando por el templo mayor. Siguiendo las recomendaciones iconoclastas de Antonio Ponz en España, y como haría el propio Manuel Tolsá en México, Maestro dispuso la sustitución de una gran parte de los retablos barrocos de la ciudad por estructuras de corte clasicista. Este aspecto "destructivo" de su labor –inexorable dentro de la dinámica cultural de su tiempo– ha sido la causa principal de una generalizada opinión negativa en torno al clérigo Maestro en la moderna historiografía peruana, al menos desde Riva-Agüero en adelante. [66]

Las reformas eclesiásticas y el "orden español" de Lorenzana

En el caso de la catedral, una primera fase de los trabajos consistió en la terminación de su aspecto exterior, carente de torres desde el terremoto de 1746, circunstancia que determinaba –en palabras del canónigo Bermúdez– "el estado deplorable del frontispicio en el año 1794 en que se empezó su refacción". [67] Esta iniciativa coincidía con la vigencia de una Real Orden expedida en 1786, que dispuso la formación de una Comisión de Arquitectura dentro de la Real Academia de San Fernando para controlar las obras públicas en los dominios de la corona. En cumplimiento de esa disposición reciente, el cabildo metropolitano de Lima remitió a Carlos IV un primer proyecto para reedificar las torres catedralicias, diseñado por el comandante de ingenieros Pedro Antonio de Molina (Fig. 24). [68] De acuerdo con lo previsto, la traza fue derivada a la Academia por el famoso arquitecto y teórico Eugenio Llaguno y Amirola. Poco tiempo después la Comisión desautorizaba el diseño de Molina, "vistos los defectos de mala forma y proporción que demostraba dicho proyecto en el todo y el desgraciado gusto que dominaba en las partes de él". [69]



Una vez conocido el dictamen, el cabildo eclesiástico se vio obligado a buscar un diseño alternativo. Con ese propósito se buscó el consejo de Matías Maestro, aunque sin apelar esta vez a las altas instancias académicas que sólo retrasarían aún más el inicio de las esperadas obras. Se da comienzo así a un período constructivo tan interesante como desconocido en la historia de la arquitectura local, que convertiría a Lima, inesperadamente, en un tardío foco de difusión para el denominado "orden español" propuesto por Luis de Lorenzana a la Real Academia de San Fernando casi treinta años antes. Así lo viene a confirmar el propio Bermúdez, cuando sostiene que sobre el pedestal erigido como arranque de las torres "entra el cuerpo de las campanas de la arquitectura española inventada por Don Luis de Lorenzana". [70]

Lorenzana fue un teniente de navío de la marina española incorporado como académico de mérito en la Real Academia de San Fernando, a la cual presentó una detallada propuesta para implantar un "orden español" poco antes de 1769, con la expectativa de que fuese establecido de manera oficial. [71] En cierto modo retoma la idea de un orden español propuesta por el tratadista francés Le Clerc en 1714 y se anticipa a otras tentativas análogas como la del "orden francés", propuesto por Chamoust en 1783. [72] En su caso, Lorenzana buscaba una fórmula conciliadora entre aquellos dos polos claramente diferenciados dentro del pensamiento artístico

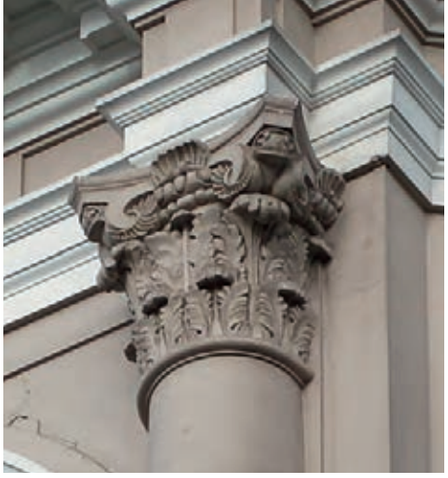
europeo del XVIII: de un lado lo "clásico", que representaba lo europeo universal; y de otro lo "nacional", producto de una comunidad histórica singular que se iba consolidando como nación moderna a medida que avanzaba el siglo. [73] De ahí que concibiera su "orden español" enfatizando el recuerdo de la conquista de América, un componente histórico y territorial de la monarquía española cuya importancia para la administración borbónica se hacía cada vez más evidente en el discurso oficial. [74]

En sintonía con esas ideas, Lorenzana propone el orden español como una alternativa nacional y católica frente a los cinco órdenes clásicos tradicionales, de clara inspiración "pagana". Por ello el orden hispano busca evocar

> *las memorias de haber extendido su culto, derribados los Ydolos, a un nuebo Mundo a costa del Catolico Zelo, y glorioso sudor de nuestros inmortales Abuelos: memorias plausibles, dulces memorias, que renueva, y aviba un orden de Arquitectura, cuya Columna en su virginal proporcion, en su lisa desnudez, y en su Capitel ceñido por una corona de plumas recibiendo agua de una concha, y de si arrojando una Serpiente, representa la America descubierta, conquistada, y convertida, con arta mas propiedad, y mejor misterio, que las Estrias y Bolutas del maravilloso Templo de Diana significaron las Tunicas, y trenzas de las Ninfas de esta Diosa.* [75]

En un primer momento, la respuesta de los académicos fue positiva y se tradujo en una felicitación a Lorenzana hecha pública en 1769. [76] Poco después, Lorenzana diseñaba sendos retablos de acuerdo al mismo orden para las iglesias gallegas de Sobrado de los Monjes y San Fructuoso. [77] Pero en 1772, la opinión de los académicos asumía un giro contrario al sentenciar sobre esta iniciativa: "... parece mejor el talento y gusto de los profesores se dedique a usar bien los órdenes antiguos. Bastante campo hay en ellos como para excitar el ingenio". [78] Todo hubiera hecho pensar, entonces, que la suerte del orden español estaba definitivamente echada como un episodio frustrado del clasicismo español: ni su fuerte carga nacionalista ni la asociación simbólica con la conquista de América habían logrado convencer a los académicos de San Fernando. Sin embargo, esas mismas características resultarían atractivas, en los años siguientes, para los ingenieros militares, colectivo profesional cuyas proyecciones americanas iban en aumento. De hecho sería uno de sus miembros más destacados, Francisco Xavier de Mendizábal y Pérez de Isaba (1765-1838), quien decidiera revitalizar la propuesta de Lorenzana, preparando para ello una nueva edición, ilustrada con dibujos de su mano (Figs. 25, 28). [79]

No consta la fecha en que Mendizábal habría elaborado esa versión, ni tampoco en qué momento se pudo entablar la conexión entre ambos personajes. Pero todos los indicios apuntan a concluir que ese encuentro no se habría producido en el Perú –como suponen Gutiérrez y Esteras–, sino en España. [80] Oriundo de San Sebastián, Mendizábal ingresó precozmente al ejército español y fue incorporado al Real Cuerpo de Ingenieros Militares en 1787. Cinco años más tarde era promovido como "ingeniero extraordinario" –con informes favorables del arquitecto de la corte Francisco Sabatini– y destinado al virreinato del Perú, en una época signada por la creciente necesidad de obras de fortificación. Aunque las tareas desarrolladas por Mendizábal en ese campo fueron vastas y de gran utilidad para la corona hasta el momento decisivo de la batalla de Ayacucho, [81] su llegada a Lima, en 1793 –sin duda provisto de un ejemplar de su manuscrito sobre el orden español– resultaría providencial para la difusión de esa modalidad estilística, fallida en la península, dentro de la "renovada" arquitectura eclesiástica del virreinato.



▲ Fig. 26. Capitel de orden español. Torre de la catedral de Lima, ca. 1794/1798, construida por Ignacio Martorell.

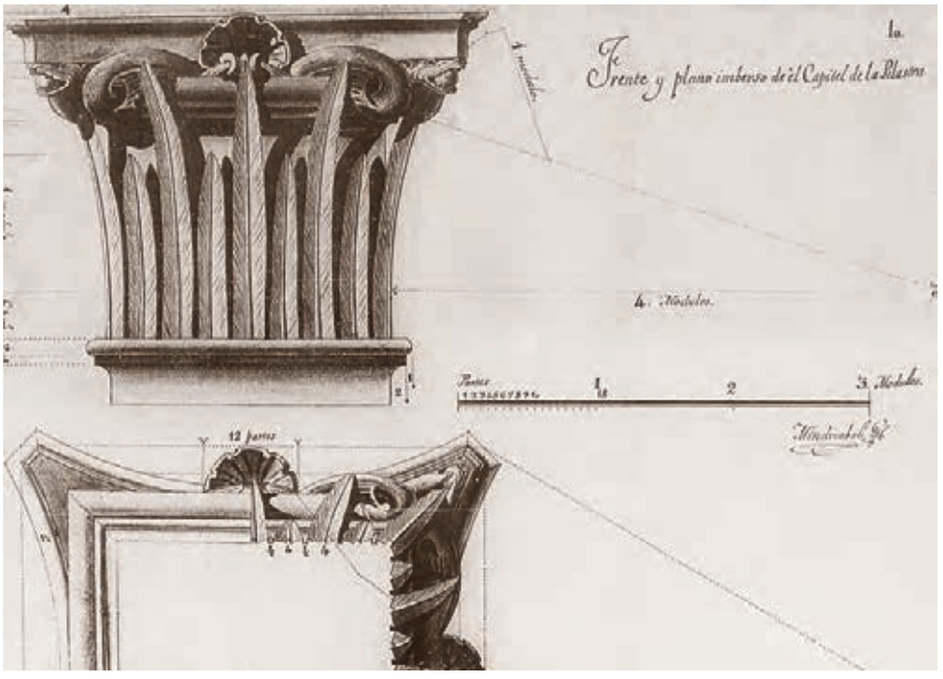
▲ Fig. 27. Detalle del capitel de una columna de orden español del Retablo de San Crispín y San Crispiniano o de la Candelaria. Juan Pablo Mesía, 1796-1799. Catedral de Lima.

▶ Fig. 28. Diseño de capitel. Francisco Xavier de Mendizábal. Lámina del manuscrito Orden español de arquitectura por Luis de Lorenzana. Servicio Histórico Militar, Madrid.

Al pasar al Perú, la percepción de esa propuesta y de sus componentes simbólicos "americanistas" cobraría matices distintos que favorecieron su inmediata propagación. Mientras el interés de Mendizábal se había centrado en la evocación de las glorias militares de la conquista, sería más bien el lado sacro y "católico" –presente por igual en el pensamiento de Lorenzana– aquello que lograría captar, a su vez, la atención de las autoridades eclesiásticas de Lima. Todo ello precisamente cuando los afanes constructivos del cabildo metropolitano parecían entrar en un período de entrampamiento. Es probable que las circunstancias de su común procedencia vasca hubiesen facilitado una vinculación personal entre Mendizábal y Maestro, precisamente cuando el segundo iniciaba funciones como asesor del arzobispo González de la Reguera en materias artísticas.

Se explicaría así la repentina adopción del orden español en las torres de la catedral limeña (Fig. 26), un aspecto largamente soslayado por los estudios en torno a la historia del edificio, incluso los más recientes. [82] Un examen atento permitirá comprobar, en efecto, que las columnas adosadas a los cuerpos de las campanas coinciden exactamente con el orden español, aunque sigan siendo percibidas como pertenecientes al orden "compuesto", tan difundido en las obras de Maestro. Sobre sus capiteles aparecen –aunque con cierta rudeza de ejecución– la concha bautismal y las serpientes, si bien las plumas no concuerdan con el diseño original, lo que ha facilitado sin duda la confusión. Cobran así su exacto sentido las expresiones admirativas de Bermúdez con respecto a esta manifestación arquitectónica novedosa, que pasaría a ser uno de los componentes peculiares del neoclasicismo limeño. Queda todavía por precisar de qué manera se articuló ese aporte con los constructores locales documentados para esta obra. Por ejemplo con el arquitecto catalán Ignacio Martorell (ca. 1770-1835), ejecutor material de las torres, quien debió ceñirse a un diseño aportado por el cabildo bajo la asesoría de Matías Maestro. [83]

Claro indicio de la aceptación del orden español es su empleo inmediato en la decoración interior de la catedral. De hecho, el primer retablo clasicista –erigido allí contemporáneamente con las torres– incorporó de manera ostensible la propuesta de Lorenzana (Fig. 27). Se trata del altar dedicado a los santos Crispín y Crispiniano –patronos del gremio de zapateros– y presidido por Nuestra Señora



de la Candelaria, que se empezó a construir en 1796. Su ejecución corrió a cargo del maestro Juan Pablo Mesía (act. 1795-1805), quien lo daba por concluido en septiembre de 1799. [84] Lo más singular de esta obra es el empleo de columnas y pilastras tomadas directamente del diseño propuesto en la versión de Mendizábal, aunque el fuste no se vea aquí desnudo –según recomendaba su autor–, sino rodeado por una guirnalda y una borla sobre el tercio inferior. [85] El empleo de estos soportes parece haber cobrado renovada vigencia en Lima durante la década de 1810, en el contexto político del fidelismo peruano, cuyo discurso podía articularse fácilmente con la retórica de Lorenzana. De entonces data el retablo mayor de Santa Rosa de los Padres, cuya autoría se adjudica al propio Maestro. [86] Aunque el altar ha sufrido notorias alteraciones, conserva las dos grandes columnas "españolas" de su cuerpo único que flanquean el lienzo de Pozo sobre la *Apoteosis* de la santa (Fig. 29). En 1815, el ensamblador Jacinto Ortiz –con toda probabilidad supervisado por el presbítero Maestro– colocaba capiteles del mismo orden español en el altar principal de la parroquia del Sagrario (Fig. 30). [87]

Maestro y el "Orden sacro"

En el ámbito de la arquitectura eclesiástica, las labores de Maestro fueron escasas y tuvo que concentrar sus mayores esfuerzos en reformas del mobiliario litúrgico para acondicionarlo a las exigencias del catolicismo ilustrado. Su intervención en el interior de la catedral parece haberse iniciado con el nuevo retablo de Nuestra Señora de la Antigua, por encargo de la Universidad de San Marcos, trabajo que daba por terminado en 1799. [88] Poco después debió emprender el retablo mayor, pieza exenta colocada al centro del presbiterio, que constituye su proyecto más ambicioso dentro del género (Fig. 31). El diseño de este monumental templete de dos cuerpos, con sus cornisas curvadas, evidencia ya el carácter ecléctico propio de los retablos de Maestro. Esa ductilidad de sus maneras tal vez provenía del diverso conjunto de fuentes europeas a las que tuvo acceso en la efervescente escena artística gaditana de su tiempo. Mientras García Bryce, al comentar esta obra, hacía referencia al barroquismo italiano y francés, Ramos Sosa ha llamado la atención sobre el probable influjo del célebre clasicista madrileño Ventura Rodríguez. [89] Sea como fuere, el altar catedralicio ayudó a consolidar las nuevas orientaciones estéticas pero al mismo tiempo lograría adaptarse a las explicables reticencias de un medio más bien conservador, que lo consideró –en palabras de Bermúdez– "tan ajustado a los límites del sitio y objetos que contiene que mueven a creer, que en su execucion no se halló embarazado el ingenio; sino que todo vino adecuado a la idea". [90] Aun antes de darse por concluida, esta obra estaba llamada a convertirse en referente

◀ Fig. 29. Altar mayor, con columnas de orden español. Matías Maestro (atribuido), ca. 1810-1815. Presidido por el lienzo de José del Pozo, Apoteosis de Santa Rosa de Lima. Iglesia de Santa Rosa de los Padres, Lima.

▶ Fig. 30. Altar mayor, con columnas de orden español. Jacinto Ortiz, 1815. Iglesia del Sagrario, Lima.

obligado del "buen gusto" en el país. Esa circunstancia debió suscitar la inmediata emulación de otro religioso ilustrado, el entonces obispo del Cusco Bartolomé María de Las Heras, y de su cabildo eclesiástico, quienes en 1802 promovieron la construcción de un moderno altar mayor que asumía la forma de un heterodoxo templete clasicista cubierto por un revestimiento de plata aún más rico que el de Lima. [91]

En la propia capital, el ejemplo cundió de inmediato, en parte debido a la tradicional competencia entre las grandes órdenes regulares, pero sobre todo gracias a la acción persuasiva del propio arzobispo González de la Reguera. [92] A causa de su vinculación personal con la comunidad franciscana, por ser hermano terciario, Maestro continuó sus trabajos de reforma en la capilla de la Tercera Orden, levantando el nuevo retablo a partir de 1803. De inmediato emprendió el altar mayor de San Francisco el Grande (Fig. 32) y su solemne estreno, el 19 de marzo de 1805, daría lugar a un largo poema conmemorativo. [93] Por la misma época los oratorianos terminaban el retablo principal de San Pedro (Fig. 33), cuya composición es enteramente semejante al anterior. Ambas piezas habían sido prefiguradas en el templete de la catedral, aunque estas no eran exentas. Posteriormente se levantaron los altares de la Merced y San Agustín. Todo indica que los últimos en reformar su templo fueron los dominicos, lo que quizá les permitió también adecuar su portada lateral al nuevo estilo.

Se ha relacionado insistentemente a todas estas obras con la invención de un supuesto "Orden sacro", que sería también el título de un tratado teórico escrito al respecto por el propio Matías Maestro. Aunque nada cierto se sabe de aquel manuscrito, ha llegado a convertirse en un verdadero tópico en casi todas las semblanzas biográficas del clérigo arquitecto. [94] Sin embargo, en la mayor parte de sus obras documentadas de ensambladura se puede constatar el uso preferente del orden compuesto. Lo corrobora también el testimonio de sus comentaristas contemporáneos, quienes suelen mencionar el orden "compuesto" o "compósito" con cierta frecuencia. Así, por ejemplo, al elogiar en 1805 el nuevo púlpito de la Catedral junto con el dosel colocado en frente, dice Bermúdez que son "dos piezas del más fino gusto, que siguiendo el orden compuesto de arquitectura con toda la belleza de su ornato, se representan tan sensillos como agraciados". [95]

Es cierto, por otra parte, que en esta época hay alguna libertad en el uso de añadidos ornamentales sobre el orden compuesto –como los símbolos eucarísticos–, lo que quizá haya dado pie a cierto discurso teórico de parte de Matías Maestro que no ha llegado hasta el presente. Cabe suponer que, en su condición de hombre de Iglesia, Maestro haya sido consciente de necesidad de "sacralizar" los órdenes clásicos para edificar templos cristianos. Tales inquietudes coincidían

◀ Fig. 31. Altar mayor. Matías Maestro, 1802. Catedral de Lima.

▶ Fig. 32. Altar mayor. Matías Maestro, 1805. Iglesia de San Francisco, Lima.

◀ Fig. 33. Altar mayor. Matías Maestro y círculo, ca. 1808. Iglesia de San Pedro, Lima.

▶ Fig. 34. Retrato del virrey Fernando de Abascal. Pedro Díaz,1807. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

▶ Fig. 35. Retrato del virrey Ambrosio O'Higgins. Pedro Díaz, 1798. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

con los planteamientos que en torno a la arquitectura religiosa académica ya había esbozado en 1785 Gaspar de Molina y Zaldívar, marqués de Ureña (1741-1806), en sus *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*. [96] Como ha sugerido Ramos Sosa, Maestro pudo conocer a Molina y familiarizarse con las ideas expuestas en esa crucial publicación durante su estancia en Cádiz. [97]

Las obras públicas y el protomédico Unanue, 1791-1808

En comparación con las escasas edificaciones religiosas emprendidas durante el tránsito hacia el nuevo siglo, este mismo período presenciará un conjunto de obras públicas sin precedentes, que habrían de transformar rápidamente no sólo el aspecto físico sino las costumbres ciudadanas de la capital del virreinato. Todas ellas se enmarcan dentro de los planes más recientes del centralismo borbónico. Un primer paso para ello fue dado por el Intendente de Lima y Visitador del Perú Jorge de Escobedo y Alarcón al implantar en 1785 la *Nueva división de cuarteles y barrios...*, que sería continuada al año siguiente por el *Nuevo reglamento de policía*. [98] Sus planes de ordenamiento urbano se vieron facilitados por una traza en cuadrícula, que resultaba absolutamente insólita en relación con cualquiera de las grandes ciudades europeas. A diferencia del programa de reformas urbanísticas emprendido dos décadas atrás por Amat –en el que las áreas de recreo ocupaban un lugar central–, ahora los adelantos científicos, las rutas comerciales, las estrategias defensivas de la ciudad, y sobre todo el auge de la medicina ilustrada, capitalizarán el debate público.

De ahí el protagonismo que empezarán a cobrar las ciencias médicas y su principal exponente local, el criollo Hipólito Unanue (1755-1833), colaborador principal del *Mercurio Peruano*. Ya en 1789, tras obtener la cátedra de Anatomía en San Marcos, el joven médico criollo había promovido la fundación del Anfiteatro Anatómico que se inauguró en 1792. Poco después iniciaría una intensa campaña ante el virrey Gil de Taboada para conseguir la creación del Colegio de Medicina, lograda sólo en 1807. Unanue se había convertido para entonces en el más influyente consejero político de los últimos virreyes del Perú y en una suerte de "intelectual orgánico" de la Ilustración local. Sea a través de su cátedra o por medio de artículos periodísticos y de diversos opúsculos, promovía eficazmente los programas de reforma urbana y de higiene pública junto con las nuevas ideas estéticas, apoyándose en una vasta cultura clásica y a la vez en un conocimiento actualizado de los avances científicos.

Se debió precisamente a iniciativa de Unanue la difusión impresa de la nueva portada del Callao, inaugurada en 1800, que causaría gran impacto simbólico en la percepción de la emergente ciudad ilustrada. El comentario a esta obra –acompañado por una estampa burilada por Marcelo Cabello– se producía en el contexto del elogio fúnebre al gobernante ejecutor de la misma, el virrey O'Higgins, quien falleció al año

siguiente de concluirla. [99] Ubicada en sector estratégico de la muralla, ella señalaba el límite entre los extramuros y el nuevo camino del Callao, tránsito obligado para el movimiento mercantil de la ciudad. Es indicativo de esa importancia el hecho de que el propio virrey haya decido perpetuar su imagen pública en relación con ella. Su retrato oficial pintado por Pedro Díaz en 1798 lo muestra, en efecto, delante de un arco triunfal clasicista que prefigura la monumentalidad de la futura portada –obra del ingeniero militar Luis Rico–, y deja vislumbrar el perfil idealizado del puerto del Callao (Fig. 35). De hecho, esta pintura debió servir al virrey para asociar a su administración con ese proyecto y apoyar una intensa campaña para recaudar en el comercio de Lima los fondos necesarios para su edificación. [100]

Sin duda la cultura estética de Unanue, tanto como su sentido pragmático, debieron influir en la concepción y en la forma definitiva de los edificios comisionados a Maestro. [101] El marcado interés del médico por las artes y sus aplicaciones quedaría demostrado en 1810, al entrar en funciones el Colegio de San Fernando, cuando consiguió que Abascal dotara una cátedra de dibujo anatómico, integrada a los estudios profesionales de medicina. [102] Es también indudable su ingerencia en el programa de rehabilitación urbana realizado entre 1804 y 1808, que esta vez se concentró en el cuartel tercero, el más amplio y despejado, para constituir allí un subsistema urbano "destinado a locales para enfermos incurables, locos y muertos". [103] El entorno del panteón se vio complementado por la erección de la iglesia de Maravillas (Fig. 23) –atribuida a Maestro– y sobre todo por la reconstrucción de la portada del mismo nombre, que se convirtió rápidamente en otro importante hito urbano (Fig. 37). Su diseño no correspondió a Maestro sino a un ingeniero militar, Pedro Antonio de Molina, quien la dio por terminada en julio de 1808, un mes después de que concluyeran las obras del panteón. [104] A diferencia de la puerta del Callao, cuyo simbolismo aludía al comercio, en este caso se impusieron los trofeos guerreros que parecían anunciar los agitados tiempos venideros. Pese al temprano despliegue de retórica "fidelista" presente en esta obra, el virrey Abascal no dejó de cuestionar con amargura el excesivo gasto de más de diez mil pesos que había demandado su construcción, dejando sentado su desacuerdo por lo que consideraba "mole y obstentación innecesaria". [105]

En 1807, mientras Pedro Díaz ejecutaba el retrato de Abascal (Fig. 34), todas estas obras se encontraban en plena ejecución. Se quiso dejar testimonio de ello colocando al fondo del cuadro la monumental fachada neoclásica del Colegio de Medicina sobre la antigua plazuela de Santa Ana, coronada por un frontón triangular inspirado por los templos de antigüedad. Seguramente el pintor se valió de algún diseño de Maestro para representar el edificio con todos sus detalles antes de que se hubiese terminado. Sobre la mesa de trabajo del virrey se alcanzan a distinguir los planos de otras edificaciones igualmente importantes, como los baluartes de las murallas de Lima y el Cementerio General. Esta última obra suscitaría un inmediato consenso público, al punto que su inauguración –a comienzos de junio de 1808– parecía señalar el inicio de una nueva era dentro de la vida ciudadana. Vencidas todas las resistencias,

Ménard del.t Lith. de Thierry frères. Lith. par Bichebois, fig. par Bayot.

Panthéon de Lima.

◀ Fig. 36. Capilla del Cementerio General de Lima. Matías Maestro, 1808. Litografía coloreada de Jean Baptiste Bayot según diseño de Menard. Incluida en el Atlas Pittoresque (París, 1841) que complementa la relación de viaje de la fragata francesa "Venus" (1835-1839). Colección Antonio Lulli, Lima.

▶ Fig. 37. Portada de Maravillas. Pedro Antonio de Molina, 1808. Grabado inserto en el libro Lima de Manuel Atanasio Fuentes. París, Librería de Firmin Didot Hnos., 1867.

su edificación simbolizaba la unión del Estado y la Iglesia en aras del bien común. El trazo ordenado y regular concebido por Maestro para su tejido de cuarteles sugería una imagen armónica e inmutable del cuerpo social. Aunque estaba alejado del casco urbano, la erección de una capilla en su lugar más visible contribuía a sacralizar el conjunto, por medio de una edificación inspirada en modelos de Serlio, según "el gusto de los templos antiguos, de que no se aparta la obra en lo posible" (Fig. 36). [106] De esta manera, el ideal clasicista, la modernidad científica y la piedad ilustrada encontraban un culminante punto de confluencia en la "ciudad de los muertos". Consciente de su trascendencia, el virrey Abascal definió al Cementerio General como un monumento que serviría a los limeños para recordar "en todo tiempo la época feliz en que se restituyó el decoro a los templos, la policía a la ciudad, la propia sepultura a los cadáveres de los fieles, y el consuelo a las familias desoladas". [107]

Estrategias simbólicas del "fidelismo", 1808-1816

El notorio impulso que Abascal había conferido a las obras públicas limeñas durante los primeros años de su gobierno empezaría a verse frenado después de 1808, cuando la inestabilidad política peninsular, seguida por la invasión inglesa a Buenos Aires y los primeros brotes insurgentes en el Alto Perú, obligaron a concentrar los esfuerzos de su gobierno en hacer de Lima un bastión de fidelidad a la monarquía. Para ello el virrey debió articular una sagaz política de alianzas estratégicas con la elite criolla, que se denominó la "concordia española". [108] En adelante, salvo los cuarteles de la Concordia y San Fernando, no se emprendería ninguna otra construcción de importancia (Fig. 38). De ahí que esta época fuera más propicia para un incesante despliegue simbólico relacionado con el acatamiento de la autoridad monárquica, manifiesto en arquitecturas efímeras, medallas, impresos conmemorativos, pinturas alegóricas y aparatos ceremoniales.

Todas esas manifestaciones interactuaban con el repertorio alegórico usual en la corte que, de uno u otro modo, iba incorporando referencias americanas. Esta presencia simbólica del Nuevo Mundo en la metrópoli era a menudo alentada por miembros de la elite criolla incorporados recientemente a la vida peninsular. Un caso interesante es el de Tadeo Bravo de Rivero y Zabala (1754-ca. 1817), regidor perpetuo del cabildo limeño residente en Madrid desde 1784, quien ejercía como procurador de su ciudad natal y llegó a ser regidor honorario del ayuntamiento de Madrid a partir de 1808, año en que la monarquía española entraba en una profunda crisis política. [109] Hombre ilustrado y conocedor de arte, Bravo de Rivero se cuenta entre los más cercanos amigos y protectores del pintor Francisco de Goya, por entonces adscrito a la corte, quien le dedicó en 1806 un conocido retrato suyo (Fig. 39). [110] El regidor limeño tuvo participación destacada en las celebraciones producidas en Madrid por el mes de agosto de 1808, tras la abdicación de Carlos IV a favor de su

◀ Fig. 38. Capilla de Santa Bárbara. Matías Maestro, ca. 1811. Portada. Cuartel de Santa Catalina, Lima.

▶ Fig. 39. Retrato de Tadeo Bravo de Rivero. Francisco de Goya, 1806. Museo de Brooklyn, Nueva York.

▶ Fig. 40. Homenaje de la ciudad de Lima a Santa Rosa. Anónimo huamanguino, ca. 1810-1815. Relieve en piedra de Huamanga, Santa Rosa de los Padres, Lima.

hijo. Se da cuenta de ese "magno acontecimiento" en un raro impreso madrileño, destinado a distribuirse en Lima, bajo el título de *Carta en que se describe lo más notable de las funciones de proclamación del Rey Nuestro Señor Fernando VII...* [111] El remitente cuenta cómo había decorado el frente de su casa, en la plazuela de San Martín, el "maestrante don Tadeo Bravo que tú conoces. Toda la fachada estaba cubierta de raso liso celeste con estrellas de plata, y venciendo el amor a su Rey el óbice de ser cuarto entre el suelo, llenó de pinturas alusivas al día: la de en medio hecha por don Antonio [sic] Juliá, [112] bajo la dirección del pintor de cámara, don Francisco Goya, representaba en una matrona la fidelidad, por sus símbolos de un perro y en arca cerrada, cuya llave tenía en una mano; y en segundo término un indio y una india peruanos, para indicar que era la fidelidad limeña, la que en un medallón tenía en su derecha el retrato de nuestro Fernando. Las otras cuatro pintadas por el pintor y grabador don José Jimeno". [113]

No parece difícil asociar la tónica de aquellas alegorías de exaltación monárquica con ciertas imágenes artísticas producidas en el Perú durante los años del "fidelismo". En muchas de ellas, Santa Rosa de Lima pasaría a encarnar simbólicamente la benigna sujeción secular del Perú a la corona española. Es el caso de un relieve en piedra de

Huamanga que muestra una efigie de Rosa coronada por la Iglesia y por un indígena a manera de "loa a Lima", el cual forma parte de una serie hagiográfica de gusto clasicista, trabajada en torno a 1810-1815 (Fig. 40). [114] Su presencia en el propio santuario, erigido sobre la casa natal de Rosa, resulta aún más elocuente si se considera que esta iglesia fue uno de los centros ceremoniales más activos durante la etapa del fidelismo limeño. Allí fueron depositadas solemnemente, en julio de 1811, las banderas capturadas a las tropas insurgentes del Río de la Plata. [115]

En realidad, el discurso fidelista apelaba no sólo a la figura de Rosa sino a todos los "frutos de santidad" surgidos en el Perú durante los tres siglos de dominio hispánico. A través de la oratoria sagrada y de la pintura, esos personajes eran presentados como prueba irrefutable de los esfuerzos "civilizadores" desplegados por la corona española desde la conquista. [116] Esta visión providencialista de la historia local se había traducido en imágenes hacia 1808, cuando José del Pozo decoró el techo de la capilla clasicista del Cementerio con una apoteósica pintura sobre *El ingreso de los Santos Peruanos a la Gloria*, en la cual aparecían Rosa de Lima, Francisco Solano y Toribio de Mogrovejo ante un rompimiento de gloria presidido por Dios Padre y muchos ángeles alrededor, "todo con escorzo natural y científico, colorido hermoso, y bien templado". [117]

Podemos hacernos una idea del carácter triunfalista dominante en ese tipo de pintura a través de otras obras que del Pozo dedicó posteriormente a la santa limeña, tras consolidarse como el pintor favorito de Matías Maestro. Una de ellas es el lienzo que preside hasta hoy el retablo mayor de su santuario y se titula, precisamente, *Apoteosis de Santa Rosa de Lima* (Fig. 29). Esta obra podría datarse en torno a 1810-1815, y en cierto modo prefigura la segunda gran composición de Pozo sobre el tema, los *Desposorios místicos de Santa Rosa* (Fig. 41), en la iglesia limeña de Santo Domingo. [118] Como revela un estudio reciente de Kusunoki Rodríguez, esta pintura de gran aliento compositivo fue encargada por la archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de Españoles en 1820, bajo la supervisión del ubicuo Maestro. Su costo fue cubierto por medio de una colecta pública durante los días en que la imagen del Rosario fue trasladada a la catedral para presidir las rogativas tras conocerse el desembarco de San Martín y sus tropas en Pisco. Se buscaba trazar así un persuasivo paralelo con la protección dispensada a la ciudad por Rosa orando ante la misma efigie en 1615, cuando una flota corsaria holandesa amenazaba sus costas. [119]

Por su parte, el cabildo limeño se había sumado tempranamente a este tipo de manifestaciones al disponer, en 1810, la colocación de dos pinturas de Santa Rosa de Lima y San Francisco Solano en su salón de sesiones. La iniciativa correspondió al conde de la Vega del Ren, elegido alcalde ordinario de acuerdo con la antigua usanza, pese a los recelos del gobierno contra este aristócrata criollo, a quien se atribuían precoces inclinaciones liberales. Si bien colgar tales lienzos constituía una demostración de fidelidad a la corona, al mismo tiempo entrañaba un evidente gesto afirmativo de la

identidad criolla. [120] Es interesante, en tal sentido, que la comisión no recayese en el español del Pozo sino en Pedro Díaz, reputado continuador limeño del estilo de Lozano. A diferencia de la mayor parte de las representaciones sacras contemporáneas, estos cuadros se presentan ante todo como retratos y dentro de un contexto fundamentalmente laico. La preocupación verista de Díaz al representar a los "santos peruanos" sin duda contribuía a actualizar la presencia de estos antiguos vecinos como protectores providenciales de Lima en aquellas circunstancias.

Pero no hay duda de que el programa iconográfico más vasto e importante del período fue el ciclo de pinturas realizado por Matías Maestro y su círculo para la catedral de Lima, cuyo abierto contenido fidelista permite relacionarlo con el último arzobispo del antiguo régimen, Bartolomé María de las Heras (1805-1821). La refractaria postura realista de este prelado, mantenida con firmeza hasta la entrada misma del Ejército Libertador en Lima, es bien conocida. [121] Pese a haberse visto circunstancialmente obligado a suscribir el Acta de la Independencia en julio de 1821, Las Heras se mantuvo leal a Fernando VII y retornaría a España dos meses más tarde, dando así inicio a una larga vacancia para la diócesis limeña. Por tanto, el patrocinio de las mencionadas pinturas debió formar parte de la férrea política pastoral desplegada durante los años finales del virreinato, con el fin de reforzar la unidad de los gobiernos civil y eclesiástico en torno a la legitimidad monárquica.

Aparte de algunos fragmentos dispersos en varias capillas, que tal vez formaban parte de un programa iconográfico mayor, actualmente se conservan cuatro grandes lienzos del ciclo fidelista catedralicio, cuyas ubicaciones originales se vieron alteradas a partir de las reformas producidas en el edificio durante el período 1896-1898. [122] En un trabajo reciente, Kusunoki Rodríguez propone sendos títulos para estas piezas: *La Iglesia limeña redentora de los indios*, *Frutos de la Iglesia limeña*, *La Universidad de San Marcos defensora de la Escolástica* y *Consagración de la Catedral de Lima*. [123] Todas estas obras despliegan una retórica ambivalente, de indudables implicancias realistas, pero sin recurrir a símbolos demasiado explícitos de la monarquía hispánica. [124] Ello explica que hayan subsistido al llegar el régimen republicano, el cual rápidamente haría suyas a Santa Rosa de Lima y a las figuras de santidad peruana allí representadas. [125]

Esa ambivalencia resulta particularmente interesante en el caso del cuadro encargado por la Universidad de San Marcos para la capilla a su cargo de Nuestra Señora de la Antigua (Fig. 42). En él se presenta a la antigua casa de estudios como baluarte sólido de la enseñanza escolástica tradicional, a contracorriente de la enorme difusión que iban alcanzando contemporáneamente los "modernos filósofos". Como garantía de esa ortodoxia el pintor ha reunido a un grupo de santos a manera de *sacra conversazione*, bajo un monumental templete clasicista. La escena es presidida por el

◀ Fig. 41. Desposorios místicos de Santa Rosa de Lima. José del Pozo, 1820. Iglesia de Santo Domingo, Lima.

▶ Fig. 42. Alegoría "fidelista" de la Universidad de San Marcos. Matías Maestro, ca. 1808-1810. Catedral de Lima.

evangelista San Marcos dentro de un "rompimiento de gloria" en la parte alta de la composición, mientras debajo, sobre una escalinata de aspecto marmóreo, dialogan los doctores de la Iglesia, flanqueando a los dos personajes centrales: Santa Rosa de Lima y San Luis Gonzaga, este último obviamente incluido aquí por su condición de patrono de la juventud estudiosa.

Es probable, sin embargo, que no haya sido esa la única razón que justificara la presencia destacada de San Luis y sobre todo de uno de sus atributos clásicos, la corona, colocada en este caso junto con un cetro sobre un trono vacío, al centro mismo de la composición. De acuerdo con la iconografía del santo, esa corona –usualmente a los pies del joven Gonzaga– hacía referencia al abandono de las dignidades

A
SIMON BOLIVA
Libertador
de
Colombia y del Perú
La Municipalidad de Lima

◀ Fig. 43. Retrato del Libertador Simón Bolívar. Pablo Rojas, 1823. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 44. Retrato del virrey Joaquín de la Pezuela. Julián Jayo y Mariano Carrillo, 1816-1820. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▲ Fig. 45. Retrato del Libertador Simón Bolívar. José Gil de Castro, 1823. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

familiares, por causa de su intensa vocación religiosa. Pero tanto la ubicación de esos emblemas como la fecha probable en que el cuadro fue pintado inducen a pensar que, en realidad, se quiso rendir lealtad así a Fernando VII, durante los años de la invasión francesa y de la prolongada regencia a cargo de las cortes de Cádiz (1808-1814). [126] Adicionalmente, el simbolismo que rodea a la figura de San Marcos se prestaba a una interpretación distinta –aunque no excluyente– de la tradicional. En efecto, el escudo universitario portado por el ángel contiene las columnas de Hércules con el *Plus Ultra*, símbolos de la monarquía hispánica y de sus dominios ultramarinos. A su vez, el león evangélico de Marcos no difería demasiado del de Iberia. De ahí que, en su momento, esta composición pudo servir para identificar a la ciudad de Lima y a su Universidad con el sostenimiento de la tradición escolástica pero simultáneamente con una fidelidad incólume hacia Fernando VII, el "Deseado", durante su ausencia involuntaria del trono español. [127]

Retrato y secularización en la Independencia

No es difícil imaginar por qué el retrato del penúltimo virrey Joaquín de la Pezuela realizado hacia 1816 por Julián Jayo –el último de la galería de gobernantes españoles del Perú–, retomara el tono providencialista habitual en el contexto simbólico del fidelismo anterior, ya que la vigencia de esa retórica visual pudo mantenerse en medio de la contienda por la independencia americana que cada vez se presentía más cercana desde el bastión realista de Lima. [128] A diferencia de la imagen de sus predecesores ilustrados, cuidadosamente forjada por la pintura de Pedro Díaz, Pezuela se presenta aquí como un austero militar al lado de su mesa de campaña (Fig. 44). La escena del fondo no muestra ya una obra pública representativa de su gobierno, sino una agitada escena de batalla. Allí reaparece Pezuela sobre un caballo blanco derrotando a las fuerzas patriotas en la batalla de Viluma. Los ángeles del primer plano que llevan la cartela biográfica introducen un elemento claramente religioso mediante el cual se refuerza el sentido de la imagen: ella nos sugiere, una vez más, la identificación del jefe militar español con la figura combativa del apóstol Santiago. En los años siguientes, el clima bélico de las guerras de la Independencia frenaría por completo las obras constructivas para ceder el paso a una constante confrontación entre los símbolos de la monarquía y los de la patria insurgente, a través de emblemas, pinturas e impresos.

Esa "guerra iconográfica" empezaría por la sustitución de símbolos e imágenes, sin que hubiera un cambio significativo de lenguajes artísticos. Con frecuencia, el simple reemplazo del escudo real por el nacional o de un lema monárquico por otro patriota precedió a la reutilización de edificios o monumentos públicos. No escaparía a este fenómeno la pintura de retratos: aparte de la destrucción o el ocultamiento de numerosas efigies de Fernando VII y de sus representantes locales, eventualmente los pintores reutilizaron estos mismos como soporte para representar a los nuevos jerarcas políticos. Ello se desprende, por ejemplo, de una solicitud presentada en enero de 1823 por el Presidente del Departamento de Lima ante el cabildo para que este le mandase el retrato del virrey Abascal de la sala capitular. Los regidores de Lima respondieron oficialmente "que no lo havía por haverse aprovechado el lienzo en retratar al Excmo. Sr. Protector". [129] Se referían, sin duda, al retrato de José de San Martín pintado por Mariano Carrillo en 1822, que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile. Poco después, a fines de 1824, Pablo Rojas realizaba una efigie laudatoria dedicada " A Simón Bolívar, Libertador de Colombia y del Perú", utilizando recursos similares a los de la reciente pintura cortesana (Fig. 43). El entorno escenográfico del personaje vuelve a incluir la columna marmórea junto al despacho mientras al fondo, una escena de batalla

celebraba las recientes victorias de los ejércitos libertadores sobre las tropas realistas. Este componente, lo mismo que la figura del angelillo sosteniendo la cartela, parecen reasumir el discurso providencialista, esta vez del lado patriota. [130]

Sin embargo, era preciso forjar imágenes de la nación independiente más claramente diferenciadas. Esa tarea sería acometida con mayor decisión por José Gil de Castro (1785- ca. 1840). Hijo de negros libres y formado en un taller limeño, Gil había heredado la minuciosidad descriptiva de sus predecesores, pero su modalidad personal asume un dibujo particularmente incisivo, lineal y de apariencia plana. Ello se conjuga con un énfasis en los nuevos símbolos del poder, lo que confiere a sus personajes una eficaz intensidad icónica. Después de una temprana estadía en Chile, donde se adhirió a la causa de la Independencia, Gil de Castro fue incorporado al Ejército Libertador, con el que al parecer retornó a Lima, convertido ya en el "pintor de los libertadores". Por encargo de los partidarios peruanos de Bolívar, en 1823 produjo una serie de retratos de busto con los que se buscaba preparar a la ciudadanía para una adecuada recepción del personaje (Fig. 45). El pintor debió basarse esta vez en algún modelo grabado para representar al general caraqueño sobre un fondo monocromo, enfatizando sus medallas y arreos militares, así como la faceta heroica de su personalidad. Ese mismo año, al retratar a un héroe popular como José Olaya, Gil de Castro ensayará una imagen inusitadamente festiva, emplazando al personaje vestido de blanco sobre un paisaje idealizado del pueblo costero de los "Chorrillos" de donde procedía. Evidentemente, esta efigie póstuma reorienta la tradición religiosa anterior hacia la exaltación de las virtudes patrióticas y ciudadanas, así como de la naturaleza del país, lo que anuncia ya una sensibilidad romántica. [131] Tales inflexiones dentro de la representación pictórica no eran casuales, ya que iban reafirmando la secularización del arte local y la consiguiente disminución del patronazgo eclesiástico a medida que se consolidaba el sistema republicano.

La respuesta andina: el caso de Rapaz

Entre tanto, la región andina se había demostrado refractaria con respecto a las nuevas corrientes artísticas propiciadas por la Ilustración. Salvo algunos ambientes cultos del Cusco, pero sobre todo de Arequipa –que llegaría a convertirse en un inesperado foco de irradiación neoclasicista–, en la sierra peruana quedaría comprobada la tenaz persistencia de tradiciones artísticas relacionadas con los diversos desarrollos del barroco local, y particularmente con los repertorios decorativos asociados con el auge del estilo "mestizo" en el sur andino. Dentro de la propia jurisdicción de Lima, los pueblos indígenas ubicados en las alturas albergaron manifestaciones artísticas de signo conservador e incluso arcaico, que patentizan la progresiva diferencia de tiempos estilísticos y culturales que se vivía en el período final del virreinato. Un caso relevante en ese sentido es el de la iglesia lugareña de Rapaz, cuya tipología arquitectónica, junto con sus programas iconográficos, se relacionan directamente con tradiciones visuales y constructivas implantadas en la segunda mitad del siglo XVI, que de algún modo permanecerían vigentes hasta después de la Independencia (Figs. 47, 48). [132]

Situado en el antiguo corregimiento de Cajatambo, San Cristóbal de Rapaz dependía de la viceparroquia de Pachangara, anexa a su vez de la parroquia de Churín, a cargo de la orden mercedaria hasta 1825. [133] Como era usual entre los pueblos indígenas, este se dividía en cuatro barrios correspondientes a otras tantas parcialidades, cada una con su respectiva iglesia. Se conserva únicamente la que pertenecía a la mitad *Allauca,* quizá por disponer de mayor capacidad espacial y riqueza decorativa. Su estructura arquitectónica responde a un exitoso modelo iniciado por las reducciones

▲ Fig. 46. Altares pintados de la Virgen de la Merced y la Virgen del Rosario. Juicio final y frisos con sirenas, ángeles músicos, fruteros y medallones con los apóstoles. Mural en la iglesia de San Cristóbal de Rapaz, lado de la Epístola. Mediados del siglo XVIII. Oyón, Lima.

toledanas del siglo XVI, que permaneció en uso de manera casi invariable, a diferencia de otras tipologías urbanas. Se trata de la planta gótico-mudéjar, tan difundida en la España de la conquista, consistente en una sola nave alargada, donde el presbiterio se diferencia del resto por medio de un gran arco toral. Está cubierta en toda su extensión por una sencilla techumbre mudéjar compuesta por vigas de madera dispuestas en tres paños que se adaptan al techo a dos aguas, indispensable en la zona. El coro alto, a la entrada del templo, se apoya sobre dos columnas con zapatas cuyo diseño mixtilíneo se repite en las ménsulas adosadas al muro de pies. [134] Tanto estos soportes como la viguería del techo, el casetonado del sotacoro y los grandes paños de muro a lo largo de la nave, e incluso los dos retablos salomónicos de madera colocados al pie del arco toral a manera de falso crucero, han dado lugar a uno de los conjuntos de pintura mural más ricos y mejor conservados de la sierra central peruana (Figs. 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53).

Algunas inscripciones permiten deducir que el período de mayor actividad para la ornamentación interior se sitúa en el segundo tercio del siglo XVIII. Estas labores fueron promovidas intensamente por el cura titular de la viceparroquia, fray Juan Manuel de Villena, quien ejerció el cargo por primera vez en 1733 y posteriormente entre 1738 y 1747. [135] Su nombre figura en una cartela conmemorativa cenital, fechada en 1743, que invita al "chistiano lector que visita esta santa yglecia" a rezar un padre nuestro y un ave maría por el alma de los difuntos que están enterrados en ella. Del mismo

▲ Fig. 47. Iglesia de San Cristóbal de Rapaz, siglo XVII. Vista general del exterior.

▲ Fig. 48. Sirena tocando la guitarra. Detalle del friso mural en la iglesia de San Cristóbal de Rapaz, mediados del siglo XVIII. Oyón, Lima.

▲ Fig. 49. Iglesia de San Cristóbal de Rapaz, siglo XVII. Vista general de la nave.

período data la mayor parte de las vigas del techo, todas ellas pintadas con motivos puramente ornamentales e inscripciones que testimonian el patronazgo individual o corporativo de los vecinos.[136] Sin embargo, las diferencias de factura, diseño y colorido nos hablan de etapas anteriores y posteriores a ese auge dieciochesco, que podrían llegar hasta principios del siglo XX. Uno de los sectores más antiguos parece ser el arco toral, cuyo estilo denota por momentos la presencia de un pintor de formación culta. Sus motivos atraen de inmediato la atención, no sólo debido a su ubicación privilegiada sino a que en él se ha querido simbolizar la bóveda celeste. En la clave misma del arco se encuentra la Virgen de las Mercedes en su papel de protectora, cobijando bajo su manto a los reyes benefactores de la orden, Jaime I de Aragón y Luis de Francia. Ello patentiza la presencia mercedaria en la región y también la antigua unión entre Iglesia y monarquía. Sobre el intradós aparecen otra vez el escudo mercedario y los grilletes, atributos que hacen referencia a la redención de cautivos cristianos que dio origen y nombre a la orden. Aparte de los ángeles músicos que rodean a María, la importancia de su figura como reina de los cielos es subrayada aquí por la inclusión de los cuatro evangelistas, acompañados por San Pedro y San Pablo en la cara interior de los pilares que sostienen el arco. Todas estas figuras han sido tomadas de grabados "romanistas" y el plegado de sus paños sugiere el paso por este pueblo de un maestro seiscentista de cierta formación, procedente de algún centro urbano.

A lo largo de los muros, la decoración pictórica se organiza formando grandes bandas horizontales. Sobre el extremo inferior corre un zócalo de motivos geométricos muy deteriorado en la actualidad. Viene luego una serie de escenas y advocaciones religiosas en forma de cuadros o medallones, con marcos figurados. Algunas de ellas adoptan la forma de "retablos pintados", aprovechando las hornacinas reales del edificio. Se trata de altarcillos cuyo más lejano precedente estaría en los templos indígenas de los alrededores del Cusco. Aunque allí eran estructuras de corte renacentista, en Rapaz el pintor imita las formas del churrigueresco por medio de columnas salomónicas que adquieren una apariencia paradójicamente plana. Esta suerte de "trampantojo ingenuo"

▼ Fig. 50. La Creación del hombre. Friso mural en la iglesia de San Cristóbal de Rapaz, lado del Evangelio, segunda mitad del siglo XVIII.

▶ Fig. 51. San Cristóbal. Mural en el sotacoro de la iglesia de San Cristóbal de Rapaz, ¿siglo XIX?

se integra sin problemas con la lógica ornamental que recorre los muros de la iglesia. Por ejemplo con los frisos superiores –considerados por Macera entre lo más antiguo y valioso del templo–, donde se entrelazan los temas de follajes, sirenas, leones y lebreles, presentes por igual en los tapices y la platería del sur andino entre 1680 y 1780 aproximadamente. [137] Sin embargo esos mismos motivos, derivados del "grutesco", tienden a invadir todos los demás sectores, confiriendo al conjunto una envolvente unidad. [138] Otro tema reiterado es el de las canastas de frutos o de peces colocadas en la parte más alta, junto con animales domésticos, tal vez a manera de ofrenda simbólica.

Entre los "altares pintados" sobresale el de la Virgen de las Mercedes, colocado al centro de la nave sobre muro plano para reforzar la primacía de esta advocación mariana. Su factura podría señalarse en la década de 1740, durante el curato de Villena. Las columnas "salomónicas" han sido interpretadas con gran libertad por el pintor. Una cartela menciona el nombre de los donantes: "Esta imagen mandó pintar Don Luis de Beteta y Doña Narcisa de Retuerto". Todo indica que este sería el mismo Luis Pérez de Beteta que aparece mencionado en una de las vigas del techo. En cambio, el altar vecino de la Virgen del Rosario emplaza la "vera efigie" dentro de una hornacina real, a cuyos lados figuran dos columnas salomónicas pintadas de aspecto más ortodoxo, aunque contradicho de inmediato por bases y coronaciones de carácter abiertamente fantasioso, en las que prevalece el motivo de las conchas veneras. Todas estas advocaciones marianas se encuentran en el muro derecho o de la epístola, que Macera interpreta como el lado "femenino" por estar a la izquierda del cuerpo de Cristo simbolizado por el templo, cuya cabeza sería el altar mayor. [139] Pudiera corroborar esta hipótesis la inclusión protagónica de una mujer indígena en la escena contigua del *Infierno*, mientras dos demonios intentan arrojarla a las llamas eternas (Figs. 46, 49).

A ambos lados del presbiterio se distinguen añadidos de comienzos del XIX, incluso a nivel del friso, ejecutados por una mano distinta que el resto de la nave. En el lado de la epístola aparecen *Santa Rosa de Lima* con sus atributos clásicos junto a la *Virgen de la Soledad*, cuyo atuendo de viudez traza curiosos paralelismos con la santa criolla. En la parte central se ve una *Virgen de Cocharcas,* de enorme arraigo entre la población indígena, con indicación de las indulgencias concedidas por la autoridad eclesiástica a quien orase ante ella. A su lado un *Cristo pensativo* en cuya parte inferior corre una cenefa de paños colgantes de origen clasicista, que se incorporan aquí a la densidad decorativa del conjunto. El muro del Evangelio, en cambio, a la altura del friso acoge una llamativa escena de la *Creación del hombre*, en la que Jesús Resucitado, hablando en castellano andino, propone al Padre Eterno: "Agamos el omonbri", mientras este le responde entusiasmado : "Agase!" (Fig. 50). Otra imagen llamativa de este sector es una *Crucifixión*, parcialmente borrada, que agrupa a religiosos jesuitas y mercedarios en torno de Cristo en la cruz, acaso para simbolizar la unión de ambas órdenes.

Los añadidos más recientes, de factura sintética y carácter marcadamente popular, se hallan en el área del sotacoro, donde se acumulaba la gente del común. [140] Una de las representaciones principales corresponde a *San Cristóbal* (Fig. 51), titular del templo

y patrono contra las pestes, colocado allí para favorecer un contacto más directo con los fieles. Junto a él se ve a *Santiago* en plena batalla contra el demonio, ante la presencia de un fraile vestido de blanco, quizá mercedario. En el sector opuesto, una sucesión de medallones muestran escenas de la Pasión precedidas por un grupo familiar con la *Virgen, el Niño y Santa Ana* donde se anuncian nada menos que treinta mil años de indulgencia para quien rezare ante la "ymagen del Niño Jesos o Señora Santa Ana los veinte mil en remisión de los pecados venia[les]". Por su parte, las escenas de la Pasión procuran un relato "verista" del sacrificio de Jesús, una suerte de "composición de lugar" que incluye el número de pasos que anduvo Cristo antes de su primera caída en tierra, mientras sus verdugos visten según la moda española de la segunda mitad del siglo XVIII. Otra nota contemporánea se descubre en la escena contigua del "maistro escolero" castigando al alumno delante de la esclava negra que lleva una olla sobre su cabeza. A partir de un propósito descriptivo del entorno lejanamente derivado de la Ilustración, el pintor argumenta un mensaje moralizante autoritario, en franca contradicción con ese espíritu.

Esta capacidad para incorporar lo nuevo sin hacer tabla rasa de lo anterior provenía de la esencia histórica del barroco andino. Ella le había permitido arraigarse y resistir inmutable a la sucesión de cambios impuesta por la modernidad dieciochesca. Sus vigorosas formas artísticas se habían construido a lo largo del tiempo, sobre la base de sucesivas asimilaciones cuidadosamente depuradas y puestas al servicio de una religiosidad local en proceso de afirmación. Quizá ningún género artístico exprese mejor esta hibridación constante que la pintura mural, con sus superposiciones, arcaísmos y estratificaciones en convivencia armónica. Esos rasgos formales –al igual que las devociones ingenuas, o la coexistencia simultánea de numerosas advocaciones marianas–, contradecían precisamente las intenciones de quienes buscaban una piedad "ilustrada" y regida por una suerte de racionalidad bíblica. Todo ello hace de Rapaz un elocuente ejemplo de la creciente brecha cultural que se iba creando entre la ciudad de Lima y el interior del país. A lo largo del mundo andino, las antiguas tradiciones visuales del virreinato encontraron refugio seguro y, al llegar la república, se irían transformando paulatinamente para dar lugar la fascinante diversidad de manifestaciones que constituyen las artes provinciales y populares del Perú republicano.

▲ Fig. 52. Ángel tocando el arpa. Detalle del friso mural en la iglesia de San Cristóbal de Rapaz, mediados del siglo XVIII.

◀ Fig. 53. Venado, ave y follaje. Detalle de friso mural en la iglesia de San Cristóbal de Rapaz, principios del siglo XVIII.

NOTAS

1 Agradezco a los colegas y amigos que, de diversos modos, han facilitado la redacción de este ensayo. A Natalia Majluf, por su paciente lectura del manuscrito y por sus atinados consejos y observaciones; a Ricardo Kusunoki, por la información inédita generosamente proporcionada, incluyendo el acceso a textos suyos todavía en prensa, que aparecen citados en las notas respectivas; a Andrés Úbeda de los Cobos, conservador del Museo Nacional del Prado (Madrid) por sus indispensables referencias bibliográficas con respecto al orden español; a Víctor Peralta Ruiz, del CSIC de Madrid, por el oportuno envío de materiales no disponibles en Lima; y a Jesús Varillas Cuevas, bibliotecario del Museo de Arte de Lima, por su permanente colaboración con datos de archivo y referencias bibliográficas de gran utilidad.

2 El estudio más completo sobre el virrey y su relación con el terremoto de Lima es el de Pérez Mallaína Bueno (2001). Sobre las obras de reconstrucción puede consultarse también Walker (2004).

3 Expresión latina que traducida literalmente quiere decir "sobre la onda", en recuerdo de la gigantesca ola que destruyó el puerto del Callao.

4 Así lo consideran Macera (1963), Lauer (1997) y Estensoro Fuchs (2001). Un estudio reciente sobre las ideas estéticas de Ruiz Cano en relación con el criollismo es el de Kusunoki Rodríguez (2006a).

5 Estabridis Cárdenas 2001.

6 La vasta pinacoteca de Bravo de Lagunas estaba compuesta no solo por obras españolas y flamencas, como era usual hasta entonces, sino además italianas, francesas e inglesas. Véase al respecto Wuffarden 2000:55.

7 En esa ocasión Lozano había pintado un lienzo alegórico sobre la Envidia, que al parecer procuraba reivindicar la nobleza de la pintura en general, empleando para ello cultas citas en latín, y llamar la atención sobre la existencia de una pintura criolla comparable con sus pares europeos.

8 Con quienes había sido parangonado otro pintor limeño, Cristóbal Daza, por Echave y Assu a fines del siglo anterior. Citado en Wuffarden (2004: 278)

9 Así pues, Ruiz Cano dirá en elogio de Lozano que lo guía "el Genio Divino de la Pintura; que halla en él un alumno no menos favorecido de las Gracias (aunque en teatro más retirado) que los Buonarotas y Rafaeles" (Ruiz Cano 1760: 133).

10 Recuérdese a ese respecto que en el reglamento del Museo de Historia Natural, promulgado por el presidente Gamarra en 1841, se menciona expresamente la prohibición de exportar "pinturas antiguas originales [...] de los maestros de la escuela italiana y española como también los originales o copias del célebre Lozano, pintor del país" (Tello y Mexía Xesspe 1967: 20).

11 Curiosamente, las crónicas de época hablan de un "caballo blanco" y no pardo como se ve en la pintura de Lozano. Véase al respecto Pérez- Mallaína Bueno (2001: 268-269).

12 A partir de 1761, en efecto, el reforzamiento del despotismo ilustrado y del centralismo administrativo por obra del nuevo virrey Manuel de Amat y Junyent crearía una distancia insalvable entre el gobernante y la elite criolla. En los años siguientes, Ruiz Cano sería el vocero más activo de esos grupos desplazados al convertirse en el anónimo y acre libelista del Drama de los palanganas, que atacaba sin atenuantes la acción gubernativa de Amat. Por su parte, es probable que la identificación personal de Lozano con los poderosos de ayer, incluidos los jesuitas, lo hicieran poco confiable a ojos de Amat, quien optaría por otro pintor contemporáneo, el maestro Cristóbal de Aguilar, cuyo estilo arcaizante tuvo que amoldarse eventualmente a los cánones iconográficos establecidos por su célebre rival. Lozano terminaría su carrera en un discreto retiro eclesiástico, protegido por los religiosos de San Camilo, dedicado principalmente al retrato eclesiástico y la pintura sacra.

13 El término francés passeur ha sido adoptado por la historiografía latinoamericana reciente para referirse a los personajes que han servido como transmisores de formas culturales intercontinentales, principalmente entre Europa y América. Véase, por ejemplo, el volumen colectivo de O'Phelan Godoy y Salazar-Soler (2005).

14 Una de las aproximaciones más completas y actualizadas sobre el ideario estético de Mengs podrá encontrarse en Úbeda de los Cobos (2001: 99-286).

15 Úbeda de los Cobos 2001:163.

16 Mengs 1780.

17 Carrete et al. 1987: 551.

18 En su célebre Carta sobre la música en el mismo periódico, Toribio del Campo hará el elogio del "ignorado Vásquez, tallador nativo, quien en cada rasgo de su buril imprime en el bronce la Historia Universal, lo que comprende la Topografía, Astronomía, Geografía y Blasón. Quien desde lo oculto de su taller, como otro Mr. Tomas, aún joven, ganaba los precios de su trabajo, viendo el mundo sus primores sin conocer la mano que los formó" (Campo y Pando 1792: 101-110). A través de planos cartográficos, refinados retratos o minuciosos diseños de carácter científico, Vázquez colocaría al arte del grabado limeño en una clara postura de vanguardia y de permanente actualización con respecto a la temática, los estilos y también a los repertorios decorativos más recientes de la metrópoli, convirtiéndose así en un privilegiado vocero de las últimas corrientes metropolitanas.

19 Acerca de este tema, véase por ejemplo Macera y otros autores (1995). Para ejecutar este proyecto descriptivo típicamente "ilustrado", el obispo trujillano se valió de un grupo no identificado de artistas locales, con toda probabilidad indígenas, que imprimieron a sus láminas acuarelas de descripción científica un contradictorio sello "primitivo".

20 Como es sabido, en Barcelona funcionaba desde mediados del XVII una "Escola militar" y durante el último año del siglo Carlos II estableció allí una Real Academia Militar de Matemáticas. De ese ambiente surge la figura del virrey Amat, quien impulsó los estudios de matemáticas y de las fortificaciones militares tanto cuando fue capitán general de Chile como cuando asumió el virreinato del Perú. Puede consultarse al respecto Ainaud de Lasarte (1988: 282-283). Sobre la intervención de Amat en varias obras públicas véase sobre todo García Bryce (1989).

21 Para datos biográficos de Martín Gómez puede consultarse Harth-terré (1955).

22 Colmenares Fernández de Córdova 1771: 30-31.

23 Ibid.: 52.

24 Gutiérrez y Esteras 1993: 149-150.

25 Allí sería nombrado corrector de pintura por Jerónimo Antonio Gil y en 1790 renunciaba al puesto de teniente de pintura después de que le fuera negado un cargo como segundo director, lo que demuestra su aspiración de obtener prebendas burocráticas. Tras apartarse de la Academia de San Carlos, Clapera permaneció trabajando en México como pintor religioso y su estilo lograría adaptarse rápidamente al gusto novohispano, como lo demuestran las dos series de lienzos –una vida de la Virgen y un Apostolado– dadas a conocer por Clara Bargellini (1994). Los escasos datos biográficos conocidos sobre Clapera figuran en Toussaint (1982) y Brown (1976).

26 El estudio más completo sobre estos artistas sigue siendo el de Sotos Serrano (1982).

27 En su célebre Diccionario publicado en 1800, Juan Agustín Cean Bermúdez afirmaba de Pedro del Pozo, recientemente fallecido, que "ni su inteligencia en el diseño ni sus obras correspondían a este encargo". Pero añadía que "dexó un hijo de mejores disposiciones para la pintura; fue a la expedición a la vuelta al mundo, y permanece en América" (Cean Bermúdez 1800, tomo IV: 116). Sobre la actividad de José del Pozo como pintor etnográfico pueden consultarse también Palau (1980) y González Montero de Espinosa (1992).

28 Sotos Serrano 1982, vol. I: 68-69.

29 Ibid.: 187.

30 Sobre este punto véase Sotos Serrano (1982, vol. I: 72-73).

31 Mercurio Peruano, tomo II, Lima, 26 de mayo de 1791, p. 66. El aviso especifica que las clases de dibujo serían impartidas en horarios nocturnos durante los días de trabajo, para no interferir así con "las demás ocupaciones civiles de los discípulos; y los jóvenes podrán aprovechar más horas, que regularmente absorben el amor, el juego, y la frivolidad".

32 Así, por ejemplo, en su Arte de pintar redactado en 1776, el valenciano Gregorio Mayáns y Siscar, académico de San Carlos, ya hacía referencia a Mateo de Amusquibar, "inquisidor que fue del tribunal de la santa inquisición de Lima", –entre 1744 y 1763– como un raro ejemplo de retratista "de memoria", capaz de representar el semblante de un personaje sin tener el modelo ante su vista. A ese respecto recuerda que Amusquibar había retratado a Andrés de Orbe y Larreátegui, gobernador del Real Consejo de Castilla, "con tanta propiedad como se ve en la lámina que después grabó don Antonio Palomino" (Mayans y Siscar 1996: 131). En época posterior se registra a un personaje como el noble indígena Juan Nepomuceno Dávila Manco, alumno del colegio de caciques de Lima entre 1793 y 1799, quien alternó sus estudios de gramática con la práctica de la pintura que realizaba "por afición" (Harth-terré y Márquez Abanto 1963: 177).

33 Grabada en los años siguientes por Manuel Salvador Carmona, una de esas vistas limeñas tuvo una difusión importante al circular entre el público europeo junto con similares panoramas de ciudades españolas.

34 Sotos Serrano 1982, vol. I: 237.

35 Rodríguez de Campomanes 1774. A esa postura se sumarían posteriormente Rubín de Celis, Jovellanos y Capmany.

36 Ibid.

37 Archivo General de Indias. Indiferente General. El tema de los intentos por institucionalizar la enseñanza artística en Hispanoamérica es discutido ampliamente por Gutiérrez y Esteras 1993: 215-220.

38 Campo y Pando 1792.

39 Ruiz Cano 1760.

40 Museo Numismático del Banco Wiese. Expediente seguido por varios profesores del arte de la pintura de Lima… Debo una copia de este documento a Gustavo Buntinx.

41 Sobre este problema puede consultarse Harth-terré y Márquez Abanto (1963: 36-46).

42 Ante un pedido que el cabildo de Lima hace al virrey Croix para colocar su retrato en la sala de sesiones, éste responde que la pintura está en camino desde México. Véase Libro XL de Cabildos de Lima. Finalmente, hace ver a los cabildantes que sólo corresponde al rey y al intendente tener presencia simbólica en ese recinto.

43 De este modo, Díaz dejaba sentada la plena vigencia de los cánones estilísticos del retrato áulico limeño, que seguían revistiendo un valor paradigmático entre los pintores de su generación en medio del "efímero esplendor" protagonizado contemporáneamente por la aristocracia peruana. No debe olvidarse que los retratos de los virreyes servían de modelo para una creciente producción áulica al servicio de la creciente aristocracia limeña. Como recuerda Alberto Flores Galindo en un conocido estudio sobre la ciudad a fines del virreinato, entre 1761 y 1795 la Corona concedió ciento cincuenta y dos títulos nobiliarios a otros tantos vecinos de Lima, una cifra que no admite comparación con cualquier otro virreinato americano ni con ninguna época anterior de la historia peruana (véase Flores Galindo 1990).

44 La estampa de Vázquez aparece inserta en el Cartel del certamen... recibimiento del Virrey Jáuregui, publicado por Ramón Argote y Gorostiza en 1783 en la Imprenta de los Huérfanos (citado en Estabridis Cárdenas 2002b: 183-184). Este autor lo considera "el mejor retrato de Jáuregui en cuanto a limpieza de buril y corrección de dibujo".

45 Figura inserta en Bermúdez (1805a). Esta publicación también elogia una efigie escultórica funeraria de prelado, obra del propio maestro.

46 Wuffarden 2004: 296.

47 Lavalle 1892: IX.

48 Una Gaceta del Gobierno de 1825 informa sobre el encargo de un retrato del Libertador Bolívar a José del Pozo. Citado en Kusunoki Rodríguez (2006b: nota 60). Véase también Mar del Sur. Año II, vol. III, Lima, noviembre-diciembre de 1949, p. 81.

49 AGN. TC-GO 4. Ca. 105. Doc. 1202, f. 15 r. Debo este dato a Ricardo Kusunoki Rodríguez, estudioso de la obra de Pozo, cuya amabilidad agradezco una vez más.

50 Un ejemplo característico de este fenómeno son los dos grandes cuadros de formato elíptico que fueron colocados junto al retablo mayor de la parroquia del Sagrario en torno a 1815, uno del cuales copia el célebre lienzo original de Murillo, la Sagrada Familia –hoy en el Museo Ringling de Sarasota, Florida–, que se conservaba por entonces en el convento limeño de la Buena Muerte.

51 Tales cambios fueron posibles gracias a la circulación de libros europeos que incluían grandes repertorios de ruinas grecorromanas y detalles decorativos tomados de la antigüedad clásica que proporcionaron abundantes modelos y sirvieron como constante fuente de inspiración a los artistas de todo el mundo. Entre las compilaciones más exhaustivas y difundidas de este tipo de temas se encuentran los Thesaurus de J. G. Graevius y J. Gronovius, pero sobre todo los diez volúmenes publicados por el abate francés Bernard de Montfaucon, bajo el título de L'Antiquité expliquée et représentée en figures (París, 1719-1724).51 Estos repertorios y sus derivaciones, a través de estampas sueltas, fueron manejados por los artífices locales, que se veían obligados a incorporar motivos clasicistas dentro de su trabajo.

52 Saiz Díez 2002: 87, 168, n. 2, cat. 233.

53 Glendinning 1981.

54 Sobre este fenómeno hay todavía pocos estudios. Véase Mariazza (1982), Estabridis (1986), Silva Santisteban (1989) y Wuffarden (2000).

55 Cabrera 1756. Tres años antes, Cabrera había fundado la primera Academia de Pintores de la ciudad de México.

56 Por mucho tiempo estas pinturas fueron asignadas a Maestro, debido a la atribución errónea planteada por Gento Sanz (1945) que fue recogida por Vargas Ugarte (1947, 1968).

57 Gutiérrez de Quintanilla 1921:223. La pintura de Santo Domingo, en el tabernáculo del altar, se halla totalmente repintada, lo que no permite corroborar esta atribución.

58 Esta era una aspiración ampliamente compartida por los ilustrados españoles como uno de sus argumentos centrales al emprender la crítica contra la religiosidad popular y la consiguiente secularización progresiva de la sociedad. Era preciso, pues, desterrar la tradicional subordinación respecto de la muerte, de donde surge "el empeño por quebrar la convivencia secular de vivos y difuntos llevando los cementerios fuera de las iglesias y de los núcleos de población". Fue así como los nuevos cementerios del Pardo y del Real Sitio de San Ildefonso se propusieron como modelos a seguir y así lo disponía una real orden expedida por Carlos III en 1787.

59 Clement 1983, Casalino Sen 1999 y Ramón Joffré 1999: 315.

60 Sobre el neoclasicismo en Chile y su relación con los ingenieros militares véase Guarda Geynvitz (1967) y Gutiérrez y Esteras (1993).

61 Su caso no resulta excepcional en la región sudamericana, donde la irrupción del neoclasicismo no se produjo con demasiada frecuencia por obra de académicos profesionales sino que recayó en manos de un grupo de clérigos "inteligentes" en arquitectura, como el moqueguano fray Manuel de Sanahuja en el Alto Perú o el padre Domingo Petrés en la Nueva Granada, a quienes se sumaría más tarde el prebendado canario Manuel Pereira y Ruiz, difusor del nuevo gusto en Arequipa y su región.

62 Sin embargo, las obras sólo quedarían terminadas diez años más tarde, en 1791, cuando Maestro ya se encontraba en el Perú.

63 Acerca de su formación en Cádiz ofrece imprecisas noticias el prebendado Pereira Pacheco, quien trató personalmente a Maestro. Véase Marrero Rodríguez y González Yanes (1963: 41).

64 Se conoce el expediente de su hermano Clemente Maestro, iniciado en noviembre de 1789, para pasar a vivir con su hermano Matías en Lima. Archivo General de Indias. Contratación, 5533, N. 2, R. 87.

65 Bermúdez 1805a y b, Novajas y Solano 1807.

66 Riva-Agüero 1965 [1910]: 203-208, 1968 [1935]: 407.

67 Bermúdez 1805a: LXXXII.

68 AGI. El proyecto fue dado a conocer por primera vez por Angulo Iñiguez.

69 Gutiérrez y Esteras 1993: 209.

70 Bermúdez 1805a: LXXXII-LXXIII. Este pasaje, cuyo fraseo podría resultar algo confuso, ha dado lugar a una larga sucesión de equívocos e interpretaciones erróneas, que van desde considerar a Lorenzana como ejecutor material de las torres, hasta obviar por completo su relación conceptual con esta obra.

71 El manuscrito inédito se encuentra hoy en la biblioteca de la Real Academia de San Fernando, Madrid. Véase Sambricio (1985).

72 Le Clerc 1714 y Chamoust 1783.

73 Esta idea de polaridad entre lo "clásico" y lo étnico o nacional, señalada inicialmente por Krystof Pomian para Europa en general, es desarrollada para el caso español por Úbeda de los Cobos (2001: 289-300).

74 Sobre todo a partir del establecimiento del "correo de Indias" en 1764, y de las constantes referencias a ambos mundos como "un solo reino y monarquía".

75 Citado en Sambricio (1985: 273).

76 Ibid.

77 Sobre estas obras véase Otero Túñez (1960, 1991-1992).

78 "Premios" 1772. Citado en Sambricio (1985: 267).

79 La intención vindicatoria de Mendizábal con respecto a las ideas de Lorenzana queda manifiesta en la misma portada del manuscrito: "Sácala a nueba Luz El Coronel del Real Cuerpo de Ingenieros Don Francisco Xavier de Mendizábal". Significativamente, la edición de Mendizábal tampoco pudo entrar a imprenta y se conserva de ella un ejemplar manuscrito en el Servicio Histórico Militar de Madrid.

80 Gutiérrez y Esteras 1993: 302. Los autores señalan que Lorenzana habría sido nombrado corregidor de Quispicanchis, aunque sin precisar la fecha ni la fuente documental para esa información. Véase Gutiérrez y Esteras (1993: 134, nota 46).

81 Mendizábal es autor de un plano de esa batalla librada el 9 de diciembre de 1824, que marcó el final del dominio español en Sudamérica.

82 Ni siquiera la voluminosa monografía ampliamente documentada de San Cristóbal 1996, aborda el tema del orden español en las torres catedralicias.

83 San Cristóbal 1996:205-213 Matías Maestro se habría encargado de rematar las torres con los chapiteles de aire "castizo" que prefiguran los de la desaparecida capilla del Cementerio General.

84 Archivo General de la Nación. Juzgado de cofradías. Legajo 11. Cuaderno 239. "Exp. Cuentas San Crispín y San Crispiniano en la Igl. Catedral.1799". El recibo de Messía está fechado el 12 de septiembre del citado año.

85 Una comparación con el altar de Nuestra Señora de la Consolación de Utrera, que el propio Mesía trabajaba para la iglesia de la Merced en 1797, permite apreciar un diseño arquitectónico y acabados similares, aunque no veremos aparecer esta vez el orden español sino el compuesto.

86 Menéndez Rúa 1939: 305. Debo esta observación a Ricardo Kusunoki Rodríguez, quien prepara un estudio sobre el retablo de Santa Rosa de los Padres.

87 Si bien todo indica que Maestro aceptó e incluso promovió el orden español de Lorenzana, cuyo portavoz en Lima era el ingeniero Mendizábal, no llegaría a emplearlo en la mayor parte de sus propios retablos. De hecho, ninguna fuente de época relaciona directamente al presbítero arquitecto con la ejecución del altar de San Crispín y San Crispiniano. En ese sentido, quizá no sea casual que el propio Bermúdez haya soslayado toda mención a esa obra clave al reseñar las reformas interiores de la catedral promovidas por el arzobispo González de la Reguera y plasmadas por "la destreza e inventiva del licenciado Don Matías Maestro, el más propio para efectuar las sublimes ideas de Su Excelencia Ilustrísima, cuya estimación y la de todo el público se ha merecido tan justamente" (Bermúdez 1805a: XCIII).

88 Alvarado Mestanza 2001: 31, 34.

89 García Bryce 1972: 52; Ramos Sosa 2004: 165, nota 122.

90 Bermúdez 1805a: LXXXVII.

91 La plata fue donada por el cura de la doctrina de Santo Tomás de Chumbivilcas, Tomás Boza, y trabajada por los maestros Villegas y Pinelo (Angles Vargas 1999: 115-117).

92 Aludiendo a esa capacidad promotora de las obras de reforma dentro de la arquidiócesis a su cargo, José Manuel Bermúdez llegaría a comparar al prelado con el emperador Trajano, en su intento de trazar un paralelo con alguno de los tópicos conocidos de la historia clásica. Si de este gobernante romano se había dicho "que era como la yerba parietaria que crece en todas las partes y muros, aludiendo a que reparó y renovó los edificios del imperio romano, podemos repetirlo con toda propiedad del señor Reguera suscitado por la Providencia entre otras cosas para la renovación y engrandecimiento de su santa iglesia. Su exemplo ha cundido felizmente a muchos cuerpos regulares que a su imitación hermosearon sus templos, llenándolos de nuevo lustre y esplendor, quales son los de san Francisco, san Agustín, la Merced y san Pablo" (Bermúdez 1805a: XCIII).

93 Anónimo 1805.

94 Algunos comentarios periodísticos con motivo de la traslación de los restos de Maestro a su nuevo mausoleo en 1857 podrían haber originado la creencia de que el manuscrito fue enterrado junto con él.

95 Bermúdez 1805a: XCI-XCII.

96 El título completo es Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigorosa y de la crítica facultativa. La obra fue impresa en Madrid por Joaquín Ibarra. Para una discusión actualizada de la producción teórica del marqués de Ureña, en el contexto de las "nuevas sensibilidades" surgidas en la segunda mitad del siglo XVIII, véase Úbeda de los Cobos (2001: 393-395).

97 Ramos Sosa 2004. Por otra parte, el conocimiento del orden español de Lorenzana y su introducción exitosa en la Lima de Maestro en torno a 1794, gracias a la versión de Mendizábal, volvería a poner sobre el tapete este tipo de cuestiones. Todo ello entrañaba también un componente "nacional" –en el sentido hispánico del término–, que vendría a robustecerse en el contexto del fidelismo peruano.

98 Escobedo y Alarcón 1785 y 1786. Sobre las reformas urbanas durante este período puede consultarse el estudio de Ramón Joffré (1999: 308-324).

99 Unanue 1801.

100 Si se compara el aspecto definitivo de esta construcción con el arco pintado por Díaz en el retrato del virrey, podrá comprobarse el carácter preliminar e idealizado de este diseño, que evoca alguna de las ilustraciones de Mendizábal al tratado del Orden español de Luis de Lorenzana. Sea como fuere, esta arquitectura "utópica"

patentiza algunas de las ideas arquitectónicas que ya circulaban por entonces en el real cuerpo de ingenieros y que resultarían decisivas para el clasicismo local.

101 Acerca de sus planteamientos en torno a la habilidad de los peruanos para las labores artísticas, véase Kusunoki Rodríguez (2006a: 116).

102 No deja de ser sintomático que haya elegido como profesor titular de la materia a Francisco Javier Cortés, un pintor quiteño que se había formado como dibujante "naturalista y científico" en la expedición botánica de José Celestino Mutis en la Nueva Granada. Además de sus habituales labores docentes, se sabe que Unanue comisionó a Cortés representaciones etnográficas y evocadoras del pasado peruano que constituyen un precedente clave para el posterior desarrollo de la pintura costumbrista. Al llegar la Independencia, el aula de dibujo de Cortés ya había acumulado cierto prestigio, lo que le permitió constituirse en la primera Academia Pública de Dibujo y Pintura de Lima, mientras Unanue, incorporado a la nueva estructura republicana como ministro de San Martín y Bolívar, continuó proyectando hasta el final los monumentos públicos que perennizaran el nacimiento del Perú como nación independiente.

103 Ramón Joffré 1999: 322.

104 Archivo Histórico Municipal de Lima. Razón del costo que ha tenido la nueva portada de Maravillas... Lima, 1808.

105 Archivo Histórico Municipal de Lima. Expediente sobre la fábrica de la portada de Maravillas. Años 1804-1808.

106 Descripción 1808.

107 Abascal 1944, vol. I: 67.

108 Sobre este punto puede consultarse Peralta Ruiz (2002: 105-142). Un estudio clásico sobre el período fidelista es el de Nieto Vélez (1960).

109 Lohmann Villena 1983, vol II: 142.

110 Se encuentra actualmente en el Museo de Brooklyn, Nueva York. Sobre las relaciones de patronazgo artístico de Bravo de Rivero con Goya véase, sobre todo, Glendinning (1981). Su comisión artística más conocida es la alegoría que representa el homenaje de la villa y corte de Madrid a su nuevo rey José Bonaparte, impuesto por su hermano el emperador francés, que mandó pintar a Goya con destino a la sala capitular del ayuntamiento madrileño.

111 Sus implicancias artísticas fueron dadas a conocer en 1922 por José G. Otero, quien pudo consultar un ejemplar en el cual los nombres del autor de la carta y su destinatario al parecer habían sido intencionalmente tachados. Otero 1922: 962. Este acontecimiento y su relato impreso fueron glosados posteriormente por Nieto Vélez (1960). De acuerdo con este autor, un ejemplar existente en la Biblioteca Nacional de Lima está firmado con las siglas de F.C.

112 Se refiere en realidad al pintor valenciano Asensio Juliá (1748-1832), discípulo de Goya y asiduo colaborador de su taller.

113 Otero 1992: loc. cit. Se trata de José Antonio Ximeno y Carrera (1757-1812), quien había sido incorporado a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1781, como "académico de mérito". Glendinning (1981) también hace referencia a este encargo.

114 La figura semidesnuda del aborigen no busca ya la evocación de las glorias imperiales, promovida por el "movimiento nacional inca", sino que encarna la idea europea del "buen salvaje", sumiso por definición. Una leyenda al pie precisa el sentido de la imagen: "Llenas de Júbilo ofrecen las Indias al Todo Poderoso, por primicias de su cristiandad, una Rosa fragante de virtudes, nacida y cultivada en el Vergel de Lima: y la Caridad que mortal exercitaba con su Patria, ya gloriosa se extiende por todas las Américas, de quienes declara la Cabeza de la Iglesia Universal Patrona. Confiemos, pues, en su favor".

115 Ese mismo día, al pronunciar su sermón de acción de gracias por la victoria realista, fray Pedro Loaysa subrayaría la protección que la santa criolla dispensaba en ese momento a su ciudad natal comparándola con un "brillante astro que colocó el Señor en nuestro cielo" y por tanto "no tendremos que temer nada de las tinieblas, que de todos lados nos rodean". Citado en Mujica Pinilla et al. 1995:190.

116 Este tópico quedó claramente manifiesto en 1811, durante la misa de acción de gracias celebrado en la iglesia de Santo Domingo al momento de fundarse el regimiento "Concordia del Perú". En un pasaje del sermón pronunciado entonces, fray Ignacio González Bustamante sostuvo que "las Indias no olvidarán jamás lo que deben al Europeo, y su memoria será siempre contestada de las dulces efusiones del corazón. Por que ¿quién las saco de las tinieblas de la gentilidad? ¿Quién las cultivó y formó en el bello orden en que aparecen? ¿Quién las adiestró en las Artes y las instruyó en las ciencias?" (González Bustamante 1811).

117 Descripción del Cementerio General mandado erigir en la Ciudad de Lima por el Excmo. Señor Don José Fernando de Abascal y Sousa. Lima: Casa Real de Niños Expósitos, 1808. Citado en Kusunoki Rodríguez 2006b: 31. A su vez, un anónimo escritor contemporáneo celebró el acontecimiento en versos encomiásticos: "La cúpula eminente/ milagro de la mano más experta/ y del pincel valiente/ representa a Dios la gloria abierta./ Es que el insigne Pozo/ la vista colma de fruición y gozo". El Imparcial, Lima 1808. Citado en Cáceres (1930: 414-415).

118 Esta obra ha sido erróneamente atribuida a Matías Maestro al menos a partir de Vargas Ugarte (1967), quizá por una interpretación equivocada de los documentos.

119 Kusunoki Rodríguez 2006b: nota 23. El precio de la obra, relativamente alto, se estimó en 200 pesos.

120 La vinculación de Vázquez de Acuña con este tipo de obras quedaría confirmada en diciembre de 1810, cuando en vísperas de cesar como alcalde sus colegas regidores le encomendaban continuar al cuidado de "los retratos de la sala capitular", junto con el archivo institucional. Citado en Buntinx y Wuffarden (2005: 17).

121 Lavalle 1892: 33-34.

122 Por entonces se trasladó el coro del centro de la nave mayor hacia el presbiterio y se suprimió la capilla de San Bartolomé, en el testero del edificio. Acerca de estas reformas véase, sobre todo, San Cristóbal (1996: 157-191).

123 Kusunoki Rodríguez 2006b: 107.

124 Pero no es del todo improbable que hayan sufrido repintes y modificaciones posteriores. De hecho, la composición que representa La consagración de la Catedral de Lima fue "retocada" en el período 1896-1898 por Juan Lepiani, quien rehizo por completo la parte superior con la escena celestial con la Santísima Trinidad, culminante del conjunto, que cubre la zona del medio punto.

125 No ocurriría lo mismo con programas iconográficos andinos como La Descensión de la Virgen en el Sunturhuasi, retirados en 1829 de la catedral del Cusco por el entonces prefecto Agustín Gamarra, debido a su agresivo contenido antiindígena.

126 Refuerza esta hipótesis la conocida relación histórica entre el principado de Asturias y San Luis Gonzaga, por haberse desempeñado este como paje de don Diego, hijo de Felipe II, en 1583, cuando una aparición de la Virgen del Buen Consejo ordenaría al futuro santo ingresar a la Compañía de Jesús. Véase Schenone (1992, vol II: 556).

127 Entre tanto, este mismo tipo de campañas iconográficas no requerían de lenguajes actualizados al pasar a los Andes. No es casual que una de las manifestaciones más eficaces del fidelismo en la región surandina haya consistido en la recreación de La defensa de la Eucaristía, un exitoso programa barroco creado en tiempos del obispo Mollinedo. Para ello bastará colocar al joven Fernando VII en reemplazo de sus antepasados los Austrias, luchando igual que ellos contra los enemigos de la fe. Bajo la apariencia de los antiguos sarracenos, esta vez se alude a las tropas napoleónicas o a los insurgentes del Alto Perú y Buenos Aires. En ese mismo sentido se explica la enorme popularidad alcanzada contemporáneamente por el tema de Santiago Matamoros, a quien se atribuía más de una intervención milagrosa en la conquista del Perú. Quizá buscaba evocar subliminalmente a esa figura un raro retrato ecuestre de cierto general realista no identificado, que parece haber participado en las campañas militares del Alto Perú. Ataviado con el bicornio característico de los comandantes militares de la época, el personaje es presentado con una medalla con la efigie del rey "Deseado" y conduciendo un caballo blanco, con lo cual se enfatizaba la importancia estratégica de las fuerzas de caballería en la guerra de contrainsurgencia, pero también se insinuaba una asociación subliminal con el arraigado arquetipo del apóstol Santiago como activo patrono de las tropas españolas.

128 Al parecer esta obra habría sido repintada por Mariano Carrillo entre 1820 y 1821, según se deduce de la segunda firma que ostenta el cuadro. Véase Estabridis Cárdenas (2003: 145-146).

129 Archivo Histórico Municipal de Lima. Libro de Cabildos 1820-1824, f. 134 r.

130 Cabría recordar que esta invocación a la voluntad divina había estado presente en las palabras iniciales de la Proclamación de la Independencia por el Libertador San Martín y que se hará en las alocuciones patrióticas en honor de Bolívar como el célebre discurso de José Domingo Choquehuanca, en que el orador señala los poderes "mesiánicos" del militar caraqueño.

131 A ello se refiere Natalia Majluf cuando define el retrato de Olaya como una suerte de "santo secular" (Majluf 2005b: 101).

132 La información más completa sobre los murales de esta iglesia se encuentra en Macera y otros autores (1995).

133 Aparicio Quispe 2001.

134 Este elemento recuerda la importancia del componente sonoro como complemento de la saturación visual dentro del templo. Así parece confirmarlo la abundancia de ángeles músicos y de sirenas tañedoras de guitarra que en este contexto confirman la hipótesis de Mujica Pinilla sobre el sentido de exaltación mariana que tenía este tipo de representaciones. Véase Mujica Pinilla (2002: 302-306).

135 Aparicio Quispe 2001: 205

136 Así, por ejemplo, los maderos más cercanos al arco toral fueron costeados, al parecer, por tres cofradías principales: la del "Gloriosísimo Arcángel Señor San Miguel"; la advocada a "Santa Rosa de Santa María"; y la de las "Almas del Purgatorio". Luego vendrán los maderos que acreditan la contribución de autoridades y notables del pueblo. Allí figuran los nombres de Luis Pérez de Beteta, Cipriano de Guevara y Toribio Renjel, todos con el año de 1739. Otra viga anuncia: "Soi del Alcalde y todos sus ministros". Tampoco faltan inscripciones de misterioso carácter humorístico: "Soy del común, biejas, tuertas y cojas"; o "Soi del fiscal y todas sus solteras".

137 Sobre ambas manifestaciones, véase sobre todo Phipps y otros autores (2004).

138 Como recuerda Juan Carlos Estenssoro, los motivos de "grutescos" o "romanos" se difundieron a partir de las orlas decorativas que aparecían en los devocionarios del siglo XVII (Estenssoro Fuchs 2003: 323-332).

139 Macera et al. 1995.

140 Ibid.

► Página siguiente: Fig. 1. Escena cortesana en la parte inferior del cuadro que muestra a San Antonio Abad orando y haciendo penitencia. Anónimo, fines del s. XVIII. Pintura mural. Sala Capitular del Convento de Santa Catalina, Cusco.

Iconografía mitológica y masónica a fines del virreinato e inicios de la República

Teresa Gisbert

Es difícil penetrar en la mente de quienes vivieron en el sur del Perú entre 1770 y 1830. Debemos recurrir a la imagen, la que suele ser más elocuente aunque más difícil de captar que el lenguaje; ella revela realidades no explícitas que estaban en la conciencia de quienes vivieron de cerca la aridez de las montañas. No se puede olvidar Lima, que siempre estuvo presente, pues lo nuevo y lo occidental llegan a través de esta capital, aunque a fines del siglo XVIII Buenos Aires empieza a asomar a este mundo soñado de los Andes. Incas y dioses bajados del Olimpo comparten el mismo espacio, la ciencia crea el andamiaje y se busca olvidar aquella fe ciega y alucinante que alentó a la sociedad andina hasta ese momento. Es un mundo de cambio tan difícil como el actual, lleno de posibilidades y esperanzas.

El arte busca nuevas fuentes de inspiración manejándose con imágenes inéditas basadas en la naturaleza. Se da prioridad al retrato y a la pintura profana, y se sustituye la compleja iconografía de los dogmas con los símbolos nacidos en las logias masónicas y las reuniones esotéricas. Finalmente, la antigüedad greco-romana se refleja en las instituciones, en la arquitectura y en la moda femenina. Sin embargo, todo este

conjunto de formas que muestra el momento que el mundo occidental vive, necesita un sustento propio que dé legitimidad a las nuevas estructuras.

Son muchos los estudios sobre el arte virreinal que se han hecho en el Perú desde hace más de cincuenta años, desde que Harth-terré y Lohmann Villena publicaron los primeros documentos. Igualmente existe una cantidad suficiente de testimonios gráficos que nos dan una imagen muy completa de lo que fue aquel arte; sin embargo, resulta sumamente difícil explicar el proceso de cambios que tuvo lugar en los años que precedieron a la República. Nos valemos de Panofsky y de la mirada de Kubler, gran conocedor del Perú, quien nos explica cómo sobreviven las formas artísticas. Kubler dice:

> *Cualquier obra de arte es una parte de un acontecimiento definido o una emanación del tiempo pasado. Es una gráfica de una actividad ahora acallada, pero una gráfica hecha visible como un cuerpo celeste, por una luz que se originó con la actividad. Cuando una obra de arte ha desaparecido totalmente todavía podemos percibir sus perturbaciones.*[1]

Finalmente, es necesario recordar el trabajo *Nacionalismo inca* de Rowe. Así aparecen incas y dioses en los paisajes bucólicos del siglo XVIII y reaparecen en la iconografía cívica de los primeros años de la independencia. Son emanaciones de un tiempo pasado que se reactualizan en el nuevo contexto histórico.

Naturaleza, ciencia y pintura profana

A mediados del siglo XVIII aparecen los primeros síntomas de una secularización del pensamiento basada en la ciencia. Son corrientes foráneas propias de la enciclopedia las que irrumpen en el complejo mundo virreinal. Un proceso inquisitorial, seguido al pintor francés Francisco Moyen, es el documento que testifica la llegada al Perú de las nuevas ideas.

El año de 1749 Joseph Antonio de Soto denuncia ante Joseph de Licaraza, Consultor y Comisario del Santo Oficio, y cura rector de la Iglesia Matriz de Potosí, que el francés Francisco Moyen, oriundo de la Corte de París y residente en la ciudad minera, estando en Pumaguasi, en el camino real que une Jujuy con Potosí, en un paraje que correspondía al marquesado de Tojo, se expresó de manera herética. El hecho sucedió durante una tormenta cuando Soto se aparto del francés para rezar y a su regreso le dijo a este: "Gracias a Dios que nos hemos librado de esta tempestad", a lo que el francés, delante de otros criollos y españoles, replicó: "En vano se cansan ustedes en rezar, pues, como he dicho no son capaces los hombres con sus oraciones de hacer que Dios derogue lo que una vez tiene determinado". Las palabras subieron de tono y Moyen llegó a decir que el Pontífice no tenía facultad para conceder indulgencias, y que estas eran una quimera y patarata, como el que el Papa fuese cabeza universal de la Iglesia, concluyendo: "Ah, si uds. leyeran los libros en francés que yo he leído, que bien se desengañaran uds." [2] La declaración de Soto, y de los testigos que presentó, fueron suficientes para que el Santo Oficio detuviera a Moyen enviándolo a Lima, donde se ventilaban los procesos inquisitoriales del virreinato.

Por el expediente que publica Toribio Medina sabemos que Moyen tenía una cuchillada en la cara. Según su propia declaración era músico y pintor; hijo de músico y se había ganado la vida tocando el violín. Al parecer, cuando lo apresaron, se dedicaba al comercio entre Jujuy y Potosí, como los compañeros de viaje que oficiaron de testigos en contra suya. También era matemático y, por entonces, se había concertado con el futuro corregidor de Porco para levantar el plano de un ingenio de metales.

▲ Fig. 2. Escena cortesana con músicos. Anónimo, fines del s. XVIII. Pintura mural. Cenefa de la Sala Capitular del Convento de Santa Catalina, Cusco.

Moyen, antes de llegar a Potosí, estuvo en la isla de Santo Domingo e hizo varios viajes desde Lisboa, tanto a Brasil como a Buenos Aires. Hombre de 32 años, sin familia, de oficios varios y viajes poco explicables, debió ser objeto de sospecha. Su figura nos interesa pues el proceso consigna declaraciones heréticas que muestran la situación de un técnico vinculado a las artes, pues era músico y pintor sin obra conocida, situación que permite ver en él a un aventurero. Cabe anotar que Moyen estaba al día con el pensamiento de la época, como ocurrió con otros franceses llegados a América, los médicos Delgart y Lagrange, cuya honorable trayectoria contrasta con la de ese inquieto músico. [3]

Una imagen de lo que significaba la música en la época en que vivió Moyen la tenemos en una escena de la cenefa que corre a lo largo de la Sala Capitular del Convento de Santa Catalina del Cusco. Escena cortesana, tan propia del siglo XVIII como impropia para un convento de monjas. Toda esa cenefa muestra episodios de caza, lujosos jardines, dos amantes que se encaminan hacia un huerto cerrado, etcétera. Probablemente estas escenas escandalizaron en el siglo XIX y principios del XX, tanto que fueron enlucidas y solo se descubrieron después de la restauración (Figs. 1, 2).

Moyen, después del proceso y de diez años de prisión, salió en un Auto de Fe como penitente, abjuró y fue absuelto con la confiscación de la mitad de sus bienes y destierro de América y de la Corte de Madrid por diez años. En 1761 fue enviado a España y de allí a Orán. No sabemos si en Potosí, o en otras partes de América, ha

MEDICVS.
Non est in Medico Semper relevetur ut ceguer,
Jnterdum nam docta plus valet arte malum:
EXigit Sœp cum dolet, post curan Medicus olet,
Jn tempore facile juvat, venienti occurrite morbo.

dejado obra como pintor, pero en general en las artes empieza a mostrarse el gusto propio de la Ilustración. Vemos así grabados dieciochescos de la corte de Felipe V que decoran la sacristía del lejano pueblo de Curahuara de Carangas, adonde llegó un cura procedente de Lima en 1777 e hizo repintar parte de la iglesia. [4] También por esos años se pintó una serie –a la que luego haremos referencia– de autor y procedencia desconocidos, que exalta, a través de la pintura y de los grabados que la inspiran, la ciencia y la filosofía modernas.

Martín Delgart, compatriota de Moyen, fue un médico famoso que radicaba en Lima y que llegó al Perú en 1744. Viajó por la sierra, recorriendo todo lo que hoy es Bolivia. Hipólito Unanue en el Discurso que pronunció en 1792, cuando se inauguró el anfiteatro anatómico de Lima, califica a Delgart de eminente cirujano, [5] diciendo que

> *sus aciertos le han granjeado un nombre eterno, y mientras vivió era tal la confianza que tenían los enfermos en sus manos, que cuando se sabía que había de pasar por algún lugar de la Sierra corrían en tropas de grandes distancias a consultar sus dolencias, él fue el primero que derramó entre nosotros las nuevas luces de la cirugía.*

Existe en la Biblioteca Nacional de Bolivia, en la ciudad de Sucre, un recetario incompleto encontrado por D. Gunnar Mendoza, el cual fue publicado en 1943 bajo la autoría de Martín Delgart. [6] Así mismo, en la ciudad de La Paz, en la biblioteca del ingeniero Muñoz Reyes, tuve ocasión de ver el manuscrito completo de esta obra que, sin referencia de autor, se titula *Tratado de la naturaleza cualidades y grados de los árboles, frutos, plantas, flores, animales y otras cosas exquisitas y raras del Nuevo Orbe del Perú y por más claridad por del orden de A.B.C.* [7] Finalmente, también en la ciudad de La Paz, existe otro manuscrito, fechado en 1800, cuyo título es *Libro de Medicinas y Cirugía para el uso de los pobres con su recetario al final– su autor –El Dr. Dn. Martín Delgar– Médico Cirujano. En los Reinos de Francia, España y el Perú.* [8]

Los tres manuscritos, que responden al mismo original, son un recetario como los muchos que aparecieron después del siglo XVI. Los de lengua castellana suelen seguir el modelo que dio el doctor Andrés Laguna cuando publicó, comentada y añadida, la obra de Dioscórides. Estos recetarios suelen estar ilustrados, pero los ejemplares existentes en Bolivia no lo están; todos se hallan ordenados alfabéticamente, y en cada caso se describe la planta o animal correspondiente, señalándose los lugares donde se encuentran e indicando luego su uso médico. El libro de Delgart sigue este sistema y se circunscribe a las plantas y animales del virreinato del Perú, incorporando muchos conocimientos indígenas.

Martín Delgart era francés y amigo de Lagrange, quien, a su vez, era médico del virrey en Lima. Lagrange era conocido como Diego de la Granja y pertenecía a

◀ Fig. 3. Alegoría de la Medicina. Anónimo, s. XVIII. Óleo sobre lienzo. Colección particular, La Paz, Bolivia.

▶ Fig. 4. Alegoría de la Filosofía. Anónimo, s. XVIII. Óleo sobre lienzo. Colección particular, La Paz, Bolivia.

la masonería. Delgart, probablemente también perteneció a la logia. Las ideas de ambos debieron ser similares a las de todos aquellos que habían venido con las últimas novedades de París, que anteponían la ciencia y la filosofía a las tradicionales creencias religiosas. [9] Actitud que también se refleja en el cambio del gusto y en las artes, como demuestra la serie de lienzos sobre las ciencias, de la que se conservan tres composiciones: *La Medicina, La Filosofía* y *La Jurisprudencia*. Su estilo es similar al de los grabados que ilustran la edición alemana de Ripa, publicada por Johann Georg Hertel en Augsburgo en 1758. [10] La mayoría de estos grabados, afines a los cuadros que comentamos, son de Jeremías Wachsmuth, quien, junto con otros grabadores, ilustró la *Iconología* de Cesare Ripa. [11]

En la serie cada composición tiene varias escenas alusivas al tema, enmarcadas todas ellas en rocallas, siguiendo en esto el estilo de Wachsmuth. Hay que ubicar estos lienzos a fines del siglo XVIII, lo cual se ve confirmado por la peluca y traje de los representados. En el primer lienzo, dedicado a *La Medicina*, vemos a un médico, debajo de un busto de Esculapio, llevando una vasija de cristal, detrás de él está la muerte (Fig. 3). Al pie del médico hay dos niños alados, uno de los cuales sujeta la cabeza de un cadáver, en la cual efectúa una disección. [12] Se contrapone al médico la imagen de una bella mujer que, sentada delante de un jardín sobre el que se levanta el arco zodiacal, sujeta un manojo de hierbas y muestra un libro de botánica. Sobre ella se ve el sol y la luna, y en su cinturón un círculo de estrellas. Representa la naturaleza. [13]

El lienzo de *La Filosofía* es similar. Lo preside el busto de Platón, situado en la parte alta, y vemos un libro de "moral", abierto ante el filósofo, el cual tiene a sus pies otro libro con la estrella de David formada por dos triángulos superpuestos (Fig. 4). El paisaje de fondo presenta una escena de la siembra, alusiva a la enseñanza de la Filosofía, la que, a su vez, está representada por una mujer a cuyos pies hay una hoz que indica que a la siembra le sigue la cosecha. Como en la composición anterior hay un niño alado que escribe, junto a un ser mítico que representa a Hércules situado cerca del caduceo y un sombrero alado, símbolos de Hermes. El mensaje de esta escena señala las metas del filósofo: vencer las pasiones y llegar al conocimiento secreto. [14]

La Jurisprudencia responde a la misma composición. En su centro está el jurista, y en la parte baja la justicia con sus atributos tradicionales (Fig. 5). Al costado vemos el famoso juicio de Salomón.

Es posible que hayan existido varias series referentes a las actividades vinculadas con la ciencia. Debo a la amabilidad de Ramón Mujica las imágenes de dos lienzos que forman parte de una serie mayor, perdida, los cuales representan a un sangrador y a un alquimista (Figs. 6, 7). Las composiciones son simples y se desarrollan en ambientes

◀ Fig. 5. Alegoría de la Jurisprudencia. Anónimo, s. XVIII. Óleo sobre lienzo. Colección particular, La Paz, Bolivia.

◀ Fig. 6. El sangrador. Anónimo, s. XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▶ Fig. 7. El alquimista. Anónimo, s. XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

cerrados y oscuros, que nos recuerdan a Teniers; sin embargo la vestimenta indica que se trata de obras dieciochescas. *El sangrador* muestra al médico-barbero efectuando una sangría, mientras esteriliza sus instrumentos en el fuego de un bracero. Tiene al pie una leyenda ilegible por el mal estado de la obra. *El Alquimista* es más interesante pese a lo escueto del ambiente, que en estos casos suele ser muy complejo y lleno de instrumentos. El hombre lleva puesto un sombrero y gafas, y está frente a una mesa donde ha colocado varias bolas, probablemente en el acto de preparar la piedra filosofal y de buscar la transmutación de los diversos metales en oro. Esto se deduce de la leyenda que dice:

> *No* [sic] *habría quien vido en el mundo*
> *El como el oro se cría:*
> *La Alchimia philosophia*
> *Es para Dios sin segundo*

Vale decir que por encima de todo está la alquimia ("filosofía" puede aludir a la piedra filosofal), y que aún nadie ha conseguido la transmutación de los diferentes metales en oro.

La pintura no solo exalta los diferentes oficios, como hemos visto, sino que se interesa en la representación simbólica de la naturaleza. Al respecto existe una serie compuesta por 16 composiciones que también fue descubierta por el investigador Ramón Mujica. Nueve de las pinturas muestran mujeres de cuerpo entero, elegantemente vestidas según la moda del siglo XVIII. Las restantes composiciones están enmarcadas en una orla de rocalla; cuatro son originales y dos son duplicadas (Fig. 8). El conjunto es una exaltación de la vida del campo, incidiendo así en el culto dieciochesco a la naturaleza, que se hace presente en el lienzo de la Medicina descrito, juntamente con las imprescindibles alusiones mitológicas.

Cada mujer viste según la moda de su tiempo, con toques que aluden al mundo clásico, y se hallan contra un fondo de paisaje a la manera de las composiciones bucólicas

▲ Fig. 8. La naturaleza y las tareas del campo. Anónimo, s. XVIII. Óleo sobre lienzo. Colección privada, Lima.

de Fragonard. La primera mujer sujeta una guirnalda de flores, alusiva al cultivo de las mismas, y representa a Flora; la segunda coge los frutos de un árbol, y es Pomona; la tercera alude a la caza y está identificada con Diana, pues lleva la luna sobre la frente y junto a ella corre un galgo; la cuarta simboliza la pesca; la quinta la siega; la sexta la cosecha**;** la séptima está en actitud de trasquilar un cordero; la octava representa la vendimia y en ella hay una pantera que alude a Baco; y la última se refiere a la caza de aves comestibles, como la perdiz. Las composiciones enmarcadas en rocallas representan las cuatro estaciones. El conjunto probablemente sirvió para decorar un biombo.

Son pinturas de excepcional calidad, que seguramente se deben a la mano de alguno de los grandes maestros que trabajaban en Lima en las postrimerías del siglo XVIII.

Más acordes con el espíritu del siglo fueron las pinturas de temas profanos que desarrollaron algunos artistas**.** Bernales nos dice que este es el caso de Jayo, quien pintó para el gabinete de la marquesa de Guirior, esposa del virrey. Se trata del cielo raso decorado con "cinco figuras femeninas levemente vestidas". Estas pinturas, hechas en

1777, se han perdido. Posiblemente eran similares a las del techo del salón principal de la casa de la "Perricholi" en el rincón del Prado, que se describen como imágenes de amoríos pecaminosos. Joaquín Bermejo también colaboró en la decoración del gabinete de la marquesa de Guirior; a él le fueron encomendados los paisajes chinescos de los muros a la vez que Jayo pintaba el techo. [15]

Los desnudos eran de más fácil circulación si tenían el justificativo del "mito clásico", tal como ocurre con una pequeña tabla de factura popular que representa el mito de Acteón (Fig. 9). Este joven tebano fue discípulo del centauro Quirón, quien lo convirtió en un cazador excepcional. Un día, cuando iba de caza con cincuenta lebreles, vio bañarse desnuda a la diosa Artemisa (Diana) y osó contemplarla. Airada, la diosa convirtió a Acteón en un ciervo que fue devorado por sus propios perros. La tabla representa el momento en que la diosa se baña desnuda junto a dos ninfas, y al advertir la presencia de Acteón procede a esa transformación, de modo que este tiene aún un cuerpo de hombre, pero su cabeza es ya la de un ciervo. [16] La tabla, que en el anverso tiene tallado un florero barroco, parece pertenecer a una alacena.

Ante los datos documentales y a la vista de las pinturas bucólicas descritas no podemos menos que rectificar la imagen que tenemos del "arte colonial" que, en Lima, sede de la corte virreinal, se había totalmente transformado. Wateau y Boucher iniciaron una pintura galante que, como se ve, tuvo gran aceptación en la corte borbónica española de donde procedían tanto el virrey Amat como Manuel Guirior, quienes gobernaron entre 1761 y 1780, período en que la introdujeron en estas tierras, poco antes del gran levantamiento indígena que dio inicio a una nueva era.

La nostalgia del mundo griego

Las pinturas descritas se explican por la influencia de la Enciclopedia y de las Academias Filosóficas y Literarias que se crearon en Lima, siendo característico en ellas el "culto" que se profesaba a los filósofos griegos. Un modelo de este tipo de asociaciones es la Academia Filarmónica, fundada en Lima, de la que da noticia el *Mercurio Peruano* [17] que explica cómo se extinguió esta Academia y cómo nació la sociedad de Amantes del País, de la cual se dice:

> *Son tan varios los pareceres que hay en el público sobre la erección de nuestra sociedad, y sobre el origen de este periódico, que nos vemos obligados a descubrir los orígenes de uno y otro. Lo que todavía quedará envuelto en un misterioso grecismo, es la positiva enumeración de los Socios, y sus nombres verdaderos* [...]

Y aquí ofrece datos sobre las actividades de los socios que inicialmente crearon la Academia Filarmónica, y que responden a nombres como Hesperófilo, Hermágoras, Homótimo, Mindírido, Agelasto y Aristio. Sabemos que bajo el nombre de Aristio se ocultaba Hipólito Unanue. Añade: "concedimos título de socias de mérito a Doralice, a Floridia y a Egeria...".

La Academia nace al llegar a Lima Hesperófilo. Bajo este nombre se ocultaba el italiano Joseph Rossi y Rubí, [18] quien en Lurín conoció a Hermágoras (José María Egaña) y Mindírido, y con ellos formó una tertulia.

Lo extravagante de los nombres adoptados nos muestra los gustos y tendencias de una sociedad que ponía sus ideales en la república romana, en la filosofía griega y en todo aquello que exaltaba el neoclasicismo europeo. En cuanto a sus verdaderos ideales, Vargas Ugarte opina que *El Mercurio*:

► Fig. 9. El mito de Acteón. Anónimo, s. XVIII. Pintura sobre tabla. Colección particular, Lima.

no se limitaba a dar inocentes noticias; fue ante todo un promotor de la cultura y un animador del conocimiento de nuestra realidad en todos sus aspectos y, como dice Mitre: la revelación de una conciencia autonómica que despertaba. Sin mutuo acuerdo, todos sus redactores, cualquiera que fuese su profesión o lugar de origen, concurren a un mismo fin, el estudio del pasado y presente del Perú y de cuanto pudiera ser útil al progreso y adelantamiento de sus habitantes. [19]

Los mismos socios nos señalan cuáles eran sus aspiraciones, y así nos dicen, refiriéndose a los seudónimos usados: "Al abrigo de este disfraz enigmático aspiramos a conseguir el triunfo inaudito de ser Profetas en nuestra Patria".

La Sociedad Filarmónica tuvo vigencia desde 1787 hasta 1791 y "la fragilidad de las cosas humanas fue trascendental a esta Academia: una serie cruel de desgracias la dispersó…". Viajes, muertes y enfermedades entre sus miembros, fueron la causa, pero las reuniones se reinstalaron y la sociedad se reconstituyó bajo otro nombre. [20] Así, casi después de dos años, "como por un espíritu de magnetismo" nace una nueva sociedad que funcionó bajo el nombre de Amantes del País. Aristio "asumió el encargo de distribuir las materias sobre las que se debía raciocinar".

El análisis del *Mercurio* y las dos sociedades que lo formaron nos hablan de una manera nueva de asumir el mundo clásico, con prescindencia total de la religión, contrastando en esto con la antigua sociedad virreinal que**,** si bien estaba familiarizada con la simbología greco-romana**,** hacía un paralelo entre el mundo de la antigüedad clásica y los principios de la fe. Buen ejemplo de ello es la pintura mural del coro de Carabuco (departamento de La Paz, Bolivia) encargada por el cacique Agustín Siñani en 1768, donde se muestra el momento en que Hércules visita el oráculo de Apolo para consultarle si debe obedecer a la autoridad constituida, representada por su hermano, el rey Euristeo, o rebelarse. Apolo responde que se debe respetar la autoridad del rey. La moraleja es evidente y tiene que ver con la tensa realidad política que se vivía en los Andes poco antes del levantamiento de 1781.

▲ Fig. 10. Speculum Justiciae. Marco Zapata, s. XVIII. Óleo sobre lienzo. Escena de las letanías de María, al lado se aprecia a Narciso contemplándose en las aguas, Basílica Catedral, Cusco.

▶ Fig. 11. Coloso de Rodas. Detalle del cuadro Entrada triunfal a Potosí del Virrey Arzobispo Diego Morcillo Rubio de Auñón. Melchor Pérez de Holguín, 1721. Óleo sobre lienzo, Museo de América, Madrid.

▶ Fig. 12. La caída de Icaro. Detalle del cuadro Entrada triunfal a Potosí del Virrey Arzobispo Diego Morcillo Rubio de Auñón. Melchor Pérez de Holguín, 1721. Óleo sobre lienzo, Museo de América, Madrid.

Es importante considerar que junto a los dioses están dos santos: San Jorge y San Miguel. Hércules y Apolo, que representan la virtud y esfuerzo personal, matan al dragón y al lagarto, símbolos de las tinieblas. A su vez, San Jorge mata también a otro dragón, y San Miguel vence a un demonio personificado por un saurio, con lo que se crea el paralelo mitología-cristianismo. [21]

Al igual que en Carabuco, en la Catedral del Cusco [22] se da el paralelo entre mitología y fe católica en la serie de las Letanías que decora los medios puntos. Esta serie fue encargada al pintor Marcos Zapata en 1755 por el tesorero del cabildo catedralicio, Diego de Barrio y Mendoza, acaudalado clérigo que poseía casas en Potosí y Chuquisaca, y una hacienda en Cinti. Gracias a Santiago Sebastián sabemos que la *Letanía Lauretana* copia una serie de grabados del libro *Elogia Mariana inventa et delineata per Tomam Scheffler*, la que fue grabada por Martino Engelbrecht en el año de 1732. Estos grabados, que apuntan muy rara vez a la mitología, son muy elocuentes en la letanía correspondiente a *Speculum Justiciae* que opone al símbolo pagano de Narciso mirándose en las aguas de una fuente –exaltación del ego– a María, quien se mira en el espejo de la *Suprema Justicia* con plena renuncia del yo, expresada en la frase *Ecce ancilla tua* "he aquí tu esclava" (Fig. 10).

Pero los símbolos paganos que se utilizaban durante el siglo XVIII fueron poco a poco despojándose de su carga religiosa para secularizarse totalmente, y empiezan a representarse escenas mitológicas sin su paralelo cristiano. Así, en la Entrada del Virrey Morcillo a Potosí, se ve cómo las calles están adornadas con lienzos que representan, entre otras figuras y escenas, *El Coloso de Rodas* y *La caída de Icaro* (Figs. 11, 12) alusivas seguramente al poder y al fin de las ambiciones desmedidas. [23]

Ciertamente el gusto por lo clásico no era nuevo, pero la moral que esta simbología sugiere durante el virreinato, por influencia de la Enciclopedia y la Ilustración, olvida, ya a fines del siglo XVIII, los principios tradicionales basados en la religión y utiliza el andamiaje clásico exclusivamente para exaltar valores morales; se interesa por la ciencia y, en consecuencia, por los fenómenos naturales. Se representan las cuatro estaciones; los elementos, como tierra, aire, fuego y agua; y los planetas y el zodíaco. Esta iconografía perdura hasta bien entrado el siglo XIX, como puede verse en la hacienda de Villa Hermosa, en Huaral, cerca de Lima. La galería de la hacienda está decorada con la representación "a lo griego" de las cuatro estaciones (Figs. 13a, b, c, d). Roberto Cores, que la publica en *Oiga* nos dice: "Las figuras están pintadas en los paños que quedan entre ventanas y puertas. Primavera y Estío, son dos jóvenes mujeres; Otoño e Invierno, son hombres. Las mujeres miran hacia el norte, los hombres hacia el sur. Una larga guirnalda de flores, a manera de cenefa, recorre toda la galería". Las pinturas fueron realizadas en 1862, año que se consigna sobre la puerta central de la galería.

a

b

c

d

En este mundo iconográfico nuevo es de capital importancia el descubrimiento hecho por el doctor Jorge Flores Ochoa y sus colaboradores, la licenciada Elizabeth Kuon y el arquitecto Roberto Samanez, de unas pinturas existentes en la hacienda de Huambutío, cerca del Cusco, que decoran los muros de una sala con una columnata ficticia, rematada en la parte alta con rojos cortinajes y guirnaldas de flores. [24] Incluyen ocho "filósofos" y dos personajes femeninos: Safo, y Lastenia, a la cual se llama "filósofa griega". Se trata de dar la ilusión, a quien penetra en el recinto, de que ingresa a un templo. En el intercolumnio se ha colocado a unos "sabios" de la antigüedad, de pie sobre pedestales decorados con frases alusivas a cada uno de ellos, y que son Arístides, Temístocles, Solón, Quilón, Sócrates, Aristipo, Antístenes, Zenón, más Safo y Lastenia (Figs. 14a, b, c, d).

Arístides fue un general y político ateniense llamado "El justo", luchó junto a Temístocles en Salamina y tomó parte en la formación del estado de Atenas, engrandecida gracias a la confederación de Delos. Sostiene una pluma en la mano y en su pedestal se lee: "Empleé en cultivar mi entendimiento el tiempo que hubiera empleado en cultivar mis tierras". La breve biografía de Arístides explica por qué el mariscal Andrés de Santa Cruz, en su momento, tomó su nombre como seudónimo. Temístocles se caracteriza por una frase de rechazo a la ambición y la búsqueda de la gloria, tan propias de la condición militar a la que representa. Lleva una balanza y la espada. La frase que lo acompaña dice: "La ambición de fama y deseo de gloria es la última túnica de la que se despoja el sabio" (Fig. 14c). Junto a los dos militares están los gobernantes, y así se representa a Solón que lleva un libro en la mano. La frase que lo acompaña dice: "Envejezco aprendiendo siempre" (Fig. 14a).

Entre los filósofos tenemos a Sócrates y a sus discípulos Aristipo y Antístenes. Sócrates sostiene el vaso de cicuta en una mano y la frase que se le atribuye dice: "Joben. Aprende de mi las desgracias de otro las probidades". Aristipo se identifica con la frase: "Yo te castigara si no estuviera encolerizado". Antístenes lleva un compás, símbolo de la equidad con que se debe juzgar, y se le atribuyen las palabras "El único bien que no se nos puede quitar es la complacencia de haber hecho una buena acción" (Fig. 14a). La imagen de Zenón no está registrada pues fue obsequiada por el señor Benjamín Astete Chocano, propietario de Huambutío, a la señora Rosa Lasanta Astete de San Martín, residente en Lima. [25]

Fig. 13. Las cuatro estaciones. Anónimo, 1862. Pintura mural. Hacienda Villa Hermosa, Huaral.
◀ a. Primavera.
▲ b. Estío.
▲ c. Otoño.
▲ d. Invierno.

a

b

Quilón, quien era considerado uno de los siete sabios de Grecia, tiene un libro abierto que muestra varias figuras geométricas (Fig. 14b). La frase de su pedestal dice: "Lo más difícil es guardar secreto, saber emplear el tiempo y sufrir las injurias sin quejarse".

Finalmente están las mujeres. En el pedestal de Safo (Fig. 14b), conocida poetisa de la antigüedad, se lee: "Con la virtud podemos ser dichosas aun entre los mas horrorosos tormentos". Aforismo muy propio para las mujeres de los siglos XVIII y XIX. Lastenia (Fig. 14d) se presenta sólo de medio cuerpo, y es la única que no está acompañada por una frase que la caracterice.

El mensaje del conjunto se puede resumir así: cultivar el entendimiento y tratar de aprender durante toda la vida, realizar buenas acciones, no imponer castigos cuando se carece de serenidad, guardar el secreto, sufrir las injurias, soportar las desgracias y rechazar la ambición. Es una filosofía inspirada en el estoicismo.

La serie que fue pintada al óleo sobre lienzo y colocada luego sobre los muros de la hacienda de Huambutío se puede datar hacia 1760, y de allí fue trasladada a la "Casa del Tigre" en la ciudad del Cusco. [26] De acuerdo al doctor Flores Ochoa:

> *las figuras, su disposición en las telas, los trajes azules, los pilares entre los que aparecen, los cortinajes rojos unidos por cordones, los símbolos que portan, son propios de ambientes destinados a reuniones de meditación, a*

Fig. 14. Serie Los Filósofos. Anónimo, hacia 1760. Pinturas sobre lienzo destinadas a ser usadas como murales, proceden de la Casa Hacienda Huambutío. Rectorado de la Universidad Nacional San Antonio Abad, Cusco.

◀ a. Solón, Aristipo y Antístenes.
◀ b. Sócrates, Quilón y Safo.
▲ c. Arístides y Temístocles.
▶ d. Lastenia.

c

d

las prácticas esotéricas y, en las postrimerías del siglo XVIII e inicios del XIX, a las conjuras independentistas […]

Cabe preguntarse, ¿qué significaban esos griegos para la sociedad cusqueña del siglo XVIII? Sabemos que el mariscal Andrés de Santa Cruz, educado en el Cusco, y que fue presidente de Perú y de Bolivia, al fundar la logia Independencia del Perú tomó el nombre de Arístides, cosa explicable conociendo la breve biografía de este general y político griego. También sabemos que cuando Riva-Agüero estuvo confinado en Tarma por el virrey Pezuela (1819), dirigió una carta a "Aristipo Esmero", seudónimo de un personaje no identificado. [27] Por su parte, Ignacio de Castro, quien hace una descripción puntual del Cusco a fines del siglo XVIII, nos dice respecto a dos de los personajes griegos que nos interesan:

> *Si Temístocles es alabado y su nombre parece más ilustre que el de Solón por la victoria de Salamina, la fundación del Areópago que a Solón se debe lo hace nada menos esclarecido que a aquel esforzado General. Un senado de esta clase, es de perpetuo provecho, conserva las Leyes, y los establecimientos de los mayores.* [28]

Vale decir, que los pensadores y filósofos griegos eran un punto de referencia para el Perú de las postrimerías del siglo XVIII y, muy especialmente, para el sur del país y lo que hoy es Bolivia, encarnando los ideales morales y patrióticos de la sociedad.

a

Figs. 15a, b, c, d, e. Las virtudes. Anónimo, entre 1773 y 1780. Pinturas murales. Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia.

b

c

d

e

Similar al mural de la Casa del Tigre (antes Huambutío) es el que decora una de las salas de la Casa de la Moneda de Potosí. Este edificio se terminó de construir en 1773, y dadas sus características creemos que sus murales se pueden datar entre 1773 y 1780. Su estilo es representativo de un momento cortesano que aún se vivía antes de la gran rebelión indígena. Se trata de una sala, relativamente pequeña, que está junto a uno de los salones principales del primer piso, edificio propio para vivienda y oficinas de las autoridades de La Moneda. [29] Es la única sala que conserva su pintura original, que pasó desapercibida, cubierta hasta hace poco por un grueso empapelado. La pintura muestra una arquitectura ficticia creada a base de columnas y pilastras clásicas, entre las que hay guirnaldas de flores y, sobre los vanos, cortinajes recogidos, exactamente iguales en color y disposición, a los de la "sala de filósofos" de Huambutío, y que ciertamente responden al mismo gusto neoclásico afecto a los órdenes arquitectónicos, a las flores y a los personajes de la antigüedad clásica.

Están pintados los cuatro muros, el frontal con una figura única que representa a una mujer armada con casco y peto, la que bien podría ser la imagen de la Fortaleza. [30] Dado que las figuras carecen de atributos y de nombres, solo nos queda conjeturar lo que significan: tal vez virtudes (Figs. 15a, b, c, d, e). Son cinco, incluyendo la primera descrita, y aparecen de pie delante de unos restos arquitectónicos que quedan limitados en la parte baja por rocallas. Frente a la figura central está la puerta de ingreso con amplio cortinaje, que abarca toda la pared. Al lado izquierdo una columna divide el paño en dos, en uno de los cuales se ve a una mujer con tocado de plumas y una flor en la mano; en el otro se halla una figura armada similar a la descrita (una puerta improvisada destruye este paño en su parte baja). En el lado derecho dos columnas dividen la pared en tres espacios: al centro está la puerta que da acceso al salón principal, a un lado un adolescente con gorro, y al otro una mujer con tocado de plumas. Un zócalo con motivos florales rodea la habitación en su parte baja.

No conocemos la función de estas dos salas, que nos traen a la mente un templo griego con personajes que nos hablan de moral y virtud. Jorge Flores Ochoa, en referencia a la sala de Huambutío, dice lo siguiente:

> *Los retratos de los filósofos fueron utilizados a modo de escenografía para convertir una habitación en el espacio adecuado para reuniones de meditación filosófica. Es importante subrayar que los mismos temas y alegorías de las pinturas permiten reuniones de varios niveles de esoterismo, porque los símbolos dan lugar a diferentes lecturas.*

No sabemos si podemos aplicar estos criterios a las dos salas, la de Cusco y la de Potosí, vinculadas sin lugar a dudas por la moda del momento. En Huambutío la intención de crear una sala de meditación, como afirma Flores Ochoa, es evidente. Se trata de una sala alejada y recogida que nos habla de principios muy acordes con las logias patrióticas y grupos esotéricos; en Potosí hay una intencionalidad no explícita. Las autoridades virreinales del momento, de quienes dependía la Moneda, eran liberales y masones, por lo que no puede descartarse un espíritu si no esotérico, totalmente laico.

▼ Fig. 16. Eros y Anteros (detalle). Marco Chili Tupac Chávez, 1837. Anverso de biombo pintado con guirnaldas, jarrones y figuras mitológicas. Colección Celso Pastor de la Torre, Lima.

La masonería y las logias patrióticas

El 21 de agosto de 1751, el Consejo de Indias enviaba a Lima la comunicación siguiente:

> *Siendo preciso, al Consejo saber los sujetos militares y políticos, habitantes de estos reynos que* […] [se delaten]*, espontáneamente, de Franc Masones, se os encarga, señores, que luego hagáis lista de los que constare* […] *con todo el secreto* […] *se les sugiera vengan al seno de la piedad de este Santo Oficio* […]. [31]

Los inquisidores contestaron diciendo "Que en todo el reyno no hay ni leve indicio"; sin embargo, poco antes se había encontrado en poder de un comerciante unos grabados donde se mostraba "el modo en que eran recibidos en el gremio los iniciados", grabados que fueron remitidos a España (1753). Esta noticia nos muestra la penetración de la masonería en la sociedad virreinal, a la cual llega precedida por las ideas enciclopedistas que tratan de sustituir la religión por la ciencia.

En el año de 1773 se procesó en Lima al cirujano francés Lagrange, quien fue denunciado a la Inquisición por Inés de Medina. Ella declara que en la casa del médico Martín Delgart, el señor Lagrange afirmó ser francmasón, mostrando una de las insignias de esta logia, la cual tenía forma de escapulario con una imagen "como del Salvador", con una espada y una llave a ambos lados, junto a unas letras que parecían "abreviadas". [32] Lagrange había explicado delante de la Medina que la espada era para defender la fe y la llave era la del Templo de Salomón. Dijo además que había conocido la masonería en París, y que en Francia formaban parte de ella las señoras, y a continuación invitó a la hija de Delgart a ingresar a la logia, palabras que fueron oídas todas por la denunciante.

En aquella ocasión Lagrange no pudo declarar más ante sus amigos por el juramento de guardar secreto que había hecho, pese a lo cual, en otra ocasión, explicó el rito de iniciación diciendo que:

> *luego que se daban los golpes* […] *se abría la puerta y se manifestaba un hombre muy respetuoso y severo, el cual pregunta al que toca a la puerta, qué es lo que busca?, y entonces responde el que toca, busco la luz* […] *y entonces dice el portero, para llegar a ver esa luz, hay muchos trabajos que sufrir y tormentos que pasar.*

Y añadió: "los trabajos que hay que pasar son, oscuridad muy grande, fuego sin verlo, unos precipicios muy espantosos, como son ruedas de navajas y amagos que causan mucho terror al que entra, que por medio de estos tormentos se purifique, y pase a ver la luz". Explicó a continuación que el iniciado pasa luego a una sala donde hay tres columnas, y los hombres apostados en ellas hacen preguntas cuyo tenor Lagrange no quiso revelar. [33]

La Inquisición dio mandamiento de apremio con secuestro de bienes contra Lagrange, pero la sentencia no pudo ejecutarse porque el virrey Amat despachó al reo a España con cargos ajenos a los problemas religiosos, sacándolo de las manos de la Inquisición. Este proceso nos informa sobre la instalación en Lima de las logias masónicas, vinculadas a profesionales de prestigio, como el cirujano Lagrange y el médico Martín Delgart.

Por aquellos años en que la Inquisición intentaba juzgar a Lagrange en Lima, en España la situación empezaba a cambiar. Carlos Stoetzer en su libro *Las raíces escolásticas de la Emancipación de la América española* nos dice que el 18 de octubre de 1768

se había emitido una Real Cédula que "prohibió en todos los centros de educación superior en la América española, la enseñanza de la Escuela jesuítica, especialmente Suárez, Mariana y Molina". Y añade:

> *Además la prohibición de las teorías de alta escolástica, que Campomanes calificó de subversivas y heréticas, fue seguida por la difusión de teorías absolutistas tales como las expuestas en la Nueva Granada por el capuchino Finestrand, en el Perú por el virrey Taboada y Lemus y en las distintas regiones del Río de La Plata por el obispo carmelita S. San Alberto*. [34]

De hecho las diferencias en las creencias religiosas de los católicos, entre los que apoyaban el nuevo régimen instaurado por Carlos III y aquellos que se aferraban a las normas políticas de la escolástica, patrocinada por los jesuitas (en ese momento ya expulsados), crearon una gran confusión que se refleja en América de los últimos años del virreinato. Aquí, finalmente, se instaura la ilustración, llega la masonería y nacen las logias patrióticas. Así, entre 1780 y 1820, en el sur peruano y lo que hoy es Bolivia nace una serie de logias patrióticas cuya relación con la masonería es objeto de muchas discusiones.

Hay una referencia directa a la masonería en el manuscrito que dejó el general José Ballivián de una novela que escribía, que no terminó**,** la cual ha sido estudiada por el historiador Humberto Vásquez Machicado. En esta novela se relata una tenida masónica que se realiza en la ciudad de La Paz hacia 1820. [35]

En el primer capítulo titulado "Escenas de la guerra de la independencia" hay un diálogo entre dos oficiales españoles que acaban de abandonar el archipiélago de Chiloé y que navegan hacia las costas del Perú a incorporarse al ejército realista. Uno de ellos es Félix Miranda, el protagonista, en quien –supone Vásquez– se encarnó Ballivián. En este diálogo Félix Miranda cita a Homero y afirma que americanos tales como Caupolicán y Tucapel son dignos de ser divinizados como Héctor y Aquiles, y que por su constancia pueden compararse a Alcibíades y Temístocles.

La novela describe minuciosamente muchos detalles del trato entre masones, como en la escena del baile que tiene lugar en el pueblo de Sicasica, en la cual Miranda se acerca al coronel Juan Ramírez, cabeza de su regimiento, quien lo saluda con tres golpes del índice sobre la muñeca, lo que provoca que Miranda pregunte: "*¿A quién andáis buscando, mi Coronel, por entre la oscuridad ?*" Y el coronel responde: "*A los hijos de la viuda*". Y Miranda contesta: "*Están esparcidos por toda la superficie de los mares y de la tierra*". [36] Miranda pide su baja del ejército realista, después de explicar su ascendencia noble y cómo se inició en la masonería en la ciudad de Cádiz cuando su padre, contra su voluntad, lo envió a América a enrolarse bajo las órdenes del virrey Pezuela. Félix Miranda deja Sicasica y pasa a la ciudad de La Paz adonde llega cuando allí se festeja la jura de la constitución y el matrimonio de Fernando VII. En la novela se nos dice que los masones se reúnen en una casa apartada del bullicio de la fiesta, en una de cuyas salas se realiza la tenida masónica, ambiente que tenía poco más de 15 metros de largo por aproximadamente 5,50 metros de ancho. No se describe decoración mural alguna pero se indica que al centro había una mesa cubierta con un paño negro con dos palmatorias de tres luces cada una, unos legajos de papeles y un crucifijo. Varios candelabros alumbraban la sala desde los rincones. Entre los asistentes estaba el propio Ballivián, quien respondía al nombre de Micenas, aunque en la ocasión aparece en la novela con su nombre propio oficiando como "guardatemplo", cargo que efectivamente desempeñó. También aparece un hijo del barón de Nordenflich bajo el nombre de Guillermo Tell. [37] Otros nombres simbólicos de los otros asistentes eran Moctezuma e Inca Roca.

▲ Fig. 17. Triunfo de la Independencia americana. Anónimo cusqueño, entre 1821 y 1825. Colección privada, Lima.

Tales nombres muestran que a los de origen greco-latino se sumaban otros indígenas, y algunos de héroes europeos. En la tenida se habló de la situación política de América ante delegados del Cusco, Puno, Arequipa, Moquegua, Potosí y Oruro, uno de los cuales, peruano, se ofreció para ir a Lima a informar de la reunión al general San Martín. El orador vestía traje talar y se había desfigurado por medio de una nariz postiza; había dos asistentes incógnitos que se presentaron con antifaz y respondían a los nombres de Moctezuma y Pelayo. La acción tiene lugar entre los años de 1820 y 1821.

Es difícil encontrar un paralelo gráfico a la situación descrita; solo conocemos un lienzo que relacione las nuevas repúblicas con la masonería, y fue dado a conocer por el investigador Ramón Mujica en su artículo "Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico". [38] El cuadro representa *El triunfo de la Independencia americana*, y en él vemos a la Libertad, en forma de mujer, en un carro tirado por seis corceles que representan a México, Guatemala, Colombia, Argentina (figura como Buenos Aires), Perú y Chile. Al no estar Bolivia y sí el Perú, cabe fechar el cuadro entre los años 1821 y 1825. Varios angelitos rodean a la figura principal, dos de ellos portan el libro cerrado de los masones, así como el martillo y el compás, símbolos masónicos, junto a la paleta del pintor (Fig. 17).

El lienzo que describimos parece haber sido inspirado por una de las "logias patrióticas". La relación de estas logias con la masonería es muy controvertida. Tenemos así que Vásquez Machicado, en el acápite "Ballivián y la masonería" de sus obras completas, nos dice:

> *Existen sobrados estudios sobre la logia Lautaro y otras más y su influencia en la emancipación. Pero a la sombra de estas grandes logias organizáronse otras pequeñas, locales, pero con los mismos fines y propósitos. Todas ellas perseguían el mismo ideal común de independencia y libertad, y por lo mismo se diferenciaban de las españolas o hispano-criollas, ya que unas querían la independencia absoluta, y otras la libertad y la constitución, pero bajo soberanía española* […] *Ambas sociedades tomaron de la masonería sus ritos de iniciación y ciertos formulismos, además del secreto que debía rodear sus reuniones y acuerdos.*

Más adelante añade: "Solo en los vínculos masónicos se explica como don Facundo Infante (español), que fue comisionado por las logias españolas para ir a imponer a Fernando VII la constitución, haya llegado al Alto Perú, y de buenas a primeras, se lo haya nombrado secretario del despacho de Sucre, primero, y su ministro después". [39] Por otra parte Jaime Eyzaguirre nos da una opinión diferente, pues dice que hay testimonios suficientes "sobre la clara diferenciación que Fernando VII y sus colaboradores hacían entre logias patrióticas y logias masónicas". [40]

A través de los documentos referentes a la logia "Independencia del Perú", fundada por Santa Cruz en 1829, y las publicaciones coetáneas, podemos advertir un giro desde el inicio de la logia con caracteres masónicos, hasta el rechazo público de la masonería por parte del gobierno de Santa Cruz. [41] Se ha publicado el acta completa de la fundación de esta logia, suscrita en Puno un mes antes de que el Mariscal de Zepita asumiera la presidencia de Bolivia. La publicación fue hecha por Arturo Costa de la Torre, y en su parte principal dice:

A Cr.: del Titicaca, en un lugar sagrado donde reina el silencio y la humildad, a los 11 días del 28 mes masónico, año de la verdadera luz 5829 y de la Era vulgar 1829. Se Juntaron el gran Maestre fundador, Andrés Santa Cruz, y los hh.: Rufino Macedo (Coriolano), Domingo Infante (Nabucodonosor), Pedro Miguel Urbina (Cicerón), Manuel Eusebio Bermejo (Camiol), Atanasio Hernández (Pachacamac), Manuel Rodríguez Magariño (Antenor), Pedro Aguirre (Huáscar Inca), Juan Escobedo (Ulises) y Mariano Luna (Washington), convocados por el gran maestre con objeto de fundar esta nueva sociedad masónica. [42]

Instituida la Sociedad bajo los auspicios de S. Juan de Jerusalén, la logia al oriente del Titicaca tenía por objeto regularizar la marcha política del Perú y Bolivia. Cabe anotar que de los nueve firmantes cinco eran puneños y uno boliviano, todos ellos con sobrenombres relacionados con los incas o la antigüedad clásica, con la salvedad de "Washington".

Curiosamente siete meses después de fundada la logia "Independencia del Perú", en diciembre de 1829, el órgano oficial del gobierno *El Iris de La Paz*, en su número 25, publica un artículo titulado "Sociedades Secretas", en el que se ataca frontalmente a las logias masónicas. El texto se inicia refiriéndose a los cultos a Isis y a las sociedades pitagóricas, y se hace un resumen de lo que se suponía era la masonería, señalando luego: "Nadie ignora que un espíritu de novedad acojió a la masonería en América; los jóvenes ansiaban pertenecer a estas sociedades porque creían hallar en ellas conocimientos recónditos, y una especie de honor y dignidad". Y luego se acusa a la masonería de crímenes y de acoger a gente vil, que se acerca a la institución para lograr impunidad. La falta de mesura en el texto (que probablemente fue inspirado por el obispo Mendizábal) es evidente. Finalmente nos dice el articulista "tenemos noticia de que ellas (las logias) subsisten en el día y que a la manera de ladrones ellas se juntan algunas veces para sancionar al Gobierno por sus providencias políticas y religiosas". Y luego de dar varios argumentos añade: "Deseamos pues nosotros que ellas desaparezcan". Y antes de concluir el articulista dice:

Tal vez hubo un tiempo, como antes hemos dicho, en que las sociedades secretas pudieron ser útiles, y aun necesarias. Cuando el mundo era rejido

▲ Fig. 18. Escenas mitológicas (detalle). Marco Chili Tupac Chávez, 1837. Óleos pintados sobre el reverso de un biombo que presenta a la dinastía inca en 15 cuadros. Colección Celso Pastor de la Torre, Lima.

▶ Fig. 19. Simón Bolívar (detalle). Marco Chili Tupac Chávez, 1837. Óleos pintados sobre el anverso de un biombo que presenta a la dinastía inca en 15 cuadros. Colección Celso Pastor de la Torre, Lima.

por la inquisición, y la espada. Pero en el siglo 19, en la era de la civilización, en el colmo, y tal vez exceso de la libertad, no hay un pretesto que cohoneste reuniones clandestinas. [43]

De aquí sacamos la conclusión de que inicialmente las logias patrióticas estaban relacionadas con la masonería, aunque sus caminos eran tan específicos que el aspecto propiamente esotérico quedó diluido. Santa Cruz, quien fundó una de estas logias patrióticas, se separó de la masonería (si es que antes perteneció a ella), pues durante su gobierno estuvo muy ligado a la Iglesia, se empeñó en la construcción de la nueva Catedral de La Paz, y en su tiempo se levantaron otros importantes templos. Con él colaboraron, y escribieron en el *Iris de La Paz*, el obispo Mendizábal y el latinista José Manuel Loza.

Finalmente, cabe preguntarse si quedó algún testimonio artístico de la ingerencia de Santa Cruz en el Perú y de la fundación de la Confederación Peruano-Boliviana. Para ello tenemos que ocuparnos nuevamente del biombo de la Colección Pastor de la Torre, de Lima. Este fue pintado por Marcos Chilli Tupac en 1837 y presenta la dinastía incaica en 15 recuadros, desde Manco Capac y Mama Ocllo hasta Atahualpa, más el retrato de "El Libertador del Perú". Al centro hay dos escudos, el de la República Peruana y el del Imperio de Cusco. Como el biombo fue pintado en tiempos de la Confederación Peruano-Boliviana, cuya máxima autoridad era Santa Cruz, tenemos que concluir que se trata de una pintura contestataria, que afirma la independencia y unidad del Perú frente a la Confederación que lo había desmembrado en dos estados, Sur y Norte, uniéndolos a Bolivia.

El retrato en el que culmina la serie de incas representa a Bolívar. Iconográficamente parece inspirado en el grabado hecho en 1825 por Marcelo Cabello en Lima, publicado por el investigador Ricardo Estabridis. Muestra a Bolívar en figura ecuestre (Fig. 19) y tiene un letrero que dice: "El Perú a su Libertador", características que también encontramos en la pintura, por lo que creemos que no representa a San Martín, según la primera interpretación que se hizo de esta imagen, sino, como ya se ha dicho**,** a Simón Bolívar. [44]

El reverso de este biombo está decorado, según el gusto neoclásico, con una hilera de guirnaldas, otra de jarrones y una última con escenas o personajes mitológicos: "El laberinto de Creta" con el Minotauro, Ganímedes junto a Júpiter, Urania, Eros y Anteros, Jano, y un militar romano (interpretado como Marte o Aníbal) (Figs. 16, 18). Esta iconografía se explica por el hecho de que los diferentes grupos de intelectuales y políticos, que tenían ideales independentistas, estaban totalmente helenizados y al mismo tiempo obsesionados por el recuerdo de los incas.

anta Cruz, Gran Mariscal de los Exercitos nacionales natural del Paz, fué educado en el Colegio de San Antonio del Cuzco, se dedicó a la ca
el Exercito Español abrazó la causa de la Independencia en el año de 1820. Mandó en Gefe la feliz Campaña de Ocaso. La Division peruana

Otra obra que puede relacionarse con la Confederación es un retrato de Andrés de Santa Cruz fechado en 1829, cuando asume la presidencia de Bolivia (Fig. 20). El interés de este lienzo, de corte popular y al pie del cual hay una extensa leyenda explicativa, son los símbolos que muestra su dependencia formal de Gil de Castro, ya que concretamente repite en el paisaje la composición del lienzo de José Olaya existente en el Museo Nacional de Historia de Lima. Entre los símbolos podemos mencionar las banderas de Bolivia y del Perú con sus respectivos escudos. Junto a ellas hay un ceramio prehispánico de obvia significación. Al pie se ven tres mapas: Plano de Bolivia, Plano del Perú y Plano de Quito, que se refieren a los eventos bélicos en que participó Santa Cruz, por una parte la batalla de Zepita (Perú) y la batalla de Pichincha (Ecuador), y por otra la presencia de Bolivia, que es obvia. El mariscal lleva en el pecho y la cintura, respectivamente, bandas con los colores de Bolivia y del Perú que, en cierta manera, anuncian la Confederación.

Los conjuntos esotéricos

Tadeo Escalante firma en 1804 la pintura mural de la iglesia de Huaro, cerca de Cusco, la cual, como ocurre en la Catedral de la ciudad incaica, tiene elementos alegóricos inmersos en composiciones cristianas tradicionales. Así, vemos en el artesonado un elefante, símbolo de la castidad, que está junto a una escena del matrimonio de la Virgen María con San José (Fig. 21). [45] En la representación de la Gloria, perteneciente a las *Postrimería*, se coloca cerca al retrato del pintor una figura con cuatro cabezas que soplan al unísono, y que simbolizan los cuatro vientos: Bóreas, Austro, Euro y Céfiro (Fig. 23). En el sotocoro están las cuatro virtudes cardinales: Justicia, Templanza, Fortaleza y Prudencia (Fig. 24). A estos símbolos se unen otros, como el triángulo, presente en una de las composiciones referentes a la muerte, la cual está representada cuatro veces. [46] En la escena de la muerte perteneciente a las *Postrimerías* se muestra al esqueleto triunfante, y en primer plano están la cuna y el ataúd, señalando el principio y fin de la vida. Hay dos relojes, el consabido niño haciendo pompas de jabón para significar lo efímero de nuestros días, y, finalmente, un triángulo radiante con un ojo al centro (Fig. 22).

Cabe preguntarse, ¿qué tiene que ver la mirada divina con lo efímero de nuestros días? La respuesta parece estar en la interpretación masónica de este símbolo. En el *Diccionario de los símbolos*, de Chevalier y Gheerbrand, se lee en el acápite dedicado al Triángulo: "El triángulo masónico lleva escrita en la base la palabra 'duración' y, sobre los lados que se unen en el vértice, 'tinieblas y luz'. [47] De manera que el triángulo aludiría a la duración de nuestra vida, al nacimiento (luz) y a la muerte (tinieblas). La concordancia entre el triángulo esotérico con sus alusiones a la duración de la vida con la pintura mural de Huaro nos confirma en la suposición de que Tadeo Escalante tuvo que ver con las logias que utilizaban simbología masónica. Las otras pinturas de Escalante, como el Molino de los incas, nos hacen pensar que formó parte de una logia patriótica. Antecedente de este triángulo en la pintura de la zona es el existente en el lienzo de *El Jardín de San Antonio*; allí, el triángulo se halla colocado en el pecho de una figura femenina simbólica que representa la Divina Sabiduría. [48]

Escalante pintó en su pueblo natal, Acomayo, varios conjuntos más como el Molino de los Incas y el Molino de la Creación. Flores Ochoa nos dice que estos conjuntos "van dirigidos a espectadores que comparten conocimientos especiales, propios de una etnia, o por sociedades que trabajan en reserva". También nos dice: "el 'Molino de la Creación' y el 'Molino de los Incas' son una combinación creativa de confesiones patrióticas, unidas al nacionalismo inca, tan propio de la región del Cusco, y a las prácticas de las numerosas logias que fundaron en la época". [49]

◀ Fig. 20. Retrato del Mariscal Andrés de Santa Cruz con los símbolos del Perú y Bolivia. Anónimo, 1829. Óleo sobre lienzo. Colección particular, La Paz, Bolivia.

▶ Páginas siguientes: Fig. 21. Detalle del techo de la iglesia de Huaro que muestra motivos religiosos, heráldicos, frutos y animales.

◀ Fig. 22. La muerte. Pintura mural (detalle) en la pared del evangelio. Tadeo Escalante, 1804. Se muestra el triángulo masónico que preside el transcurrir humano de la cuna al sepulcro, representados al pie de la imagen de la muerte. Iglesia de Huaro, Quispicanchi, Cusco.

▼ Fig. 23. Cuatro cabezas que simbolizan los vientos. Detalle de la pintura mural en la pared de la epístola. Tadeo Escalante, fines del S. XVIII comienzos del XIX. Temple seco sobre paramento de adobe. Iglesia de Huaro, Quispicanchi, Cusco.

Si analizamos el Molino de los Incas bajo esta perspectiva, vemos que en la testera hay un altar vacío con una cruz y dos personajes que sujetan escaleras a ambos lados. La mesa con la cruz nos recuerda la "Tenida masónica de La Paz", descrita por Ballivián (año 1820). Flanquean la composición central los cuatro elementos: fuego, aire, tierra y agua, en figuras que tienen un carácter esotérico (Figs. 25, 26). En las paredes laterales están pintados los incas. Está demostrado que los miembros de las sociedades secretas usaban seudónimos, algunos de los cuales correspondían a nombres de los reyes incas. Ballivián nos dice que el seudónimo de Pinedo era Inca Roca; por otra, parte sabemos que en la logia Independencia Peruana, fundada por Santa Cruz, Pedro Aguirre usaba el nombre de Huáscar Inca.

Todos estos antecedentes dan sentido a la serie de incas pintada en el Molino de Acomayo, que pudo haber servido de sede a alguna logia patriótica (Fig. 27). Que el recinto fuera un molino en actividad, no extraña, pues ello ayudaba a guardar secreto y a disimular las reuniones que eventualmente se realizaban en él.

El Molino de la Creación, también en Acomayo, tiene un carácter semejante. En su testera se ven cuatro figuras identificadas inicialmente como las virtudes cardinales. La figura que se supuso de la Prudencia creemos que representa la sabiduría secreta, pues lleva un libro cerrado y se quita una máscara, lo que puede mostrar el momento en que ella se manifiesta. La relación entre Prudencia y Sabiduría es conocida. La figura que acompaña a la Sabiduría sería un iniciado (Fig. 28). En todo caso, es una figura carente de símbolos, que tiene una actitud idéntica a la del filósofo Aristipo de la Hacienda de Huambutío. Al lado opuesto se ven otras dos figuras: un mancebo armado y una mujer con un castillo en la cabeza. El mancebo lleva en alto, en la mano derecha, el sol, y en la mano izquierda la luna menguante. Según Ripa, esta figura representa la vida humana. [50] El sol simboliza el nacimiento y la luna la muerte. La vida, con su cenit y su menguante, tiene un fin, después del cual todos volvemos al seno de la tierra. Así, junto al mancebo está una mujer con un castillo en la cabeza, que,

▲ Fig. 24. Las cuatro virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza, templanza. Pintura mural (detalle) encima del arco del coro. Tadeo Escalante, fines del s. XVIII y comienzos del XIX. Temple seco sobre paramento de adobe. Iglesia de Huaro, Quispicanchi, Cusco.

según Ripa, representa a la Tierra. En Acomayo, esta mujer sostiene una azucena y una espada que representan el premio y el castigo que recibiremos después de entregar nuestro cuerpo a la tierra. En consecuencia en el mancebo portador del sol y la luna, y en la mujer con un castillo en la cabeza, vemos a la muerte como la compañera inseparable de la vida. [51]

La temática del resto del recinto es bíblica. Se inicia con la creación del universo y termina en el pacto de Noé con Dios después del Diluvio. También están Moisés en el monte Sinaí y Abraham en el sacrificio de Isaac. Se representa el Paraíso y a nuestros primeros padres, pero la vida de Adán no concluye con su expulsión del mismo sino que se muestra su enfermedad y muerte, episodios que solo aparecen en los apócrifos. Sin duda, el pintor del Molino de la Creación conocía mucho más de lo que enseñaba la Iglesia dentro de su ortodoxia. Al pie de las escenas bíblicas corre una cenefa con escenas populares (Fig. 29).

En el pórtico exterior del molino hay tres santos: San Martín, San Cristóbal y Santiago. Santiago quizá rememora al antiguo señor del rayo. San Cristóbal es patrón de los viajeros y ayuda eficaz para quien se encuentra en peligro, lleva enlazada en su brazo una rueda de molino aludiéndose con ello, tal vez, al local en el cual está pintado. Finalmente, está San Martín, patrón de los pobres, muchas veces identificado con Santiago. [52] Hay un ser infernal sobre llamas colocado al centro, sin duda se trata de Leviatán. La relación de los tres santos no está definida y más bien parece responder a una inspiración cristiana que a la de una secta esotérica.

◀ Fig. 25. Representación de la tierra y del agua (detalle). Tadeo Escalante, fines del s. XVIII y comienzos del XIX. Pintura mural en el Molino de los Incas, Acomayo, Cusco.

◀ Fig. 26. Representación del viento y del fuego (detalle). Tadeo Escalante, fines del s. XVIII y comienzos del XIX. Pintura mural en el Molino de los Incas, Acomayo, Cusco.

▶ Fig. 27. Representación de los incas. Tadeo Escalante, fines del s. XVIII y comienzos del XIX. El mural sugiere que el lugar pudo alojar a alguna logia patriótica, cuyos miembros solían usar nombres de los incas para ocultar su identidad. Molino de los Incas, Acomayo, Cusco.

▶ Fig. 28. Representación simbólica de la vida y la muerte y de la sabiduría secreta acompañado de un neófito. Tadeo Escalante, fines del s. XVIII y comienzos del XIX. Molino de la Creación, Acomayo, Cusco.

El arte marginal

Las elites del siglo XIX crearon una nueva iconografía por medio de símiles y alusiones constantes a la antigüedad clásica, pero ni el mundo indígena ni las clases populares urbanas participaron en esta moda impuesta por las clases dirigentes. Se siguieron construyendo iglesias barrocas como la de Huarina, situada a orillas del lago Titicaca y cuya portada está diseñada en base a columnas barrocas cubiertas de follajería. Lleva inscrito año 1861. Las "Vírgenes de manto triangular", sean estas la guadalupana o las de Copacabana y Pomata, son tema de los artesanos pueblerinos que pintaban sobre pequeñas hojas de zinc, que eran vendidas a muy bajo precio. La devoción indígena a esta clase de imágenes, generalmente sobredoradas, aparece ya en una tabla del Museo de Arte de La Paz que representa a la Virgen de Guadalupe con una pareja de indios tarabuqueños como donantes. María está rodeada por cañones y banderas rojas y blancas, dispuestas como en

los escudos patrios. [53] Las banderas son del ejército realista, por lo que suponemos que la tabla fue pintada durante la Independencia.

Una imagen muy popular fue la de Nuestra Señora la Bella que se venera en el pueblo de Arani (Cochabamba), y que originalmente vino del pueblo de Lepe, en Andalucía. Su santuario es una hermosa construcción del siglo XVIII con espectaculares retablos (Fig. 31). Algunas imágenes se transforman con el correr de los años, como ocurre con la Virgen-Cerro que también encontramos en Cochabamba, esta vez en el pueblo de Tarata, como Nuestra Señora del Patrocinio, a la que se representa sobre un cerro, todo dorado y surcado por vetas negras (Fig. 30). Suele estar acompañada de banderas, medallas y, a veces, militares donantes. Aparece entre 1810 y 1815. La Virgen del Patrocinio, pese a su vinculación con hechos guerreros, también está relacionada con un cerro de plata. Finalmente, la Virgen del Cerro aparece en una forma nueva en la Virgen de Urucupiña, a la cual se atribuye el milagro de dar plata (dinero) a quienes recogen las piedras del cerro contiguo a su santuario. [54]

La imagen más significativa en relación con la independencia es la Virgen de la Merced, que fue mandada pintar en 1820 por el general realista Francisco López, quien aparece como donante junto a sus tropas antes de la batalla de La Laguna. Es un lienzo de campaña que se guarda enrollado en un *kakemono*, que es una caja cilíndrica de origen japonés, muy práctica para transportar y guardar pinturas en poco espacio. El lienzo está firmado por Pedro Binera. [55] Otro maestro contemporáneo suyo es Joaquín Castañón, de quien se conoce una Virgen de Copacabana, fechada en 1855, y un San Isidro hoy en el Museo de San Antonio de los Estados Unidos, obra que muestra ser una devoción estrictamente campesina (Fig. 32). [56]

◀ Fig. 29. Dios mostrando el árbol del bien y del mal a nuestros primeros padres. Tadeo Escalante, fines del s. XVIII y comienzos del XIX. Detalle de pintura mural, al pie corre una cenefa con escenas populares. Molino de la Creación, Acomayo, Cusco.

▼ Fig. 30. Nuestra Señora del Patrocinio de Tarata con las banderas de Bolivia, Perú y Chile. Anónimo, entre 1810 y 1815. Óleo sobre lienzo. Casa de la Libertad, Sucre, Bolivia.

▶ Fig. 31. Nuestra Señora la Bella con donante y danzantes. Anónimo, 1869. Arani, Cochabamba, Bolivia.

El arte popular de los alrededores del Cusco ha sido ampliamente investigado por Pablo Macera, quien estudia un mural en la iglesia de Catca, que representa la peste de 1720. [57] Así mismo este arte popular se evidencia en las escenas que rodean a la representación de la Virgen de Cocharcas. En general, en la zona del Cusco, la pintura popular es una pintura campesina con escenas agrarias y pastoriles que reiteran la devoción a San Isidro y San Juan Bautista.

Así persiste, de una manera marginal, la pintura religiosa de los tiempos virreinales; pero la pintura popular no solo se interesa en la temática religiosa sino que se convierte en un testimonio de la vida misma, es un arte secularizado que involucra a todos. Esto puede verse en la cenefa que rodea el Molino de la Creación en Acomayo (Cusco), pintado por Tadeo Escalante, donde se ven escenas populares, como un grupo de vecinos en torno a una mesa, varios caballistas, campesinos, etcétera. [58] Escalante, en cierto modo, antecede a Pancho Fierro, que es el representante más genuino de la pintura popular peruana.

En lo tocante a la pintura testimonial es singular el caso de Judas Tadeo Andrade, quien en las postrimerías del siglo XVIII presenta junto a un expediente judicial siete dibujos coloreados, explicando su caso. [59] El mensaje de este zapatero y sangrador va acompañado de siete láminas muy explícitas. Tadeo Andrade no solo atañe a Cochabamba, ciudad donde habita, sino que el proceso por haber difamado a las autoridades se ventila en la ciudad de La Plata (hoy Sucre), a la que venía desde Lima, donde también fue residente. Se presume que era criollo y que durante el levantamiento indígena de 1781 sirvió en las tropas del rey y que, según sus declaraciones, "pasada la emergencia mandó hacer 16 cuadros al óleo sobre los episodios en que había intervenido, cuadros que se pusieron en el Palacio de los Virreyes de Lima". [60] Probablemente acompañaban una solicitud de reconocimiento de servicios, pero es muy improbable que se colocaran en el citado palacio. Sobre la base de este dato, Mendoza, quien da a conocer el documento, supone que Andrade también mandó hacer los dibujos de su expediente, opinión que no comparto, pues dadas las circunstancias y el carácter popular de aquellos, lo lógico es que el propio Andrade los hiciera.

Nuestro personaje era un conocido panfletista que, recién llegado de Lima, tuvo mucho éxito curando y sangrando en la plaza pública de Cochabamba; vigilado por

las autoridades, a quienes fustigaba en sus escritos, terminó detenido por orden del gobernador intendente Francisco de Viedma.[61] Se lo arrestó con motivo de los azotes que dio a un esclavo negro que trabajaba con él, fue puesto en un cepo y en la prisión se le dio un trato muy duro, al extremo que durante un tiempo fue atado al muro con una cadena (Figs. 33, 34). Se le impidió escribir por lo que, según él indica, se abrió las venas a fin de escribir con su sangre. Sus dibujos ilustran todas estas escenas, y su ingreso, puesto en escarnio sobre una mula, en la ciudad de La Plata. En 1791 se le desterró por dos años, reaparece en 1794, y es vuelto a apresar dos años después. En 1800 se pierde su pista. Gunnar Mendoza justifica a Andrade diciendo:

> *Como peluquero, zapatero y sangrador, Judas Tadeo Andrade ocupa la casilla económico-social del artesano, o sea la clase media baja de la sociedad*

ESPOSA DEL SANTO
MARIA
CABESAS.
SAN
Isidro Labrador
Joaquin Cartañon
1866

◀ Fig. 32. San Isidro Labrador. Joaquín Castañón, s. XIX. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte de San Antonio, Texas, Estados Unidos.

▶ Fig. 33. Autorretrato del pintor Judas Tadeo Andrade, 1792. Acuarela que muestra al pintor en un cepo frente al intendente Francisco de Viedma. Archivo de la Biblioteca Nacional de Bolivia, Sucre.

colonial urbana. De ahí el interés de su testimonio. Sabemos cómo pensaban y sentían en 1809 los gobernantes, los propietarios, los letrados, los estudiantes. El estado de ánimo del hombre común de entonces en las áreas urbanas permanece incógnito.

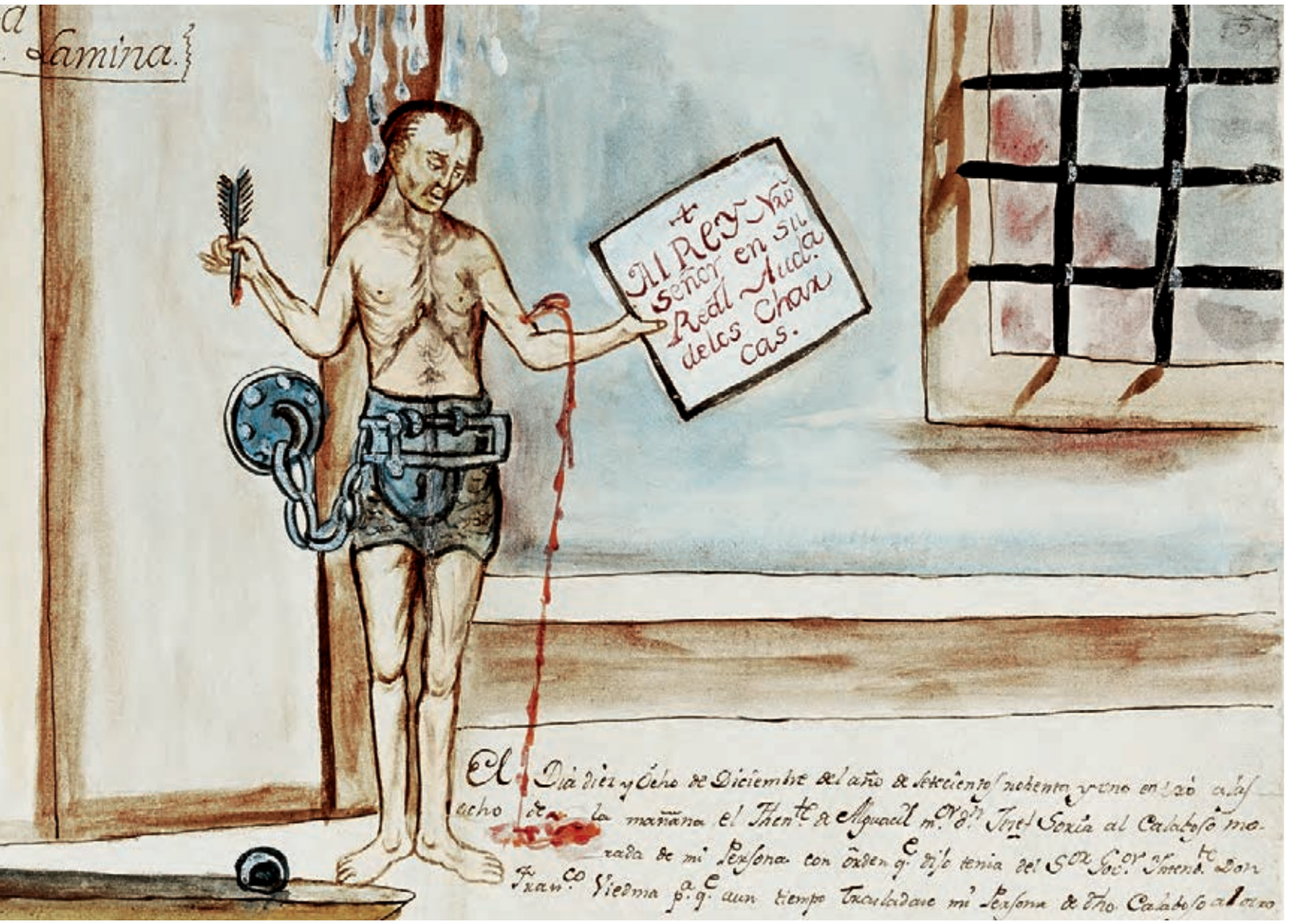
Hay un claro contraste entre el caso de Tadeo Escalante con el de Pancho Fierro, moreno animoso que nos da una visión muy positiva de la sociedad en la que le tocó vivir. Sin duda, los tiempos habían cambiado.

Las ideas de protesta prosperaban, como testifica Andrade, e iban dirigidas a las autoridades y al clero. Este espíritu anticlerical continúa en el siglo XIX, cuando el positivismo sustituyó a las ideas propias del Iluminismo y la Enciclopedia. Tenemos testimonios gráficos del anticlericalismo que nace tímidamente en el siglo XVIII, como lo muestra el caso de Moyen, y perdura después de 1850, como atestigua uno de los dibujos de Melchor María Mercado. Este singular personaje vivió en Sucre, antigua ciudad de La Plata, y fue un pintor que dejó un álbum con diferentes vistas de Bolivia más algunas del Perú (Tacna y Arica), donde posiblemente estuvo. En su inicio copia acuarelas de Pancho Fierro, lo que demuestra su familiaridad con el ambiente peruano. El álbum está fechado entre 1847 y 1868. Una vez bachiller, Mercado tenía ante sí dos posibilidades en lo que respecta a su vida profesional: estudiar para sacerdote o para abogado, eligió la segunda, optando finalmente por hacerse militar, pero en su azarosa vida siempre estuvo acompañado por una fuerte vocación artística, como demuestra su álbum de dibujos realizados a lo largo de 27 años (1841-1868). [62] Una de sus láminas, acorde con las ideas sembradas por la Enciclopedia y maduradas durante el positivismo, critica duramente al estado clerical, pues el dibujo muestra a un obeso cura cubierto por siete máscaras que representan los siete pecado capitales, mientras que en el suelo yace una mujer, aparentemente violada, personajes junto a los cuales se ve a uno más joven, con aires de doctor y un candelabro en la cabeza. Se trata del hijo del cura, pues sabemos que en la jerga popular se llamaba "hijos de candelero" a los que eran engendrados sacrílegamente (Fig. 35).

Colofón

Al iniciarse el siglo XIX el mundo mestizo de los Andes estaba inmerso en el barroco y había moldeado para sí un arte que omitía los cánones europeos del momento. Cusco y Potosí, en pintura, vivían ajenos al neoclasicismo helenizante y sus artistas no tenían la formación académica suficiente para dominar el dibujo, que venía a ser, para ellos, algo adicional para el objetivo de su arte, cual era el de trasmitir mensajes políticos y religiosos, y mensajes extraídos de su propia cultura. Era una comunicación con los demás, una declaración de principios en la cual la búsqueda de la belleza era sustituida por la del deslumbramiento y extrañeza. Vírgenes relucientes, símbolos zodiacales, reyes y santos entremezclados, turcos que irrumpen constantemente en la escena, martirios y tormentos, huertos paradisíacos, ese era el mundo soñado en los Andes.

En Lima, Bogotá, y Quito, los pintores, a principios del siglo XVIII, realizaban los dibujos de las recopilaciones de flora y fauna, cosa que también hizo Lázaro Ribera en Moxos (Bolivia), en plena selva, donde los alumnos estudiaban sobre la base en las normas de Charles Le Brun. Parte del mundo hispanoamericano del arte estaba al servicio de la ciencia, especialmente para la preparación de ilustraciones de



◀ Fig. 34. Autorretrato de Judas Tadeo Andrade, 1792. Acuarela que muestra al pintor en el momento en el que extrae su sangre para escribir. Archivo de la Biblioteca Nacional de Bolivia, Sucre.

▶ Fig. 35. El hijo del candelero. Melchor María Mercado, 1841-1868. Acuarela. Archivo de la Biblioteca Nacional de Bolivia, Sucre.

las colecciones de botánica y zoología. También fueron muy populares las series de mestizaje, innumerables en México y abundantes en el Perú. Se trataba, desde el punto de vista europeo, de mostrar al otro –en este caso al hombre americano– con la misma frialdad con que se hace cualquier clasificación taxonómica. Algunas de estas series son bellas –me refiero a la que pintaron los Albán en Quito, donde el entorno dulcifica la presencia del individuo–. Un carácter similar tiene la serie sobre tipos regionales de Bolivia que se guarda en el museo Soumaya de México.[63] También tengo que mencionar la extraordinaria serie de dibujos que mandó hacer el obispo de Trujillo Baltazar Martínez Compañón (1793-1794), que anuncia obras tan humanas como las de Pancho Fierro, Tadeo Andrade o Melchor María Mercado.

El choque del gusto europeo con el andino era evidente. En 1834 Sartiges nos dice: "Está demás decir que esa escuela (la cusqueña) no existe más que de nombre, y que los únicos pintores de Cusco son embadurnadores indios". Solo un oriundo de la zona como Ignacio de Castro podía dar un juicio acertado dentro del contexto clasicista y académico que se vivía. Castro nos dice: "No se puede negar que estos pintores tuvieron algún fuego, imaginativa, y tal cual gusto; pero ignoran enteramente todo lo que a instrucción relativa al arte, ni saben ennoblecer la naturaleza".[64] Efectivamente, en las academias, y a través de la estética dieciochesca, se propugnaba la copia fiel ennoblecida, y aparece el concepto de lo bello.[65] Un verso *Carta a la Pintura* publicado en el Mercurio de 1792 dice en una de sus partes:

> *¿Cuál numen dime Eugenio, complaciente*
> *Descubrió a los mortales los secretos*
> *De aquel arte sublime y excelente*
> *Que en un lienzo presenta los objetos*
> *Con tal primor y acierto*
> *Que manifiesta vivo lo que es muerto?*

Esa extensa poesía exalta a la naturaleza, anima a su copia e insta a perfeccionarla. Asimismo, toda ella está llena de referencias a los griegos.

Este mundo de ideas estéticas se hallaba presente en Lima y, tal vez, en La Plata, sede de la Audiencia, pero no tuvo vigencia en las demás ciudades ni en los pueblos. Los

gremios del Cusco y Potosí eran sordos a los cantos de la nueva sirena, y dentro de su estructura artesanal nacía el arte marginal que duraría todo el siglo XIX.

El proceso de cambio fue lento y quedan pocas señales de él. La iconografía se secularizó completamente, perdiendo su carga religiosa y dogmática. En un principio, en el siglo XVIII, se hermanan mitos griegos y santos, escenas galantes y ascéticas, como vemos en la Catedral del Cusco y en el Monasterio de Santa Catalina de la misma ciudad, pero luego los santos se retiran para dejar pleno campo a la antigüedad clásica. Así aparece la magnífica serie de "los filósofos" de Huambutío. Se pintan unas pocas composiciones referentes a las ciencias y las profesiones liberales, como la serie que nos muestra *La Medicina, La Jurisprudencia* y *La Filosofía*. No faltan los lienzos alusivos a la naturaleza, como la serie de las actividades agrarias y las estaciones en una colección particular de Lima; pero, finalmente, el retrato monopoliza todo, es la exaltación del "héroe", con símbolos que se colocan en banderas y monumentos urbanos, destinados a fijar en la mente ciudadana los nuevos esquemas.

En el trasfondo de este panorama están los símbolos esotéricos, recuperados por las logias en reemplazo de imágenes representativas de las viejas creencias religiosas. La iconografía clásica, basada muchas veces en las imágenes del libro de Ripa, sirve de transición entre la antigua y la nueva estética como ocurre en el Molino de la Creación de Acomayo, y en la *Muerte* de Huaro. Como corolario imprescindible están los incas, tanto en el molino de Acomayo como en el retrato de Sahuaraura que se guarda en Potosí, y, sobre todo, en el biombo de la colección Celso Pastor de la Torre con su mezcla de incas, motivos helénicos y el retrato del Libertador. Hemos entrado en una nueva estética al servicio de los ideales libertarios, en un proceso lento que tiene que ser alimentado desde fuera. Artistas ajenos al sur andino, como Gil de Castro y, muy especialmente, Manuel Ugalde, son los paladines de la nueva pintura; [66] una pintura paralela a las doradas vírgenes representadas en pequeñas hojas de zinc, que quedaron recluidas en los pueblos muy lejos de los centros urbanos, dependientes de las últimas novedades y empeñados en la tarea de crear una nueva sociedad, una nueva estética y nuevos ideales.

NOTAS

1. Kubler 1962.
2. Medina 1956: Tomo II, pág. 323 ss.
3. En cuanto a Moyen ver Medina op. cit.: 325. Para una idea sobre los franceses que residían en Lima en esa época y las diversas actividades que realizaban ver Sánchez 2005.
4. Mesa y Gisbert 1977: 282 ss.
5. Mercurio Peruano 1965: Tomo VII, pág. 106.
6. En Archivos Bolivianos de Medicina (Tomo I, N.º 1 y 2, enero-diciembre 1943) se publica con el título de "Terapéutica Indígena Boliviana".
7. Gisbert 1968: 123-125.
8. Ibidem.
9. No todos compartían la ideología de Delgar, Lagrange y Moyen; el ejemplo más conocido es el de Pedro Nolasco Crespo, colaborador del Mercurio, quien tiene varias obras sobre medicina, como su trabajo referente al uso de la quina, su "Disertación sobre la coca" y el concerniente a la vejez, publicado con el título de "Las causas de la decadencia de la vida humana". Nolasco Crespo, quien llegó a Charcas acompañando al intendente de Potosí Paula Sanz, era un católico convencido y llegó a escribir una "Carta contra Copérnico", defendiendo el sistema ptolemaico, cosa inaudita para su tiempo, lo que no quita la importancia que tuvo en lo referente a medicina y ciencias naturales. Ver Gisbert 1968: 118-123.
10. Ripa 1987: Tomo I, pág. 34.
11. En Bénézit 1966: Tomo VIII, pág. 640, se lee: "dibujante y grabador de ornamentos, posiblemente nacido en Augsburgo en 1711, muerto en la misma ciudad el año de 1771. Fue grabador de alegorías".
12. Ambas vasijas son propias de los laboratorios químicos.
13. En el Diccionario de Iconología y Simbología de Luis Morales Marín (1984) se lee en el acápite sobre "Naturaleza": "Alain de Lille en su obra De Planctu Naturae –siglo XII– dice [que la naturaleza] lleva una diadema con las estrellas, simbolizando doce gemas los signos del Zodíaco, y siete el Sol, la Luna y los cinco planetas".
14. El caduceo es el principal atributo de Mercurio (Hermes) y está formado por dos serpientes entrelazadas en una vara de avellano. Según la Filosofía Secreta de Pérez de Moya representa la victoria sobre los vicios o "a aquel que desprecia las cosas mundanas por las celestiales". Para Hércules ver Gisbert y Mesa 1997: 55. Hermes representa el conocimiento secreto.
15. Bernales 1989: 63.
16. Debo a Ramón Mujica el conocimiento de esta tabla.
17. En el Mercurio Peruano, Tomo I, pág. 49 ss., se presenta la historia de la Academia Filarmónica y de la Sociedad Académica de Amantes del País.
18. Los nombres verdaderos de algunos miembros se encuentran en el Tomo VII del Mercurio Peruano. También los consigna Vargas Ugarte (1966) en el tomo V de su Historia General del Perú, Postrimerías del Poder Español, págs. 124-125.
19. Vargas Ugarte op. cit.: Tomo V, pág. 124.
20. Ver nota 17.
21. Ver Gisbert y Mesa 1997: 56-58.
22. Mesa y Gisbert 1982: Tomo I, págs. 210-212.
23. Mesa y Gisbert 1977: pág 185 ss.
24. Flores Ochoa et al. 1993: 267 ss. Estos murales también se analizan en Gisbert 1999: 277-279.
25. Flores Ochoa et al. 1993: 268-273. Samanez et al. 1992: 39-47.
26. Ibidem.
27. Vargas Ugarte 1966: Tomo VI, pág. 60 nota 16. Este mismo "Aristipo Esmero" fue corresponsal de San Martín (ibid.: 90).
28. Castro 1971: Tomo II, Vol. 1, pág. 223.
29. Mesa y Gisbert 2002: 158. Vignale (1946: 42 ss.) presenta el estudio más completo de La Moneda; da detalles de la construcción, pero no menciona la decoración del interior.
30. Este personaje es similar en su concepción al que figura en el ingreso de la celda del padre Salamanca en el Convento de La Merced del Cusco, aunque allí, y como corresponde a la iconografía de la Templanza, está junto a una columna. Mesa y Gisbert 1982: Tomo II, págs. 244-247.
31. Medina 1956: Tomo II, págs. 314-318.
32. Delgart era conocido como autor de un libro de medicina (Delgart 1943; Gunnar Mendoza editó este libro). Ver Gisbert 1968: 124.
33. Medina 1956: Tomo II, pág. 318.
34. Agradezco a Ramón Mujica la referencia del libro de Stoetzer (1982: 209-211), que gentilmente me proporcionó.
35. Vásquez Machicado 1988. Humberto Vásquez nos dice que la novela de Ballivián fue escrita hacia 1851 en el acápite "Sobre la vida del General José Ballivián" del tomo señalado. La novela no tiene título, pero los capítulos que la componen son: Cap. I Escenas de la Guerra de la Independencia, Cap. II Los tres amigos, Cap. III Un día de guardia, Cap. IV El asesino incógnito, Cap. V Continúa el Capítulo IV, Cap. VI Un baile en Sicasica, Cap. VII Las revelaciones, Cap. VIII Fiestas Reales (aquí se relata la tenida), Cap. IX El encierro y finalmente hay un Capítulo X que carece de título y parece inconcluso. En cuanto a la personalidad de José Ballivián es necesario indicar que fue Presidente de Bolivia entre 1841 y 1847, y que en su juventud actuó en la guerra de la independencia alistándose primero en las filas del ejército realista. Colaboró con el Mariscal Santa Cruz durante su gobierno, dejando Bolivia a la caída de la Confederación Perú-Boliviana. Regresó para ayudar a contener la invasión del General Agustín Gamarra, a quien venció en 1841 en Ingavi. Murió en 1852.
36. Según el Diccionario Enciclopédico de la Masonería, vol. II, por "viuda" se conoce a Isis, esposa de Osiris muerto, y sinónimo de "la tierra". Por "hijos de la viuda" se conoce a los francmasones.
37. El Barón de Nordenficht, de nacionalidad alemana, llegó a Potosí el año de 1789, contratado por el gobierno español para mejorar los sistemas mineros de extracción de la plata.
38. Mujica 2003: 319.
39. Vásquez Machicado 1988: 627-631.
40. Eyzaguirre dice: "cuando Femando VII regresó a su patria del destierro de Francia en 1814, fue informado del influjo de las logias patrióticas en el proceso revolucionario de América, asimismo, de sus afinidades con la masonería en el secreto, grados y juramento de sus miembros y de su clara diferencia con la última dados sus exclusivos y circunscritos objetivos políticos" (Eyzaguirre 1973: 8).
41. Santa Cruz nació en La Paz, era hijo del Maestre de Campo don José de Santa Cruz y de la cacica de Guarina, Basilia Calahumana. Santa Cruz se educó en el Cusco. Durante la independencia luchó a las órdenes de Goyeneche, pero luego se hizo patriota y fue uno de los generales del Ejército Libertador. Fue Presidente del Perú y también de Bolivia. Intentó reunir a ambos países mediante la Confederación Perú-Boliviana. Su proyecto, después de algunos años de vigencia, fracasó.
42. Costa de la Torre 1965: 34 ss. Los seudónimos solo figuran en la firma del acta.
43. El Iris de La Paz, ver los números 25, 26 y 28.
44. Gisbert (2004a: 176) postula que "El Libertador del Perú" es San Martín, otros autores suponen que se trata de Bolívar. Ver Majluf 2005: 283-285, fig. 21 y 2004; Estabridis 2002a: 195.
45. Mesa y Gisbert 1982: Tomo I, págs. 248 ss.
46. Gisbert 1996: 108-109.
47. Chevalier y Gheerbrand 1988: 1021.
48. Mujica 2002: 297, Fig. 64.
49. Flores Ochoa et al. 1993: 267-273.
50. En la ilustración de Ripa del año 1758-60, la figura que sostiene los dos astros es de mujer (Ripa 1971: 19).
51. Gisbert 1999, los molinos se estudian en el capítulo "Masones y Sociedades Esotéricas".
52. Gisbert 1980: 22 ss.
53. Reproducida en Gisbert 2003: Fig. 12.
54. Para Vírgenes andinas ver Gisbert y Mesa 2003: 229-244.
55. Mesa y Gisbert 1977: 321.
56. Querejazu 2003: 99-101.
57. Macera 1979.
58. Macera 1993.
59. Mendoza 1971. El documento a que se hace referencia consta de 23 páginas y 8 dibujos (uno perdido), se encuentra en la Biblioteca Nacional de Sucre y se conserva en los expedientes judiciales bajo la sigla EV. 1792-93.
60. Ibidem.
61. Viedma pertenecía a la clase dirigente ilustrada, fue Gobernador de la Patagonia y de la provincia que comprendía Cochabamba y Santa Cruz de la Sierra. Publicó una obra muy importante: Descripción Geográfica y Estadística de la Provincia de Santa Cruz de la Sierra, editada por Pedro de Angelis en 1836.
62. Mercado Melchor 1991. Introducción de Mendoza Gunnar, pág 44.
63. Ver figuras 65 y 68 del catálogo New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America, organizado por Americas Society Art Gallery, 26 de setiembre al 22 de diciembre de 1996.
64. Ver el capítulo "La estética y los artistas indios" en Gisbert 1980: 103-109.
65. Para Academias y estética de fines del siglo XVIII y principios del XX, ver Gutiérrez 1997 y Gutiérrez 1995.
66. Para Gil de Castro y Ugalde ver Gisbert y Mesa 2004 y Gisbert 2004b.

► Página siguiente: Fig. 1. Escudo nacional, 1832. Pintado por José Leandro Cortéz, marco de José Antadilla. Casa de Moneda de Lima, Museo Numismático del Banco Central de Reserva.

Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825 [1]

Natalia Majluf

Constituir una nación, es fabricar un mundo... [2]

José Ignacio de Molina, 1827

Hay algo de cerrado y concluyente en los símbolos patrios, algo de inmutable; dan la impresión de ser invariables, como las naciones que representan. Pero estos símbolos, al igual que las naciones, no siempre existieron. Hubo un momento en que fueron creados, dotados de sentido y desplegados, casi siempre en contextos políticos inestables y violentos. La historia los revela como signos contingentes, cambiantes y en gran medida arbitrarios. [3] Evocar las circunstancias de su creación obliga a reconocerlos como expresión de una ideología y de un momento histórico precisos. Induce también a la lectura de un cuerpo de imágenes que el tiempo y la insistencia del uso suelen convertir en metáfora muerta, o en simple tautología.

Este ensayo busca devolverle su historia a los símbolos peruanos, recuperar su naturaleza contingente y su inicial intención significante. Hacer esto implica recobrar su materialidad. Solemos pensar la emblemática como algo incorpóreo, como imágenes mentales, sin lugar, que no están sujetas a las tensiones que genera un emplazamiento concreto o a presiones y rivalidades políticas. Pero el proceso por el cual las ideas

adquieren la forma de objetos e imágenes es el que nos permite comprender la historia de su puesta en escena y de su inserción en la cotidianidad política. [4] Nos devuelve a los autores y a los fabricantes de emblemas, a los ideólogos que los conciben y a los artistas que los plasman, pero también a las mujeres que bordan las banderas, a los grabadores e impresores que trabajan los sellos o a los talladores que labran los cuños para la amonedación. Es una historia menuda, de disputas y rivalidades menores, de dificultades técnicas y de insatisfacción con la factura de alguna pieza, pero es esa precisión de las minucias la que nos permite rastrear la forma en que se va construyendo lo que podríamos llamar una infraestructura simbólica, los requerimientos figurativos de un Estado en proceso de formación.

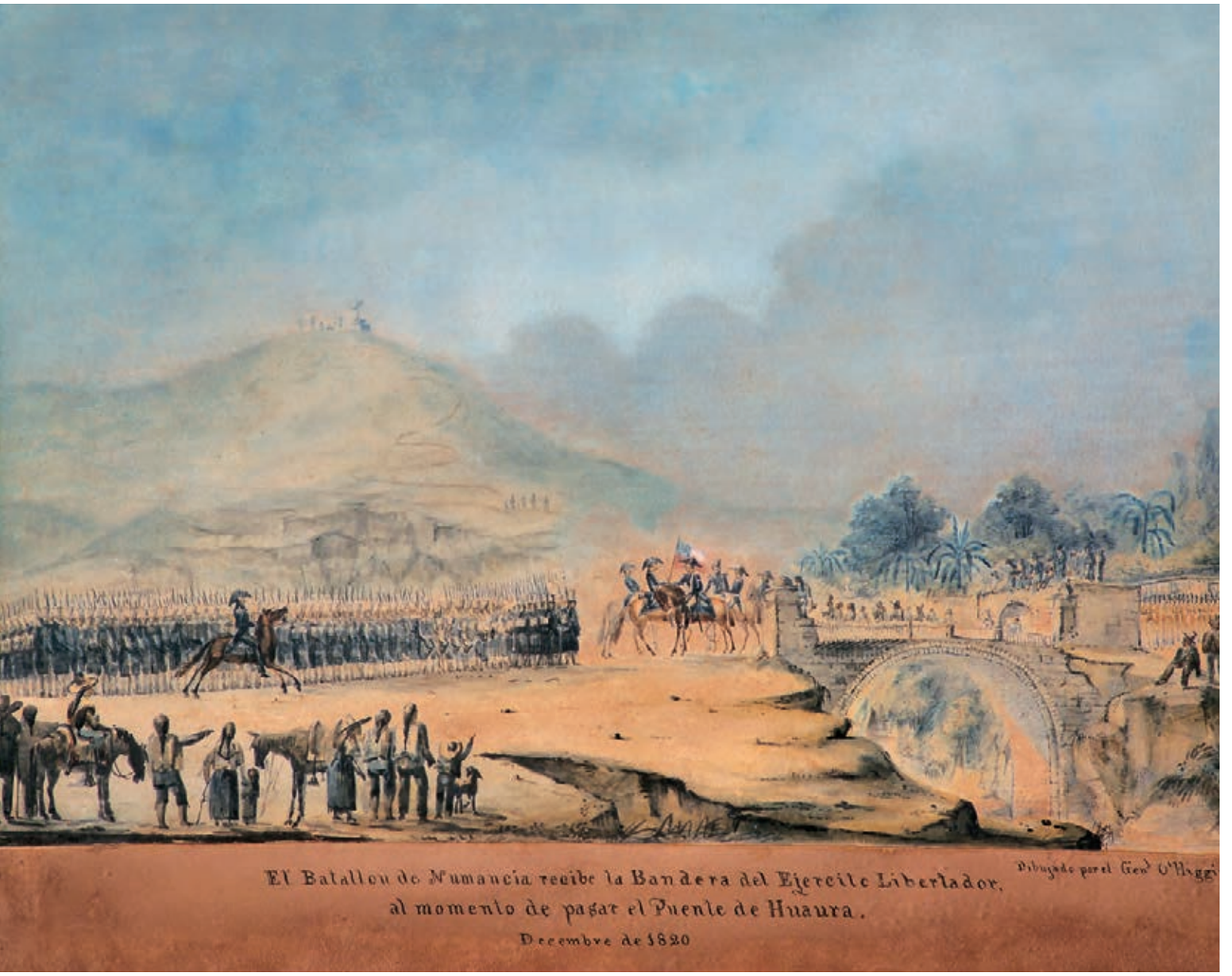
Nada más distante de la leyenda de origen, de aquel sueño de José de San Martín en las playas de Paracas, en que una visión de las parihuanas que surcaban el cielo le señalara la inspiración que definió el rojo y el blanco como los colores de la bandera nacional. Pocos recuerdan que la leyenda tiene un autor preciso, Abraham Valdelomar, y que fue escrita un siglo después de los hechos que refiere. [5] La popularidad de este relato, oficializado a través de los textos escolares, nos ha legado una historia que empieza y concluye con ese momento fundacional, que parece preceder inmediatamente al hecho culminante de la declaración de la Independencia. La imagen de la inspiración del héroe, surgida en un instante, nos hace olvidar los largos meses de campañas bélicas y de maniobras políticas que separan la llegada de San Martín al Perú de su entrada a Lima, como también los intensos y devastadores años que debieron pasar antes de que la fundación declarada del país en 1821 pudiera hacerse realidad cerca de cuatro años más tarde. Este ensayo abarca esos tiempos de conflicto y de lucha, en que el Perú se convirtió en el centro mismo de una batalla cuya resolución era también el cierre real y simbólico de una contienda de dimensión continental.

Primeras banderas

En Pisco, un 21 de octubre de 1820, San Martín firmó el decreto que fijaba los símbolos provisionales del país:

> *Se adoptará por bandera nacional del país una de seda, o lienzo, de ocho pies de largo, y seis de ancho, dividida por líneas diagonales en cuatro campos, blancos los dos de los extremos superior e inferior, y encarnados los laterales; con una corona de laurel ovalada, y dentro de ella un Sol, saliendo por detrás de sierras escarpadas que se elevan sobre un mar tranquilo.* [6]

En la era de las revoluciones no hay ya nación imaginable sin bandera, escudo o colores patrios. Mas los símbolos peruanos preexistieron a la nación, surgieron antes de que se definiera como estado independiente, cuando aún no se había establecido ni su concreción política ni su demarcación territorial. Es como si San Martín hubiera hecho posible imaginar el país con la simple dación de su aparato simbólico. Pero el general rioplatense era conciente de la fragilidad de su proyecto, de la necesidad que había de legitimar esos símbolos en un proceso político. Por eso, los definió como emblemas provisorios, y reservó el derecho de fijarlos a los propios peruanos una vez que hubieran sellado su independencia. En los años siguientes estos emblemas sufrirían transformaciones radicales; algunos elementos quedarían, otros llegaron a desaparecer, pero formaron el eje central de una identidad política patriota en la guerra contra España.



▲ Fig. 2. El Batallón de Numancia recibe la Bandera del Ejército Libertador al momento de pasar el Puente de Huaura. Diciembre de 1820, ca. 1820. Bernardo O'Higgins (atribuido). Acuarela sobre papel. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

▶ Páginas siguientes: Fig. 3. El Exc.mo Señor Gral Dn José de San Martín hace jurar la Bandera del Exto Libertador al Batallón de Numancia (cerca el Ingenio de Huaura). Decembre (sic) de 1820, ca. 1820. Bernardo O'Higgins (atribuido). Acuarela sobre papel. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

No queda del todo claro cuál fue el significado que San Martín otorgó a los nuevos símbolos. El éxito del relato de Valdelomar sobre los colores nacionales se entiende en parte por la ausencia de una explicación convincente sobre esta opción. Según Mariano Felipe Paz Soldán, fueron seleccionados entre los colores de las naciones que integraban el Ejército Libertador: el rojo de la bandera chilena y el blanco de la Argentina. [7] Hay quienes han sugerido que podría inspirarse en el color de la *mascapaicha* inca, e incluso que pudiera evocar el pendón español, como una suerte de reflejo de las intenciones monárquicas de San Martín. [8] Lo cierto es que no existen testimonios de época que nos permitan resolver el asunto de forma concluyente.

Tampoco sabemos cómo fueron utilizados los nuevos símbolos, ni cuán extendidos estaban antes de la entrada en Lima. Su materialización no debió ser fácil. Estos emblemas debían ser fabricados por un ejército en marcha, ocasionalmente acantonado en pequeños pueblos de la costa; es posible pensar que pudiera confeccionar banderas pero menos probable que diera forma material al escudo, cuya difusión dependía de la existencia de un Estado con el aparato técnico para acuñar moneda

El Exc^mo Señor Gral Dn Josè de San Martin
al Batallon de Numancia (c
Decembre de

Dibujado por El Gn.l O'Hig

hace jurar la Bandera del Ex.to Libertador

erca el Ingenio de Huaura.)

1820.

◀ Fig. 4. Bandera de San Martín, Huaura, 20 de diciembre de 1820. Atribuida a Charles Chatworthy Wood. Dibujo y acuarela sobre papel, 30 x 20 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

▶ Fig. 5. Acuarela de la bandera peruana, ca. 1820. Dibujante anónimo. Archivo del Almirantazgo, Public Record Office, Londres, Gran Bretaña.

y la estructura burocrática que justificara la producción de papel sellado. Por todo ello, en estos tiempos iniciales, la bandera y los colores patrios deben haber sido los únicos emblemas desplegados por el Ejército Libertador.

Pero incluso la bandera no parece haber sido consistentemente utilizada antes de 1821. Es bastante improbable que haya sido izada en Pisco, como algunos autores sostienen.[9] Tampoco sirvió de seña de las tropas de la Expedición Libertadora, que emprendieron la marcha al Perú bajo protección chilena. San Martín había dejado en Santiago la bandera argentina del Ejército de los Andes al enterarse de la caída del gobierno de su país en 1820.[10] Las únicas imágenes conocidas de las banderas que sus ejércitos llevaban al entrar al Perú aparecen en unas acuarelas del juramento del batallón colombiano Numancia en Huaura, tradicionalmente atribuidas a Bernardo O'Higgins. Allí aparece la tricolor chilena, con tres estrellas sobre el campo azul (Figs. 2, 3).[11] Tanto el Ejército Libertador como los soldados del Numancia eran tropas extranjeras, y San Martín, conciente de las susceptibilidades que esto podía generar, parece haber cuidado de que fueran los peruanos quienes primero izaran la bandera creada en Pisco.[12]

Quizás por ello su uso se extendió sólo después de que las ciudades norteñas declararan la Independencia a fines de 1820 e inicios de 1821. Antes de esa fecha casi no se tienen noticias de la bandera, salvo por alguna referencia anecdótica. Una bandera patriota fue desplegada sobre las laderas del cerro San Cristóbal en la mañana del 11 de diciembre de 1820.[13] Debe haber sido la primera vez que los limeños la vieron: un gesto sin duda provocador, pero también aislado. Otras noticias nos hablan más bien de las dificultades surgidas para fabricar los emblemas. James Paroissien relata

que mientras el Ejército Libertador acampaba en el puerto de Supe, en diciembre de 1820, las mujeres de la localidad se habían ocupado en confeccionar escarapelas rojas y blancas para los oficiales, pero que no pudieron hacer una bandera por falta de tela adecuada. [14]

Resulta por lo demás difícil imaginar la forma en que se difundieron estos símbolos antes de la publicación del decreto sobre la creación de la bandera y del escudo, hecho ocurrido más de un mes después de jurada la Independencia en la capital. [15] Es probable que hasta entonces se hayan dado a conocer por medio de dibujos propagados por emisarios del Ejército Libertador, como sucedió con el modelo remitido por San Martín al Cabildo de Lima para la proclamación del 28 de julio de 1821. [16] Algunos de estos dibujos iniciales han sobrevivido. Uno de ellos, fechado de mano de San Martín en el cuartel general de Huaura el 20 de diciembre de 1820, se encuentra hoy en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires (Fig. 4). Ha sido atribuido al ciudadano británico Charles Chatworthy Wood, subteniente del cuerpo de ingenieros del Estado Mayor de San Martín, artista de formación y autor de diversas escenas de la campaña libertadora. [17]

Acuarelas similares deben haber llegado al norte hacia diciembre de 1820, como preámbulo a las declaraciones de la Independencia que a partir de esa fecha se sucedieron en diversas ciudades. El juramento a la bandera había sido fijado como acto central de estas celebraciones en una proclama de Torre-Tagle, expedida el 29 de diciembre y difundida por pueblos y ciudades del norte. [18] En Trujillo, la bandera fue bordada por Micaela Cañete de Merino y exhibida el 28 de diciembre de 1820 en la sala de su casa, donde algunos jóvenes trujillanos le hicieron guardia solemne. Al día siguiente, en el acto central de la jura de la Independencia, el Marqués de Torre Tagle, acompañado del Cabildo, salió a la galería portando un pequeño estandarte, que mostró al público reunido en la plaza. La bandera más grande fabricada por la señora Cañete fue izada en el cabildo al arriarse la bandera española. [19] Esta enseña no ha sobrevivido, pero ha llegado a nosotros la que fue usada a los pocos días en la declaración de la Independencia de Piura (Fig. 6). Confeccionada por Manuela de Váscones y Taboada de Seminario, su diseño no corresponde exactamente con la propuesta de San Martín: al centro aparece la figura de un gran sol antropomorfo, cuidadosamente bordado con lentejuelas e hilo dorado. [20] La interpretación no parece haber sido casual, pues coincide con una acuarela contemporánea, atribuida a Wood, existente en la colección del Almirantazgo inglés, que permite pensar en la circulación oficial de un modelo alternativo (Fig. 5). [21] Pero estos tanteos iniciales se definirían con el tiempo, conforme el uso y la legislación fijaran la forma final de los emblemas patrios.

Si el sentido otorgado a los colores de la bandera se nos escapa, la historia de su uso nos permite entender el complejo contexto ritual en que hubieron de insertarse. La centralidad de los actos de jura a la bandera en las declaraciones de Independencia fue, como hemos visto, una liturgia política programática, promovida desde las más altas esferas de la dirigencia patriota. La figura misma del juramento, reinventada por la revolución francesa para expresar el *ethos* republicano, era la representación pública del cambio político, de ese pacto social que señalaba la fundación de una nueva sociedad. [22] La bandera era la forma tangible que tomaba la nación, y su puesta en escena el marco que permitía fijar sus sentidos. Así, fue adquiriendo significado conforme se confrontaba con escenarios distintos, con objetos equivalentes, con gestos particulares. Son esos contextos los que nos permiten vislumbrar las asociaciones complejas que el despliegue de la bandera pudo evocar en sus primeros momentos de existencia, cuando aún no era el símbolo común que el tiempo y el uso llegaron a forjar.

Equivalencias simbólicas: del estandarte real a la bandera nacional

El cetro de España
La patria en sus fastos
Rompe en esta esfera,
Y ante tu bandera
Caiga su pendón... [23]

Justo J. Figuerola, 1823

San Martín no entró en triunfo a Lima; entró de noche, solo y sin escolta. Era un gesto cuidadosamente estudiado, como lo había sido el momento elegido. "Quiero que todos los hombres piensen como yo", había confesado al marino inglés Basil Hall, "y no dar un solo paso más allá de la marcha progresiva de la opinión pública...". No era ciertamente la entrada victoriosa de un ejército esperado por una población que había optado por la insurgencia. Lima era una ciudad tomada por sorpresa, confrontada con un hecho consumado, en cuya definición sus habitantes no habían tenido prácticamente ninguna participación. [24] Por ello, para San Martín la fuerza militar era un "punto secundario" de una estrategia que buscaba ganar, "día por día [...] nuevos aliados en los corazones del pueblo". [25]

La emblemática era una de las principales armas de esa guerra ideológica. El decreto dado por San Martín el 17 de julio de 1821, ordenaba enfáticamente "que se borren, quiten y destruyan los escudos de armas del Rey de España [...] como toda otra cualquier demostración que denote la sujeción y el vasallaje..." [26] Un testimonio de la época recuerda la violencia simbólica que se desató algunos días antes de la dación del decreto, al momento del Cabildo abierto del 15 de julio, cuando el busto y las armas del Rey fueron destrozados por el gentío reunido en la plaza. [27] Otros tantos decretos, en los meses y años que siguieron, replicaron el intento de borrar, a veces sin verdadero éxito, toda seña del poder español para imponer en su lugar los nuevos símbolos patrios.

San Martín parece haber concentrado sus esfuerzos iniciales en la ceremonia de la jura y proclamación de la Independencia, la primera vez que sería expuesta formalmente la bandera en la capital. El bando de San Martín que convocaba al acto a celebrarse el 28 de julio, de hecho pedía que la bandera se exhibiera "en todos los lugares públicos en que en otro tiempo se os anunciaba la continuación de vuestras tristes y pesadas cadenas". [28] Fernando Gamio Palacio señaló ya la evidente intencionalidad de San Martín, al prever el efecto que tendría en la ciudad el paseo de una nueva bandera en la ruta antes recorrida por el estandarte real. [29]

El paseo del pendón expresaba la obediencia al monarca español y el sometimiento de las colonias a la península. Sus evidentes implicancias políticas fueron motivo de debate en el período revolucionario. Un decreto de las cortes de Cádiz, dado el 7 de enero de 1812, declaraba abolido el paseo anual del estandarte real, por considerar que "los actos positivos de inferioridad peculiares a los pueblos de Ultramar, monumentos del antiguo sistema de conquista y de colonias, deben desaparecer ante la magestuosa idea de la perfecta igualdad..." entre americanos y peninsulares. [30] El paseo del estandarte quedaría reservado, como en la península, para la proclamación de nuevos monarcas. Mas el retorno al trono de Fernando VII dejaría sin efecto la

► Fig. 6. Bandera de raso con que se proclamó en Piura la Independencia, 1820. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

LIBERTAD y UNION

iniciativa igualitaria de las Cortes, y el paseo del pendón siguió realizándose en Lima en los años siguientes. [31]

El acto de proclamación de la Independencia, que por encargo de San Martín organizó el Cabildo de Lima, siguió al pie de la letra las solemnidades del paseo del estandarte. La ceremonia se inició en el ayuntamiento. El conde de San Isidro, alcalde de Lima, entregó la bandera a José Matías Vásquez de Acuña, conde de la Vega del Ren, quien había sido elegido alférez por el Cabildo. De allí salió la comitiva hacia palacio de gobierno, donde fue recibida por el marqués de Montemira, entonces jefe político y militar de Lima, y llevada al salón donde se encontraba el general San Martín. La bandera salió de palacio en manos del marqués, seguido de un séquito integrado por representantes de la Universidad y de la Iglesia. Dieron la vuelta a la plaza, donde se congregaban las tropas del Ejército Libertador con las banderas de Argentina y de Chile. Sobre el tabladillo construido frente al palacio de los virreyes recibió San Martín la bandera y proclamó la Independencia. Parte de la comitiva, a caballo, emprendió luego la ruta que los llevó hacia la plaza de la Merced, donde se repitió el acto de proclamación. Lo mismo sucedió en la plaza de Santa Ana y luego en la de la Inquisición, tras lo cual regresaron a la plaza mayor. [32]

Cada paso de esta representación replicaba rigurosamente el ceremonial del paseo del pendón: la ruta recorrida, las plazas en que se armaron los tablados, las medallas lanzadas al público y el orden protocolar. San Martín había forzado este juego de equivalencias; ya en una comunicación al Cabildo se había referido a la bandera como el "estandarte de la libertad". [33] Pero el pendón real no era, en sentido estricto, una bandera. Representaba al rey y era exhibido públicamente sólo en ceremonias oficiales de proclamación de los monarcas, en el día del nombramiento de alcaldes, el 6 de enero, o en fiestas religiosas de importancia, como el Corpus Christi o el día de Santa Rosa. [34] Era una pieza única que no todas las ciudades tenían derecho a ostentar. Sólo el alférez real, con asiento en el Cabildo, podía portarla y guardarla.

Si el estandarte real era una pieza única, la bandera nacional podía y debía multiplicarse. Tomás Guido refiere haber llevado la bandera, como lo hicieron otros jefes militares el día de la proclamación de la Independencia. [35] Telas con los colores nacionales fueron desplegadas por toda la ciudad, como antes se exhibieron tapices y alfombras desde los balcones de las casas en las procesiones y solemnidades públicas. Pero la bandera era un elemento nuevo en el escenario simbólico urbano, sin paralelo en el repertorio colonial. De los tres tipos de enseña en uso al momento de la Independencia, ni el estandarte real, ni las banderas militares, ni el pabellón de marina podían imponerse como emblema equivalente. El uso de la actual bandera española, creada por Carlos III en 1785 como seña de los buques de guerra, apenas sí se había ampliado para identificar las defensas de la costa y otras entidades dependientes de la Armada. [36] En la época de la Independencia aún no se había generalizado, y su sentido no sugería todavía la idea de una "nación" española. Los ejércitos realistas, de otro lado, continuaban llevando diversas variantes de los tradicionales pendones blancos con las armas de Castilla o con la cruz roja de Borgoña. Ninguna de estas enseñas tenía el sentido representativo de la bandera nacional moderna. Por ello se intentó forjar una identificación con el nuevo emblema patrio, y San Martín pidió, en su convocatoria a la proclamación, que todos los ciudadanos presentes en la plaza llevaran sobre el pecho una escarapela blanca y roja. El temprano teatro patriota también promovió esta identificación en piezas dramáticas que requerían la presencia de la bandera sobre el escenario. [37] Eran formas que buscaban generar un vínculo personal y emotivo con la idea de nación que la bandera encarnaba.

▲ Fig. 7. Nuestra Señora de Atocha, con banderas capturadas a los franceses en 1793. Colección Mujica.

La cuidada presentación pública de la bandera nacional había sido una estrategia simbólica de gran eficacia. El ceremonial español le prestaba los recursos necesarios para convertirla en un elemento de similar autoridad y prestigio. Al mismo tiempo, este reemplazo imaginario afirmaba el cambio que se operaba en el orden político. Pero sobre todo, el hecho de que la bandera pudiera potencialmente multiplicarse y ser portada por los ciudadanos sugería la radical diferencia que separaba a la bandera nacional de las señas del poder español: era un emblema republicano, que oponía a la tradicional imagen exclusiva y monárquica del pendón el espíritu de una nueva y hasta insólita modernidad.

Los trofeos de la libertad

La escenificación pública del pendón y la bandera expresaba una cultura política dominada por la teatralidad, pero también afirmaba la enorme carga simbólica que esos emblemas podían contener. Las banderas encarnaban la autoridad, la soberanía y la posesión. En torno a ellas se habían cultivado desde la Edad Media complejos rituales que les otorgaban un carácter casi sagrado. Incluso cuando representan instituciones o conceptos enteramente seculares, el tratamiento que se les da les confiere un aura de sacralidad. [38] En tiempos de conflicto armado, las banderas adquirían una importancia mayor, que se expresaba en un conjunto de prácticas reguladas. Ante ellas se juraba lealtad a un monarca o a una corporación, con ellas se marcaba la posesión de un territorio, y bajo su protección los ejércitos emprendían batallas en que se jugaban la vida misma. La fórmula española del juramento a la bandera contenía todas estas implicancias. [39] Por todo ello, las banderas fueron uno de los ejes centrales de los rituales públicos españoles y americanos a lo largo de la guerra.

La bandera *es* el monarca o la nación. Y no se trata de una simple metáfora. De allí que su captura fuera el acto simbólico culminante de cualquier batalla. Como trofeos de guerra, las banderas recibían un tratamiento especial. Siguiendo una antigua costumbre, las enseñas capturadas al enemigo eran depositadas en las iglesias, una forma de agradecer la protección divina por la victoria obtenida, y al mismo tiempo una señal de respeto al adversario. [40] En España, el madrileño templo de Nuestra Señora de Atocha fue el principal custodio de las banderas tomadas por los ejércitos de la monarquía española. Las enseñas capturadas a los franceses en la guerra de 1793 fueron depositadas allí (Fig. 7); quizás por ello Atocha fue un objetivo central de las tropas francesas, que tomaron el convento el 5 de diciembre de 1808 durante la ocupación de Madrid.

La costumbre se replicaba en América. En 1811 los estandartes tomados a los insurgentes rioplatenses en el Alto Perú fueron colocadas en el santuario de Santa Rosa de Lima, en un acto solemne que se conmemoró con una misa de acción de gracias. [41] Joaquín de la Pezuela envió al virrey Abascal las banderas patriotas tomadas en los campos de Viluma en 1815, y pidió que fueran depositadas en la capilla de Santa Bárbara para ser dedicadas a la Virgen del Carmen, "generala de este ejército del Rey". [42] La bandera utilizada por Pumacahua, remitida a Lima por el General Ramírez, fue puesta a su pedido en el santuario de Santa Rosa. Otras enseñas capturadas por los realistas en Argentina, Bolivia y Chile se exhibían también en diversas iglesias de Lima. [43] Los ejércitos patriotas promovieron un culto incluso más entusiasta a las banderas. Las enseñas españolas capturadas por San Martín en Maipú fueron distribuidas entre varias ciudades; dos de ellas fueron enviadas a Mendoza que celebró en triunfo el ingreso de los trofeos a la ciudad. [44] Tras Chacabuco, San Martín envió también a Buenos Aires un estandarte y una

◀ Fig. 8. Estandarte real del Cusco, conocido como el "estandarte de Pizarro", ¿siglo XVIII? Seda cosida y bordada a mano, 166 x 125,5 cm. Donado por el mariscal Antonio José de Sucre en 1825. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

▶ Fig. 9. Bandera española del Batallón Arica tomada en a batalla de Pasco. Donación de la curia Metropolitana. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

bandera españoles, que fueron recibidos el 9 de marzo de 1817 en medio de una gran celebración pública. [45]

La guerra se escenificaba así en el espacio público por medio del lenguaje ritual de las banderas. Bernardo O'Higgins mandó grabar en uno de los lados de la pirámide conmemorativa que habría de construirse en el sitio de la batalla de Chacabuco la imagen del pabellón nacional de Chile y a su pie, "en actitud de rendición", las seis banderas y tres estandartes tomados al enemigo. [46] Los trofeos capturados también podían ser liberados. Al entrar a Lima, San Martín devolvió a Chile las banderas tomadas por los realistas en Rancagua, que se guardaban entonces en la capilla del Rosario en Santo Domingo. [47] Este permanente movimiento de banderas, su entrada triunfal en las ciudades tras cada batalla, así como su presencia en las iglesias, les dio una intensa visibilidad pública y les otorgó un papel central en el ritual político.

Si las banderas en tiempo de guerra eran trofeos, y si la Independencia era figurada como el cierre del ciclo histórico iniciado por la conquista, entonces el trofeo mayor debía ser la primera bandera que conquistó el Perú para España. Tanto San Martín como Simón Bolívar harían grandes esfuerzos por encontrar el codiciado "pendón de Pizarro", símbolo por excelencia de la conquista y del dominio español en América. Curiosamente, ambos creyeron haberlo conseguido.

San Martín hizo todo lo posible por ubicarlo desde los primeros días de su entrada a Lima, pero los realistas lo habían llevado consigo, por temor a que fuera capturado. El Protector lo encontraría meses después, en una hacienda de la costa peruana cercana a Pisco. [48] Una vez en su poder, lo presentó al Cabildo para que lo identificaran y comprobaran si era en realidad "el que introdujo don Francisco Pizarro cuando tomó la capital". En abril de 1822, tras verificar que, en efecto, se trataba del "mismo estandarte real con que los españoles esclavizaron a los indígenas del Perú y ataron sus cadenas", el Cabildo lo entregó a San Martín "para que tenga la satisfacción de conservar en su poder esa insignia de la tiranía destruida bajo su protección". [49] En el discurso leído antes de su partida del Perú, San Martín se jactaba de tener en su poder "el estandarte que trajo Pizarro para esclavizar el imperio de los Incas". [50]

Por varias décadas persistió la idea de que se trataba en realidad del "estandarte de Pizarro", aunque hoy sabemos que no era más que el pendón real de Lima, que llevaba de un lado las armas del rey y del otro el escudo de la ciudad. El título sería disputado por otro estandarte, el del Cusco, que fue entregado por Antonio José de Sucre a Simón Bolívar como trofeo tras la batalla de Ayacucho (Fig. 8). "Son una porción de tiras deshechas", escribía Sucre, "pero tiene el mérito de ser la conquistadora del Perú". [51]

El recorrido de los pendones no terminaría allí. Su disputada historia posterior nos habla del enorme valor simbólico que les fue asignado. En 1849 el Presidente Ramón Castilla, a través de Juan Manuel del Mar, ministro de Relaciones Exteriores del Perú, pidió a San Martín la devolución del famoso pendón. Atendiendo a la solicitud, por disposición testamentaria San Martín legó el estandarte limeño al gobierno del Perú. La entrega sólo se concretó en 1861, cuando la familia de San Martín trasladó sus restos a una nueva sepultura en Brunoy, Francia. Durante la ceremonia, en la que participaron Juan Bautista Alberdi y José María Torres Caicedo, el féretro de San Martín fue cubierto con el estandarte, que sería luego solemnemente entregado al ministro peruano Pedro Gálvez, quien se ocupó de enviarlo a Lima. Fue depositado en el Ministerio de Relaciones Exteriores, de donde desaparecería misteriosamente poco

tiempo después. [52] El estandarte del Cusco tendría mejor suerte. Como otras reliquias republicanas, sería finalmente depositado en un museo, un templo secular, sin duda el lugar más apropiado para un objeto que la Independencia había convertido en trofeo de la modernidad política.

El sol naciente

Si la conquista era la escena originaria del despotismo y la colonización, la Independencia era el renacimiento de un mundo antiguo y la recuperación de una libertad largamente perdida. El escudo de San Martín fue la representación metafórica de este relato. El sol que aparecía por detrás de las montañas representaba el amanecer de una nueva sociedad; el mar, tranquilo y quieto, el fin de la guerra y la paz que se avecinaba. El marco del paisaje en que se desplazaba la figura del sol le otorgaba un sentido narrativo, refería la historia del proceso revolucionario y sugería el anuncio de un nuevo futuro. Era un símbolo de regeneración, pero era sobre todo un emblema apolítico, que evitaba referencias a un sistema determinado de gobierno y, en particular, a los símbolos republicanos que, como la pica y el gorro frigio, habían servido para identificar a varias naciones sudamericanas. [53]

Como emblema de la renovación social y política, el sol había sido también una imagen reiterada en los escudos americanos. [54] Pero hay un precedente puntual, que San Martín con toda seguridad conocía, y que confirma la intencionalidad de su elección. La misma imagen, mostrando "un río, algunas montañas y un sol naciente", había sido escogida para representar al Congreso de las Provincias Unidas del Río de la Plata, reunido en Tucumán en 1816. En medio de una aguda discusión entre monarquistas y republicanos sobre la forma de gobierno que habría de adoptarse en el Río de la Plata, el Congreso parece haber preferido omitir en su sello los símbolos revolucionarios que figuraban en el escudo de la nación que representaba. [55] Cuando el Ejército Libertador desembarcó en Pisco, no quedaba aún claro tampoco cuál sería el gobierno que finalmente habría de tener el Perú. Es probable que la preferencia de San Martín por el sistema monárquico haya guiado su decisión de eludir los emblemas republicanos.

Era inevitable que la imagen del sol se asociara al pasado precolombino, y que su posición en el escudo pudiera también evocar la vuelta a un tiempo anterior a la conquista española. Este sentido había estado ya presente en el sol que aparecía en el escudo de las Provincias Unidas del Río de la Plata, un emblema que, significativamente, había sido ideado en 1812 por el peruano

◄ Fig. 10. Moneda de plata, de 8 soles, de las Provincias del Río de la Plata, anverso y reverso, 1815. Acuñada en la Casa de la Moneda de Potosí.

► Fig. 11. Medalla acuñada para la proclamación de la Independencia, el 28 de julio de 1821. Anverso. Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

Antonio Isidro de Castro, originario de Trujillo y residente entonces en Buenos Aires. Es por lo demás relevante que los sellos del escudo hayan sido grabados por el platero altoperuano Juan de Dios Rivera Conchatupa, un personaje clave en la fabricación de la emblemática rioplatense, quien reclamaba ascendencia inca y conservaba un árbol genealógico de los incas pintado sobre un conocido grabado de Antonio Palomino. [56] El simbolismo incaísta había encontrado un amplio arraigo en la retórica revolucionaria del Río de la Plata, y se difundió rápidamente por toda la región a través de las campañas proselitistas que acompañaron las incursiones militares en el sur andino. Todo ello permite resolver el debate sobre el carácter del sol en el escudo del Río de la Plata, para algunos un emblema clásico europeo y para otros un claro símbolo americano. [57]

La toma de Lima permitió la instalación de un Estado independiente y abrió una nueva etapa en la elaboración de la emblemática local. Hasta la proclamación de la Independencia San Martín había sido el principal responsable de la creación del aparato simbólico del nuevo régimen. Con el Protector gravemente enfermo y retirado a Magdalena, fueron sus ministros los que gobernaron efectivamente el Perú entre 1821 y 1822. [58] El ideólogo altoperuano Bernardo Monteagudo, el platero italiano José de Boqui y el médico peruano Hipólito Unanue, los hombres encargados de la administración del gobierno provisional, fueron los principales actores en la producción del ritual y de los símbolos del Protectorado. Bajo su impulso se fue creando una emblemática paralela, que partía de la propuesta inicial de San Martín, pero que operaba en ella transformaciones significativas.

Quizás la más evidente sea el papel protagónico que empieza a adquirir la figura del sol. Casi desde el inicio, había ido cobrando independencia simbólica, separándose del mar y de las montañas que le habían servido de marco y que habían fijado su sentido. Aislado del paisaje, dejó de ser metáfora para convertirse en emblema. La primacía del sol no se impuso por decreto, sino que se fue instalando progresivamente en la práctica hasta convertirse en símbolo oficial del Protectorado. Había aparecido ya como fórmula alternativa en los diseños de las banderas antes de la toma de Lima, pero hizo su primera aparición significativa en las medallas acuñadas para celebrar la Independencia, que llevaban un gran sol radiante en el anverso, y cuyo diseño copiaba el de las monedas que, desde 1813, identificaban a las Provincias Unidas del Río de la Plata (Figs. 10, 11). El sol sería también la imagen principal de los cuartillos provisionales de cobre decretados en febrero de 1822 por orden de Unanue (Fig. 13). [59] Fue igualmente el símbolo de la Orden del Sol, la institución central de la política impuesta por San Martín y Monteagudo (Fig. 12). En todas partes aparecía. Un sol bordado figuraba como distintivo en los trajes del Protector, de sus ministros de Estado y demás oficiales del gobierno según decreto de Monteagudo del 15 de agosto de 1821. [60] El sofá que se dice era utilizado en Lima por el propio San Martín, llevaba la imagen del sol junto a otros emblemas patrios (Fig. 14). [61] Fue también una imagen reiterada en la poesía y en la retórica política. Otro decreto de Monteagudo de setiembre de 1821, declaró el cambio de nombre del torreón de San Miguel en el Real Felipe (denominado "castillo de la Independencia") por el de "castillo del Sol". [62]

EL PERU
A SUS LIBERTADORES

La ascendencia del sol se confirma en marzo de 1822, al decretarse el primer cambio significativo a la bandera, ordenado por Monteagudo siguiendo las recomendaciones del Director General de Marina, el oficial chileno Luis de la Cruz. [63] Sólo el estandarte nacional llevaría el escudo provisional decretado por San Martín, mientras que "la insignia de preferencia" sería roja con un sol blanco al centro y la bandera nacional tendría un sol rojo sobre la faja blanca central. Incluso el decreto posterior, que cambió las fajas transversales por las verticales que aún hoy definen la bandera nacional, insistía en enfatizar el nuevo emblema solar. [64]

Todo indica que Monteagudo fue el principal promotor de esta veta emblemática. En el discurso de instalación de la Orden del Sol, que leyó como secretario de su Consejo, explicó el significado del emblema que identificaba ahora a la nación:

> *Si hubo un tiempo en que el astro que preside el día fue adorado por los padres de nuestros antepasados como el Dios visible de la naturaleza, y si su imagen sola conmovía a la piedad, animaba a la virtud, y mantenía en la monarquía peruana la moral sencilla que recibió de sus primeros lejisladores, hoi ha vuelto la época en que ese mismo astro recordando a los peruanos lo que fueron, su imajen sea el estandarte que los una y restituya a sus pechos naturalmente ardientes y esforzados la enerjía que siempre pierden, lo que viven por largo tiempo en la sombra de la esclavitud.* [65]

A la explícita aclaración de Monteagudo, se suman los innumerables testimonios poéticos y literarios de la época del Protectorado. [66] El sol era "la expresión histórica del país de los Incas", [67] como habría de insistir más tarde el propio Monteagudo, una imagen que permitía unir un pasado glorioso con el presente heroico.

Pero el sol también había quedado inevitablemente identificado con la figura de San Martín, y fue cargándose de las connotaciones negativas surgidas con el desprestigio en que cayó el Protector. Desde los fueros del republicanismo, el sol pudo ser leído entonces como una manifestación de las aspiraciones monárquicas de San Martín; [68] pudo también ser visto como un símbolo impuesto desde fuera, en cuya creación no habían participado los peruanos. Por todo ello, la partida de Monteagudo y San Martín en 1822 marcó un momento de inflexión en la política peruana, y así también, en el curso de su repertorio emblemático.

◀ Fig. 12. Condecoración de oro de la Orden del Sol del Perú otorgada al General Juan Antonio Alvarez de Arenales. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

▲ Fig. 13. Cuartillo provisional de cobre, decretado el 18 de febrero de 1822 y acuñado por la Casa de Moneda de Lima. Anverso. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

▶ Fig. 14. Sofá de caoba con incrustaciones de bronce perteneció a José de San Martín, Lima, ca. 1821. Obsequiado al Perú por el Instituto Sanmartiniano de Buenos Aires en 1940. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

El sol eclipsado

La insatisfacción con el escudo nacional se había dejado sentir incluso antes del retiro de San Martín. En los sellos y las monedas producidos en tiempos del Protectorado se distingue claramente la inquietud por transformarlo y dotarlo de nuevos sentidos. En efecto, al asumir el Ministerio de Hacienda en agosto de 1821, Unanue remitió inmediatamente a la Casa de Moneda diseños para los sellos de los nuevos ministerios. [69] Han quedado los dibujos preparados por los talladores de la Casa de Moneda sobre la base de sus modelos (Figs. 15, 16, 17). [70] Todos muestran al centro el escudo de San Martín, pero en cada uno se agregan figuras y emblemas relativos a los asuntos del ministerio en cuestión: la justicia vendada con la balanza y el libro de las leyes representan el buen gobierno, los barcos y la cornucopia, las riquezas que genera el comercio y las banderas, anclas y cañones, la marina y el ejército. Son alegorías trilladas y evidentes, pero reflejan la necesidad sentida de añadir elementos al escudo, de complementarlo y de enriquecerlo simbólicamente, una tarea en la que Unanue persistiría apasionadamente a lo largo de su carrera.

Todo indica que la concepción del gran sello del Estado, definido hacia fines de 1821, se debe también a Unanue. Es probable que el encargado de plasmar la idea en imagen haya sido el pintor quiteño Francisco Javier Cortés, formado como dibujante en la Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada (1790-1798) y luego en la extensión local de la *Flora Peruviana*, de Hipólito Ruiz y José Pavón (1800-1807). [71] Como catedrático de dibujo botánico en la Escuela de San Fernando, Cortés era una figura cercana a los círculos científicos en que Unanue participaba. La ejecución del sello fue encargado a Marcelo Cabello, el grabador más conocido de su tiempo (Fig. 18). [72] Utilizado en las primeras monedas nacionales, en los documentos del Protectorado, las cartas de naturaleza y los diplomas entregados a los integrantes de la Orden del Sol, fue probablemente la imagen más difundida de la nación en sus primeros años de existencia (Figs. 19, 20). El sello transformaba completamente la propuesta inicial de San Martín, que se perdía en medio de una profusión de elementos añadidos. Un cóndor y una vicuña, rodeados por las banderas de las naciones independientes de América, flanqueaban el escudo. Por detrás aparecía una frondosa palmera coronando el conjunto. [73] Una ornamentación desmedida y una naturaleza exuberante desplazaban simbólicamente al emblema del sol y las montañas, cuya reducida presencia resultaba del todo elocuente. El sello anunciaba una línea emblemática que, liderada por Unanue, habría de imponerse luego en los símbolos que finalmente serían adoptados para representar la nación.

El largo proceso de definición de los símbolos nacionales se inició formalmente con la instalación del Congreso y la partida de San Martín, una situación que

▲ Fig. 15. Diseño para el sello del Ministerio de Guerra y Marina, 1821. Dibujante anónimo, sobre diseño de Hipólito Unanue. Archivo General de la Nación, Lima.

▲ Fig. 16. Diseño para el sello del Ministerio de Gobierno, 1821. Dibujante anónimo, sobre diseño de Hipólito Unanue. Archivo General de la Nación, Lima.

▲ Fig. 17. Diseño para el sello del Ministerio de Hacienda, 1821. Dibujante anónimo, sobre diseño de Hipólito Unanue. Archivo General de la Nación, Lima.

▶ Fig. 18. Gran sello del Estado, grabado por Marcelo Cabello, en diploma de la Orden del Sol otorgado a Francisco Vidal en enero de 1822. Archivo Histórico, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima

dejaba por primera vez las decisiones políticas directamente en manos peruanas. Se abrieron así las puertas a un período de grandes cambios en la emblemática local, pero también a un momento de gran indecisión simbólica. Todas las posibilidades parecían realizables; se fueron sucediendo una a una las más diversas imágenes, que abarcaron prácticamente todo el espectro del repertorio alegórico, desde referencias al pasado precolombino y a la antigüedad clásica, hasta la política, la naturaleza e incluso a la astronomía. En esta suerte de confusión semántica que dominaría hasta 1825, se revelaron las dificultades encontradas por los líderes criollos para determinar los símbolos nacionales, una contrariedad que es también un reflejo de las dificultades ideológicas que la idea de nación impuso en el contexto peruano.

Esta nueva etapa empieza con una iniciativa ciudadana. En marzo de 1823, José Ignacio de Molina presentó un diseño para los sellos del Congreso. Su propuesta mostraba, en la parte inferior, a un águila sobre "la parte del globo que hace el territorio del Perú, como atributo propio del antiguo imperio". En el centro figuraban, "sobre la superficie de la tierra del Perú, la llama y el cóndor, seres que se dan y se regeneran exclusivamente en él". Dominaba en el escudo el "zodiaco que comprende las constelaciones Libra, Escorpión y Sagitario", correspondientes "en la esfera celeste, a la parte del globo que ocupa el mismo Estado sobre su latitud austral" y sobre el conjunto aparecía "el sol dirigiendo sus rayos sobre el zodiaco", una imagen que se refería tanto a la astronomía como "al culto y adoración que le daban los indígenas del Estado". En la corona cívica sobre el escudo aparecía una bandera que representaba "el triunfo del Estado", y a los lados estandartes de armas, lanzas y otros trofeos militares. El sello menor mostraba los mismos elementos, pero era sostenido por "dos

EL PROTECTOR DEL PERU,
PRESIDENTE
DEL GRAN CONSEJO DE LA ORDEN DEL SOL.

POR CUANTO D. Francisco Vidal Capitan de Artilleria
HALLA COMPRENDIDO EN EL ARTICULO 15 DEL DECRETO DE 8 DE OCTUBRE DEL AÑO ANTERIOR: POR TANTO, HE TENI-
BIEN DECLARARLE ACREEDOR A LA PENSION VITALICIA DE DOSCIENTOS PESOS ANUALES. TOMESE RAZON EN EL GRAN
O EN EL TRIBUNAL DE CUENTAS Y EN LA ADMINISTRACION GENERAL DEL TESORO.
DADO EN EL PALACIO PROTECTORAL DE LIMA A Diez y seis DE Enero DE 1822 DE LA LIBERTAD DEL PERU.

Jose de S.n Martin

DIPLOMA DE ASOCIADO PENSIONADO DE LA ORDEN DEL SOL, a favor del Capitan de Artilleria D. Fran.co Vidal

sátiros de alguna semejanza a la forma y color oscuro natural de los indígenas". [74] El programa iconográfico de Molina ponía todo el énfasis en la representación de las diferencias que definían una originalidad local: la ubicación geográfica, el pasado antiguo, la naturaleza e incluso la población.

Sabemos poco del autor de este proyecto. Patriota entusiasta, había presentado antes un diseño para la moneda nacional, que desconocemos, y un plan de organización del gobierno. Pidió entonces también a la Junta Gubernativa un nombramiento como comandante de ingenieros, lo cual le fue concedido. Más adelante, ya octogenario, propondría otros programas de gobierno al Congreso de 1827 y a la Convención Nacional de 1833. En todas sus proposiciones se percibe una clara conciencia del momento fundacional que representaba la Independencia y de los peligros que amenazaban el sistema democrático, como también una franca fascinación con la posibilidad de imaginar las formas políticas y simbólicas que podía tomar la nación. [75]

El Congreso vio con simpatía su programa iconográfico. El 15 de abril, la Comisión de Bellas Artes del Congreso, integrada por José Pezet, Miguel Tafur, Felipe Cuellar, Francisco Herrera y Manuel Antonio Colmenares, presentó un dictamen favorable, al encontrar que el sello reunía "sin confusión y con elegancia, todos los atributos físicos y políticos del antiguo y nuevo Perú, sin que ofendan a los delicados los signos simbólicos que lo recuerdan bajo sus leyes primitivas y Emperadores...". Sólo objetaron la representación de los rayos del sol, por no encontrarla conforme con la verdad científica.

La de Molina no fue la única propuesta espontáneamente presentada al Congreso. Otros dos proyectos, cuyos detalles ignoramos, habían sido evaluados también por la Comisión de Bellas Artes. Uno de ellos no convenció por dar "la idea más ridícula"; el otro, por ser demasiado sencillo y, en consecuencia, "aplicable a cualesquiera circunstancias". Pero el diseño de Molina no llegó a persuadir tampoco al pleno del Congreso, que devolvió el expediente, pidiendo se revise la exactitud de los signos zodiacales y, lo que es más significativo, ordenando también la incorporación de dos connotados científicos, José Gregorio Paredes e Hipólito Unanue, a la Comisión de Bellas Artes.

Días más tarde, la comisión entregó un documento, firmado por Paredes, que contenía una nueva y compleja propuesta, ya no sólo para el sello del Congreso, sino también para el escudo de la República. Quedó muy poco del diseño inicial de Molina. El informe recomendaba eliminar toda referencia militar, por considerar que la guerra era opuesta al "nuevo régimen social fundado en la razón y no en la fuerza". Proponía además un nuevo eje temático para el escudo, que priorizaba la política y reservaba "por adornos o trofeos las producciones singulares o más preciosas del país, que sirvan a determinarlo de un modo independiente de la fluctuación a que están expuestas las instituciones humanas...". Al centro del escudo aparecían:

> *una candela, un bastón y una espada, significativos de los tres poderes administrativos legislativo, ejecutivo y judicial, juntos por un extremo y separados por el otro, para dar a entender que todos tres emanan de un principio común que es la nación, pero que han de estar separados en su ejercicio, con este mote:* Discretis muniis*, o este otro* Libertati asserendae*. Más abajo, en espacio distinto, se pone un gorro señal de la libertad civil y del pueblo constituido en democracia, origen de los tres poderes. Se dio la preferencia a la división de los tres poderes para simbolizar el Gobierno del Perú, en el supuesto de ser ella la más sólida garantía de los derechos individuales.*

◀ Fig. 19. Gran sello del Estado peruano, ca. 1822-1823. Grabado en acero, realizado en Londres. Archivo General de la Nación, Lima.

▶ Fig. 20. Anverso y reverso de moneda de ocho reales acuñada en Lima en 1822, mostrando de un lado el escudo nacional y del otro a la Justicia y la Virtud flanqueando una columna. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

Se trataba de un verdadero manifiesto del republicanismo que había triunfado tras la partida de San Martín. La libertad y el derecho se erigían ahora como valores fundamentales de la modernidad política. Pero esta radicalidad pudo coexistir con la persistencia de un sentimiento religioso tradicional e incluso abiertamente reaccionario:

> *Por timbre, aunque dentro del escudo, se ve una cruz radiada, divisa de las naciones cristianas con que los monarcas han adornado sus coronas, y que aún los astrónomos han introducido en los signos planetarios* [...] *Dispuestos los rayos en forma circular, tiene lugar la idea de una cruz sobrepuesta al sol, o del culto verdadero subsistiendo al antiguo idolátrico.*

Es un giro curioso, que permite pasar de la política revolucionaria a una idea de la religión derivada directamente de la Iglesia militante de la Contrarreforma en América. Será la única y última aparición de un signo católico en la emblemática republicana.

Lo más significativo es que la propuesta de Paredes introduce en la ornamentación los elementos que dominarían finalmente en el escudo nacional decretado dos años más tarde: "un saco con monedas derramadas", una vicuña, un cóndor y el árbol de la cascarilla. Son de los pocos emblemas adaptados de la propuesta de Molina, que revelan una similar vocación por remarcar la originalidad local a partir de la fauna y la naturaleza del país. Esta intención queda revelada en la sugerencia que Paredes hace de sustituir las clásicas hojas de laurel por ramos de coca. [76]

Pero este énfasis localista tenía límites definidos. No se extendió a lo étnico, y los "sátiros" indígenas que sostenían el escudo de Molina fueron silenciosamente omitidos. Paredes también prefirió ignorar el pasado local, eliminando expresamente la imagen del sol:

> *demasiado genérico y aplicable a todo el hemisferio meridional de la tierra, o a lo menos, á la mitad de su zona tórrida; y porque si dice relación a la antigua religión de los peruanos, se resiente de superstición, y si a su forma de gobierno, está en contradicción con el gobierno actual de la República. Las luces y cultura del siglo no admiten comparación con el corto grado de civilización a que pudieron llegar los antiguos habitantes del Perú, y como no fue culpa suya no haber poseído descubrimientos o instituciones que deba envidiar la generación presente, tampoco queda ésta en descubierto por no preciarse de ellas.*

Posiblemente se trate del ataque más abierto al pasado precolombino que nos haya dejado el período de la emancipación. El texto no sólo se refiere, con intención peyorativa, al atraso intelectual y social del antiguo Perú, sino que evoca a la vez la superstición indígena, que había sido

▼ Figs. 21a, b. Diseño de Manuel Atanasio Dávalos para las monedas de cobre de un cuarto de peso, 1823. Archivo General de la Nación, Lima.

▼ Fig. 22. Diseño de Manuel Atanasio Dávalos para las monedas de cobre de un octavo de peso, 1823. Archivo General de la Nación, Lima.

▶ Fig. 23. Reverso de un cuartillo provisional de cobre, decretado el 18 de febrero de 1822 y acuñado por la Casa de Moneda de Lima. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

a

b

sugerida ya por la figura de la cruz radiante. En el marco de un texto que evoca los discursos de la conquista, no podemos dejar de anotar que el autor podía rastrear sus orígenes hasta el capitán Cristóbal Fernández de Paredes, llegado al Perú en 1555 con el tercer virrey del Perú. [77] Pero es poco probable que los demás integrantes de la Comisión de Bellas Artes hayan compartido sus ideas.

Quizás por ello la propuesta de Paredes no logró convencer al Congreso, que devolvió nuevamente el expediente a la Comisión de Bellas Artes. Ante la insatisfacción con los diseños, Colmenares sugirió organizar un concurso público, y el 23 de abril de 1823 se publicó en la *Gaceta de Gobierno* una convocatoria "a los inteligentes de gusto delicado en bellas artes" para presentar diseños para los "sellos del Congreso, armas y moneda de la República". [78] Mas esta convocatoria no tuvo el éxito esperado: a un mes de publicado el aviso, no se había presentado ninguna nueva propuesta. Unanue sugirió entonces que se adopte como sello del Congreso uno de los diseños que habían sido presentados por la Comisión, que mostraba a "dos cóndores sobre una roca destrozando unas cadenas". [79] Mientras el sello del Congreso quedó así definido, no se logró un consenso con respecto al escudo de armas del Estado.

Los diseños discutidos en el Congreso tendrían, sin embargo, una influencia decisiva. Una semana después de archivarse el debate sobre el escudo nacional, Unanue se vería obligado a recurrir a algunas de las ideas que habían sido materia de discusión en el Congreso. Como Ministro de Hacienda, debió entonces dirigir la acuñación de la moneda de cobre emitida para amortizar el papel moneda. Era la oportunidad para reemplazar las piezas que la ceca de Lima continuaba acuñando con las matrices españolas. [80] El 12 de junio de 1823 Boqui le remitió unos dibujos para las monedas de un cuarto y octavo de peso que habían sido preparados por Manuel Atanasio Dávalos, grabador de la casa de moneda, con toda probabilidad bajo indicaciones de Unanue. En los diseños para la moneda de un cuarto aparecía un camélido sudamericano como figura solitaria en uno de los lados (Fig. 21a). En la moneda de un octavo, en cambio, el mismo animal descansaba al pie de un árbol coronado por un sol (Fig. 22). Al anverso de ambas propuestas figuraba un fruto, al parecer una lima, símbolo de la capital del Perú. [81] Las monedas que finalmente se acuñaron mostraban al camélido descansando en un campo al pie de una cadena de montañas, sobre las que dominaba un sol radiante (Fig. 23). En el primer plano aparecía la pica con el gorro frigio, un símbolo republicano que hasta entonces había tenido poca presencia en la emblemática peruana.

Dominando el paisaje, el sol volvía al lugar que había ocupado en el primer escudo de San Martín; volvía a ser un elemento de la naturaleza y perdía el carácter emblemático que adquirió bajo el Protectorado. El lugar central lo ocupaba ahora el paisaje natural; pero no era ya un paisaje universal y genérico, que definía la aurora de una nueva era, sino un escenario que evocaba directa y puntualmente la naturaleza de los Andes. El cambio anunciaba el rumbo que tomaría la emblemática peruana, y el lugar central que en todo ello habrían de tener José Gregorio Paredes e Hipólito Unanue.

La naturaleza heráldica y la invención de la patria peruana

La participación de Paredes y Unanue en el debate sobre el escudo de 1823 se repetiría nuevamente en el Congreso de 1825. Del diálogo entre las propuestas que entonces promovieron habría de surgir el consenso final en torno a los símbolos nacionales. Habían recorrido juntos un largo camino, que los llevó de las aulas de la Escuela de San Fernando al periodismo fidelista del régimen de Abascal y, finalmente, a posiciones decisivas en los primeros gobiernos republicanos. Los unía además una estrecha amistad: Unanue nombró a Paredes como uno de sus albaceas y este le dedicó a su maestro sus *Lecciones de matemáticas*, publicadas en 1822. [82] Ambos fueron figuras claves en la formación del Estado peruano surgido con la Independencia.

La trayectoria pública de Unanue traza una línea de sorprendente continuidad e influencia, que abarca todos los gobiernos del último período virreinal y de la temprana república. Hombre de confianza de San Martín y de Bolívar, congresista, ministro de estado e incluso encargado del poder político, su ubicuidad en el gobierno es una de las pocas constantes en una época marcada por la inestabilidad y el cambio. Unanue es además el ideólogo por excelencia del patriotismo colonial y de los tempranos discursos de nación. Lo que no le ha sido debidamente reconocido es su aporte a la definición de los símbolos nacionales y los rituales políticos republicanos.

Una revisión de sus escritos y correspondencia nos revelan sin embargo una verdadera pasión por las conmemoraciones, las medallas y la numismática, "...todos aquellos Monumentos en que el cincel y el buril esplayan sus primores, para perpetuar la memoria póstuma del héroe y del poderoso", [83] una conciencia definida desde 1791, cuando publica en el *Mercurio Peruano* su "Idea general de los monumentos del antiguo Perú". La significativa colección de monedas y medallas que conservaba nos permiten confirmar su afición. [84] Hay en todo ello un evidente deseo de dejar a la posteridad una imagen de la grandeza del momento histórico que vive, de entrever la forma en que su presente habría de convertirse algún día en pasado heroico. Pero hay también una gran fe en la capacidad proselitista de la emblemática. La emergente nación requería una imagen que pudiera identificarla y promover su causa. Para Unanue, la moneda tenía en ello una función fundamental, pues en el movimiento que genera su circulación podía difundir como ningún otro medio la imagen del poder político. En su exposición ante el Congreso como Ministro de Hacienda, leído en 1825, enfatizó la idea:

◀ Fig. 24. Diseño de moneda presentado al Congreso en febrero de 1825 por Hipólito Unanue. Archivo General de la Nación, Lima.

▲ Fig. 25. Diseños de monedas, adjunto a un oficio remitido a Hipólito Unanue por el Congreso Constituyente en febrero de 1825. Archivo General de la Nación, Lima.

La moneda no es tan sólo el signo representativo de las especies comerciales. Es, en las repúblicas, un monumento que lleva a la posteridad el recuerdo de los sucesos prósperos y adversos; y en las monarquías el testimonio infalible del dueño y señor de ellas.

La moneda es un vehículo de recordación de la autoridad, y símbolo de soberanía. Su importancia era evidente en una región y una época que contaba con pocos recursos para la difusión de la imagen visual. Por ello, la imposibilidad de acuñar moneda nacional genera una clara angustia en Unanue. "¡Qué doloroso y de cuán infausto agüero me era ver batir monedas con el busto de Fernando VII, proclamada ya la independencia!", refería con desesperación recordando los sucesos de 1823, para concluir con una frase que convierte la vigencia de la moneda española en fatal augurio del desenlace final: "En cada momento la tenía perdida, y en efecto se perdió". [85]

Unanue aprovecha entonces para presentar al Congreso un dibujo con la propuesta para la nueva moneda, cuyo diseño simplificaba los elementos de las que entonces circulaban, y al reverso perpetuaba "la gloriosa victoria a la que debemos entera libertad". [86] Su pedido obliga al Congreso a dar prioridad a la definición del escudo, tema que se debatió días más tarde. Los diseños presentados por Unanue, que fueron discutidos en esas sesiones secretas, se han conservado con una carta que el Congreso le dirige para devolverle los dibujos y entregarle la propuesta finalmente adoptada. [87]

Los dibujos de Unanue retomaban todos los principales elementos del gran sello del Estado. En el anverso figuraba un cóndor al centro de un escudo orlado por banderas, ramas de olivo y laurel. Sobre el conjunto, un pequeño sol radiante y al pie la frase "renació el sol del Perú". El reverso mostraba a una figura alegórica en atuendo clásico, de pie frente a un paisaje montañoso, que sostiene en una mano una pica coronada por un gorro frigio y en la otra un escudo. Por detrás, asoma la figura de una vicuña erguida y en el exergo el lema "Por la victoria de Ayacucho" (Fig. 24). Otro dibujo, de factura menos cuidada, ofrece una variante que reorganiza las mismas figuras. Posiblemente se trate de una alternativa propuesta por el propio Unanue. En el anverso

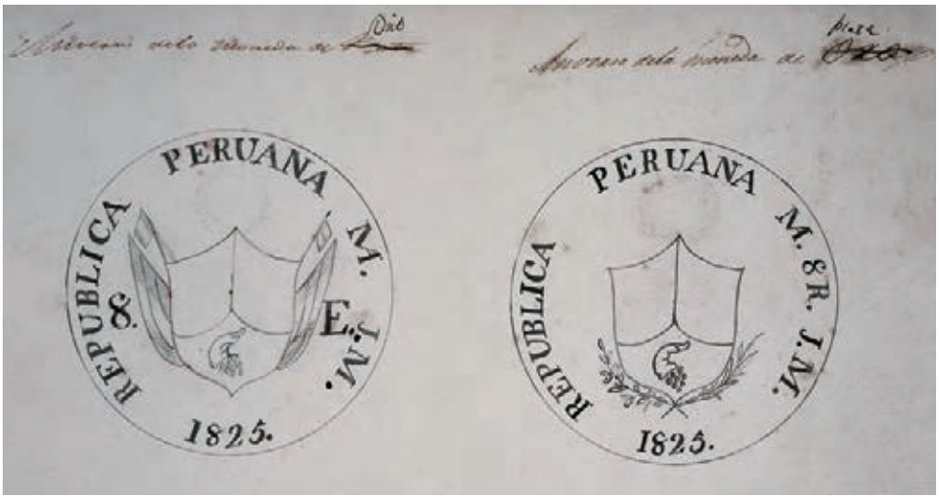
el cóndor es reemplazado por un camélido americano, aparentemente una vicuña, y el lema al pie del escudo, "renació el sol", es borrado por intervención de una mano distinta a la del dibujante. La figura alegórica del reverso está sentada, y en vez del escudo, sostiene con su mano izquierda una cornucopia derramando monedas (Fig. 25). El mote también cambia por la frase, "por la virtud, y la unión". Los diseños no suponían innovación alguna ni imponían un verdadero cambio de sentido; tan sólo redistribuían y simplificaban la disposición de los elementos que configuraban el todavía vigente sello del Estado.

La propuesta de Unanue fue remitida a la comisión diplomática del Congreso y discutida el 23 de febrero. En el primer día de debates el reverso fue aprobado, mientras que el anverso sufrió ligeras modificaciones: el sol fue eliminado y reemplazado por una corona cívica. Francisco Javier Mariátegui sugirió también cambiar el lema del reverso al de "por la voluntad de los pueblos". Todo parecía quedar así definitivamente resuelto. Mas al día siguiente, en un giro imprevisto, José Gregorio Paredes, entonces presidente del Congreso, expuso un programa alternativo para el escudo, centrado en tres figuras esenciales: la vicuña, el árbol de la quina y una cornucopia con monedas. Casi sin discusión, la idea fue aprobada por el pleno. [88] Se fijó así, finalmente, el escudo que sería adoptado para representar al Perú.

Quedaba tan sólo por definir la moneda nacional. En este caso, la propuesta de Unanue no sufrió mayores modificaciones, salvo por la ausencia de la vicuña, que ahora figuraba en el escudo al anverso, y por el lema, que quedó fijado como "firme y feliz por la unión". [89] Es posible que se hayan discutido

◀ Fig. 26. "Perú libre", diseño para moneda adjunto a un oficio remitido a Hipólito Unanue por el Congreso Constituyente en febrero de 1825. Archivo General de la Nación, Lima.

▶ Figs. 27 y 28. Diseño del anverso y reverso de las monedas propuestas al Gobierno por el Congreso Constituyente en febrero de 1825. Archivo General de la Nación, Lima.



otras propuestas, como lo sugiere un dibujo con el lema "Perú libre", explicado visualmente a través de dos aves en gesto de romper las cadenas de la esclavitud (Fig. 26), que figura entre los dibujos remitidos y que recuerda el diseño escogido por Unanue en 1823 para el sello del Congreso. La concisión de las actas de las sesiones secretas desafortunadamente revela muy poco del tenor de la discusión. Las decisiones tomadas, sin embargo, nos permiten deducir que el momento político no parecía exigir ya un escudo que recordara únicamente la emancipación política; era necesario ahora definir también el carácter de la nación que se empezaba a formar.

A diferencia del escudo, la bandera, legitimada por el uso, no sufriría modificaciones. Paz Soldán refiere la existencia de hasta cinco propuestas para cambiar su diseño. Todas ellas sugerían variaciones en los colores, pero agregaban poco al repertorio conocido de emblemas. Aparecía el sol, el gorro frigio, y ocho estrellas, por las provincias que entonces integraban el país. La más original presentaba una secuencia de ocho rosas, sin duda una alusión a la santa limeña, utilizadas para referirse a las provincias. [90] Pero Francisco Javier Mariátegui insistió en mantener la bandera, el estandarte y la escarapela definidos en el decreto provisional de San Martín, con las modificaciones posteriores. [91]

El decreto que determinaba la forma final de los símbolos patrios fue suscrito por Bolívar y Unanue el 24 de febrero de 1825 y publicado pocos días después:

> *Las armas de la Nación Peruana constarán de un escudo dividido en tres campos,: uno azul celeste a la derecha, que llevará una Vicuña mirando al interior: otro blanco á la izquierda, donde se colocará el árbol de la Quina, y otro rojo inferior, y más pequeño, en que se verá una Cornucopia derramando monedas, significándose, con estos símbolos, las preciosidades del Perú en los tres reinos naturales.* [92]

Se oficializaba así el destierro definitivo del sol, la única imagen explícitamente rechazada por el Congreso. La intencionalidad del gesto quedaría confirmada un mes después, al declararse extinguida la Orden del Sol, y con ella todo rastro simbólico de la presencia de San Martín en el Perú. [93] El escudo de Paredes señalaba al mismo tiempo el triunfo de la visión naturalista de Unanue (Figs. 27, 28, 29, 30). En efecto, todas sus imágenes habían sido prefiguradas en la emblemática precedente: el escudo de 1825 simplemente ponía al centro lo que había pugnado por primacía simbólica desde las márgenes del gran sello del Estado.

Naturaleza, ciencia y política: las riquezas del Perú

Ya descubro al comercio
Conduciendo a porfía
Quanto puede desearse
Para el bien de la vida,
Y extrayendo en retorno
A regiones distintas,
Los inmensos tesoros
Que ofrecen nuestros climas. [94]

Felipe Lledías, 1822

Tras la aparente simplicidad del escudo y la transparencia del enunciado que lo define, se esconde un complejo universo de asociaciones que precisan la visión naturalista propuesta por los intelectuales peruanos. Quienes habían participado en su creación formaban parte del núcleo central del colegio médico de San Fernando. Como en el resto de América Latina, los científicos, preparados para la vida pública por su participación en el periodismo y en la administración del último período virreinal, asumieron con facilidad el liderazgo político de la primera República. [95] En el campo de las ciencias habían luchado contra la dependencia y el provincialismo intelectual, y el estudio de la naturaleza les había dado una conciencia aguda de las particularidades locales. Para los ilustrados peruanos, la modernidad se traducía en pensamiento científico y las ciencias en sinónimo de historia natural.

La exaltación de la naturaleza había tenido un lugar central en los discursos del patriotismo criollo desde el siglo XVII. [96] Había sido luego el eje de uno de los debates ideológicos más importantes de la ciencia americanista, que Antonello Gerbi llamó "la disputa del Nuevo Mundo". Según las tesis promovidas primero en los escritos del naturalista francés conde de Buffon, América era un continente inmaduro y débil, incluso impotente, que producía animales y hombres inferiores. Estas teorías, asumidas por muchos de los más reconocidos intelectuales europeos, como Raynal y Marmontel, fueron llevadas a su extremo por el abate Corneille de Pauw, quien llegó a proponer que ese clima hostil conducía también a la inevitable degeneración del hombre en América. [97]

Como puede suponerse, los criollos americanos recibieron estas sorprendentes teorías con comprensible indignación, y las respuestas que ensayaron determinaron el surgimiento de un discurso patriótico basado en la celebración de la naturaleza local. Unanue asumió la defensa del suelo americano en su obra más célebre, las *Observaciones sobre el clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre* (1806). El libro se esgrime como una respuesta a Buffon y De Pauw, a esos "filósofos ultramarinos" que "mojaron su pincel en amargos y negros tintes para retratar a estas regiones afortunadas como a un suelo ingrato negado a las bendiciones del cielo; funesto albergue de sierpes, cocodrilos y otros monstruos empozoñados...". [98] La respuesta se cifra en la grandeza de la naturaleza americana pero también en el prestigio de la ciencia moderna, ambas referencias constantes en la trayectoria de Unanue y en su quehacer emblemático.

◀ Fig. 29. Figura de la libertad. Reverso de moneda de plata de ocho reales, acuñada por la Casa de Moneda de Lima en 1825. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

▶ Fig. 30. Escudo nacional. Anverso de moneda de plata de ocho reales, acuñada por la Casa de Moneda de Lima en 1825. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

La naturaleza es la metáfora preferida de Unanue, el eje que sustenta todo su discurso de nación. El brindis que dedica a Bolívar en el banquete ofrecido a su llegada a la capital en setiembre de 1823, parece más el elogio a un científico que a un héroe militar. Bolívar supera a los héroes del Viejo Mundo, pues en vez de oprimir a los pueblos libres libera a los esclavos, y por ello, argumenta Unanue,

> [...] *la naturaleza, y las ciencias lo han decorado de un modo que no obtuvieron aquellos. Por dilatadas que fueran sus campañas, jamás tocaron ni al ecuador, ni al trópico. V. E. ha vencido bajo del primero, y coronándose por este gran círculo, pisando con su planta victoriosa el centro en que la balanza arregla el movimiento del globo terráqueo, y en que la mantiene al fiel la prodigiosa altura de los Andes, y sus riquísimas entrañas*. [...] *Las ciencias mismas ofrecieron un reposo a las fatigas del combate sobre los restos preciosos de los trabajos que levantó la Astronomía para señalar el paso preciso de la línea media al grado austral, averiguar la figura de la tierra, y encender un claro fanal que dirigiese la navegación*. [99]

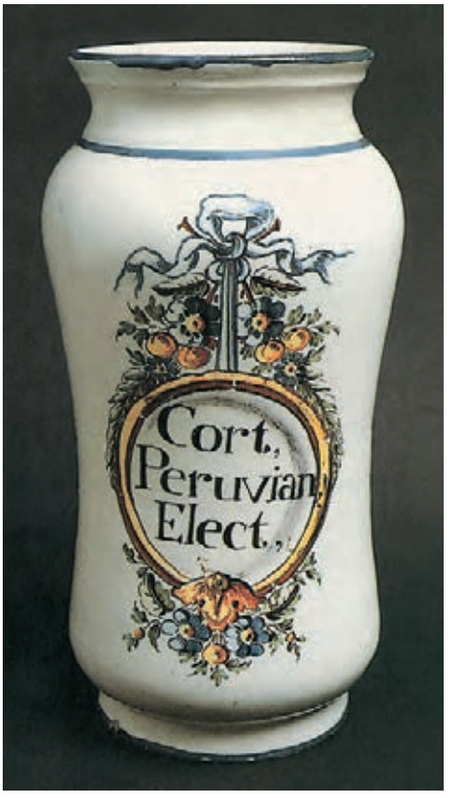
Es un brindis sorprendente por su compleja construcción. No es sólo que la grandeza del héroe americano se equipare a la magnífica naturaleza americana; Bolívar domina una geografía que sirve de eje y balanza del mundo mismo, y que presta sentido a los progresos de la ciencia. [100]

La nación como Unanue la figuraba era un espacio territorial autocontenido y discreto, distinto a todos los demás, definido por sus productos naturales y las promesas de riqueza y abundancia que podían contener. [101] Fueron teorías que tuvieron un peso muy grande en el discurso científico americano, y en particular en Unanue, cuya fe en la naturaleza local lo llevó a pensar el Perú como un microcosmos capaz de producir todo lo que pudiera necesitar. [102] Paredes también definió la autosuficiencia como fin último del desarrollo económico, pero puso el acento en las industrias que los productos naturales podían fomentar. "Yo soy independiente, pero no me sé vestir ni calzar", había insistido, al cuestionar la "independencia nominal" de un país que vivía a cuenta de la importación de productos europeos. [103] El escudo nacional definido por Paredes revelaba ese énfasis. Así, frente a la naturaleza tropical y fértil que Unanue había propugnado, Paredes formuló una imagen que resaltaba más bien las posibilidades comerciales de los recursos naturales. Cada uno de los emblemas incorporados al escudo contribuía a afirmar esa nación natural y práctica imaginada por los científicos peruanos.

El árbol de la quina o cascarilla era una especie clave del orgullo científico local. Había sido uno de los móviles principales de las expediciones científicas americanas del siglo XVIII y una de las preocupaciones constantes de la expedición botánica al virreinato del Perú que lideraron Hipólito Ruiz y José Pavón (Figs. 31, 32). Sus propiedades medicinales para el tratamiento del paludismo, conocidas desde el siglo XVII, fueron materia de debate a lo largo del siglo siguiente en todo el mundo. Su estudio ocupó a los principales científicos del momento, incluyendo a Charles-Marie de la Condamine y Alejandro de Humboldt. El propio Carlos Linneo, padre de la botánica moderna, fue quien le otorgó su nombre científico: *cinchona*. En 1820, en plena guerra de la Independencia, el antiguo prestigio de la quina se vio renovado por un descubrimiento crucial. Los químicos franceses Pelletier y Caventau aislaron los alcaloides de la *cinchona* –la cinchonina y la quinina–, identificándolos como los agentes activos contra la malaria. Al mismo tiempo señalaron la calisaya boliviana como la variedad con mayor contenido de quinina. En los años siguientes, se dio una verdadera carrera por la extracción de quina en el Alto Perú. Su inmenso valor medicinal lo había convertido en un recurso estratégico, lo que llevó a la Corona

◀ Fig. 31. Botes conteniendo quina. Colección de drogas. Facultad de Farmacia, Museo de Farmacia, Madrid.

▼ Fig. 32. Contenedor para quina. Cerámica. Facultad de Farmacia, Museo de Farmacia, Madrid.



a intentar controlar su extracción. El éxito comercial de las diversas variedades de quina estaba estrechamente ligado a las opiniones científicas vertidas sobre ellas. [104] Así, la búsqueda de los lugares donde se encontraba la quina más efectiva convirtió su estudio en el eje de una verdadera disputa territorial.

El entorno de San Fernando había tenido un papel determinante en la investigación sobre la quina peruana. Bajo el impulso del catedrático de botánica Juan José Tafalla, agregado a la expedición de Ruiz y Pavón tras la partida de los científicos españoles, se identificaron cerca de cuarenta nuevas especies en la expedición a Guayaquil, realizada entre 1799 y 1807, y a la cual se habría de sumar Francisco Javier Cortés en 1800. Como protector y promotor de los agregados botánicos al proyecto de la flora de Ruiz y Pavón, Unanue había estado cerca de estos desarrollos. [105] En 1820 el propio Unanue fue requerido urgentemente para enviar a la corte de Madrid un cargamento de quina ecuatoriana. [106] Frente a la imagen negativa de la naturaleza americana que los ilustrados peruanos combatieron, la quina permitía ahora proponer una planta que la propia Europa reclamaba por sus atributos curativos.

Científicos como Paredes o Unanue entendían el significado político del árbol de la quina. No sólo estaba en disputa el prestigio de los diversos centros científicos americanos dedicados a estudiarla, sino también el control de la extracción y comercio de un recurso natural de enorme importancia en los mercados internacionales. Su elección para representar el mundo vegetal en el escudo peruano respondía así a un complejo universo de referencias, que evocaba los progresos de la ciencia moderna, el control local de los recursos naturales y la defensa de la riqueza natural del Perú.

Similares asociaciones tenía la cornucopia, antiguo emblema de la abundancia, utilizado en el escudo para representar la riqueza mineral. En un giro inusual, las monedas reemplazan aquí a los frutos de la tierra que generalmente brotan de la cornucopia en la tradición emblemática europea. Por sus evocaciones clásicas, era una solución más elegante que el "saco" derramando monedas que aparecía en el escudo diseñado por Paredes en 1823. Más adelante, Bolivia escogería el perfil del cerro rico de Potosí para representar la minería en su escudo nacional, una imagen con una larga tradición visual, que había quedado claramente asociada al Alto Perú. En el escudo peruano, en cambio, las monedas que brotan de la cornucopia son el metal transformado en medio de cambio. Así, evocan no sólo a la minería sino también sus consecuencias materiales, al comercio que sirve de motor y a la riqueza económica que genera.

El árbol de la quina y la cornucopia señalaban una visión utilitaria de la naturaleza como factor de desarrollo científico y económico, que había sido compartida por un amplio círculo de ilustrados americanos. [107] En este esquema, la vicuña era también una elección evidente. Ya en 1823 Paredes la había escogido para su diseño del escudo, reemplazando a la llama que Molina incorporó a su propuesta inicial. Considerada como el más noble de los camélidos americanos, los científicos peruanos se habían referido con orgullo a su belleza y a la calidad de su lana, que comparaban con las sedas más finas. [108] Su utilidad para el comercio de hecho la hacía más atractiva que el cóndor para expresar la riqueza de la fauna local. Pero además, la vicuña evocaba otra esfera de asociaciones. A diferencia de la llama, no se presta al servicio de la carga, recorre con independencia las punas, y se resiste a la captura y a la domesticación. Podía, por todo ello, ser fácilmente erigida en una suerte de símbolo local de libertad [109] y, en efecto, parece haber quedado fijada como emblema del Perú independiente incluso antes de figurar en el escudo. [110]

A lo largo de la guerra la vicuña había llegado a personificar a la nación en la cultura popular. En ese juego de respuestas y equivalencias simbólicas que determinó

España Representada bajo la forma de una Plaza fuerte, sobre la que Vela el Genio del Patriotismo;
al qual mientras esgrime la espada contra las huestes del tirano, recuerda las desgracias de un Rey querido, cuya imagen Sostenida por un Angel, anima el entusiasmo nacional. Bonaparte amenazado por la constancia Española, se precipita y deja caer la mascara de su hipocresia, al mismo tiempo que el Aguila rapante, geroglifico de la canalla francesa, dirijiendose a robar la Corona y el Cetro de los dos mundos; es despedazada por el Leon, simbolo del esfuerzo Esp.

gran parte del aparato emblemático de la Independencia, la vicuña terminó siendo al Perú lo que el león era a España. Fue precisamente con la invasión francesa de la península que el león, la figura central de la heráldica española, adquirió una nueva importancia, convirtiéndose ya no sólo en imagen de la monarquía, sino de la nación española en su conjunto. [111] De ahí que terminara por abandonar la pose estática del escudo en las imágenes populares de la guerra peninsular. Es del todo probable que se hayan conocido en el Perú algunas de las estampas españolas que mostraban al león en lucha abierta con el águila imperial de Napoléon (Fig. 33). [112] El combate figurado entre animales heráldicos se extendió rápidamente a la retórica política y la cultura visual en los territorios hispánicos. Los ejemplos pueden tomarse de estampas, periódicos, poesías y bandos. Una crónica periodística limeña proclamaba en 1821 que "el león de Castilla" no volvería "a presentarse ante el pabellón independiente, sino para servirle de trofeo...". [113] El terreno había sido preparado por las monedas españolas de un cuarto de real que circularon en el Perú durante todo el período revolucionario, en las que aparecía el león rampante coronado, aislado del escudo real (Fig. 34).

En América el león sería derrotado por diversas figuras emblemáticas, un guerrero derivado del Hércules clásico, soldados del Ejército Libertador, alegorías de la pa-

tria, y la vicuña, su natural equivalente heráldico (Fig. 35). [114] En las figuras talladas en piedra de Huamanga, la lucha simbólica de la vicuña peruana con el león de Castilla se difundió ampliamente por todo el sur andino (Figs. 36, 37). En agosto de 1825 la Asamblea General del Alto Perú, al declarar la fundación de la "República Bolívar", ordenó otorgar al Mariscal Sucre una medalla de oro que llevara al anverso la imagen del héroe de Ayacucho "arrancando al Perú, figurado por una Vicuña, de entre las garras de un león...". [115] Eran imágenes de guerra, que buscaban claridad y definición simbólica antes que el despliegue de referencias eruditas. La vicuña en el escudo peruano no podía sino ser leída en el contexto de esa lucha figurada por los animales heráldicos y, así, como el triunfo final de la patria sobre España. Lo que no quedaba tan claro, sin embargo, era lo que esa patria podía significar.

Política emblemática y discursos de nación

El escudo del Perú forjó una emblemática enteramente nueva y a la vez local, que tendía puentes entre el patriotismo colonial y la modernidad política. Así, encargados de definir una imagen de la nación, los criollos peruanos escogieron el suelo. Para quienes conocen la historia del temprano discurso colonial, la elección puede resultar evidente. Los criollos se habían definido desde siempre por el lugar de nacimiento; seguían siendo, como lo habían sido en el siglo XVI, "los hijos de estas tierras". Pero no era igual el momento político, ni la posición social que ocupaban. Tampoco el discurso podía entonces ser el mismo. En sus matices y en las resonancias que cobraba, el elogio de las riquezas del Perú adquiría ahora un sesgo diferente. El cambio no se revela de inmediato en el análisis de lo que el discurso criollo manifiesta abiertamente; se perfila más bien en sus silencios y omisiones. La lectura de ese discurso y sus imágenes no puede por ello limitarse a la descripción de lo que quedó fijado en los símbolos. Debe intentar imaginar lo que pudieron ser, lo que quedó desplazado o excluido con su definición. Esas elisiones son tan significativas como los contenidos que el escudo afirma de manera explícita.

A diferencia de México, que pudo recuperar un repertorio iconográfico empleado por siglos para identificar a la Nueva España, en el Perú, como en el resto de América Latina, no existía un símbolo comparable al águila sobre el nopal, que pudiera integrar a todos los sectores sociales en el proceso de diferenciación frente a España. [116] Las divisiones estamentales persistían con mayor rigor que en México y, aunque el incaísmo colonial había servido por momentos para integrar a criollos, mestizos y a la nobleza indígena en causas comunes, la rebelión de Túpac Amaru desbarató para siempre esa posibilidad.

◀ Fig. 33. España Representada bajo la forma de una Plaza Fuerte, sobre la que la Vela el Genio del Patriotismo [...] el Aguila rapante, geroglifico de la canalla francesa, dirigiendose a robar la Corona y el Cetro de los dos mundos; es desplazada por el León, símbolo del esfuerzo Cast.no, ca. 1808. Estampa calcográfica, 17,5 x 23,5 cm. Museo Municipal de Madrid.

▶ Fig. 34. Reverso y anverso de moneda virreinal de plata de 1/4 de real, acuñada en Lima en 1823, mostrando un león rampante coronado. Museo Numismático del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

La emblemática republicana no retomó, por ello, los referentes incas de la heráldica colonial, como la *mascapaicha*, el *amaru*, o el arco iris, que habían figurado de forma prominente en el escudo del Cusco y de los curacas del sur andino. Su recuperación pudo haber sido vista como una reivindicación de emblemas proscritos por la legislación virreinal, de la misma forma en que la república rescató la figura de Túpac Amaru y otros rebeldes surandinos para incorporarlos al panteón de los próceres de la Independencia. Pero estos emblemas habían quedado identificados con una clase social debilitada y frágil, distante de los círculos limeños que tomaron las riendas del nuevo estado mientras el Cusco permanecía bajo el estricto control del ejército realista. Por lo demás, para los criollos limeños estos símbolos representaban una legitimidad política de la que quedaban definitivamente excluidos. [117]

Finalmente, el destierro de la emblemática del sol no había respondido únicamente al rechazo a las políticas del Protectorado. Como Paredes había puesto en evidencia, había sido también una estrategia para evitar confrontar el hecho ineludible de las grandes diferencias étnicas que definían a la población peruana. El sol evocaba el mundo indígena, ese grupo mayoritario pero ausente de la formación del Estado criollo fundado con la Independencia. Evocaba el pasado precolombino, pero también la conquista; sugería así el trazo de dos líneas genealógicas paralelas y enfrentadas, la de los incas, convertidos en indios contemporáneos, y la de los conquistadores, devenidos en criollos. Traía el pasado hasta el presente y al hacerlo señalaba las contradicciones al centro de los emergentes discursos criollos de nación.

Durante cerca de tres siglos, los criollos habían reclamado a la Corona derechos y privilegios que sustentaban en su descendencia de los primeros conquistadores. La Independencia los ubicaba ahora en la extraña posición de tener que negar lo que hasta entonces había sido uno de los cimientos fundamentales de su identidad. Por lo demás, el recuerdo de la conquista, que la Independencia ahora deshacía, cuestionaba directamente la legitimidad política de una república que se constituía criolla. En suma, no importa si la nación se pensara sobre bases étnicas, lingüísticas, culturales, genealógicas o políticas, en cada caso los criollos quedaban ubicados en una posición tan profundamente incierta como difícil de justificar.

De diversas formas, la historia natural desvanecía y sublimaba estos conflictos de identidad y legitimidad. Era la antihistoria, el terreno neutro que permitía eludir toda referencia política o cultural. Vista así, la nación era ante todo un lugar, un territorio, y no una historia o una cultura compartidas. José Gregorio Paredes definió el amor a la patria como el afecto por el entorno

◀ Fig. 35. Qero de madera mostrando a un soldado patriota y a la Patria venciendo al león, ca. 1820-1822. Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima.

▶ Fig. 36. Vicuña pisando al león, ca. 1825. Talla en piedra de Huamanga, 29 x 17 x 6,5 cm. Colección Bayly, Lima.

natural y familiar de la primera infancia. Esta "patria física y moral", era la base sobre la cual se erigía luego la patria política, el pacto de asociación que reunía en torno a un orden superior la diversidad de los grupos que integraban la nación. "Puestos aquí, como por acaso", escribió Paredes, "unidos por localidad, pero separados inmensamente por la norme [*sic*] distancia de orijen y condiciones", el Perú era la reunión de cuatro clases diferenciadas, europeos, africanos, indígenas y criollos. Con la Independencia, estas "masas informes e incoherentes en continua repulsión", como las describió Paredes, debían "acomodarse y unirse en un cuerpo de nación". [118] El temor a que ese cuerpo no llegara a consolidarse marcó desde el inicio el espíritu de la política criolla, y por ello el escudo de 1825 redujo la imagen de la nación a su espacio geográfico, ese suelo común que podía contener la diversidad, pero que no podía representarla. [119]

Para los criollos, las ciencias naturales ejercían una atracción adicional. Según las teorías de la aclimatación, el clima y la geografía transformaban gradualmente a las plantas y a los hombres. Desde el siglo XVI, esta idea había llevado a postular la gradual degradación de los españoles en América, un proceso que los llevaba inexorablemente a asemejarse a los indígenas americanos. Los argumentos de este discurso colonial, hábilmente manipulado para marginar a los criollos, sería rebatido y cuestionado por diversos autores americanos. [120] Uno de los desarrollos finales de este debate habría de manifestarse en las *Observaciones sobre el clima de Lima* de Unanue, un criollo que, en aparente paradoja, creyó firmemente en los poderes de la aclimatación. Según el científico peruano, el clima y la geografía de un lugar podían definir el tipo y carácter de sus habitantes, sin importar su origen racial. Así, la naturaleza americana operaba en los europeos transplantados a América una especie de transmutación, que permitía la creación de una "nación criolla", diferenciada de la española, con identidad y caracteres propios. [121] Hasta aquí, su argumentación parece prestar continuidad a las viejas teorías coloniales; pero enseguida, Unanue procede a eliminar los efectos negativos de esta metamorfosis y a describir extensamente sus virtudes. El habitante del territorio peruano tenía una vida más larga, demostraba precocidad intelectual y había desarrollado una imaginación superior, que se traducía en una especial sensibilidad artística. [122] La deducción final de estos argumentos no es explícitamente propuesta por Unanue, pero su teoría de hecho contenía la promesa de que el criollo pudiera gradualmente "nacionalizarse" peruano. La estrategia de Unanue desdobla así el discurso colonial para ponerlo al servicio

del patriotismo criollo. Este es el subtexto que recorre las *Observaciones sobre el clima de Lima*, y que explica buena parte del énfasis naturalista de la emblemática peruana: la posibilidad que la determinación climática y geográfica ofrecía de darle una patria al criollo.

Con sus silencios y sus énfasis, el escudo nacional incorporaba tácitamente a los criollos a una imagen de nación, eludiendo todo símbolo cultural o político que pudiera cuestionar su nueva hegemonía. Habían encontrado en la naturaleza la fórmula perfecta, que combinaba la originalidad local, una indispensable neutralidad étnica y claras promesas de desarrollo futuro. Quizás todo esto contribuya a explicar por qué los ilustrados peruanos definieron su discurso de nación en la geografía y el suelo, y también por qué un discurso que construye el orgullo nacional sobre la base de los recursos naturales haya podido establecerse como uno de los más consistentes y reiterados de toda la historia republicana.

Coda

Los avatares del proceso de la Independencia lograron darle a los criollos limeños una posición privilegiada en la construcción de la nación. Y aunque Lima no había sido decisiva en la fase militar de las guerras de Independencia, sí lo llegó a ser en su momento político. Desarticulada de las demás regiones que habrían de integrar la nación, Lima ocupó entonces una centralidad distinta a la que había tenido durante el virreinato. La celebración de 28 de julio como fecha fundacional de la nación revela la forma en que este nuevo orden político recibió también una sanción simbólica. [123] Olvida la prioridad temporal de las declaraciones de la Independencia en el norte del país, así como las insurgencias precursoras del sur andino. Desplaza así a las declaraciones de la Independencia de Lambayeque o de Trujillo, en efecto las primeras ciudades que declararon su emancipación de España, pero también las banderas olvidadas de los rebeldes surandinos.

La elección del día nacional es claramente la instauración de un deseo; forja una representación del proceso de la Independencia que deja a Lima la instalación simbólica del Estado peruano. Pero las representaciones no se definen sin fricciones o sin consecuencias políticas. Lo que el escudo silenció volvería una y otra vez a reclamar presencia simbólica. Andrés de Santa Cruz recuperó la *mascapaicha* como emblema del Estado Sur-Peruano en tiempos de la Confederación. Voces aisladas intentarían luego retomar imágenes del pasado precolombino para los símbolos de la nación. En 1905, Saúl Murúa llegó a proponer al Congreso una reforma del escudo, sugiriendo el reemplazo de sus emblemas por las figuras míticas de Manco Cápac y Mama Ocllo. En su imagen, el sol volvió a coronar el escudo peruano, y el arco iris a completar su ornamentación (Fig. 38). [124] Y aunque el escudo y la bandera se mantendrían como símbolo de la nación sin mayores cambios o mutaciones, quedaron abiertas las puertas a otras formas de representación nacional que retomaron esa dimensión étnica y política ignorada por el escudo. En tiempos recientes, la invención de la *wiphala* andina, [125] diseñada sobre la base del arco iris inca, ha llegado a ser asumida como signo transnacional de identidad de las comunidades indígenas en Bolivia, Chile, Ecuador y Perú. Esta bandera alternativa revela la necesidad de un emblema que contribuya a la afirmación étnica de comunidades que quedaron marginadas en las repúblicas andinas. De cierta forma, no es más que la respuesta a una emblemática cuya neutralidad fue desde el inicio más supuesta que real.

◀ Fig. 37. Alegoría patriótica. El ejército patriota rescatando a la Patria, ca. 1825. Talla en piedra de Huamanga, con policromía, 19,5 x 13,5 x 5 cm. Colección Lucy Bayly de Ugarte, Lima.

▲ Fig. 38. Propuesta del nuevo escudo nacional hecha por Saúl Murúa al Congreso en 1905. Dibujo de L. R. Marcenaro. Biblioteca Nacional del Perú, Lima.

NOTAS

1 Agradezco a Juan Carlos Estenssoro, Javier Flores Espinoza, Ramón Mujica y Luis Eduardo Wuffarden por sus comentarios y sugerencias, así como a Cecilia Bákula, Eduardo Dargent, Ricardo Kusonoki y Gabriela Siracusano por su generoso apoyo en la búsqueda documental. Este ensayo es el primero de un estudio más extenso sobre el arte en la Independencia.

2 Molina 1827: 3.

3 Resulta inevitable referirnos aquí a Hobsbawm y Ranger (1984), el libro que abrió las puertas a la historia crítica de las tradiciones y mitos nacionales. Sobre la faz cambiante de los símbolos patrios véase Burucúa y Campagne (2003: 437) y Lomné (2003). Los símbolos peruanos no han merecido estudios similares. La bibliografía alterna entre los que describen la legislación existente y los que proyectan una lírica del patriotismo. Incluso Basadre se deja llevar por la evocación lírica en su discusión de los emblemas patrios. Véase Basadre (1968: vol. I, cap. 12). El estudio más sugerente sigue siendo el de Fernández Stoll (1953). Véase también Bustos (1961), Casalino (2005: 100) y Salinas (2002).

4 Un estudio ejemplar en este sentido es Hunt (1984).

5 El texto titulado "El sueño de San Martín. El ave bicolor. Leyenda de la bandera nacional", fue publicado originalmente en La Prensa de Lima en agosto de 1917. Véase Valdelomar (2001: vol. I, pág. 460).

6 Gaceta del Gobierno de Lima Independiente, Lima, N.º 14, 25 de agosto de 1821, p. 61. Fernández Stoll sugiere, sin mayores fundamentos, que en el diseño de la bandera debió participar el joven peruano José de la Fuente y Messía, que se había unido a San Martín en Pisco. Véase Fernández Stoll (1953: 15-16).

7 Paz Soldán 1962: vol. I, pág. 75.

8 Fernández Stoll (1953: 11-13). Ocasionalmente se le asignaron valores abstractos, como en la siguiente letra de un poema anónimo de 1821: "...BANDA BICOLOR. En lo blanco cifran / Su alto pundonor / Y en lo rojo el fuego / Que las inflamó". Véase Miró Quesada (1971: 317).

9 Rebagliati 1924: s. p.

10 Otero 1949: vol. II, pág. 556.

11 Carril (1971: 160). Las acuarelas han sido atribuidas a Charles Wood por Pereira Salas (1992: 29).

12 No hay evidencias de que la bandera peruana haya sido llevada por los ejércitos que ingresaron a Lima en julio de 1821, como consigna Costa y Cavero (1921: 12).

13 R. M. "Diario de las cosas notables acaecidas en Lima, con motivo de la llegada del Ejército de la Patria..." [1821] en Denegri (1971a: vol. 2, pág. 482).

14 James Paroissien, "Anotaciones para un Diario (Agosto 18 de 1820 – Marzo 19 de 1821)", en Denegri (1971a: vol. 2, pág. 583).

15 Gaceta del Gobierno de Lima Independiente, Lima, N.º 14 (25 de agosto de 1821), pág. 61.

16 Gamio (1944: 70). Sobre los emisarios de San Martín véase Leguía y Martínez (1972: vol. 3, págs. 217-233).

17 Catálogo del Museo Histórico Nacional (1951: 290, N.º 2607). La inscripción al dorso reza: "Quartel Gral. En Huaura, 20 de Dbre. de 1820". El dibujo fue donado al Museo Histórico Nacional de Buenos Aires por Eulogio Zuloaga en 1892. Sobre Wood véase Álvarez Urquieta (1936).

18 La proclama remitida a Tumbes es citada por Leguía y Martínez (1972: vol. 3, págs. 469-470). Sobre el uso de la bandera en Lambayeque véase ibid., vol. 3, págs. 394 ss.

19 Rebaza 1971: 31-33.

20 La bandera es identificada por Gutiérrez de Quintanilla (1916: 50, N.º 123). Véase también Temple (1971: 22). Los restos de tela celeste sobre los que fue bordado el sol sugieren que la bandera pudo ser fabricada utilizando alguna bandera argentina.

21 La pieza es reproducida en Otero (1949: vol. 3, frente pág. 256). Véase también Fernández Stoll (1953: 16-17).

22 Burucúa et al. 1990: 154 y Starobinski 1982: 101-ss. Véase también el detallado parte de la jura de Independencia en Lambayeque en Leguía y Martínez (1972, vol. 3: 395-ss). Sobre el concepto de ritual político véase Lomné (1990).

23 Justo J. Figuerola, "Brindis a Bolívar" [1823], en Miró Quesada (1971: 419).

24 Véase especialmente el excelente estudio de Anna (2003: 235-237).

25 Hall 1971: 223.

26 De la Puente 1976: vol. 2, pág. 330.

27 R. M. "Diario de las cosas notables acaecidas en Lima, con motivo de la llegada del Ejército de la Patria..." [1821] en Denegri 1971a: vol. 2, pág. 489.

28 El bando, fechado el 22 de julio, fue publicado en la Gaceta del Gobierno de Lima Independiente, N.º 5, 25 de julio de 1821, págs. 17-18.

29 Gamio 1944: 73-75.

30 Colección de los decretos 1811-1812, pág. 47, cxv. En "Una ceremonia de Jueves Santo", Palma refiere que la orden llegó a Lima en setiembre de 1812 (Palma 1957: 876). Véase la copia del decreto en el "Libro de reales cédulas y otras providencias expedidas por Su majestad al Obispo de Arequipa, 1807-1815", AVA-26, f. 47. Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima.

31 En relación con la Nueva Granada, véase el interesante estudio de Lomné (1993).

32 La descripción detallada de la ceremonia en Gamio (1944: 87-96). Véase también "Proclamación y juramento de la Independencia", Gaceta del Gobierno de Lima Independiente, Lima, 1 de agosto de 1821, págs. 23-25.

33 Gamio 1944: 70.

34 Bromley 1927: 37-38.

35 Gamio 1944: 94.

36 Véase O'Donnell 2000: 303-306.

37 Véase "Los patriotas de Lima en la noche feliz" de Manuel de Santiago Concha, y "Lima Libre", ambas de 1821, publicadas en Ugarte Chamorro (1974: vol. 2, págs. 7-59).

38 O'Donnell 2000: 239.

39 Conforme a la Real Orden de 1768 transcrita por O'Donnell (2000: 265).

40 Smith 1975: 101.

41 Loaysa 1811. Agradezco a Ramón Mujica por la referencia a este texto, que él comenta en Mujica (2001: 349).

42 Parte dirigido al virrey Pezuela, transcrito en Juan José Alcón, "Diario de la expedición del Mariscal de Campo Don Juan Ramírez sobre las provincias interiores de La Paz, Puno, Arequipa y Cusco" [1815], en Denegri (1971a: vol. I, pág. 439).

43 Fernández Stoll 1953: 13.

44 Otero 1949: vol. 2, pág. 260.

45 En esa ocasión se colocó un cuadro en la fachada del Cabildo que mostraba a San Martín coronado por la Fama al pie del cerro de Chacabuco, "rodeado de banderas y trofeos". Véase Carril (1971: 29). San Martín también envió a Buenos Aires banderas capturadas en el Perú, que fueron recibidas en la capital argentina y colocadas en la catedral (Otero 1949: vol. 3, pág. 485).

46 Otero 1949: vol. 2, págs. 255-256.

47 Fernández Stoll 1953: 13.

48 Otero 1949: vol. 4, pág. 490.

49 Ibid.: vol. 4, págs. 492-493. Otero acierta al señalar que el Cabildo identifica el estandarte como símbolo de opresión mas no indica que fuera el estandarte de Pizarro.

50 "Proclama del General San Martín", Gaceta del Gobierno, Lima, III, N.º 26, 22 de setiembre de 1822, pág. 5.

51 Carta de Sucre a Bolívar, firmada en el Cusco el 30 de diciembre de 1824, en Sucre (1991: 206). El debate sobre la autenticidad de los pendones de San Martín y Bolívar opondría por décadas a historiadores y eruditos, confirmando la renovada carga simbólica que la conquista española adquirió con la Independencia. Véase Machado (1924).

52 Otero 1949: vol. 4, págs. 482-494.

53 Dargent 1989.

54 Burucúa y Campagne 2003: 439.

55 Corvalán 1947: 367-370.

56 Sobre Antonio Isidro de Castro véase Corvalán (1947: 373). Sobre la participación de Rivera en la preparación de los sellos véase Corvalán (1947: 350-356, nota 71). Sobre el cuadro genealógico de Rivera véase Bilbao (1934). Véase también Dargent (1989).

57 Aspectos de este debate en Corvalán (1947: 321-322). También en Majluf 2005a.

58 Anna 2003: 255-ss.

59 "Ministerio de Hacienda", Gaceta del Gobierno, Lima, II, N.º 15, 27 de febrero de 1822, pág. 2.

60 "Decreto", Gaceta del Gobierno, Lima, N.º 13, 22 de agosto de 1821, pág. 59.

61 "Obsequio argentino al Museo Histórico de Lima", Turismo, XV, N.º 157 (noviembre de 1940), s.p.

62 "Otro", Gaceta del Gobierno, Lima, N.º 23, 26 de setiembre de 1821, pág. 102.

63 Se deduce de una carta de San Martín, dirigida a Torre Tagle el 16 de marzo de 1822, el mismo día en que se suscribe el decreto: "P.D. Entregue Ud. a Monteagudo la adjunta, en que habla sobre la bandera; si a el le convencen las reflecciones [sic] de Cruz, puede variarse como el dice, y me parece que se pueda". Carta transcrita por Ortiz de Zevallos (1963: 114). Sobre Luis de la Cruz, uno de los hombres más cercanos a San Martín, véase Otero (1949: vol. 3, págs. 433-434). El nombramiento de Cruz es informado por Monteagudo al Ministro de Estado de Chile, el 20 de noviembre de 1821. Véase Denegri (1971b, vol. 2, documento N.º 156, págs. 322-323).

64 Los decretos del 15 de marzo y 12 de junio de 1822 pueden consultarse en Pons Muzzo (1974: 13-18).

65 Gaceta del Gobierno, Lima, N.º 47, 19 de diciembre de 1821, pág. 189. Véase también la compilación de legislación relacionada en La Orden el Sol del Perú, 1924.

66 Sobre el incaísmo en la época de la independencia, véase Majluf (2005a:270-275).

67 Exposición de las tareas administrativas del gobierno desde su instalación hasta el 15 de julio de 1822, presentada al Consejo por el Ministro de Estado y Relaciones Exteriores Don Bernardo Monteagudo... [1822], en De la Puente (1976: vol. 2, pág. 249).

68 Salinas 2002: 52-54.

69 Carta de José Boqui al Ministro de Hacienda, 22 de agosto de 1821, AGN O.L. 9-6.

70 Los dibujos se adjuntan a un oficio enviado por Boqui a Unanue. Véase carta de José Boqui al Ministro de Hacienda, 14 de setiembre de 1821, AGN O.L. 9-13.

71 Sobre la relación de Cortés con el escudo, véase Gómez Espinoza (1955). Sobre la participación de Cortés en las

expediciones botánicas véase Estrella (1988: xxxii-xxxv, lvi-lvii) y Steele (1964).

72 Sobre los pagos hechos a Cabello por este concepto véase "Pensiones y gastos de Hacienda", Suplemento a la Gaceta del Gobierno N.º 32, Lima [20 de abril de 1822]; Suplemento a la Gaceta del Gobierno N.º 41, Lima [22 de mayo de 1822].

73 Dargent (1989: 1502) identifica las banderas como las de Chile, Gran Colombia, Perú y las Provincias Unidas del Río de la Plata. Sugiere también que la palmera puede ser leída como un "árbol de la libertad", aunque no existen elementos que permitan sustentar esta interpretación. Véase ibid.

74 Obín y Aranda 1895: 116 ss. El único autor que consigna brevemente este capítulo en la historia de escudo es Lastres 1954, p. 316.

75 Obín y Aranda (1895: 116, nota 2). En el Archivo del Congreso de la República en Lima sólo he podido encontrar la carta del 17 de enero de 1823, en la que Molina remite copias de su plan de gobierno. Véase Cuaderno N.º 5, legajo 1. En 1827 era ya teniente coronel y segundo comandante del Cuerpo de Ingenieros del ejército del Perú. Véase Molina 1827. En 1833, ya octogenario, presentó otros dos proyectos, uno titulado Memoria dedicada a la Gran Convención y la Disertación sobre la memoria dedicada a la Gran Convención.

76 Las propuestas de Molina y Paredes se transcriben en Obín y Aranda (1895: 116).

77 Pacheco Vélez 1981: 171-172.

78 "Aviso oficial". Gaceta del Gobierno, Lima, 4, N.º 33, 23 de abril de 1823, pág. 2.

79 Obín y Aranda 1895: 120.

80 Oficio de José de Boqui al Ministro de Hacienda, Lima, 3 de junio de 1823. AGN O. L. 83-67.

81 Oficio de José de Boqui al Ministro de Hacienda, Lima, 12 de junio de 1823. AGN O. L. 83-71. Uno de estos dibujos fue publicado en Dargent (1989: 1502). El autor sugiere que las monedas se encontraban en circulación en enero de 1823, lo cual parece improbable dadas las fechas de los diseños.

82 Pacheco Vélez 1981: 173-175; Arias Schreiber 1974: I, vol. 7, págs. 82-83.

83 Unanue 1791: 202.

84 Desafortunadamente, el inventario de 1833 no detalla la colección, que superaba las ciento cincuenta piezas. Véase Arias Schreiber (1974: I, vol. 7, págs. 157-158).

85 "Exposición sobre la hacienda pública del Perú por el Ministro de ella", 14 de febrero de 1825, en Arias Schreiber (1974: I, vol. 8, pág. 872).

86 Ibid.

87 Carta de Juan Bautista Navarrete y Joaquín Arrese al Ministro de Estado en el departamento de Hacienda, Lima, 25 de febrero de 1825, AGN O.L. 114-7. La carta y los dibujos fueron publicados por primera vez en Zamora (1978).

88 Sólo Mariano José de Arce se abstuvo en defensa de la propuesta presentada por el Gobierno.

89 "Actas de las sesiones secretas del primer Congreso Constituyente, de los días 23, 24, y 26 de febrero de 1825...", en Pons Muzzo (1974: 19-24).

90 Paz Soldán 1962: vol. 1, págs. 75-76.

91 Pons Muzzo 1974: 23.

92 El decreto fue publicado en la Gaceta de Gobierno, Lima, 7, N.º 22, 10 de marzo de 1825, pág. 1.

93 Véase "El Congreso Constituyente...", Gaceta del Gobierno, Lima, 7, N.º 28, 27 de marzo de 1825, pág. 1.

94 Felipe Lledías, "La Libertad. Oda" [1822], en Miró Quesada (1971: 349).

95 Glick 1991.

96 Lavallé 1993: 110-ss.

97 Gerbi 1982.

98 Unanue 1914: vol. I, pág. 54.

99 "Banquete dado en obsequio de S. E. El Libertador", Gaceta del Gobierno, Lima, 5, N.º 13 (10 de setiembre de 1823), págs. 2-3.

100 Sobre la idea de los Andes como centro del equilibrio del globo terráqueo, expresado por Unanue en sus Observaciones sobre el clima de Lima, véase Cañizares (1995: 99).

101 El discurso de nación de Unanue tiene sorprendentes paralelos con las ideas que décadas antes había propugnado Carlos Linneo en Suecia. Véase Koerner 1994.

102 Cañizares 2005: 94 y Cañizares 1995: 99-ss.

103 Paredes 1822a.

104 Cada especie tenía sus defensores y detractores. La quina de Bogotá, por ejemplo, quedó desplazada frente al prestigio de la más conocida especie de Loja cuando Hipólito Ruiz empezó a promover las especies que había identificado en el Perú. Desde la década de 1770 Huánuco también fue un intenso centro de extracción de quina. Véase Steele (1964: 105-107, 197-211).

105 Steele 1964: 278-279, 284.

106 Carta de Unanue al virrey Pezuela, del 12 de abril de 1820, transcrita en Arias Schreiber (1974: I, vol. 8, págs. 445-446).

107 Lafuente 2000: 171-172.

108 Llano Zapata 2005: 507; Unanue 1914: vol. I, pág. 56.

109 Véase Gómez Espinoza (1955: 2). Llano Zapata (op. cit.) también insiste en su valor comercial y en las dificultades para su domesticación y captura. Agradezco a Juan Carlos Estenssoro por sus sugerencias sobre este punto.

110 Es interesante anotar que el escudo propuesto para el Reino del Plata, que Belgrano Sarratea y Rivadavia discutieron con Carlos IV, mostraba entre sus emblemas a un tigre y una vicuña. Véase Corvalán (1947: 309).

111 Minguez 2004: 86-91.

112 Véase, por ejemplo, Estampas de la Guerra de la Independencia (1996: 115, 133-135, 148-149).

113 "El 8 de Septiembre", Gaceta del Gobierno, Lima, N.º 18, 8 de setiembre de 1821, pág. 81.

114 Majluf y Wuffarden (1998: 108-129). Véase también Mujica (2003: 297-298).

115 "Decreto", Gaceta del Gobierno de Lima, Lima, N.º 18, 1 de setiembre de 1825, pág. 2. Para la sala de sesiones de la república Bolívar se mandó grabar una lámina de oro que mostraría a "una hermosa joven indígena símbolo de América, sentada sobre los despojos de un León...".

116 Florescano 2004.

117 Véase Majluf 2005a.

118 Paredes califica a estos grupos, como "dueños europeos, siervos africanos, consiervos indíjenas y criollos o entes nulos y parasíticos..." (Paredes 1822b: 4).

119 El lema de las primeras monedas, "Firme y feliz por la unión", adquiere en este contexto casi el carácter de una invocación propiciatoria.

120 Lavallé 1993: 45-61.

121 Estenssoro 1999: 104-105.

122 Unanue 1914: vol. I, págs. 71-80. Sobre el tema de la imaginación en Unanue véase Kusunoki 2006a.

123 Véase Fisher (2000: 183). El establecimiento del 28 de julio como día nacional se definió por un decreto de La Mar, del 19 de noviembre de 1827. Sobre el olvido de las insurgencias surandinas en la historiografía peruana véase O'Phelan 1987.

124 Murúa (1907). Murúa estableció que los colores del arco iris adornaran la corbata con el lema "República Peruana", que se encuentra al pie de su escudo.

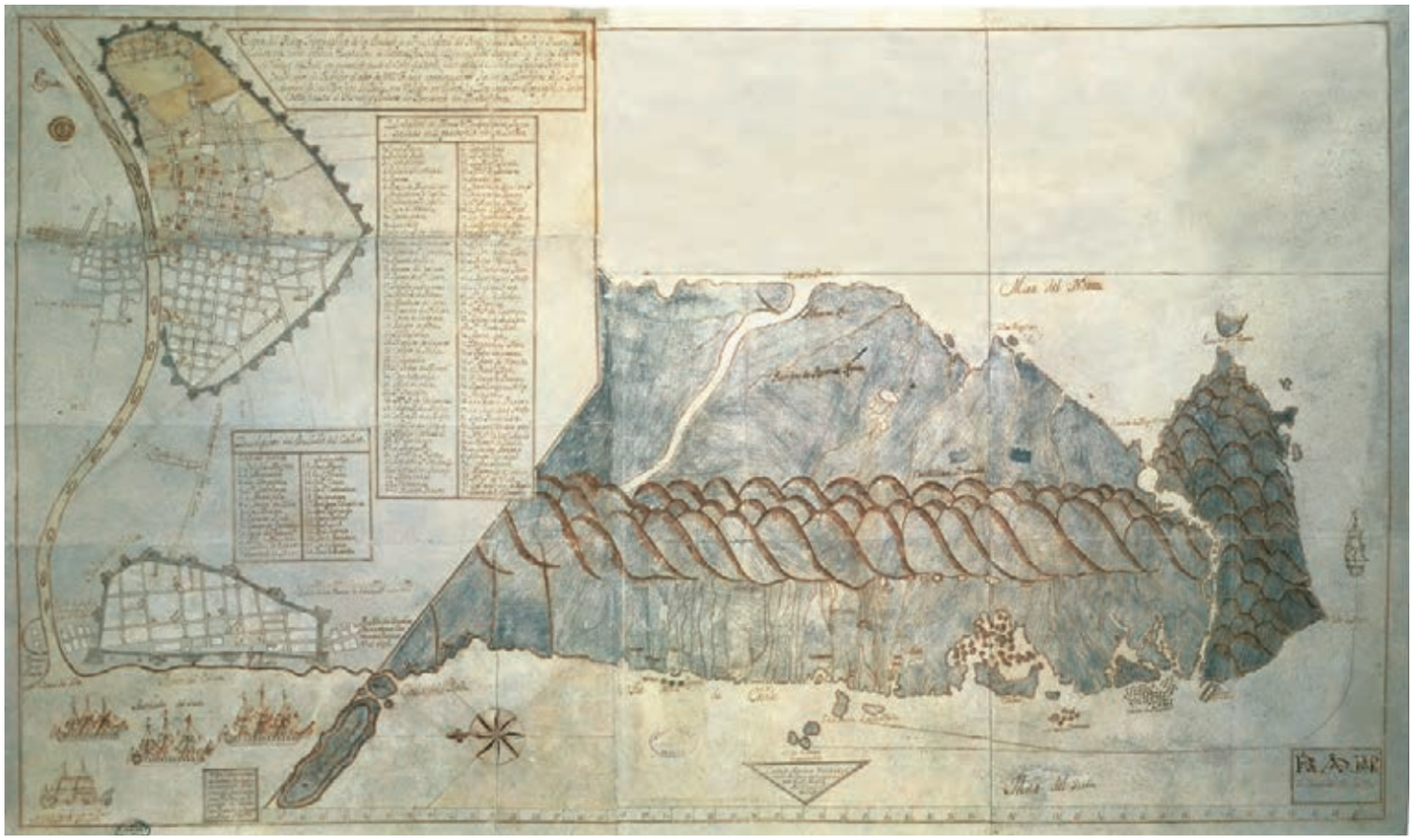
125 Creada inicialmente como la bandera del Cusco por Raúl Montesinos en 1973. Véase Bedoya (2004).

► Página siguiente: Fig. 1. Vista de Lima desde el Paseo de Amancaes. Fernando Brambila. 1791. Lámina a color. Archivo del Museo Naval de Madrid.

Viajeros naturalistas, científicos y dibujantes. De la ilustración al costumbrismo en las artes (siglos XVIII y XIX)

Víctor Peralta Ruiz / Charles F. Walker

La iconografía sobre el Perú que plasmaron los naturalistas, científicos y artistas europeos a lo largo del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX debe apreciarse tomando en consideración sus propios contextos globales. El primer contexto se corresponde con un siglo ilustrado definido por la pugna por el dominio de los mares por parte de los tres grandes imperios coloniales de la edad moderna: España, Inglaterra y Francia. La implicación de América en esta contienda, a la vez comercial y bélica, fue clave en la configuración del equilibrio del poder en el mundo atlántico. [1] Este referente estructural resulta fundamental para evaluar el impacto de las expediciones naturalistas en los campos de la política, la ciencia y las artes. Al comenzar el siglo XVIII aquellos viajeros que aún se desenvolvían bajo cánones interpretativos dominados por la interpretación fantasiosa, progresivamente fueron dejando su lugar a navegantes y expedicionarios que bajo el patrocinio de gobernantes absolutistas actuaron bajo una mentalidad científica y artística ilustrada. [2] Tales fueron los casos para la América meridional y, en concreto el Perú, de las expediciones naturalistas francesas de Louis Feuillée (1660-1732), Amedée François Frezier (1682-1773), la expedición geodésica hispano-francesa de Charles Marie



de la Condamine (1701-1774), la expedición botánica hispano-francesa de Joseph Dombey (1742-1794), Hipólito Ruiz (1754-1816) y José Pavón (1754-1840) y la expedición científica y política de Alejandro Malaspina (1754-1810). A ese repertorio se debe sumar por mérito propio la monumental obra naturalista dividida en cientos de acuarelas mandada pintar por el obispo Baltazar Jaime Martínez Compañón (1735-1797). Tal apuesta por combinar ciencia y arte, es decir, la escritura con la imagen, llegó a su expresión más depurada bajo la expedición científica a América del sabio prusiano Alexander von Humboldt (1769-1859). El final de este tipo de aproximación ilustrada a la realidad peruana casi coincidió con el proceso político que condujo a la conversión del virreinato en república.

El inicio de la etapa independiente se enmarca dentro de un segundo contexto global caracterizado por la plasmación del Estado-nación, el auge del nacionalismo y el triunfo internacional del liberalismo económico.[3] Fue ésta la era de la hegemonía del modelo colonial inglés en casi todos los continentes, al tiempo que el modelo francés buscó sus nuevos referentes imperiales en Asia y África. Por su parte, el modelo español se conducía irremediablemente hacia su definitivo eclipse. Dentro de este contexto en el que el aliciente de una estancia americana para un europeo no estuvo ya sujeta a las restricciones del derruido régimen colonial, el Perú experimentó hasta mediados del siglo XIX la llegada de cónsules, representantes comerciales, observadores oficiales y, en general, un tipo de viajero de un talante distinto al de la época ilustrada. El entramado de los viajeros naturalistas y científicos europeos al servicio de un programa absolutista fue reemplazado por la llegada de una variedad de personajes para los que el viaje como profesión de vida constituyó en sí mismo una aventura y una exótica empresa individual. En ese nuevo contexto fue produciéndose una progresiva separación entre la descripción y el dibujo, es decir, entre el científico y el artista, con solitarias excepciones como

▲ Fig. 2. "Copia del Plano Topográfico de la ciudad del Perú, de su presidio y puerto del Callao". Dionisio de Alsedo y Herrera. Lámina a color. Archivo General de Indias.

la del geógrafo francés Alcides d'Orbigny (1802-1857), a quien puede definirse como el último naturalista ilustrado que recorrió los Andes aunque del Perú no hiciera ningún grabado.

Pero al margen de d'Orbigny, en general, esta nueva aproximación proporcionó una imagen heterogénea del Perú, visto "desde fuera". Tanto los libros de viajes, como los dibujos y pinturas realizados por estos artistas europeos contribuyeron a asentar una imagen costumbrista que sustituyó el escenario ilustrado proporcionado por los naturalistas y científicos. Estos artistas por excelencia del cuadro de costumbres en el Perú de la primera mitad del siglo XIX residieron brevemente en Lima y viajaron en muy raras ocasiones por el interior del país. Entre estos destacaron el diplomático, arqueólogo y dibujante francés Léonce Angrand (1808-1886), el pintor alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858) y el litógrafo y dibujante francés A. A. Bonnaffé (¿?). Esta expresión artística de los viajeros europeos se desarrolló en paralelo con el asentamiento de una propuesta pictórica costumbrista nacional cuyo máximo exponente fue el pintor Pancho Fierro. Tal corriente costumbrista en las artes concluyó con el auge del academicismo en el Perú de la segunda mitad del siglo XIX.

¿Hasta qué punto existió una frontera infranqueable entre las imágenes propuestas por la ilustración y el costumbrismo sobre el Perú? ¿Cuáles fueron las diferencias y las coincidencias entre los dibujantes afines a ambas corrientes? Para responder a ambas interrogantes se hace necesario reconstruir la propuesta artística de los viajeros europeos de los siglos XVIII y XIX. Esta aproximación histórica a la visión europea (y también norteamericana) del Perú pondrá especial énfasis en el papel de los dibujantes y pintores como forjadores de una ideología social a través de la cual se definieron las señas de identidad de su población, naturaleza y geografía.

La ilustración científica y artística del siglo XVIII

Se ha afirmado sin exageración que América al mismo tiempo que fue descubierta fue inventada. En el repertorio imaginario que se concibió sobre el nuevo continente a partir del siglo XVI predominaron las representaciones medievales de seres fantásticos, híbridos y polimorfos. En efecto, tanto Colón como los primeros cronistas retomaron las ideas de los bestiarios y libros de viaje medievales plagados con imaginarios y fantásticos pobladores de tierras ignotas. De ahí que la representación iconográfica del indígena que circulara en Europa inicialmente se atuviera a una fórmula dual que hizo familiares al buen salvaje y, en oposición a este arquetipo, al caníbal fiero y sanguinario. El mito del buen salvaje paulatinamente fue impregnándose de una reminiscencia de origen judeo-cristiano a través de la cual se procuró destacar la inocencia y la beatitud del hombre americano antes de la caída de la humanidad en el pecado original. Por eso no pocos cronistas imaginaron América como el paraiso terrenal. En general, la escasa iconografía propiamente española de los siglos XVI y XVII procuró reducir la alegoría de América al de una matrona ataviada con tocado y vestimenta de plumas y la de sus indios como combatientes vestidos a la usanza medieval defendiendo la monarquía universal. Como complemento de esta construcción ideológica se mantuvo la imagen fantasiosa de criaturas míticas como las guerreras amazonas, los gigantes patagones y otra serie de seres maravillosos. [4]

En contraposición, la época de los Habsburgo también fue testigo de otra imagen distinta de los aborígenes americanos transmitida por la leyenda negra. A su difusión contribuyeron el fraile Bartolomé de las Casas, el cronista italiano Jerónimo Benzoni

y, muy especialmente, el grabador Theodor de Bry. Los dibujos de este último carecieron de autenticidad histórica y sólo tuvieron el propósito de desacreditar a España con escenas alucinantes sobre la crueldad de los españoles a quienes se acusa de exterminar y embrutecer a los indios. Sin proponérselo, la monarquía hispánica contribuyó a alimentar esta visión negativa al prohibir la presencia de los extranjeros en sus posesiones americanas, aislamiento que sólo ocasionalmente fue interrumpido por las temidas incursiones de los piratas y filibusteros. [5] Este inventario visual de América y sus habitantes iba a experimentar importantes variaciones en el siglo XVIII por obra de los viajeros científicos y de los artistas que les acompañaron.

El cambio dinástico de 1700 en España que supuso el desplazamiento de la casa de Austria por la casa de Borbón y el estallido de la Guerra de Sucesión, convirtió a dos tradicionales enemigos, Francia y España, en interesados aliados. Tal fue el contexto que explicaba el permiso concedido a los naturalistas y científicos franceses para explorar la América septentrional y meridional. Correspondió al padre Louis Éconches Feuillée iniciar ese recorrido visitando las costas de Chile y el Perú entre 1707 y 1711 por encargo de la Academia de Ciencias de París. La finalidad de su estudio consistió en hacer mediciones matemáticas y físicas en el hemisferio sur que colaborasen a comprobar las observaciones del astrónomo Jean Dominique Cassini. Su obra titulada *Journal des Observations physiques, mathematiques et botaniques sur les Côtes Orientales de l'Amérique Meridionale,* fue publicada en París en dos tomos en 1714. La breve estancia de este viajero francés en la capital peruana conllevó la práctica ausencia de referencias relacionadas con la vida cotidiana de sus habitantes. Sin embargo, a través de lo poco que escribió y dibujó para su *Journal* se advertía el predominio en su mentalidad de esa visión fantástica de los americanos procedente de la leyenda negra europea. De ahí que uno de sus escasos dibujos relacionados con tal temática recogiese bajo el título de "un monstruo" la descripción tanto de un siamés como de otro ser con el cráneo incompleto que pudo ver en Lima. También incluyó Feuillée un plano de Lima amurallada que en realidad fue copiado exactamente del que en 1682 hiciera el cosmógrafo mayor del reino Jean Raymond Coninck. Quizás el aporte más original de este religioso y marino francés fue la descripción y el dibujo de más de un centenar de plantas con sus respectivos atributos medicinales siguiendo la clasificación de Plinio. [6] Los bocetos correspondientes a esta flora realizados por este religioso viajero fueron reproducidos al final del segundo tomo por Pierre Giffart (1638-1723), grabador oficial de Luis XIV, librero y miembro de la Academia Real de Pintura y Escultura en París. Guifart era ya muy conocido en la corte francesa por sus magníficas ilustraciones incluidas en las obras de Gueroult du Pas, *Recueil de vues de tous les différents batiments de la Mediterranée* (1710) y Jean Leroux, *La clef de Nostradamus* (1710).

En 1711 el ingeniero militar Amedée Frezier, por instancias del académico Lepelletier de Sousy, partió a las costas americanas del Pacífico sur con un doble propósito: estudiar su historia natural y evaluar las posibilidades de mejorar el comercio francés por esas regiones. Frezier hizo su recorrido por las costas chilenas y peruanas entre 1712 y 1714. A diferencia del *Journal* de Feuillée, la *Relation du Voyage de la Mer du Sud* de Frezier, publicada también en 1714 en París, abundó tanto en la descripción física de los principales puertos, islas, radas y bahías del virreinato, como en el tratamiento de las costumbres de sus habitantes. A pesar de permanecer menos tiempo que Feuillée en Lima, Frezier se dio el lujo de escribir sobre lo que no pudo conocer gracias a los testimonios indirectos que le proporcionaron varios de sus interlocutores. Sospechosa fue la inclusión por parte de Frezier de algunos dibujos de plantas muy semejantes a

▲ Fig. 3. Dibujo de inca, rey del Perú, acompañado de su coya y comitiva. Al pie se observan vasijas de cerámica y el perfil de un horno. Amedeé Frezier. 1716. Grabado blanco y negro. París.

▶ Fig. 4. Manco Cápac y Mama Ocllo. Amedeé Frezier, 1712-1714. Lámina a color. Biblioteca de la Asamblea Nacional de París.

los bocetos realizados por Feuillée. Aún así, Frezier criticó las afirmaciones sobre la botánica americana de Feuillée y entre ambos viajeros se originó una inútil polémica sobre este tema que se prolongó hasta mediados de la década siguiente. En lo que atañe a los objetivos de este estudio la responsabilidad de la reproducción de la flora americana en la *Relation* correspondió al grabador francés Nicolas Guérard (1648-1719), siendo además suyo el grabado en plancha de numerosas cartas geográficas de la costa peruana. El plano de la villa de Lima de Frezier realizado por el grabador Fonbonne se iba a convertir en uno de los más copiados de su tiempo. El mismo fue reproducido con ligeras modificaciones y sin citar a su autor por Durret en su *Voyage de Marseille a Lima* (París, 1720) y en los *Voyages de François Coreal aux Indes Occidentales* (Ámsterdam, 1722). Pero el uso más original de las cartas geográficas de Frezier fue obra del gobernador de Quito y luego de Panamá, Dionisio de Alsedo y Herrera, quien sintetizó en 1740 los planos de Lima, El Callao y la zona austral de Chile en una sola composición a color que tituló "Copia del Plano Topográfico de la Ciudad del Perú y de su presidio y puerto del Callao, que como última observación de latitud austral y demarcación geográfica de las costas de Chile y del Perú, empezando desde el Cabo de Hornos, hizo en ella D. Julián (sic) Frezier" (Fig. 2). [7]

Los comentarios que Frezier recopiló sobre el pasado inca del Perú le animaron a sumarse a la representación de la iconografía de sus monarcas, temática que por esos años se había convertido en una moda en Lima. En efecto, uno de los dibujos más importantes de su obra fue la famosa lámina XXXI en el que figuraba como tema central el inca rey del Perú Manco Capac acompañado de la colla o reina Mama Ocllo (Fig. 3). La composición mostraba una serie de detalles que sólo se podían comprender si se acudía a algunos pasajes de su *Relation*. Así, Frezier afirmaba que su inspiración provino "de un cuadro hecho por los indios del Cusco; era el primero de una serie de otros doce de tamaño natural, que representaban a los doce emperadores que hubo desde que Manco Capac convirtió en reino el Tawantinsuyo". [8] ¿A qué composición pictórica se estaba refiriendo el viajero francés?

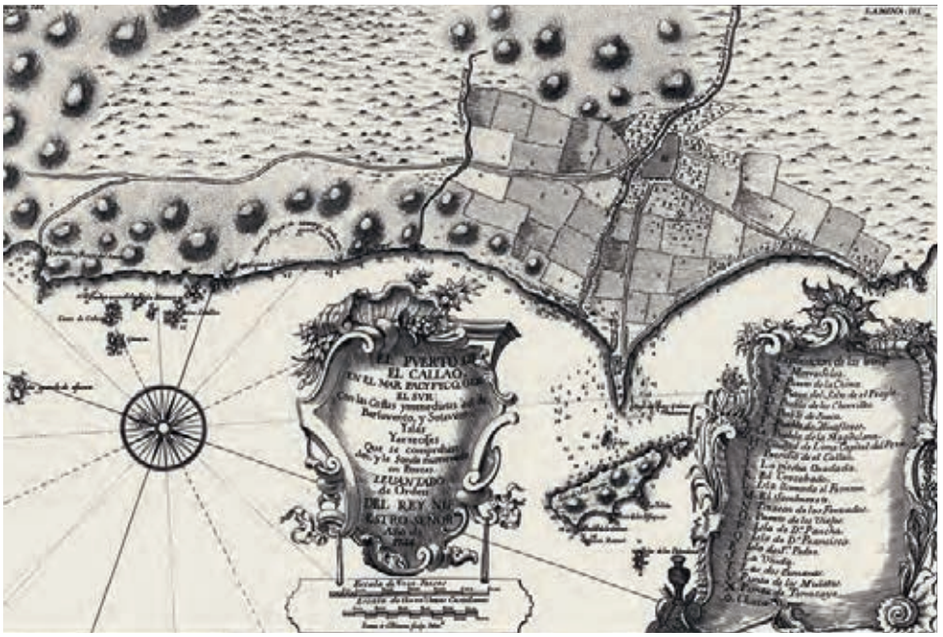
Por entonces en Lima se había pintado el cuadro de los incas que se conserva en el monasterio de Copacabana, pero resulta casi seguro que Frezier no lo conoció porque la figura del primer monarca inca no se correspondía con la incluida en su lámina. En cambio, sí puede afirmarse que la composición pictórica hecha por el grabador Guérard se hizo a partir de una serie de dibujos a colores que Frezier mandó personalmente componer en Lima y que se hallan depositados en los archivos de la Asamblea Nacional de París. El dibujo correspondiente a Manco Capac, con el traje y *mascapaicha* que simbolizaba su realeza, y a Mama Ocllo, ataviada con un tocado real, aparecían en una posición inversa a la que figura en el grabado (Fig. 4). De ello, lo que importa destacar es que tal imagen resulta muy similar en la expresión de los rostros y en los detalles de la indumentaria real inca a las figuras del monarca inca y su esposa representadas en el cuadro *Bodas del capitán Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan Henríquez de Borja con Ana María Clara Coya de Loyola* de la iglesia de la Compañía del Cusco, pintado hacia 1690. Las coincidencias son demasiadas para creer que Frezier se inventara los retratos de los doce incas de cuerpo entero que vio en Lima. Por lo demás, el grabado añadía a modo de complemento las figuras de cuerpo entero de un indio y de una india de la época, con el propósito de comparar el traje usado en tiempos incaicos con el que se había impuesto bajo el dominio español. El grabado se completaba con una serie de detalles poco significativos de cerámicas y otros utensilios prehispánicos que llamaron la atención del viajero francés en su breve estancia limeña. Para terminar, el impacto del grabado de Frezier en el siglo XVIII puede apreciarse en la lámina de retratos de los monarcas incas incluido por José Eusebio Llano Zapata en

su manuscrito *Epítome cronológico o idea general del Perú* de 1776. El dibujante de esta obra, probablemente Ramón de Arechaga y Calvo, tomó el conjunto de la lámina XXXI de Frezier y, con ligeras variaciones en su composición, lo incluyó en la parte central superior para destacar a los fundadores del imperio inca como tronco del linaje continuado por los trece monarca incas que les siguieron. [9]

La visión iconografía que dedicó Frezier tanto al pasado incaico como a la vida cotidiana de los habitantes americanos, ya fuera españoles, criollos, indios y negros, constituyó un hecho excepcional en la obra de los viajeros naturalistas de la primera mitad del siglo XVIII. Tal fue una perspectiva visual y descriptiva totalmente evitada por la expedición geodésica hispano-francesa que al mando de los científicos franceses Charles Marie de La Condamine y Luis Godin llegó a la Audiencia de Quito en 1736, que por esos años estaba bajo la jurisdicción del virreinato peruano. Esta misión, tras zanjar definitivamente la controversia surgida entre los académicos ingleses y franceses acerca de la esfericidad de la tierra, amplió su cometido a otros estudios de tipo geográfico y botánico. La *Relación abreviada de un viaje hecho por el interior de la América Meridional,* publicada simultáneamente en español y francés por La Condamine en 1745, fue un relato relacionado con el objetivo científico original de esta expedición. Su contenido estuvo en abierta ruptura con aquella tradición literaria que tanto gustaba al lector europeo sobre los seres mitológicos de América. El viaje de este científico francés por el río Amazonas no sólo omitió cualquier referencia a las míticas mujeres amazonas, sino que fue bastante breve en las referencias etnográficas y botánicas. Las menciones a los nativos amazónicos no pasaron de una decena de líneas en el caso de los "jíbaros, indios rebelados". La Condamine fue en todo momento consciente de que su relato debía centrarse exclusivamente en observaciones dedicadas a medir el caudal, la velocidad, la situación de las desembocaduras, la formación de mareas y otras características del gran río amazónico. Sólo le interesaba, como ha indicado Antonio Lafuente, que "tan portentoso y mítico caudal de agua quedara reducido a un mapa". [10] Por tanto, su relato debía ser frío y libre de expresiones que alteraran la "cientificidad" de su mensaje. Tan consciente era de que debía distanciarse de los relatos fabulosos de los dos siglos anteriores que en su prefacio señaló que "para no defraudar la expectación de aquellos que no buscan en una relación de viajes sino acontecimientos extraordinarios y pinturas descriptivas agradables de usos extranjeros y de costumbres desconocidas, debo advertirles que no encontrarán en ésta más que muy poco que les satisfaga". [11]

El desconocido grabador que en Ámsterdam ilustró la *Relación abreviada* sólo incluyó dos láminas. La primera fue el mapa dedicado a delinear el curso del río Amazonas desde su origen hasta su desembocadura y la segunda estuvo consagrada a representar la plaza de toros de Cuenca el 29 de agosto de 1739, día en que fue asesinado el médico oficial de la expedición de apellido Seniergues. La única imagen pictórica existente en que se mostraba el encuentro entre La Condamine y los habitantes de la amazonía procedió del grabado ilustrador de la obra titulada *Carta de la Provincia de Quito y de sus Adyacentes* (1750), escrita por el gobernador de Esmeraldas, Pedro V. Maldonado, quien acompañó a La Condamine en su viaje de exploración por el Amazonas. El dibujo mostraba a dos aborígenes, probablemente de la etnia de los jíbaros, montados en una balsa que observaban las mediciones terrestres de los expedicionarios al borde del río Amazonas entre la sorpresa y la incomprensión propia de unas "mentes que carecen de abstracción", frase ésta que La Condamine había suscrito en un pasaje de su *Relación abreviada*.

Correspondió a Antonio de Ulloa y Jorge Juan, marinos españoles y miembros de la expedición científica de La Condamine, emprender inesperadamente un viaje de Quito a Lima



▲ Fig. 5. "El puerto de el Callao en el mar Pacífico o del Sur". Grabado publicado en Relación histórica del viaje a la América Meridional de Antonio de Ulloa.

en septiembre de 1740 por una invitación especial del virrey marqués de Villagarcía. A ello se debió que Ulloa plasmara sus impresiones sobre la geografía, la administración y las costumbres peruanas en su *Relación histórica del viaje a la América Meridional* (1748), en tanto que Juan redactara un valioso informe científico titulado *Observaciones astronómicas y físicas en los reinos del Perú* (1748). Ambas obras proporcionaron a mediados del siglo XVIII la visión oficial de la monarquía hispánica sobre el virreinato peruano.

La *Relación histórica* de Ulloa incluyó numerosas láminas dedicadas a la cartografía y las costumbres de los habitantes del Perú en las que intervinieron los grabadores Vicente de la Fuente, Juan Moreno y Juan Bernabé Palomino (1692-1777). Por esa época, el grabador cordobés Palomino gozaba de un reconocido prestigio en la Corte en su condición de grabador de cámara de su majestad, habiendo sido uno de los fundadores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y renombrado docente de la misma. Pese a no haber realizado estudios fuera de España, Palomino tuvo la capacidad de adaptarse a las nuevas corrientes pictóricas de su tiempo marcadas por el neoclasicismo que supo plasmar en sus trabajos. Su eclipse como grabador comenzó en los primeros años del gobierno de Carlos III. [12]

El segundo tomo de la *Relación histórica* fue dedicado en su mayor parte al virreinato del Perú y entre los grabados más significativos estuvo un detallado "Plano escenográfico de la ciudad de los Reyes o Lima" antes de que quedase arruinada con el terremoto de 1746. Como complemento del mismo se ejecutó otro plano titulado "El Puerto del Callao en el Mar Pacífico" que, en realidad, fue una mirada panorámica de la costa entre los puertos de Ancón y La Chira (Fig. 5). Ambos grabados fueron reproducidos en la edición francesa de la *Relación Histórica* y en otras publicaciones europeas. Pero sin lugar a dudas la lámina de mayor impacto de la obra de Ulloa fue la que compuso Palomino a partir de un dibujo realizado por Diego de Villanueva con el título de *Sucesión de los incas y reyes del Perú*. El significado político de este cuadro ha sido resaltado por Luis Eduardo Wuffarden como la respuesta "fidelista" de Palomino al grabado *Efigie de los incas o reyes del Perú* mandado componer por el religioso jesuita Alonso de la Cueva Ponce de León en 1725. La intencionalidad política del grabador español fue imponer el modelo metropolitano de sometimiento de los incas a la Corona, arrebatando así a la estampa de Cueva su programa reivindicativo basado en la recuperación del carácter pactista en el gobierno entre americanos y españoles. [13]

Pero los grabados de Palomino sobre los indios fueron también significativos de la opinión que sobre esta población se propuso transmitir Ulloa. Algunas de estas láminas hacían hincapié en la pertenencia del indio a la naturaleza como el armadillo, el árbol del cacao o el caimán. En otra lámina de Palomino orientada a explicar la estructura social de Quito, ciudad en donde Antonio de Ulloa y Jorge Juan residieron, se apreciaba la complejidad del escalafón en que estaba subdividida a partir de las repúblicas de españoles y de indios. En el segmento más alto, las vestimentas más decorosas prácticamente hacían semejantes a una española quiteña y a una india palla, mientras que en el escalafón intermedio unos trajes menos relucientes colocaban en tal situación de semejanza a un indio barbero y a una mestiza, concluyendo la imagen con el último puesto ocupado por los indios rústicos cuyos trajes raídos y pobres reflejaban su estado salvaje (Fig. 6). La única representación del indio peruano de Ulloa estaba contenida en una imagen con la que se iniciaba la *Segunda parte del viaje al reino del Perú*. Se trataba de un "indiecito o cholo" de la costa norte a cuyo cargo estaba el transporte de las literas con que se portaba a los viajeros por los desiertos y valles del Perú. En el caso de los aborígenes americanos, la lectura iconográfica de Ulloa resultaba próxima a la nueva idea del buen salvaje proporcionada por la ilustración. Bajo esta nueva definición los salvajes son objeto de un discurso que sólo los tiene en cuenta si son aptos para explicar la idea de una naturaleza universal. El salvaje sirve solamente para devolver a los hombres civilizados la imagen de lo que "afortunadamente" ya no representan en la evolución. Por eso al indio americano se le representa como un ser rústico distinto al que puebla la civilizada Europa. [14]

La amplia repercusión internacional de la obra de Ulloa quedó reflejada en una obra atribuida por Jean Paul Duviols al religioso jesuita Pedro Lozano, *Histoire des tremblements de terre arrivés à Lima* publicada en La Haya en 1752. [15] El ilustrador de la misma fue el grabador francés Dessin de Dupin, quien reprodujo e hizo una libre interpretación de algunas láminas de la *Relación histórica* de Ulloa, así como de varios dibujos de la *Relation* de Frezier. A esta publicación se sumó la obra publicada por Richard Walter en Ámsterdam en 1749 bajo el título de *Voyage autour du monde fait dans les années MDCCXL, I, II, III, IV par George Anson*. En este relato, que resumía la actuación de la escuadra del almirante Anson durante la guerra con España conocida como "de la Oreja de Jenkins" (1739-1748), fue incluido un grabado de autor anónimo correspondiente al

◀ Fig. 6. Indios e indias de la Audiencia de Quito. Antonio de Ulloa, 1748. Relación histórica de la América Meridional.

▶ Fig. 7. Asalto a Paita por el pirata Anson. Anónimo, 1749. Grabado en blanco y negro. Ámsterdam.

incendio de la villa de Paita como resultado del bombardeo a la que había sido sometida por las naves de este marino inglés a fines de 1741 (Fig. 7).

La lista de viajeros europeos que visitaron el Perú disminuyó sensiblemente hacia mediados del siglo XVIII, sólo consta los viajes del conde de Saint Maló, Eder y Bayer, quizás debido a la coyuntura bélica en que se vieron comprometidas Inglaterra, Francia y España. En esas circunstancias, la actividad naturalista más importante correspondió al ilustrado limeño José Eusebio Llano Zapata (1721-1780). Este personaje recorrió entre 1751 y 1755 algunas regiones del Perú, Chile, Río de la Plata y Brasil con el propósito de recopilar información para su proyecto de historia natural que redactó en Cádiz bajo el título de *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América Meridional*. Inscrita en la gran tradición de la historia natural americana inaugurada en el siglo XVI por el padre José de Acosta y Gonzalo Fernández de Oviedo, y proseguida en el siglo XVII por Antonio de León Pinelo, la obra de Llano Zapata se propuso realizar una descripción de los yacimientos mineros factibles de ser explotados para el beneficio de la Corona, un inventario de centenares de plantas de probado uso farmacéutico y una relación de productos animales con posibilidades de explotación comercial. Su desinterés en representar y hacer visible lo que había observado, así como no contar con un dibujante que trasladase sus comprobaciones al campo pictórico, quizás fueron dos de las limitaciones advertidas en el método de las *Memorias* que desaconsejaron su edición bajo patrocinio real. [16]

En 1754 España entraba de lleno en el campo de las modernas exploraciones botánicas promovidas por los imperios europeos mediante el patrocinio de la expedición a la región del Orinoco del naturalista sueco Pehr Löfling, discípulo de Linneo, pero su repentino fallecimiento en 1756 condujo a la interrupción de la misma. Por su parte, Francia inauguraba en 1766 los viajes naturalistas de circunnavegación del planeta a través de Louis Antoine de Bougainville (1729-1811) e Inglaterra hacía lo mismo en 1768 al auspiciar el primer viaje alrededor del mundo del famoso capitán James Cook (1728-1779). [17] Pero ninguno de estos dos grandes representantes del viajero científico

◀ Fig. 8. Gonzalegunia. Dombey, Ruiz y Pavón. Fines del siglo XVIII. Lámina a color. Real Jardín Botánico de Madrid.

◀ Fig. 9. Unanuea. Dombey, Ruiz y Pavón. Fines del siglo XVIII. Lámina a color. Real Jardín Botánico de Madrid.

▶ Fig. 10. Cosmibuena. Dombey, Ruiz y Pavón. Fines del siglo XVIII. Lámina a color. Real Jardín Botánico de Madrid.

ilustrado visitó jurisdicción alguna perteneciente al virreinato del Perú. Hubo que esperar hasta 1777, en el esplendor del absolutismo ilustrado, cuando Luis XVI y Carlos III acordaron auspiciar una nueva expedición hispano-francesa al Perú bajo el mando compartido del botánico francés Joseph Dombey y de los jóvenes naturalistas españoles Hipólito Ruiz y José Pavón.

La finalidad de la expedición botánica según la real cédula que la autorizó fue promover el examen y conocimiento metódico de las producciones naturales "describiendo y delineando las plantas en aquellos mis fértiles dominios para enriquecer mi gabinete de historia natural y jardín botánico de la Corte". Es decir, se trataba de aplicar por vez primera el método de clasificación de Linneo a la flora peruana. El 8 de abril de 1777 fueron nombrados como primer y segundo dibujante, respectivamente, José Brunete (1746-1787) e Isidro Gálvez y Gallo (1754-1829). Ambos habían estudiado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero el porvenir les deparó una suerte distinta en el marco del desarrollo de su profesión artística. Brunete falleció de una repentina enfermedad tropical en Pasco mientras desempeñaba su trabajo, en tanto que Gálvez a su vuelta del Perú en 1788 fue nombrado por la Corte en el puesto de dibujante en la Oficina de Botánica de Madrid, cargo que mantuvo hasta su deceso. A estos dos dibujantes oficiales se unieron progresivamente en el Perú otros artistas como Francisco Pulgar (1784-1815), discípulo directo de Brunete, quien se incorporó a la expedición en 1784. Sin embargo, Pulgar renunció a la misma en 1796, no sin antes haber formado a quien iba a ser su reemplazante, el dibujante huanuqueño José Gabriel Rivera. A todos los artistas que integraron la referida expedición botánica les estuvo prohibido por real cédula levantar mapas o bocetos de ciudades, puertos y realizar cualquier actividad pictórica que no se circunscribiera a la representación de las plantas herborizadas que debían ser embarcadas al Gabinete de Historia Natural de Madrid dirigido por Casimiro Gómez Ortega. [18] Tal medida estuvo motivada por el evidente peligro que para la seguridad de la monarquía hispánica suponía el que el subdito francés Dombey se pudiese hacer dueño de tal cartografía, de ahí que tampoco se permitiese la participación de un dibujante nombrado por la corona francesa a pesar de ser ella una empresa cofinanciada.

Los naturalistas Dombey, Ruiz y Pavón llegaron a Lima el 8 de abril de 1778 y fueron recibidos con el ceremonial cortesano usualmente dedicado a las máximas autoridades peninsulares. En gesto de retribución y como homenaje a los

científicos que pusieron sus conocimientos al servicio del éxito de la expedición, los expedicionarios les dedicaron algunos de los géneros herborizados, Así, la *Gonzalegunia,* fue puesta en honor del padre Francisco González Laguna (Fig. 8), la *Cosmibuena,* como homenaje a Cosme Bueno (Fig. 10) y la *Unanuea,* en reconocimiento a Hipólito Unanue (Fig. 9). Los espectáculos florales de Lima, como el que se escenificaba el día de San Juan en el Paseo de Amancaes, dio motivo para que Dombey bautizara la planta que portaban en el pelo las mujeres con el nombre de *Dugagesia verticillata*, en honor de la botánica francesa madame du Gage de Pommereuil. Tras recorrer Lima de sur a norte, por primera vez la expedición europea cruzó los Andes y se internó en la sierra central. Tanto en Tarma como en Huánuco, los botánicos y sus dibujantes quedaron deslumbrados ante la variedad y propiedad comerciales de una flora que pretendían domesticar para su aclimatación en Europa. Luego de un intervalo en Santiago de Chile, los expedicionarios

retornaron al Perú en 1784 y prolongaron sus experimentos botánicos hasta el año siguiente en que Dombey partió a Europa. Unos años después lo harían Ruiz y Pavón. Ruiz resultó ser un feroz crítico de Lima. Por ejemplo, sostuvo que "el español que nace en este país es digno de lástima", lamentando su "propensión a ser liviano, altivo, cobarde, doble, infiel, rapaz, y de una grande habilidad para el exercicio de estas pasiones". [19] Otros autores en esos años mostraban su desprecio por la arquitectura y vida social de Lima. El anónimo autor del manuscrito *Descripción de la ciudad de Lima Capital del Reyno…* de 1774 y *Lima por dentro y por fuera* publicada por el español Esteban de Terralla y Landa en Madrid en 1798 fueron particularmente críticos. [20]

Al tiempo que la expedición de Dombey, Ruiz y Pavón comenzaba su fase de declive, entre junio de 1782 y marzo de 1785 el obispo riojano Baltazar Jaime Martínez Compañón iniciaba en su jurisdicción de Trujillo la aventura cromática más importante hecha en el Perú colonial. Las mil quinientas acuarelas pintadas por anónimos dibujantes indios reunidas en nueve volúmenes bajo el título genérico de *Trujillo del Perú* fueron remitidas a España en 1789. Este proyecto fue un experimento ambicioso e inédito en América al ser su propósito la catalogación de las imágenes de la historia natural, civil y moral del obispado de Trujillo, incluyendo sus vestigios arqueológicos. Según explicación del propio obispo en una carta dirigida al ministro de Gracia y Justicia de Indias, Antonio Porlier, su obra se hizo como obsequio al Príncipe de Asturias

▲ Fig. 11. "Quadro de historia natural, civil y geográfica del reino del Perú". Luis Thiébaut, 1799. Lámina a color. Museo Nacional de Ciencias Naturales, Madrid.

"para su entretenimiento y diversión, y que insensiblemente y con gusto pueda irse aficionando al estudio y conocimiento de las artes, la civilidad y cultura de los indios del Perú" [21]. Martínez Compañón llegó al Perú inmerso en el influjo del catolicismo ilustrado y pronto iba a encontrar en el dibujo el medio para plasmar tal concepción en su obispado. La partida de nacimiento de sus acuarelas estuvo en la real orden del 10 de mayo de 1776, mediante la que Carlos III dispuso que los obispos remitiesen a su Gabinete de Historia Natural todas las cosas "raras" que encontraran durante su visita pastoral. Martínez Compañón iba a ser el único religioso que asumiría tal reto en América. Se ha destacado hasta la saciedad que las láminas que el obispo patrocinó entre los dibujantes indígenas que le acompañaron durante su visita pastoral revelaban una técnica pictórica primitiva, sin perspectiva geométrica e ingenuidad en sus imágenes. Sin embargo, a pesar de sus limitaciones artísticas, *Trujillo del Perú* marcará el punto de partida de una visualización del entorno social por parte de los dibujantes peruanos en la que el peso de lo religioso iba a tener como contraparte una elemental aproximación secularizada a la vida cotidiana. [22] Como expresión de ello se puede resaltar el dibujo de la "española con manto", clara expresión de la tapada peruana que se convertiría en un icono del dibujo costumbrista en el siguiente siglo (Figs. 12, 13).

Resulta llamativo que el "museo histórico" de acuarelas mandado confeccionar por Martínez Compañón quedara olvidado en los fondos del Palacio Real de Madrid

◀ Fig. 12. Española con manto. Acuarela de la Colección Trujillo del Perú, ca. 1780-1789 Tomo II, lámina 5. Hecha por mandato de Baltazar Jaime Martínez Compañón. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

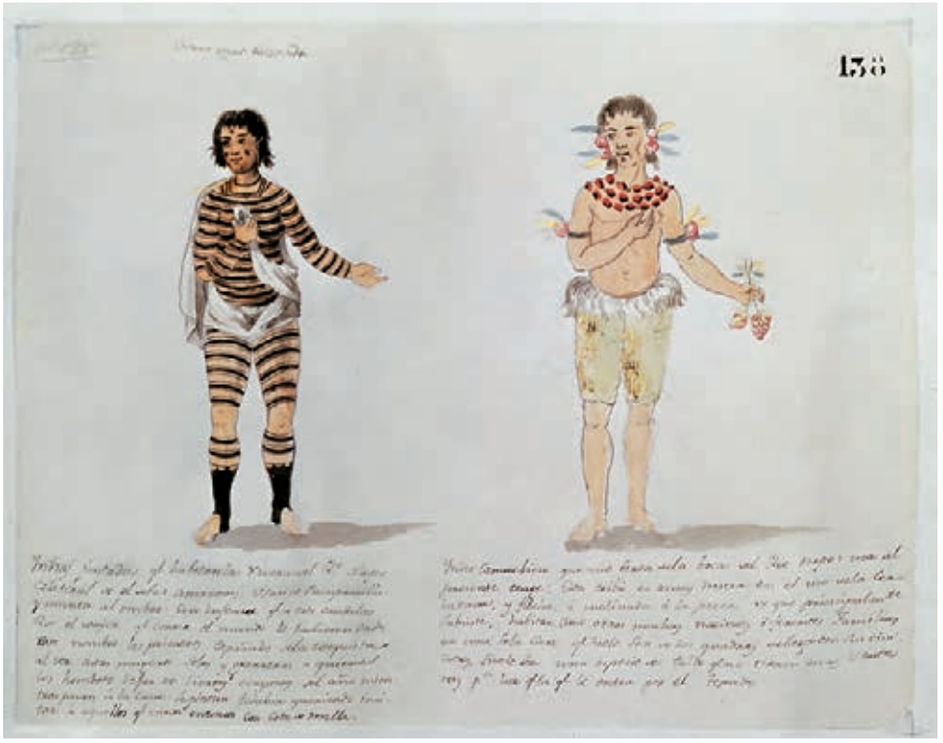
◀ Fig. 13. Española con mantilla y bolador. Acuarela de la Colección Trujillo del Perú, ca. 1780-1789 Tomo II, lámina 2. Hecha por mandato de Baltazar Jaime Martínez Compañón. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

y que sólo en la segunda mitad del siglo XIX llamara la atención del historiador y científico Marcos Jiménez de la Espada. A este peruanista se iba a deber también el rescate de otra imagen pictórica conocida como "Quadro de historia natural, civil y geográfica del reino del Perú" pintado por Luis Thiébaut en 1799. [23] Este mural de gran dimensión –3,25 x 1,15 metros– es un lienzo pintado al óleo en cuya parte central figuraba el mapa del virreinato del Perú, confeccionado por Andrés Baleato, acompañado por un dibujo del centro minero de Hualgayoc. A modo de complemento se insertaron una serie de dibujos de pequeño formato, de los cuales 148 estaban dedicados a la flora, 200 a las especies animales y 32 al retrato de sus "naciones civilizadas y salvajes" (Fig. 11). ¿Existió algún vínculo entre *Trujillo del Perú* y el *Quadro Histórico*? La respuesta es afirmativa, ya que el artífice de la confección del óleo de Thiébaut y responsable de los extensos textos incluidos en las leyendas explicativas del conjunto del *Quadro histórico* fue José Ignacio de Lecuanda, sobrino de Martínez Compañón y acompañante suyo durante su visita pastoral. Es lógico suponer que Thiébaut pintase siguiendo las instrucciones proporcionadas por Lecuanda. Los dibujos dedicados a la flora y la fauna no se correspondían con las acuarelas de *Trujillo del Perú,* pero ambos se asemejaban en la interpretación ingenua y falta de perspectiva geométrica. En cambio, los dibujos dedicados a las naciones civilizadas y salvajes eran motivos tomados de las imágenes a tinta y color incluidas en la memoria de gobierno del virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos, [24] cuya redacción compartieron Hipólito Unanue y Lecuanda.

La última gran expedición naturalista del siglo XVIII que tuvo al Perú entre uno de sus destinos fue la que estuvo a cargo del marino napolitano Alejandro Malaspina, bajo el auspicio directo del ministro de Marina, Antonio Valdés. El plan de viaje de esta nueva incursión alrededor del mundo puso igualmente de relieve la finalidad científica y política, a la vista de los resultados obtenidos por las expediciones inglesa de Cook y francesa de La Pérouse por el Pacífico. Para Malaspina tan importante era levantar cartas hidrográficas que ayudasen a la navegación, como investigar el estado político de las provincias americanas en relación con España y las naciones extranjeras con el propósito de mejorar su comercio y defensa. El

gobierno español nombró en vísperas del viaje a José del Pozo (1757-1821) y José Guío y Sánchez (¿?) como dibujantes oficiales. Los planos, perspectivas y retratos fueron responsabilidad del primero, mientras que el retrato de las plantas quedó en manos del segundo. Si Del Pozo hizo sus estudios en la Real Escuela de Bellas Artes de Sevilla, Guío se formó en la academia de Madrid. El viaje se inició en julio de 1789 y concluyó en mayo de 1793. El navío *La Descubierta* al mando de Malaspina llegó a Lima a fines de mayo de 1790, casi coincidiendo con la entrada del virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos.

Durante esta primera estancia en el Perú, Malaspina y los botánicos Luis Née y Tadeo Haenke establecieron su centro de operaciones durante cuatro meses en una estancia cedida por los religiosos de la Buena Muerte en la Magdalena. Née aprovechó la ocasión para dirigirse a Canta a estudiar su flora y de gran utilidad le fue la ayuda del dibujante Francisco Pulgar, quien como se recordará había participado en la expedición de Dombey, Ruiz y Pavón. Fue el virrey quien se hizo cargo del sueldo de Pulgar. Por su parte, Tadeo Haenke y Felipe Bauzá se internaron en las provincias de Tarma y Huánuco, llegando hasta las fuentes del río Marañón. Los dibujos que ambos expedicionarios hicieron de los habitantes de las riberas de los ríos Napo, Pisquil, Ucayali y Yupará, aparte de su valor artístico, tienen un alto interés etnológico por las descripciones que al pie de los mismos hicieron sobre sus costumbres (Fig. 14). En cambio, menos productivo fue el trabajo realizado por los dibujantes Guío y del Pozo con los planos cartográficos y la botánica de los alrededores de Lima, al punto tal de que Malaspina decidió partir hacia su siguiente destino, Nueva España, sin contar con la presencia de Del Pozo. Éste decidió radicar en Lima, luego de entablar estrecha amistad con el virrey Gil de Taboada. En esta ciudad fundó una escuela de pintura a la que acudió la aristocracia local. Pero lo más llamativo de esta experiencia fue que una vez roto su compromiso con la expedición Malaspina, Del Pozo retornara a sus raíces barrocas andaluzas y se adaptara a las demandas de la Iglesia limeña al pintar dos lienzos sobre la vida de San Diego de Alcalá para el convento de San Francisco y la *Apoteosis de Santa Rosa* del altar mayor de la iglesia de Santa Rosa de los Padres. [25] Por su parte, Guío, por decisión



▶ Fig. 14. Habitantes de la ribera del río Napo. Tadeo Hanke. Lámina a color. Archivo del Museo de América, Madrid.

▶ Páginas siguientes: Fig. 15. Vista panorámica de Lima. Litografía, s. XIX. Colección privada, Lima.

◀ Fig. 16. Señora de Lima. Felipe Bauzá, 1793. Lámina a color. Archivo del Museo de América, Madrid.

◀ Fig. 17. Mulata de Lima. Felipe Bauzá, 1793. Lámina a color. Archivo del Museo de América, Madrid.

de Malaspina, se desvinculó de la expedición en Nueva España y dedicó su tiempo a dibujar la flora mexicana hasta el momento de producirse su retorno a España a fines de 1791.[26]

Tras haber recorrido las islas Filipinas y el archipiélago de la Polinesia, la expedición Malaspina inició su fase de retorno a España, arribando por segunda vez a Lima en junio de 1793. Como novedad de esta estancia que fue más corta que la anterior destacó la presencia de dos magníficos dibujantes y pintores italianos de la absoluta confianza de Malaspina que se incorporaron a la expedición durante su estadía en Nueva España en 1791: Fernando Brambila (1763-1834) y Juan Ravenet (1766-1821?). Brambila se desempeñaba como pintor en Milán cuando aceptó la oferta a principios de 1791 de sumarse a la expedición. De Ravenet se sabe que estudió en la Academia de Bellas Artes de Parma, que procedía de una familia de reconocidos artistas y que, en el momento de ser contratado por el gobierno español, estaba plenamente inmerso en el medio academicista italiano. Ambos se integraron a la expedición en México en diciembre de 1791. De la estancia de Ravenet en Lima se conserva una serie de retratos de cuerpo entero y medio de damas e indios de Lima, entre los que destaca en especial el de un peruano castizo con su poncho, del que además existe el boceto hecho a lápiz (Fig. 18). Por su parte, la producción pictórica de Brambila fue a todas luces excepcional tomando en consideración la brevedad de su estancia en la capital peruana. De sus manos surgió el grabado panorámico de la ciudad vista desde las inmediaciones de la Plaza de Toros de Acho hecho en tinta y pluma y aguada sepia (Fig. 26), conservándose además el probable dibujo preparatorio del mismo en que se hacía una vista de Lima desde el Paseo de Amancaes (Fig. 1). A este pintor también se debió un hermoso dibujo a tinta y aguada de colores del Paseo de Aguas de Lima (véase pág. 120), de la Quinta Presa de don Pedro Carrillo de Albornoz y una serie de retratos de damas limeñas. Por último, Felipe Bauzá también hizo su contribución particular a esta iconografía del peruano de fines del siglo XVIII al dibujar con una evidente intención comparativa a una criolla y una mulata limeñas (Figs. 16, 17).

El tratado de San Ildefonso de 1796 entre la España de Carlos IV y el Directorio francés condujo a ambas naciones a la guerra contra Inglaterra. Tal conflicto bélico derivó

en el bloqueo inglés de las rutas por el Atlántico y, por consiguiente, provocó la interrupción del comercio colonial entre España y América. La única comunicación ultramarina que los ingleses permitieron fue la de los navíos con bandera neutral cuya misión no incluyera el tráfico comercial. Esta fue la circunstancia que explicaba el viaje en pleno conflicto bélico de Alexander von Humboldt a la América equinoccial en 1799 a bordo del paquebote *El Pizarro*. La misma fue autorizada oficialmente por Carlos IV y, a diferencia de expediciones científicas anteriores, toda su financiación corrió a cuenta de aquel sabio prusiano. Otra particularidad de esta expedición fue prescindir de la compañía de dibujantes, porque, en palabras del propio Humboldt, "los artistas encargados de acompañar a las grandes expediciones enviadas a esas comarcas a expensas del Estado, eran por lo común escogidos por casualidad, y no se tardaba en reconocer su insuficiencia". [27] Es decir, para él la cualidad de científico no estaba reñida con la sensibilidad estética, combinación que a su entender era imprescindible para el éxito de una empresa naturalista. De ahí que uno de sus requisitos para elegir como acompañantes al botánico y médico francés Aimé Bonpland (1773-1858) y, luego, al ilustrado quiteño Carlos Montúfar (1780-1816), fuese que ambos supiesen dibujar. Entre 1801 y 1802 los tres emprendieron una travesía por tierra de Pasto a Lima, haciendo todos el retorno a Guayaquil por mar. En el lapso de un año practicaron una serie de experimentos relacionados con la botánica, la mineralogía, la astronomía, la zoología y la oceanografía.

Al retornar a Europa en 1804, Humboldt dio amplia publicidad a su obra relacionada con el Perú publicando dos libros: *Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810) y *Cuadros de la naturaleza* (1808). Uno de los grabados incluidos en *Vistas de las Cordilleras* llevó por título "Correo que nada de la provincia de Jaén de Bracamoros" (Fig. 19), que fue realizado por Humboldt y en el que se puede apreciar el cumplimiento de su postulado de ver la naturaleza como un cuadro. Es decir, comprender un fenómeno en su contexto. Ni el correo o postillón, ni el río, ni la fauna y la flora podían aparecer aislados ya que todos integraban el mismo paisaje. El ideario humboldtiano apostó por una representación artístico-fisonómica en donde la ciencia y la estética fueron puestas al servicio de la divulgación de los tres pilares de la naturaleza americana: la selva tropical, las cordilleras serranas y los llanos costeros. [28]

▲ Fig. 18. "Peruano castizo con poncho". Juan Ravenet. Lámina a color. Archivo Museo Nacional de Madrid.

▶ Fig. 19. Posta de cartas en la provincia de Jaén de Bracamoros. Lámina 31 de Vista de las Cordilleras de Alexander Von Humboldt. París, 1810.

El costumbrismo artístico del siglo XIX

En las primeras décadas del siglo XIX se puede percibir en Europa y Estados Unidos un intento por recrear su imagen prejuiciosa del Perú e Hispanoamérica. Como se ha visto, la producción ilustrada se centraba en la información científica, sobre todo botánica, y en las descripciones escritas. Con excepciones como el material organizado por Martínez Compañón y los cuadros religiosos que muchos europeos de la época ya menospreciaban como una reliquia barroca, no existía un "banco de datos" de imágenes e iconos. Esta carencia iba a contrastar con las múltiples imágenes e interpretaciones muchas veces fantasiosas recopiladas en Europa respecto a los países del oriente. [29] El contacto entre Hispanoamérica y Europa tras la independencia despertó el interés por comenzar a realizar ese inventario artístico, especialmente en Inglaterra y Francia. A ello iba a contribuir enormemente el desarrollo de la tecnología visual a lo largo del siglo XIX que permitió que a la popularidad alcanzada por el grabado se sumase la fotografía.

La influencia del pensamiento científico de Alexander von Humboldt en Europa y América fue significativa. Sus obras de ciencia publicadas en varios idiomas proporcionaron una visión evocadora de la realidad hispanoamericana que, asimismo, recogieron varios artistas. [30] Por ejemplo, su libro *Cosmos* en el que se incluyó su famoso cuadro del volcán Chimborazo fue fundamental en la obra pictórica de uno de los artistas más importantes de Estados Unidos en el siglo XIX, Frederic Church, máximo representante de la escuela de Hudson. El cuadro *El corazón de los Andes* (*Heart of the Andes*, 1859), fue "una ilustración de *Cosmos* y un retrato de las ideas de Humboldt". [31] No se puede entender el naturalismo en América y, según algunos, el romanticismo europeo sin tomar en cuenta el paradigma humboldtiano (Fig. 20). Pero el óleo de Church fue una excepción dentro de la amplia producción del romanticismo pictórico dedicada al Perú en la primera mitad del siglo XIX. No fueron

▲ Fig. 20. Heart of the Andes. Frederick Church, 1859. Lámina a color. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

▶ Fig. 21. Mujer limeña de clase media. Litografía según dibujo de Richard Phillips. Tomado de Present State of Peru de Joseph Skinner. 1805.

▶ Fig. 22. Mujeres de Lima. Gilbert Mathinson.

▶ Fig. 23. Indígena vestida como la Minerva del Perú. Litografía según dibujo de Richard Phillips. Tomado de Present State of Peru de Joseph Skinner, 1805.

los majestuosos e inhabitados paisajes andinos los que colmaron la preferencia de los artistas europeos sino, más bien, los retratos de hombres y mujeres populares y las escenas cotidianas urbanas.

La coyuntura definida por la guerra de la independencia fue relativamente escasa en representaciones pictóricas. Este conflicto no sólo interrumpió las expediciones científicas, sino que aumentó el riesgo para los pocos extranjeros que aún se aventuraban a viajar. Sin embargo, no se debería exagerar este paréntesis. En Londres, Joseph Skinner publicó *The Present State of Peru* (1805), obra que incluyó varios artículos traducidos del *Mercurio Peruano* junto con veinte grabados. Muchas de esas láminas fueron copias de lienzos hechos con motivo de la ascensión al trono de Carlos IV, una celebración ampliamente descrita también en *El Sol en Mediodía* de Terralla y Landa [32] (Figs. 21, 23). Asimismo, el marino inglés Gilbert Mathison dejó un valioso testimonio sobre su estadía en el Perú en 1822 (Fig 22). Por su parte, Charles Brand en 1828 publicó su libro de apuntes del viaje del Río de la Plata al Perú que realizara, en el que incluyó varios dibujos sobre diferentes temas.

Los análisis del costumbrismo peruano han sido enfocados a partir de ciertas individualidades antes que como la expresión de un movimiento colectivo. [33] Ello ha provocado una imagen descontextualizada de sus principales representantes. Por ejemplo, se carece de estudios dedicados a la relación que existió entre los viajeros extranjeros y los artistas locales. Tampoco se ha analizado con detenimiento la producción artística local: las diferentes escuelas, el intercambio entre los artistas y los cambios en la producción y en la demanda. Natalia Majluf ha destacado tales carencias en su análisis de la vida y la obra de Pancho Fierro. Esta autora sostiene que la visión criollista inventó de hecho a este pintor mulato como un autodidacta cuyo arte fue el resultado de su talento innato. Al proceder de este modo, sus biógrafos "llevaron así la idea de la 'Lima criolla' a un espacio atemporal, espontáneo". [34]

Gracias a la investigación de Majluf hoy se puede afirmar sin temor a equívocos que el costumbrismo peruano tuvo claras raíces europeas y que los artistas peruanos y extranjeros impulsaron importantes contactos entre sí. En relación con esto último, es de recordar que Johann Moritz Rugendas, Léonce Angrand, Ignacio Merino y Francisco Fierro se conocieron en Lima en las décadas de 1830 y 1840.

Rugendas hizo un retrato de Merino, mientras que Angrand y Merino llevaron acuarelas de Fierro a Europa. [35] También es altamente probable que el artista francés Nicolás Vaillant conociese a Pancho Fierro hacia 1837. Otra constatación de ese contacto lo ejemplificaron los dibujos de Fierro que circularon en Europa y fueron reproducidos en los libros de viajes de Thomas Sutcliffe y en el relato de viaje que Johann Jakob von Tschudi publicó en inglés en 1854. [36] Todos estos ejemplos refuerzan la idea de que el costumbrismo de Fierro no fue producto sólo del talento de un autodidacta ni un reflejo espontáneo de la cultura popular limeña, sino que estuvo inmerso en una corriente de creación cultural de múltiples referencias internacionales.

El Museo de América de Madrid cuenta con una importante colección de dibujos costumbristas dedicados al Perú. La exposición titulada "Figuras transparentes: tipos y estereotipos del Perú Decimonónico" de 2002 resaltó no sólo las raíces europeas, sino también asiáticas del referido costumbrismo. Los libros de "colección de trajes", así como las serie de personajes y vestimentas típicas del Asia que circulaban en Europa en los inicios del romanticismo, fueron conocidos por los artistas del costumbrismo. [37] En el catálogo de la exposición figuraban setenta cuadros de personajes predilectos del costumbrismo como el yerbatero, el chichero, el montonero, el penitente, el aguador, el heladero, el soldado, la rabona, etcétera (Fig. 24). Vista la exposición en conjunto, la tapada limeña resultaba ser la figura más representada. Otro aspecto destacable es que a primera vista las acuarelas tenían mucha semejanza con las que pintara Pancho Fierro. Sin embargo, Rodríguez de Tembleque sostiene que "la calidad del dibujo y la aplicación de los colores hace difícil el poder atribuírselos". [38] Aunque la autoría pudiera estar en duda, lo que resulta claro es que la representación del cuadro de costumbres limeño característico en los dibujantes locales y extranjeros tuvo evidentes antecedentes ultramarinos, del mismo modo que esta misma corriente encontraba sus más lejanos antecedentes en la época colonial.

◀ Fig. 24. Mujer a caballo (detalle). Anónimo, mediados del siglo XIX. Acuarela. Museo de América, Madrid.

▶ Fig. 25. Mercaderes de frutas en Lima. Maspelet, siglo XIX. Litografía. Colección Privada, Lima.

Como resultado de la presencia de la fragata francesa *La Venus* al mando de Abel Aubert du Petit Thouars en las costas limeñas, en 1841 fue publicada en París una relación de dicho viaje que incluyó un *Atlas Pittoresque* con diecisiete litografías de El Callao, Lima y sus alrededores (Fig. 25). Algunos años después, en 1851, sería editada también en la capital francesa la relación del viaje de Auguste Nicolás Vaillant, miembro de la corbeta francesa *La Bonite* que estuvo en el Perú en 1837. Las catorce estampas peruanas fueron realizadas por Bartolomé Lauvergne y Théodore Fisquet, y representaban escenas cotidianas de las calles limeñas. Como se puede observar en los muy reproducidos cuadros *Mansión de la Perricholi* (Fig. 27), *Calle de Valladolid* y *La Catedral*, se incluyeron elementos arquitectónicos bastante celebrados de la Lima colonial como sus balcones y torres, pero igualmente se resaltó sus acequias que conducian las aguas para regar y para otros fines. En tales representaciones, los vendedores y peatones fueron incorporados al paisaje urbano, es decir, no figuraron como elementos aislados tal como sí había ocurrido en los dibujos de Fierro. Aunque estos grabados incorporaban componentes de la denominada "arcadia colonial", para usar el conocido término de Salazar Bondy en *Lima la Horrible*, también mostraban aspectos no tan favorables a la visión criollista. [39]

El diplomático francés Léonce Marie Angrand no fue un naturalista, pero realizó un notable trabajo en la recopilación de impresos y manuscritos coloniales y republicanos

▲ Fig. 26. Vista de Lima desde la Plaza de Toros de Acho. Dibujo a color basado en el grabado de Fernando Brambila. Colección privada, Lima.

▲ Fig. 27. Mansión de la Perricholi en Barrios Altos. Bartholomé Lauvergne, 1845-1852. Litografía a color.

▲ Fig. 28. El mercado principal de Lima. Johann Moritz Rugendas, 1843. Óleo en tela. Colección Baring Brothers, Londres.

que integró en su biblioteca, en la formación de una importante colección arqueológica y, por último, en la creación de un amplio repertorio visual compuesto de dibujos, acuarelas y planos del Perú y Bolivia. Angrand legó para la posteridad una valiosa selección de pinturas de la vida pública y arquitectónica tanto de Lima, ciudad en la que vivió entre 1834 y 1839, como de Trujillo, Arequipa, Tacna y las sierras sur y central. En sus cuadros, se advierte una fascinación con la cultura popular que quedó expresada en la estupenda acuarela de 1837 del anuncio de un juego de gallos. En ésta obra incluía tres tapadas, dos individuos de espalda (uno con un tambor y otro con el gallo enjaulado en su cabeza) y un elegante vendedor de tez morena (Fig. 29). En el fondo de esta composición se apreciaba, en blanco y negro, los arcos y balcones del Portal de Botoneros. [40] Como ha anotado Deborah Poole, Angrand exageró el arquetipo de la tapada al resaltar los traseros redondos, los pies pequeños, el ojo escasamente visible y los senos excesivamente visibles para los usos de la época. [41]

El pintor alemán Johann Moritz Rugendas se formó en las academias de Bellas Artes de Augsburgo y Munich. Amigo y sincero admirador de la obra científica de su compatriota Humboldt e influenciado por la misma, Rugendas decidió emprender un prolongado recorrido artístico por América que empezó en Brasil en 1821. Su propósito en todos los lugares donde estuvo fue pintar todo lo que suscitara su interés y fuese digno de poderse comercializar. Rugendas residió en Lima entre diciembre de

▼ Fig. 29. Anuncio limeño de juego de gallos. Léonce Angrand, 20 de abril de 1837. Acuarela.

▶ Fig. 30. El capeador, 855. Litografía. Recuerdos de Lima, *Á*lbum tipos, trajes y costumbres dibujados y publicados por A.A. Bonnaffé. Lima, 1857.

1842 y julio de 1844. Durante este tiempo, el pintor alemán se integró plenamente al mundo cultural y a la vida social de la ciudad limeña, tal como lo hiciera antes en las capitales de Brasil, Chile, y México, e hizo muchas amistades con peruanos y extranjeros. Rugendas fue un artista prolífico durante su estancia en Perú y el resto de América y de todo ello ha quedado un valioso testimonio pictórico (Fig. 28). En la Galería Municipal de Munich se conservan más de dos mil quinientas obras suyas y en la galería de Agsburgo se contabilizan doscientas cuarentiseis. [42]

El pintor francés Auguste Borget estuvo en Lima a principios de 1838. Amigo de Balzac, Borget conoció a Rugendas en Chile. No mencionaba a Pancho Fierro en su relación sobre Lima, pero pudo haberle conocido e incluso adquirir algunas de sus obras que se vendían en distintos lugares públicos. Sus *Seis estudios sobre tapadas limeñas* (1838) reflejaban otra vez más la fascinación de los extranjeros con las mujeres peruanas. [43] En su relación de viaje describía su interés en Lima y la decepción que ésta le produjo tras conocerla: "antes de dejar Europa para recorrer el mundo, el solo nombre de Lima echaba en vuelo mi imaginación. Quería ver esa

ciudad tanto como había querido ver Roma, Nápoles, y Venecia. Ahora la he visto y quizás vuelva a verla algún día, pero ya Lima no es la mentada ciudad de los reyes; apenas si es una sombra de sí misma. Al perder el virreinato, vio agotarse la fuente de su fortuna". [44]

En 1856 y 1857, el viajero francés A. A. Bonnaffé publicó con el título *Recuerdos de Lima, tipos, trajes y costumbres,* dos álbumes que incluían una serie de litografías basadas en la vida cotidiana de Lima que pudo apreciar personalmente durante su corta estancia. Su interpretación de múltiples personajes limeños, entre ellos la del capeador de toros Esteban Arredondo, le dio tal reputación que un autor contemporáneo no dudó en calificarle como el "Pancho Fierro europeo" (Fig. 30). [45]

Alfred T. Agate, científico neoyorquino con una alta sensibilidad artística, formaba parte de una expedición de la marina norteamericana que llegó a Callao en 1839. Permaneció un mes en el país mientras su barco se acondicionaba para continuar el viaje hacia el oriente. Con otros miembros de la tripulación llegaron hasta Cerro de Pasco y exploraron los alrededores de Lima. En Pachacamac compraron ocho esqueletos cubiertos en tejidos y otras supuestas reliquias incas, hoy en día en el Museo Smithsonian en Washington D.C. Algunos resultaron ser falsificaciones. De su estadía, se cuenta con un dibujo del arco en la entrada a San Lázaro en el Rímac que fuera reconstruido por el virrey Amat (Fig. 31). [46] En 1866, Geo W. Carleton publicó un libro de dibujos de su viaje al Perú. Con un tono irónico que resaltaba aún más su

▲ Fig. 31. Camino hacia Lima. Alfred T. Agate, 1839. Naval Historical Foundation.

▶ Fig. 32. Taller del pintor Rafael de la Cancha. Paul Marcoy, 1869. Grabado.

incapacidad para comprender a la Ciudad de los Reyes, enfatizó su decepción con una ciudad plagada de gallinazos, pulgas, tapadas decrépitas, vendedores asiáticos y clases populares harapientas. Su visión no debe insertarse como continuación del discurso de denuncia del siglo XVIII. Más bien, fue un ejemplo precoz de la arrogancia y racismo que se fortalecían en Estados Unidos en la época de la Guerra Civil y que caracterizaría sus relaciones con América Latina. Carleton asumió el papel del norteamericano inocente, subrayando su propia torpeza en un escenario novedoso y decepcionante como Lima. [47]

Este inventario de los artistas extranjeros afines a la etapa del costumbrismo peruano no puede finalizar sin hacer una referencia al libro de Laurent Saint-Cricq, más conocido por su seudónimo de Paul Marcoy, titulado *Voyage a travers L'Amérique du Sud de L'Océan Pacifique a l'Océan Atlantique,* que se publicó en París en 1869. Esta obra fue una narración literaria del recorrido que hiciera este excéntrico viajero francés entre Islay y Belem do Pará en los años de 1846 y 1847. [48] En lo que se refiere al Perú, Marcoy recorrió, describió y dibujó escenas cotidianas de las provincias de Arequipa, Cusco y Puno. Este relato de viaje estuvo ilustrado con 626 vistas, entre retratos, mapas y paisajes realizados por el grabador francés E. Riou de acuerdo a dibujos proporcionados por el propio Marcoy. Entre estos grabados destacan por su belleza algunas escenas cotidianas como el consumo de chicha en una taberna urbana arequipeña, la celebración de la feria de Pucara y la festividad del día de los muertos en el Cusco (Figs. 32, 33).

Conclusión

Los catálogos y libros sobre los viajeros ilustrados y románticos que recorrieron el Perú son abundantes y aquí sólo se ha hecho mención de una pequeña parte de ellos. Hay muchos artistas aún por descubrir cuyas representaciones plásticas merecerían un análisis en el que se diese una estrecha colaboración entre la historia social, la historia del arte, la historia de la ciencia, la antropología y la crítica literaria. En este trabajo se ha acudido a esta visión interdisciplinaria para destacar

los cambios y continuidades de ambas propuestas iconográficas entre la Colonia y la República.

Por una parte, la ilustración fue un proyecto cultural puesto en práctica a lo largo del siglo XVIII por las monarquías europeas con vistas a fortalecer su espacio de poder. En España su referente fue el "absolutismo ilustrado" promovido por los Borbones. Esa mentalidad utilitaria obsesionada con la medición, la catalogación y la clasificación de los objetos y de los sujetos, convirtió a las posesiones españolas en América en un marco de estudio predilecto para los viajeros y científicos ilustrados europeos. El inventario realizado por las expediciones científicas abarcó el estudio de su geografía, de sus recursos naturales y de sus potencialidades humanas. Tal exploración también supuso conformar un banco de datos visual cuya responsabilidad recayó en los dibujantes y pintores que acompañaron a estos científicos. Sin duda las artes contribuyeron a modelar una nueva imagen sobre el paisaje, los tipos humanos y la flora y la fauna americana. Las descripciones e imágenes del virreinato del Perú producidas por los viajeros europeos no estuvieron ajena a tal vocación descriptiva y taxonómica muy propia de la Ilustración.

Por otra parte, el costumbrismo pictórico del siglo XIX fue un género explicable como resultado del logro de las independencias, la adopción del modo de gobierno republicano, el auge del nacionalismo y la necesidad de plasmar las identidades locales, regionales y nacionales. La coincidencia de esta apertura al mundo con el proceso de diferenciación entre sí de los nacientes Estados nacionales latinoamericanos convocó el interés de los relatos y las representaciones pictóricas producidas de los viajeros europeos y norteamericanos. Ello explica que el nuevo centro de atención del inventario visual de los dibujantes y pintores pasase a ser la representación de la vida cotidiana, del paisaje, de los tipos populares y otras señas de tales identidades. La imagen de un Perú emancipado fuertemente determinado por la persistencia de sus rasgos coloniales, por el aplastante peso político de su capital y por las costumbres exóticas de sus mujeres, en especial las tapadas limeñas, condujo a la creación de un estereotipo del criollismo en el que coincidieron tanto los artistas locales como los extranjeros.

A lo largo de este estudio se ha probado que las innegables diferencias existentes entre la producción pictórica de los artistas ilustrados y costumbristas estuvieron determinados por los distintos contextos globales en que estuvieron inmersos. Pero también se ha visto que existieron varios puntos de coincidencia entre ambos géneros. Uno de esos encuentros lo determinó la similar búsqueda de un inventario artístico de la realidad peruana en el que la fascinación estuvo concentrada en la multiracialidad de los tipos populares urbanos de la capital peruana y, en especial, el exotismo de las mujeres. Otro elemento compartido por ilustrados y costumbristas fue la creación de visiones estereotipadas de la realidad peruana que respondieron al carácter instrumentalizado del proyecto ideológico y político que les dio origen. Mientras los artistas ilustrados proyectaron imágenes "frías", colectivas y descontextualizadas de los tipos humanos, de la fauna y de la flora sometidas a una regla científica donde primó exclusivamente la idea de medir, cuantificar y clasificar un reino para sacar mejor ventaja económica del mismo, los dibujantes costumbristas encasillaron a los tipos populares y las individualidades que les fascinaban, como fue el caso de las tapadas limeñas, dentro de una trama "caliente" orientada a plasmar el criollismo limeño como arquetipo de lo peruano.

▲ Fig. 33. Un escultor del Cusco. Paul Marcoy, 1869. Grabado.

NOTAS

1 Pagden 1991, 1997; Liss 1983; Guimerá y Peralta 2005.

2 Es abundante la bibliografía reciente que se ha ocupado de los aspectos científicos y artísticos de las expediciones naturalistas europeas del siglo XVIII. Dos importantes visiones generales que han servido para la elaboración de este artículo han sido Smith (1985) y Stafford (1984).

3 Anderson 1991, Bayly 2004.

4 Para una visión panorámica sobre las imágenes de la América en los libros de viaje desde la época de la conquista hasta la independencia, véase el excelente estudio de Duviols (1985).

5 Bradley y Cahill 2000, Sebastián 1992, Ramírez Alvarado 2001.

6 Desconocemos estudios realizados sobre la iconografía incluida por Feuillée en su obra.

7 AGI, Sección Mapas y Planos Perú y Chile, núm. 8.

8 Frezier 1982: 231. Véase una revisión de la obra de este autor con una aproximación a su propuesta visual en Vila Vilar (1991). Un análisis crítico de la obra de Frezier en comparación con la de Feuillée se encuentra en Macera (1999).

9 Wuffarden 2005.

10 Lafuente y Estrella 1986: 12.

11 Condamine 1921: 4-5.

12 Sobre Palomino y otros grabadores de la época, véase el ensayo de Santiago Páez y Vinatea (2004: 381-394).

13 Wuffarden 2005: 40-41, Buntinx y Wuffarden 1991.

14 García Saiz 1990, Ramírez Alvarado 2001.

15 En realidad, Lozano (1863) no fue el autor de la relación "oficial" del terremoto titulada ***Individual y verdadera relación de la extrema ruyna que padeció la Ciudad de los Reyes, Lima, Capital del Reyno del Perú, con el horrible temblor de tierra...*** (Lima 1746), el mismo que se tradujo a varios idiomas, incluyendo esta edición en francés. Él escribió una obra más bien titulada ***Relación del Terremoto que arruinó e inundó al Callao el 28 de Octubre de 1746***, véase al respecto Odriozola (1863).

16 Véanse los cuatro ensayos incluidos en Llano Zapata (2005).

17 Grenfell Price 1985, Taillemite 1987, Pimentel 2003.

18 La expedición naturalista de Dombey, Ruiz y Pavón ha sido una de las más estudiadas por su significación científica y artística. Recientemente se ha hecho una magnifica edición facsimilar en tres volúmenes de la obra conservada en la Biblioteca del Real Jardín Botánico de Madrid, véase Ruiz y Pavón (1995). Entre las monografías más relevantes están las de Steele (1982), González Bueno (1988) y Muñoz Garmendia (2003).

19 Jaramillo-Arango 1952: 18. Para esta expedición, véase González Bueno 1988.

20 Biblioteca Nacional de Madrid, Manuscrito anónimo, 11026, "Descripción de la ciudad de Lima, capital del Reino del Perú, su temperamento, opulencia, carácter de sus naturales y comercio, con algunas reflexiones sobre la frecuencia de temblores y carencia de lluvia en su valle y sus inmediaciones". Una transcripción se encuentra en Duviols (1991: 286). Véase Terralla y Landa (1798).

21 La carta de Martínez Compañón dirigida a Antonio Porlier el 13 de diciembre de 1790 ha sido reproducida por Manuel Ballesteros Gaibrois en Martínez Compañón (1994: 53-55). Este volumen junto con los estudios y documentos incluidos por Daniel Restrepo Manrique en Martínez Compañón (1993), han aclarado definitivamente que no existió ningún manuscrito confeccionado como complemento de las acuarelas. Ballesteros Gaibrois define la obra del obispo de Trujillo como un museo histórico, un concepto bastante de moda en el siglo ilustrado, en el que el único propósito de ciertas colecciones de historias físicas, morales y naturales fue estar confeccionadas en láminas o "papel indiano". Tal fue el caso del ***Catálogo del Museo Histórico Indiano*** del caballero italiano Lorenzo Boturini Benaducci publicado en Madrid en 1746.

22 Wuffarden et al. 2004: 104.

23 El cuadro concluido el 14 de marzo de 1799 fue dedicado a la Suprema Secretaría de Real Hacienda de Indias. Gracias a la gestión de Jiménez de la España, el óleo de Thiébaud fue trasladado en 1880 del despacho del antiguo Ministerio de Hacienda en Madrid, donde se encontraba, al Museo de Ciencias Naturales, en el que hasta hoy se exhibe. La transcripción de los textos contenidos en el cuadro fue realizada por Barras de Aragón (1912). El escrito de Lecuanda pudo haber sido aún más extenso si se hubiese cumplido su deseo de colocar al reverso del óleo "unas tablas de resortes, en las que se manifestasen ya en aritmética y ya en relación, los valores universales de aquella Real Hacienda y Patrimonio, las rentas eclesiásticas, sus gastos, los de la magistratura y guerra, con un compendio de su método de gobierno en aquellos dominios, etc.".

24 El ejemplar ilustrado de la ***Relación de gobierno que el Exmo. Sor. Frey Don Francisco Gil de Taboada y Lemos, virrey del Perú, entrega a su sucesor el Excmo. Sor. Varón de Vallenarí, año de 1796***, se halla en la Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada.

25 Wuffarden et. al. 2004: 69.

26 El texto básico ha sido el catálogo razonado preparado por Sotos Serrano (1982). Como textos complementarios, se puede consultar Pimentel (1998) y Sáiz (1994).

27 La cita de Alexander von Humboldt ha sido tomada de Puig-Samper y Rebock (2003: 13-38).

28 Rebock 2003, Pimentel 2004, Holl 2005.

29 Poole 2000, Said 1990.

30 Pratt 1992, Brading 1991a.

31 Avery 1993: 12. Véase también el interesante ensayo sobre Quito de Baéz (2003), también Manthorne (1989).

32 Estabridis 1997.

33 Sobre el costumbrismo, véase Estenssoro (1992), Londoña Vega (2004), Majluf (2001). Al terminar este ensayo, recibimos el catálogo de una exposición en la Americas Society, Nueva York, sobre el costumbrismo: ***Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860***. Las ilustraciones y el texto de Natalia Majluf (2006) son fundamentales para un replanteamiento del costumbrismo.

34 Majluf 2001: 10.

35 Majluf 2001, Estabridis 1997, Cisneros Sánchez 1975, Rivera Martínez 1972.

36 Majluf 2001: 24-26.

37 Rodríguez de Tembleque 2002: 56-60, Majluf 2001.

38 Rodriguez de Tembleque 2002: 79.

39 Salazar Bondy 1964. En la actualidad, pocos aceptarían la dureza clasista de Salazar Bondy, quien plantea que el costumbrismo (sobre todo escrito, segunda mitad del siglo XIX) "al exaltar el régimen virreinal, exalta la opresión de que se nutría la opulencia dorada del antiguo señorío" (ibid.: 25). Aunque hay avances, el análisis del costumbrismo criollista sigue pendiente.

40 Se puede comparar este cuadro con un dibujo suyo de la Plaza de Armas donde el Portal de Botoneros se ve claramente en el fondo. Véase la lámina 71 de Angrand (1972: 97).

41 Angrand también recopiló documentación, véase Poole (2000) y Macera (1999: 281-284).

42 Flores Araoz 1975, Lago 1960.

43 Cisneros Sánchez 1975: 69-70.

44 Macera 1999: 210.

45 Nuñez 1989: 559, véase también Cisneros Sánchez (1975: 71-72).

46 Estabridis 1997. En http://www.history.navy.mil/ac/exploration/wilkes/wilkes5.html no se incluye el dibujo de Lima desde la orilla del río Rímac cerca de la Plaza de Toros, parte de la colección Lulli que aparece en Estabridis (1997: 37).

47 Mientras bosquejaba un retrato más bien simpático del puente y de las torres, añade Núñez citando a Carleton, "miraban sobre el hombro de nuestro artista alrededor de noventa y ocho mendigos", véase Núñez (1969) y Carleton (1866).

48 Marcoy 2001.

► Página siguiente: Fig. 1. Sátira de dos mestizos nobles bailando ante un músico burro que toca el arpa. Anónimo, s. XVIII. Pintura sobre tabla. Colección particular, Lima.

La rebelión de los lápices [1]. La caricatura política peruana en el siglo XIX

Ramón Mujica Pinilla

A Manuel Mujica Gallo

A inicios del siglo XX peruano era tal el prestigio y el gusto por la caricatura que el pintor académico Teófilo Castillo (1887-1922) se lamentaba que todos los artistas locales, como Emilio Goyburu, Francisco González Gamarra, Alcántara la Torre y Eguren Larrea, entre otros, iniciaran su carrera profesional como caricaturistas de revistas ilustradas y no como pintores de valía, que contribuyesen a crear un verdadero arte nacional costumbrista o paisajista:

> *Realmente que es un caso digno de atención el que la totalidad de nuestros jóvenes dibujantes no tengan otra manera de iniciarse en el arte que caricatureando* [...]. *Posiblemente que la causa originaria de tal fervor deformista sea la carencia de espíritu nacional* [...] *Sea natural el artista de Lima, Cuzco, Piura, Ayacucho, ninguno principia en el ambiente patrio: a nadie lo tientan sus bellos cielos, sus estupendas cordilleras, magníficos lagos, sus desiertos y arenales, bosques, ríos, sus costumbres tradicionales, tipos populares; lo que tienta a todos es comenzar interpretando la mueca banal, el gesto cómico del vecino, del pariente, del político.* [2]

¿Era el "fervor deformista" de los caricaturistas enemigo del costumbrismo y del nacionalismo o, más bien, fue la proliferación de estos dibujantes satíricos a inicios del XX una consecuencia tardía y residual de la influencia ideológica, social y política que habían ejercido a lo largo del siglo XIX? Para sustentar esta segunda tesis tendremos que recorrer, aunque sea a grandes rasgos, la historia decimonónica de la caricatura peruana, aún por escribirse. No se conocen los nombres de pila de los artistas que firmaban sus obras con seudónimos para protegerse de represalias gubernamentales o privadas.[3] Tampoco existen –como en otros países– catálogos temáticos razonados que faciliten la identificación de los actores políticos y de los temas ideológicos en discusión. Asimismo, falta que se estudien los modelos iconográficos, las estrategias pictóricas, el vocabulario simbólico y el imaginario visual político de los caricaturistas de entonces. Estos formaron parte de un movimiento cultural euroamericano con agendas políticas comunes. Las mismas estampas satíricas empleadas en Inglaterra, Francia y España eran modificadas y adaptadas a los personajes políticos del Perú, Chile, Ecuador, Argentina, Venezuela, Colombia y México. Algunos periódicos jocoserios americanos llevaban el título de sus pares europeos, lo cual ofrece un derrotero que podría ser utilizado para rastrear los imaginarios de cada tienda política. La caricatura limeña del siglo XIX, en otras palabras, es una mina inexplorada para el estudio de la iconografía. Contiene referencias veladas a la cultura popular europea, a la emblemática renacentista y barroca, a la filosofía racionalista de la Ilustración, a la Revolución Francesa y al costumbrismo aparecido en las postrimerías del periodo borbónico y asociado con el romanticismo. Parte importante de su valor reside en que la caricatura era un arte efímero utilizado como arma diaria de combate y confrontación doctrinal. En el siglo XIX se trataba del único género pictórico que se valía de la trasgresión de la norma estética como práctica ideológica. Revisemos primero cuáles fueron los orígenes históricos de la caricatura europea para explicar después la función e influencia que esta ejerció en la plástica peruana decimonónica.

La voz "caricatura" se empleó por vez primera entre los artistas del círculo de Anibale (1560-1609) y de Agostino (1557-1602) Carracci**,** que trabajaron en Bolonia y Roma a fines del siglo XVI e inicios del XVII. El término sirvió para diferenciar al retrato burlesco que voluntariamente deformaba los rasgos individuales de una persona de cualquier otro tipo de representación abstracta, cómica o grotesca. Derivado del verbo latino *caricare* o cargar, la caricatura era un retrato que al igual que un arma cargada y detonante aniquilaba al oponente mediante el ridículo, ocasionándole un deceso axiológico.[4] En un inicio sirvió como una forma de adulación mordaz, pues pese a la ridiculización del personaje, ponía en evidencia el status social del retratado. El arte del retrato estaba reservado para la aristocracia, y fue un género artístico que sólo pudo democratizarse en el siglo XIX con la invención de la litografía y lustros después con la fotografía. Los primeros bocetos satíricos son obras de entretenimiento diseñadas para un

▲ Fig. 2a. Cabeza de Dante. Leonardo da Vinci, ca. 1490. Dibujo en tinta sobre papel. Colección privada.

◀ Fig. 2b. Retrato caricaturizado del cardenal Scipione Borghese. Giovanni Lorenzo Bernini, 1632. Dibujo en tinta sobre papel. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma.

▶ Fig. 3. Estudio comparativo de la fisonomía humana con la animal. Grabado en De humana physiognomia (1586) de Giovanni Battista Della Porta.

círculo privilegiado de conocedores.[5] Entre los artistas italianos más célebres que practicaron la caricatura figuran Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666), Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680), Pier Francesco Mola (1612-1666), Stephano Della Bella (1610-1664), Sebastiano Ricci (1659-1734) y Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), por citar a algunos de ellos (Figs. 2a, b).[6]

Su fundamento iconográfico se remontaba a la teoría temperamental de Galeno y a la "fisonomía del carácter" de Aristóteles**,** que ejercieron gran influencia entre los tratadistas del arte entre los siglos XV al XIX.[7] Para los pintores del Renacimiento italiano los tratados de fisiognomía eran prácticamente manuales de psicología aplicada. Siguiendo a Leonardo Da Vinci (1452-1519), estudiaban en las facciones y en los gestos y movimientos del cuerpo humano los rasgos ocultos y temperamentales de la persona. De la fisiología del rostro se deducían todos los procesos emotivo-pasionales del hombre, así como las cualidades o debilidades mentales y morales de cada individuo.[8] Ya en *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715), Antonio Palomino Castro y Velasco dedica un capítulo entero a la "inteligencia que debe tener el pintor de la fisonomía para sublimar la perfección de sus obras". En el rostro y actitud física del retratado podían leerse "las perturbaciones, y accidentes, que inmutan el afecto y color, y desfiguran la constitución natural del semblante". Estas podían resumirse en quince fisionomías distintas que caracterizaban al hombre robusto, al tímido, al ingenioso, al insensato y simple, al sinvergüenza, al modesto, al animoso, al cobarde, al avaro, al iracundo, al mansueto, al pusilánime, al injurioso, al piadoso y al lujurioso.[9] El discurso estético europeo del siglo XVIII se fundamentaba en una premisa platónica. A decir, en que la superioridad del hombre frente al animal residía en la perfección física de la figura humana y en su belleza espiritual, arquetipo de toda nobleza. Así lo señalaron varios influyentes tratadistas en España: el ex jesuita Lorenzo Hervías Pandero (1733-1809), Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811) y el artista Antón Rafael Mengs (1728-1788), entre otros. Era incluso por la simetría perfecta del cuerpo humano que el estudio de la anatomía formó parte del currículo de la Real Academia de Madrid.[10]

Desde este punto de vista, la violenta deformación del rostro y del cuerpo humano realizada por los caricaturistas quebraba la visión ilustrada de un orden natural gobernado por leyes racionales. Transgredía todos los preceptos sagrados del decoro. Violentaba toda exaltación de la belleza humana para mostrar más bien el lado oscuro, irracional y demoníaco del hombre. Sin embargo, y he aquí la paradoja, el origen mismo de la caricatura era una expresión tardía del Renacimiento italiano, pues estaba basado en la observación aguda y directa del mundo natural. Congelaba los defectos físicos de sus víctimas para tornar sus fisonomías en meditaciones satíricas que mostraban la frágil barrera que separaba el mundo humano del animal y la facultad racional del instinto ingobernable del hombre. Los caricaturistas siguen aquí a los fisiólogos renacentistas. En 1601 Della Porta incluso publica un tratado ilustrado donde compara a la fisionomía humana con la animal (Fig. 3), y argumenta, entre otras cosas,

que los seres humanos con aspecto de pez –por dar un ejemplo– eran fríos y taciturnos. [11]

A esta línea de trasgresión estética se sumó otra: las primeras estampas satíricas de crítica política, religiosa y social estaban vinculadas con los orígenes mismos de la imprenta y la cultura de masas. Provienen de los panfletos anticatólicos de la Alemania protestante del siglo XVI escritos por los teólogos reformistas Martín Lutero (m. 1546) y Felipe Melancthon (m. 1560), que ilustraron sus textos con las caricaturas alegóricas antipapales de Lunas Cranach, El Viejo. Esta corriente iconográfica empalmó, a su vez, con las agudas parodias religiosas de Pieter Bruegel (1525-1569) y de Hieronymus Bosch (m. 1516). Este último, impregnado aún de la demonología y los ideales ascéticos tardíos medievales, les proporcionó a los grabadores y caricaturistas un verdadero bestiario de animales feroces, de seres humanos híbridos y monstruosos que sirvieron para alegorizar la naturaleza infernal del creciente desorden social. Es más, los personajes deformes de El Bosco, coleccionados por el rey Felipe II (m. 1598) en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y comentados por fray José de Sigüenza (1544-1606), fueron interpretados en la España del siglo XVIII como parodias satíricas de los pecados del hombre. [12]

Siguiendo la vena satírica secularizante y anticlerical protestante, la Revolución Francesa puso a prueba la utilidad propagandística de la caricatura mediante otra modalidad de subversión estética: buscó desmantelar el modelo político del Antiguo Régimen pervirtiendo las reglas tradicionales de la representación ideal del poder política. No existía en aquel entonces forma más letal de violencia simbólica que ver y mostrar al poderoso e inalcanzable monarca en situaciones difamatorias, obscenas o denigrantes. Al eliminar su manto de venerabilidad se le hacía vulnerable, y como por un acto de magia la carcajada del pueblo ante la imagen ridiculizada del rey o gobernante precipitaba su caída y quebraba de un solo golpe al temido ídolo con pies de barro. Ya lo decía el gran pintor y caricaturista francés Honoré Daumier: las caricaturas son buenas para los que no saben leer. Durante los debates legislativos ingleses de 1835 –seguidos por el intento de asesinato del rey Luis Felipe de Francia–, el ministro de comercio Duchatel declaró públicamente que no existía ninguna herramienta más deplorable que las caricaturas subversivas, puesto que estas incitaban opiniones y pasiones en el vulgo que terminaban en revoluciones y atentados criminales. El máximo temor de un político era aparecer caricaturizado y expuesto en los escaparates de las tiendas a la vista de todas las clases sociales (Fig. 4). Gentes de las más diversas se agrupaban en las calles frente a ellas, como hipnotizadas, para estudiarlas a risotadas. Y lo peor era que no había manera de responder a la crítica fulminante de una caricatura, salvo con otra. [13] Por esto, la gráfica satírica ejerció su máximo poder y fue particularmente influyente en las sociedades ágrafas. Era una variante o rama de la pintura histórica, pero perseguía el fin contrario. Día a día, semana a semana, registraba en imágenes los eventos políticos más relevantes, pero su lectura contradecía y retaba a la historia oficial del Estado o del gobernante en ejercicio. Sus ficciones visuales eran las miradas figuradas creadas por las clases marginales o emergentes. Sus dibujos condensaban su visión crítica del centro del poder político pero desde las periferias sociales. No por nada, en el Siglo de las Luces europeo la estampa satírica de tenor político se convirtió en el lenguaje universal de

▲ Fig. 4. Caricatura de James Gillray del 10 de febrero de 1808 titulada "Very slippy weather" (Tiempos muy resbaladizos). Con termómetro en mano, un político ha caído al suelo frente a la casa comercial de la señora Humphey en la calle St. James, Londres. En sus escaparates se exhiben caricaturas políticas que causan amotinamientos públicos.

la burguesía ilustrada, que estaba en abierta competencia con el poder económico, social y político de la aristocracia agraria. [14] Pese a ello, desde 1791 la monarquía francesa también se valió de caricaturistas para difundir una iconografía contrarrevolucionaria que buscó vencer a los adversarios patriotas en su propio terreno y con sus propias armas: la parodia. [15]

Las primeras caricaturas políticas francesas e inglesas se publican entre 1710 y 1720, aunque la voz francesa *caricature* aparece por vez primera en la cuarta edición del *Dictionnaire de l'Académie* de 1762 y la inglesa, en el *Dictionary of the English Language* de Samuel Johnson de 1755. [16] En el *Diccionario de las Nobles Artes* (1788) de Rejón de Silva se habla de la caricatura como un retrato basado en la exageración de los defectos fisonómicos de un individuo, pero el término solo ingresa al *Diccionario de la Real Academia Española* en su séptima edición de 1832. [17] En 1855 Juan Espinosa, antiguo soldado del Ejército de los Andes, publica en Lima su *Diccionario para el pueblo: Republicano, democrático, moral, político y filosófico* donde define la función política y social de la gráfica satírica. Advierte que, a diferencia de Inglaterra donde el rey y sus ministros se regocijaban con ellas, los gobernantes de América brincaban ante la más ligera observación que se hiciese contra sus políticas de Estado. Incluso asegura que estas representaciones jocosas eran una válvula de escape social y

> *el arma más poderosa que tiene el ridículo para exhibir los defectos de una mala administración* [...] *el pueblo se desahoga con esto, desfoga sus resentimientos y se alivia* [...]. *La caricatura es* [...] *la representación en ridículo del objeto que se critica. Los ingleses caricaturizan a los grandes de la tierra; los franceses y españoles al pueblo: este es el carácter en general de la caricatura; sigue en todo el estado de cultura y libertad que reina en cada país; más atrevida que la prensa, lo es menos que la crítica de salón o privada, cuando un poder arbitrario tiene el centro de la autoridad*. [18]

Si la función de la caricatura era exhibir los defectos de una mala administración, entonces tenía un fin pragmático y correctivo, por no decir, moralista y aleccionador. Buscaba mediante la ironía ejercer libremente el poder crítico y autónomo de la razón que era, a fin de cuentas, la facultad de la que dependía el nuevo ordenamiento político y social secular asociado a las repúblicas independientes. Es sintomático que Juan Espinosa identificara la caricatura inglesa con la crítica "a los grandes de la tierra", y a la caricatura francesa y española con la crítica al pueblo. No es que no existiesen caricaturas políticas en Francia y en España, solo que mientras en Inglaterra el rey y sus ministros "se ríen como todos de verse ingeniosamente puestos en caricatura", la caricatura francesa se identificaba con los personajes populares de la Revolución de 1789, y la caricatura española con los *Caprichos* costumbristas y de hiriente crítica social de Goya, por los que en 1815 fue acusado ante el Santo Oficio de la Inquisición. Los ochenta grabados que conformaron sus *Caprichos*, circularon en Europa prácticamente como un libro de caricaturas con comentarios explicativos referentes a las costumbres españolas. Se ha argumentado incluso, con un material comparativo sorprendente, que muchas de las composiciones temáticas de Goya fueron tomadas de la tradición caricaturista británica. [19] Partiendo de una noción filosófica y altruista de la risa y del humor, en 1857 Charles Baudelaire menciona a Hogarth, Cruikshank, Goya, Pinelli y Bruegel como los grandes "caricaturistas extranjeros" famosos en la Francia de su época. [20] En la misma España, los *Caprichos* de Goya le sirven a los caricaturistas para identificar satíricamente al propio Napoleón como un fenómeno vinculado con el "sueño de la razón" y a los políticos con el trabajo de hilanderas que, como apuntaba Goya, "hilan delgado y la trama que urden ni el diablo

la podrá deshacer" (Figs. 5, 6, 7, 8). [21] La metafora venía de muy atrás. La fábula de Aracné –tan comentada por los manuales barrocos de mitología moralizada– le sirve a Velázquez para pintar a *Las Hilanderas* (1657) como una alegoría política que cifraba los vicios o pecados del príncipe. [22] Sea como fuere, durante el imperio napoleónico y la Restauración, la caricatura fue utilizada en la península ibérica como caballo de batalla del patriotismo contra el reinado usurpador (1808-1814) de José Napoleón I. [23] Las caricaturas antinapoleónicas se publicaban dentro de folletos y panfletos que denunciaban la prisión de Fernando VII y la invasión francesa de España, tal como puede corroborarse en algunos ejemplares encontrados en México. [24]

Pese a los esfuerzos del Santo Oficio de la Inquisición para reprimir la sátira política durante el virreinato, esta abundó con enorme libertad en diversas expresiones artísticas y literarias, y como ha apuntado Guillermo Lohmann Villena en un estudio precursor, todas ellas "representan aportaciones noticiosas muy eficaces para escudriñar el envés de los relatos oficiales. Rendijas que se abren en el tiempo, estos chismes pretéritos constituyen portillos clandestinos para penetrar en el severo edificio de la Historia consagrada". [25] Abundan los libelos anónimos, los pasquines de poesía rimada, los sobrenombres de escarnio contra los virreyes en el que participaron los propios magistrados y oidores de la Audiencia de Lima, por no mencionar a los predicadores religiosos que empleaban la cátedra sacra para dar rienda suelta a sus sátiras contra los abusos de la administración pública. Estos agravios y acusaciones no pasaban desapercibidos, pues como el propio Lohmann señala, en 1660 los celosos regidores del Cabildo de Lima sintieron la necesidad de hacer los deslindes del caso, temerosos de que estas peligrosas calumnias injuriosas llegaran a oídos de las autoridades españolas en la metrópoli. [26] La existencia de caricaturas virreinales apunta a que este género artístico fue ampliamente conocido mucho antes de que se iniciara la República, aunque por su circulación clandestina fueron incautadas o destruidas. La primera caricatura política del Perú data del siglo XVI y fue contra Pedro de la Gasca, quien fue enviado por Carlos V para poner fin a la sublevación de Gonzalo Pizarro, ajusticiarlo y pacificar el país. El grafómano que lo difamó, no sólo por escrito sino por caricatura, fue Alonso de Medina, quien muestra al obispo Loayza arrodillado ante su amigo La Gasca mientras éste le obsequia el repartimiento del reino, según él, antes de que el diablo se lo llevara (Fig. 9). "Yo beso las manos a Vra. Señoría por las mercedes hechas", dictamina el obispo y La Gasca le responde que él echaría todo al

◀ Fig. 5. Caricatura de Napoleón y Godoy inspirada en uno de los Caprichos de Francisco Goya. Impresa en aguafuerte, buril sobre cobre.

▲ Fig. 6. "El sueño de la razón produce monstruos". Francisco Goya. Lámina N.º 43 de Los Caprichos. Según el dibujo preparatorio para este grabado (Museo del Prado, Madrid), fechado por Goya en 1797, representaba al "autor soñando" y explicaba que "su yntento sólo es desterrar bulgaridades perjudiciale y perpetuar con esta obra de caprichos el testimonio sólido de la verdad" (Sánchez Cantón 1949: 87).

▶ Fig. 7. Capricho de Goya N.º 44 titulado "Hilan delgado", una alusión al tema mitológico griego de las Parcas como tejedoras y cortadoras del hilo de la vida, retomado por la emblemática barroca.

▼ Fig. 8. Caricatura catalana publicada en La Flaca N.º 94 del 9 de julio de 1871, inspirada en un Capricho de Goya. La vieja hilandera le dice a España, personificada por una mujer: "Dénles cuantas vueltas quieran, nuestros ministros están condenados a correr siempre unos tras otros sin que nunca dos de ellos siquiera puedan andar unidos".

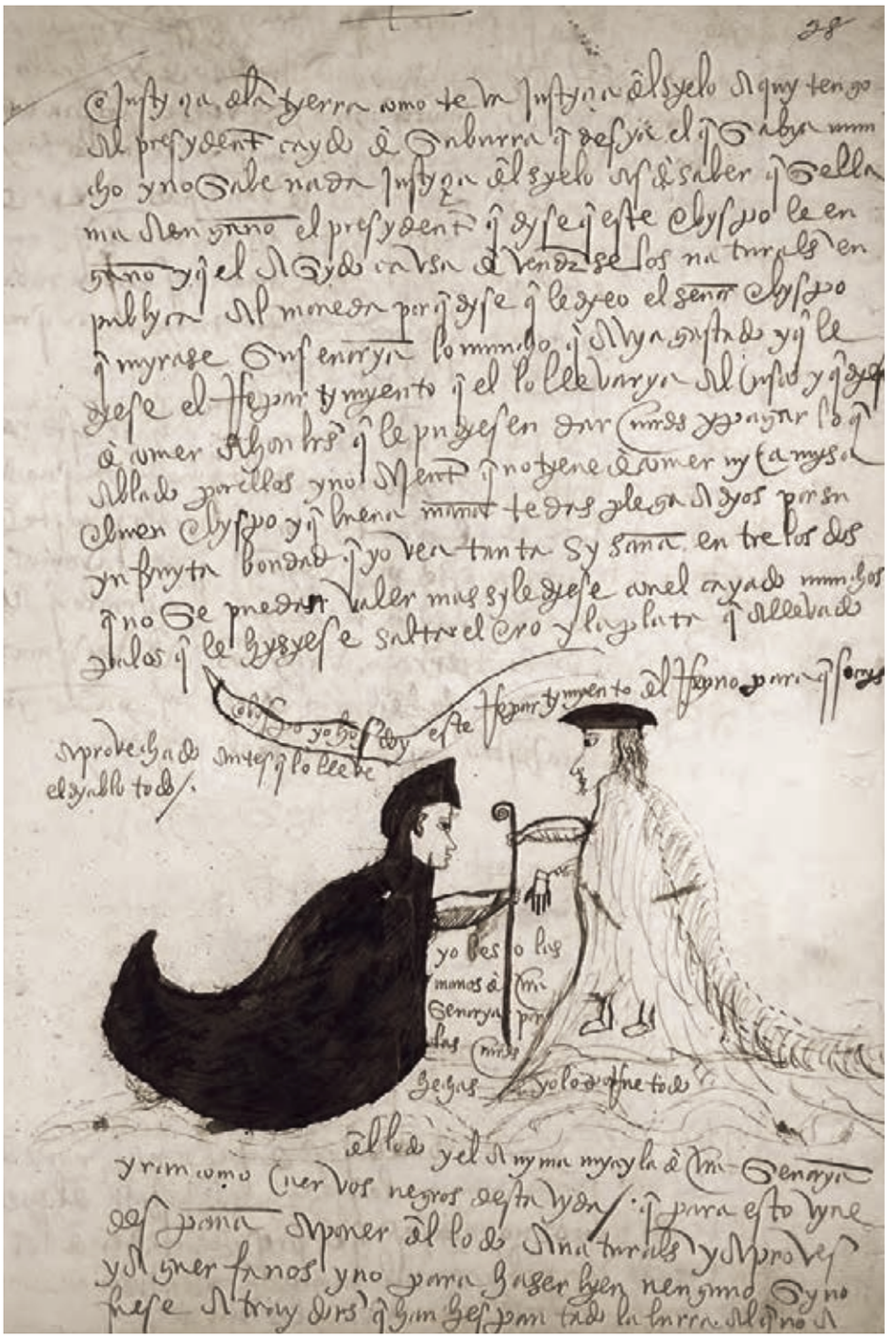
lodo pues ambos eran los "cuervos desta vida" y que sus almas antes de morir serían tan negras como los esclavos. La Gasca le advierte que él había venido de España con el propósito exclusivo de arrojar a los indios, los pobres y los huérfanos al fango, y sólo para apoyar a los traidores. [27] Del siglo XVII existe el testimonio del fraile criollo Buenaventura de Salinas y Córdova que los indios pintaban y distribuían sofisticados "hieroglificos" y "libelos" que a modo de caricaturas políticas, satirizaban las opresivas contradicciones del régimen virreinal donde las naciones del mundo representadas con tijeras en las manos, trasquilaban a los pobres indios como ovejas. [28] Se trataba, sin duda, de un enemigo letal de la corona y la Iglesia. Del siglo XVIII se conoce otra sátira gráfica. En 1753, el día de Navidad, aparecieron varias caricaturas pegadas en las esquinas de la Plaza Mayor de Lima. Se mostraba al arzobispo de Lima Pedro Antonio de Barroeta y Ángel colgado de una horca ante su enemigo el virrey Conde de Superunda, quien, sentado en su trono, aclamaba: "Bueno está hecho, bueno está hecho". El asesor del virrey, don Francisco de Herboso, haciendo de verdugo, sostenía la soga y cerca de cada pilar del patíbulo lo acompañaban los oidores Bravo de Rivero y Bravo de Castilla, enemigos del primer arzobispo ilustrado del Perú. [29]

El Santo Oficio de la Inquisición reprimió la literatura y la gráfica satírica porque el humor trastocaba el orden cosmológico sagrado del cristianismo. Tal como lo aseguraba la visionaria heterodoxa Ángela Carranza –procesada por la Inquisición limeña entre 1688 y 1694–, después de todo eran los propios demonios los que solían burlarse de los malos políticos y religiosos, caricaturizando sus andanzas y escenificando los tormentos del infierno por las calles de Lima:

Dice, pues, que vio en la Plaza de Lima una rueda de demonios en figura y con rostros de ciertos religiosos graves, y doctos de esta ciudad [cuyos nombres expresa] *en trage de mulatas fruteras; que remedaban ademanes, y defectos de dichos religiosos, representando chistes ridículos e infamatorios.* [30]

Según Ángela de Dios –como solían llamarla– el hombre santo era aquel que descubría que pese a las apariencias vivía de cabeza, porque como todo árbol celeste sus raíces eran sus cabellos plantados en el cielo:

las raíces del hombre como árbol eran los cabellos de la cabeza, porque mirasen al cielo donde debemos arraigar, y no en la tierra, en que vivimos



◄ Fig. 9. Manuscrito de aparente procedencia arequipeña –ca. 1549– donde aparece la primera caricatura del Perú. Dibujada por Alonso de Medina en un libelo difamatorio contra La Gasca y el primer arzobispo de Lima fray Jerónimo de Loayza O.P. Henry E. Huntington Library and Art Gallery en California, Estados Unidos.

► Fig. 10. Autorretrato dibujado por Santiago de Cárdenas con el dístico latino de Alciato usado para silenciar a los literatos satíricos limeños que no creían en sus descubrimientos científicos, 1762. Biblioteca Nacional del Perú.

de prestado; y si por las raíces se les comunica a los árboles todo el humor, vigor y vida que gozan; del cielo le ha de venir al hombre la mejor vida, el jugo y vigor de las virtudes, que son el fruto que lo enriquece y hermosea delante de Dios. [31]

Veremos más adelante cómo uno de los rasgos de la gráfica satírica virreinal y republicana fue representar el mundo al revés.

Según la *Gaceta de Lima* el 6 de septiembre de 1761 el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición publicó un edicto en el que prohibía con pena de excomunión la poesía satírica de literatos clandestinos que intentaban boicotear la elección de profesores en la Universidad Mayor de San Marcos. Aplicando una multa de quinientos pesos ordenó se recogiesen:

> *varios papeles manuscritos, e impresos, en verso, y en prosa, y una Comedia, y Entremés, que se han compuesto, y divulgado, con ocasión de la votación, y provisión de la Cathetra de Prima de* Sagrados Canones*: Pues todos ellos iban dirigidos ya a manifestar haber sido injusta la provisión de dicha Cátedra* [...] *conforme al mérito de los Opositores, hablando de estos, y de sus afectos con expresiones satyricas, ridículas, e injuriosas, sin perdonar a personas condecoradas, y constituidas en Dignidad, y aún a los más superiores respetos, con pernicioso ejemplo, y público escándalo y en desdoro, y relajación de la caridad y disciplina Christiana.*

Los mismos enfrentamientos y rivalidades entre las órdenes religiosas crearon una plaga de pasquines y coplas difamatorias por los que en 1797 la Inquisición terminó interviniendo el concurso literario organizado por los mercedarios en el Cusco. Pero ya para esa época los dictámenes de los inquisidores eran tan discordantes unos con otros que –según Ricardo Palma– dificultaban pronunciamientos categóricos. Mientras unos pensaban que las jocosidades satíricas injuriosas debían castigarse con la pena capital, otros, pese a condenar la irreverencia y defender el decoro, veían en ello meras "travesuras del ingenio". [32]

El caso del inventor limeño Santiago de Cárdenas es ilustrativo. Muestra cómo hacia 1761 el propio Santo Oficio de la Inquisición interviene y sale en defensa de un científico ilustrado que causa la ira, burla y escarnio de la Ciudad de los Reyes por no haber podido cumplir con su supuesta promesa de volar con la ayuda de una máquina desde el cerro San Cristóbal a la Plaza de Armas de Lima. Santiago el volador se hizo tan popular que fue uno de los personajes predilectos de los titiriteros infantiles, presentes en Lima desde 1693. Con manifiesta amargura contra el "humor de los literatos", el propio Cárdenas narra sus descubrimientos científicos en su *Nuevo sistema de navegación por los aires,* escrito en 1762 y dedicado a su amada patria. Entre las quince láminas dibujadas a pluma e insertas en su manuscrito, incluye un autorretrato que, sin ser una caricatura propiamente dicha, es el primer dibujo individualista conocido que busca vencer a sus enemigos utilizando un discurso pictórico reivindicador. Emplea dísticos moralizantes latinos y el vocabulario simbólico de la *Emblematum libellus* (1531) de Andrea Alciato para exaltar los juegos del ingenio y el arte de volar (Fig. 10). Este autorretrato tenía por antecedente un lienzo que Cárdenas se había mandado pintar "vestido de plumas y con alas extendidas en acción". La leyenda del dibujo señalaba: *Ingenio posem superas volitare per arces me nisi paupertas in vida deprimeret* (Con mi ingenio volaría por el alto arco del cielo, si la pobreza de mi vida no me lo impidiera). [33]

Por la carencia de libertad de prensa, el arte de la caricatura fue un género artístico que sólo se desarrolló en el Perú al instaurarse la República. Curiosamente una de

las caricaturas aparecidas a finales del virreinato fue una sátira antiindependentista (Fig. 11). Es decir, el dibujante era monarquista. Circuló entre 1818 y 1820 entre Buenos Aires y Santiago. Representaba al general San Martín con orejas de burro y montado sobre O´Higgins en forma de otro burro, mientras arreaba a los "pueblos de Chile" como si estos fuesen un mero hato de borregos. El caricaturista graficaba el descontento "en Chile por el precario estado de la hacienda pública, atribuido, en parte, al reiterado desembolso estatal en apoyo de las campañas de San Martín que culminarían, más tarde, en el financiamiento completo de la expedición libertadora del Perú". [34] El propio general San Martín es dibujado con una botella de aguardiente en la mano izquierda , y del cinturón de su casaca cuelga un libro con un letrero que dice *Acuerdos de la Logia Lautaro*. Tras el asno puede identificarse a don Gregorio Tagle Director Supremo del Estado chileno, que se encuentra de rodillas recibiendo las bolsas de oro que le entrega Juan Martín Pueyrredón, Director Supremo y Ministro de Relaciones Exteriores de las Provincias Unidas del Río de la Plata (1816-1819). [35]

Otra caricatura temprana que merece especial interés es la del grabador Marcelo Cabello (Fig. 12). Por su obra documentada se sabe que en las postrimerías del virreinato hizo algunos retratos de virreyes como los de don Ambrosio O'Higgins, marqués de Osorno, en 1796, y de don Joaquín de la Pezuela (1816). Asimismo, ilustró textos de Hipólito Unanue, libros de exequias reales, tuvo a su cargo grabar el Escudo Nacional del Perú para el papel sellado oficial e hizo una *Alegoría de Bolívar* (1825). [36] La caricatura que nos ocupa fue fotografiada por última vez en la colección Porras Barrenechea. [37] Cabello dedicó este dibujo a don Fernando López Aldaña, vocal de la Suprema Corte de Justicia, quien estuvo preso en los Castillos del Callao y enviado por los españoles a la isla de Estévez en el lago Titicaca. Representa al brigadier español José Ramón Rodil y Ganoso (1789-1873) en traza quijotesca –como decía Porras– acompañado por sus lugartenientes y otros refugiados en el Real Felipe. Una larga leyenda al pie de la caricatura explica su iconografía:

◀ Fig. 11. Caricatura monárquica antiindependentista donde se satiriza a San Martín, a O'Higgins, Pueyrredón, Tagle y a los pueblos de Chile como ovejas. Ca. 1818-1820. Buenos Aires, Argentina.

▶ Fig. 12. Caricatura de Marcelo Cabello contra el brigadier español José Ramón Rodil, sus lugartenientes y los peruanos realistas o claudicantes refugiados en los castillos del Callao, ca. 1825-1826.

El Quijote de la Galicia Ramón Rodil, que encerrado en el Callao con 800 Godos, pretende a fuerza de buen gallego subyugar toda la América y a la primera Bomba que tiran los patriotas cae del Rocín y huye con la comparsa de malandrines que apoyan sus delirios.

La caricatura satiriza un hecho histórico extraordinario: pese a que la Independencia del Perú fue proclamada en 1821, la presencia española se prolongó hasta 1826. [38] El artículo XI de la capitulación del ejército realista español tras su derrota en la batalla de Ayacucho en 1824, convenía en que la fortaleza del Callao debía ser entregada al Ejército Unido Libertador en un plazo de veinte días. Al enterarse Rodil de esta noticia, no aceptó los hechos consumados y desde el 1.º de octubre de 1825 hasta el 23 de enero de 1826 intentó defender la integridad del imperio español encerrado dentro de los muros de la fortaleza. Con el fin de evitar un derramamiento inútil de sangre, Bolívar decretó su total bloqueo y aislamiento, cortando todos los recursos de guarnición y defensa a los castillos por mar y tierra. Rodil resistió al sitio de las tropas patriotas hasta que se agotaron todos sus víveres y los soldados terminaron comiéndose a los caballos, mulas, asnos, perros, gatos y ratas de la fortaleza. Esto generó epidemias de escorbuto que cobraron más de 5000 víctimas. [39]

La sátira comprende doce personajes numerados. Se muestra a Rodil (N.º 1) saltando en su caballo porque al interior de la fortaleza ha caído una bomba con el lema

◀ Fig. 13. "Verdadero retrato de Gaspar Rico y Angulo" aparecido en Lima en El Nuevo Depositario N.º 4, del 30 de octubre de 1821.

Viva la patria. Sus lugartenientes tienen distintas reacciones. El coronel del ejército realista Pedro Aznar (N.º 2) , el segundo de Rodil, teniente coronel del Rey y capitán de llaves del Real Felipe, brinca al aire y dice "Ay, que miedo". Isidro Alaix con cabeza de asno (N.º 3) dice "Nosotros que queremos hacer feliz al Nuevo Mundo, nos tratan así? Qué ingratitud!". Su bandera con el lema *Obsequio de España al Perú* lleva la horca entre otros emblemas. La negra reina Sabá (N.º 4), con cristina y rango de sargento, galones de coronel y espada al cinto, sostiene en lo alto una cuchara de palo, por ser ella quien ayudaba a conseguir los víveres para los sitiados. Invoca al apóstol patrón de España para su pronta liberación: "Amo mío, Santiago, socórrenos que ya es tiempo" y una filacteria permite conocer su verdadera identidad: *Espía incansable de sus amos los godos*. Esto aludía aparentemente a que la fortaleza del Callao había sido entregada en custodia por el general La Mar al regimiento del Río de la Plata y al antiguo ejército de los Andes, pero el 5 de febrero de 1824 el mulato cordobés de la república argentina Dámaso Moyano traicionó la causa patriota independentista, dio el grito de insurrección, se proclamó coronel y entregó la fortaleza al ejército realista español. [40] En la caricatura, el *Edecán de Rodil*, Chicolillo (N.º 7) cae al suelo, y a un extremo se ve a José Bernardo Marqués de Torre Tagle (N.º 12) saliendo de un barril de vino con el apelativo de el Segundo Pepe Botella, aplicado en España contra José Bonaparte. Es comprensible que la prensa satírica bolivariana no apreciara a Torre Tagle, pues tal como el propio marqués lo puntualizaría en su *Manifiesto* de 1824, [41] desde su llegada a Lima, él consideró a Bolívar más peligroso para la emancipación americana que a los propios españoles. Fue por este motivo que Torre Tagle envió a Juan de Berindoaga, su Ministro de Guerra, a conversar y buscar nuevas alianzas con los realistas españoles. Bolívar, a su vez, ordenó su arresto por delito de traición [42] y Torre Tagle terminó refugiado en el Real Felipe de Rodil, donde murió victima de la peste, pero no sin antes publicar una carta en *El Depositario* fechada el 6 de diciembre de 1824, donde aseguraba que Bolívar pretendía coronarse monarca del Perú. En una carta al general San Martín escrita desde Huamachuco en abril de 1824, el propio Bolívar satiriza la fisonomía caricaturizada de quienes para él eran enemigos de la Independencia peruana. [43]

▼ Fig. 14. Francisco Goya. Capricho N.º 42 titulado "Tú que no puedes".

Otros peruanos, realistas o criollos claudicantes refugiados en la fortaleza, pueden reconocerse en la caricatura de Cabello. Está el vicepresidente de la República Diego de Aliaga (N.º 5), el célebre médico José Pezet (N.º 6), quien en 1823 fue vicepresidente del Congreso Constituyente y que se resistió a escribir en los periódicos realistas de Lima pese a que Cabello lo acusa de ser un "cocodrilo en veleta", de leer *El triunfo* del Callao y el diario patriota *La Abeja Republicana*. También está en ese refugio el propio Berindoaga (N.º 8), a quien se le muestra caminando a cuatro patas con una nariz crecida por no decir la verdad, y con el diario *El Desengaño*. El 20 de octubre Berindoaga fugó del Real Felipe en bote, fue prendido por la guardia marina en alta mar, enjuiciado y posteriormente condenado a muerte por la Corte Suprema durante la dictadura de Bolívar. Fue fusilado por traición a la patria el 15 de abril de 1826.

A inicios de la Independencia, uno de los pensadores realistas más odiados por los patriotas criollos fue el estrambótico periodista español Gaspar Rico y Angulo (N.º 9), que aparece en la caricatura enmascarado, cargando el globo de la *Lotería Nacional de la América Meridional* y con un alto sombrero de cucurucho del que pende su diario *El Depositario*, órgano de opinión realista del que publicó 107 números entre 1821 y 1824. [44] Como arma o estrategia de contrapropaganda a favor de la corona española, Rico y Angulo seguía al ejército realista con su imprenta para difundir sus proclamas, ordenanzas e infundios contra los líderes patriotas. Su mayor oponente fue el religioso limeño don José Joaquín Larriva y Ruiz (1780-1832), quien vivió con un pie en el virreinato y otro en la República, pues en 1807 escribió un *Elogio a Abascal* y en 1826 otro a Bolívar, aunque reconociendo sin temores que "el tal San Simón [Bolívar] nunca ha sido santo de mi devoción". [45] Pese a que el 11 de marzo de 1811 fue nombrado ministro honorario del Tribunal de la Inquisición de Lima, fue periodista y autor de varias publicaciones satíricas. De hecho, para la historia de la caricatura peruana, la polémica entre Rico y Angulo y el clérigo Larriva es importante porque en el cuarto número de su *Nuevo Depositario* aparece la primera caricatura fechada del Perú republicano. Se trata del verdadero retrato (caricaturizado) de Gaspar Rico. Lo muestra avejentado y cabalgando sobre su burro con la barba crecida, pues había jurado no cortársela hasta volver a Lima con el ejército realista victorioso (Fig. 13). En los seis números de su *Nuevo Depositario* (aparecido el 18 de agosto de 1821), Larriva se dedica a satirizar a Rico marchando por los Andes en burro, imaginándolo como un nuevo Sancho Panza tras el ejército realista del virrey La Serna, y cargando a cuestas con la imprenta de su periódico**.** Larriva describe a Rico como un burro montado sobre otro burro, pese a que el animal de carga le resultaba más humano y razonable que su jinete. [46] Esta metáfora (Fig. 14) había sido popularizada en uno de los *Caprichos* de Goya y comentada por su propio autor como una aguda y mordaz crítica social asociada a la iconografía del mundo al revés: "las clases útiles de la sociedad llevan todo el peso de ella, o a los verdaderos burros a cuestas". [47]

En todo caso, el poema de Larriva titulado *Rico Inmortal* que acompaña esta temprana xilografía confunde sutil y premeditadamente la función política del retrato en la Antigüedad Clásica con la caricatura del periodo republicano: "Que desgraciados fueron / los héroes que existieron/ antes que la pintura se inventara!/ Por mas que se empeñaron/ en pintarse su cuerpo y aun su cara/ diestros historiadores,/ en lugar de colores,/ de su elocuencia con los rasgos bellos [...]. Es muy débil y efímera la gloria/ que puede, sin dibujo, dar la historia". [48] En realidad los versos, cantos, décimas, le-

▶ Fig. 15. Lámina 11 en los Adefesios de Williez. El presidente Echenique y su ministro Crisóstomo Torrico representados como Don Quijote y Sancho Panza en una caricatura titulada "La rebelión". Las piedras que les son lanzadas llevan los nombres de las provincias sublevadas del Perú contra su gobierno.

▶ Fig. 16. Caricatura de la guerra de España por las islas guaneras del Perú, Ecuador, Bolivia y Chile (1864-1866) como aventura quimérica quijotesca. Papel albuminado, formato tarjeta de visita. Colección Juan Luis de Aliaga, Lima.

▶ Fig. 17. La modernidad como un molino de viento, publicada por El diablo predicador el 13 de febrero de 1886. La "Honorable Municipalidad" de Lima es una piedra en el camino con una barrera que dice: "De aquí no pasa".

trillas y diálogos jocosos de Larriva pertenecían aún a la oratoria cortesana virreinal. Estaban repletos de exclamaciones afectadas, de trasfondo barroco, utilizadas tan solo como técnica literaria de apariencia culterana proveniente del género picaresco. Las hipérboles de Larriva en *La Angulada contra Rico*, o el desbordante torrente de metáforas altisonantes empleadas para describir la fisonomía del cojo Antonio Prieto y de su interlocutora son verdaderas caricaturas verbales o literarias. [49] En este sentido, como ya lo tiene señalado Raúl Porras, si bien en el ámbito de las ideas políticas Larriva fue un "retrasado", en el campo literario fue "el primer republicano de la sátira" y fundador en el Perú de los primeros periódicos satíricos –*El Cometa, El Investigador, El Nuevo Depositario*–, que consolidaron

> *un género literario peculiar, autónomo e insustituible que florece en horas de álgida lucha, para convertirse indistintamente en atrevida barricada de papel contra el tiranuelo de turno o en diatriba incontenible contra gobernantes honrados*. [50]

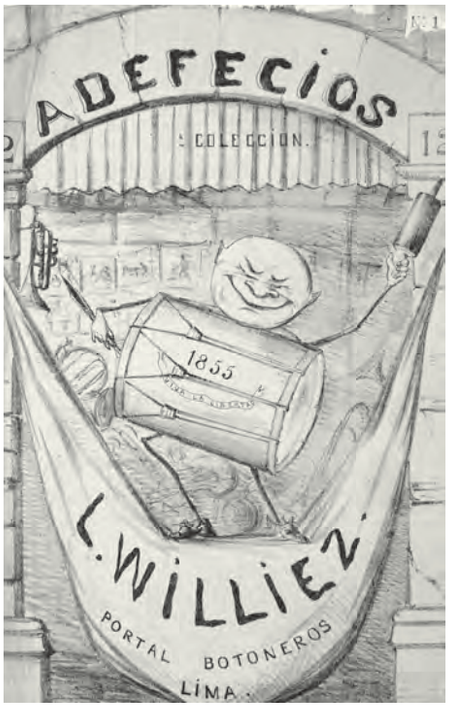
En la caricatura de Cabello, Rico lleva una inscripción que vaticinaría su triste final: "Aquí morirá Sansón con sus globos, loterías y depositarios". Rico falleció en 1825 víctima de la peste dentro del Real Felipe. [51]

La artillería iconográfica de Cabello contra Rodil y la de Larriva contra Rico inauguró para el Perú republicano una larga tradición de Quijotes con sus fieles escuderos, que encarnaban al falso héroe voluntarioso que viendo el "mundo al revés" confundía lo ilusorio con lo real. El propio don Quijote y Sancho Panza, ambos figuras tragicómicas del exceso, eran en sí mismos caricaturas mordaces del aureolado cruzado medieval y de sus códigos sagrados de caballería, que con algunas modificaciones se hicieron presentes en las monumentales fiestas reales y religiosas del Perú virreinal, donde desde épocas tempranas en los Andes, y también en Lima, desfilaron el popular caballero de la Triste Figura con su fiel escudero. [52] En el último tercio del siglo XIX, dos diarios limeños de caricaturas –*Don Quijote* (1873) y *Sancho Panza* (1896)– llevarían sus nombres. En 1854, año en que el presidente Echenique fue derrocado, se lo mostró a caballo, escudándose bajo una moneda peruana de cuatro reales

◀ Fig. 18. Primer número del pasquín anticastillista La Patria en Peligro publicado el 27 de abril de 1859.

▲ Fig. 19. Carátula del periódico jocoserio anticastillista donde figura el general Ramón Castilla en 1859 cabalgando sobre un burro para mudar de tendencia política, de liberal a conservador.

▲ Fig. 20. Carátula del órgano de oposición de Ricardo Palma en el que satirizaba al gobierno de Prado y al Congreso Liberal de 1867.



▶ Fig. 21. Frontispicio del álbum de caricaturas titulado Adefesios, publicado por L. Williez en el Portal de Botoneros, Lima, 1855.

para que no le cayese encima la lluvia de piedras que ostentaban los nombres de las provincias sublevadas. Su ministro, el general Juan Crisóstomo Torrico, arrodillado en el suelo y vestido de civil, era su Sancho Panza, que se protegía la cabeza con su sombrero. Al apoderarse España de las ricas islas guaneras del Perú, Ecuador, Bolivia y Chile –inaugurando la primera Guerra del Pacífico (1864-1866)–, el propio rey de España es representado como un Sancho Panza cegado por esta quijotesca aventura. Y en 1886 el Progreso y la Modernidad son visualizados como los molinos de viento o los sueños quiméricos de una administración irrealizable o quijotesca (Figs. 15, 16, 17).

Pese a la reducida prensa fidelista de inicios de la República que defendió la unión con España, la querella de los lápices se libró a lo largo del siglo XIX entre los caricaturistas liberales y los conservadores. Al igual que en Europa, cada cual atacaba a su adversario desde las trincheras de su propio imaginario bélico. [53] Los títulos más tempranos carecen de ilustraciones, salvo a "la cabeza de los panfletos" como ornamento del título ilustrado. Estaban estampadas en madera "y hechas por virtuosos que empleaban el cortaplumas y tenían que acudir a grandes y explicativas leyendas para que el público entendiera la intención del lenguaje, de las figuras, de las desproporciones, de las entrelíneas del título". [54] La tradición de resaltar los encabezamientos también se mantuvo vigente en publicaciones tardías, como se comprueba en la furibunda publicación anticastillista *La Patria en Peligro,* aparecida el 27 de abril de 1859, que modificaba sus dibujos titulares según los ataques que le dirigía al gobierno. En su primer encabezamiento (Fig. 18) se representaba una locomotora halando un carro en el que iban como pasajeros los ministros de Relaciones Exteriores, Gobierno y Hacienda. El cuerpo de la locomotora tenía la forma de una de las botas del Mariscal Castilla, la cual llevaba escrita en uno de sus lados la leyenda "mi voluntad es la ley". [55] Presionada por el gobierno, la fiscalía denunció y recogió el editorial N.º 2 de *La Patria en Peligro* donde la locomotora de la bota –metáfora del regimen castillista– es utilizada, entre otras cosas, para sugerir la afición del Mariscal por la botella, las barajas y el juego de dados. Más curiosa es la página titular de *La Zamacueca Política* (1859), donde se muestra al viejo mariscal montado sobre un burro y pasándose del liberalismo secular al conservadurismo eclesiástico, mientras es perseguido por el pueblo con una leyenda al pie que dice: "corre hermano que nos alcanzan" (Fig. 19). En el titular del semanario *La Campana* se mostraba a sus tres redactores colgados de su badajo: al centro Ricardo Palma, de bigotes largos, y a los lados Juan de los Heros y Benito Neto (Fig. 20).

En 1855 la caricatura política limeña estaba plenamente consolidada. Así se aprecia en el álbum de veinticuatro caricaturas políticas titulado *Adefesios* por Cándido y litografiado por el norteamericano L. Williez, quien tenía en Lima un almacén de música en el Portal de Botoneros N.º 12 (Fig. 21). Debió imprimirse originalmente en dos entregas, puesto que el 2 de mayo de 1855 *El Comercio* celebraba la aparición de las primeras doce caricaturas numeradas, detallándolas por temas e identificando a los personajes

N°. 18.
L. WILLIEZ.
12. Portal Botoneros.
¡¡ ROMPE ESTAS CADENAS !! LEVANTA AL INDIGENA DE LA POSTRACION !!
¡¡ CONQUISTEMOS LA INMORTALIDAD !!!

N. 22.
LIBRE EJERCICIO DE LA CIUDADANIA.

ALIANZA CIVICO-DEMOCRATA
DEMOCRACIA
ILUSTRES
(¿)

◀ Fig. 22. Lámina 18 en los Adefesios de Williez. Muestra a Castilla aboliendo el tributo indígena y la esclavitud del afroperuano.

◀ Fig. 23. Lámina 22 en los Adefesios de Williez. El libre ejercicio de la ciudadanía satirizado como una compra-venta del voto indígena.

◀ Fig. 24. Caricatura de la "Alianza cívico-demócrata" concebida como "palo" para los "blancos" civilistas y "látigo" para el pueblo. Publicada en El Ataque el 19 de junio de 1897.

políticos satirizados. Como veremos más adelante, dos caricaturas en los *Adefesios* permiten vincular esta obra gráfica con Manuel Atanasio Fuentes (1820-1889), el célebre y multifacético intelectual limeño que fue figura clave en los estudios sociales, políticos y urbanos de la Lima de las décadas de 1850 y 1860. [56] De hecho, las caricaturas –al igual que el propio Fuentes– muestran una actitud ambivalente frente a Castilla. Celebran la supresión del tributo del indio y la abolición de la esclavitud del negro: "¡Rompe estas cadenas! ¡Levanta al indígena de la postración! ¡Conquistemos la inmortalidad!" (Fig. 22). Pese a ello, tomando la posición conservadora contra el sufragio del indio analfabeto que asumió el clérigo Bartolomé Herrera en la sesión plenaria del Congreso de la República en noviembre de 1849, [57] uno de los *Adefesios* ilustra cómo el voto indígena era meramente nominal, dado que este era manipulado y comprado por los políticos inescrupulosos (Fig. 23). Otros diarios sugieren lo mismo con el voto del ciudadano negro (Fig. 24). El supuesto "ejercicio de la ciudadanía" del indio y del negro, en otras palabras, se prestaba al tráfico de sobornos. Como ningún otro, Fuentes denunció este hecho en el proceso electoral de 1855: "son hoy las plazas públicas lugares de un inmundo tráfico; son el mercado de sufragios donde, con insólita impudencia, se encuentran vendedores dispuestos a dar el voto al mejor postor". [58] Uno de los protagonistas de la caricatura en mención es el capitulero: el intermediario entre el candidato y el votante indígena o afroperuano.

> *Créese entre los animales que se llaman hombres, que actos populares, tanto quieren decir como fiesta de plebe* [...]. *Las funciones electivas han sido siempre confiadas a ciertas personas llamadas capituleros de conocida influencia en el bajo pueblo por la identidad de sus propensiones y costumbres; el capitulero ha sido el agente del candidato que primero le habla y más le ofrece, resultando de aquí que los candidatos sean en el Perú, muy distinta cosa de lo que son en todas partes del mundo.* [59]

Esta denuncia moralizadora tenía implicancias jurídicas:

> *las elecciones que hoy se practican son nulas ante la ley civil, lo son ante las leyes del decoro, del honor y de la razón; ofenden a la sociedad, destruyen toda idea de dignidad nacional, nos presentan como más atrasados y menos patriotas que a los habitantes de estados por civilizar.* [60]

La tipificación del indio como un elector sin educación, moral ni conciencia política, venía acompañada de una crítica igualmente dura contra las elites criollas –o los ciudadanos blancos–, visualizadas como corruptoras de los ignorantes. [61]

El semanario liberal *La Zamacueca Política* presentaba, sin embargo, la visión contraria. Era favorable a la población indígena, mayoritaria en el Perú. Mostraba a un indio serrano ataviado con poncho y sombrero mirando una enorme balanza –emblema de la Justicia Nacional– en la que se pesaba por un lado a la Constitución de 1856 y, por otro, al propio Ramón Castilla con sus rifles y uniformes. Castilla le dice a su aliado el general Miguel de San Román que cuelga de su platillo: "'Hazte pesado Miguelito... nos rinde, nos rinde...¿eh?'... Y el indio replica: 'Qui va pisar? Constitución pisa mas qui nada!!!!'" (Fig. 25). El indio republicano, en otras palabras, estaba plenamente consciente de que la base de un Estado nacional era la soberanía popular.

A mediados del siglo XIX las caricaturas impresas en Lima ya circulaban en el interior del país entre las poblaciones ágrafas andinas para prevenirlas, con imágenes satíricas, de los malos funcionarios públicos. En una serie de cartas ficticias publicadas y escritas por Fuentes en 1855, se remeda la defectuosa ortografía y pronunciación castellana del quechuahablante. En una de ellas, *El Murciélago* le

advierte al coronel Juan de Bustamante, intendente de policía de la provincia de Lima, que habían llegado a su pueblo andino unas caricaturas con figurones y lisuras comprometedoras contra él:

> *Ha venido un jorastero* [forastero] *que dizque llama Jelipe* [Felipe] *y este tal jorastero trujo un papel grande emprentado* [impreso], *con onas [unos] figurones que lo llaman canicaturas* [caricaturas], *y en ese so papel, Morciégalo* [Murciélago] *llamando, otros capetolos* [capítulos] *había, que dizque a ti te lo hacían: con sos lesoras [sus lisuras] e las cosas que osan esos mestizos de por allá la Lima.* [62]

Se sugiere con esto que las amenazantes caricaturas políticas que circulaban por los pueblos andinos aparecieron impresas en hojas de papel y que este era un género artístico identificado con los mestizos capitalinos.

Al igual que en Europa, la gráfica satírica se exhibía y vendía en hojas sueltas grabadas, incluso coloreadas a mano, en los escaparates de las tiendas comerciales de Lima causando grandes amotinamientos, carcajadas entre los transeúntes y noticia en los diarios. El 24 de noviembre de 1865 el diario *El Comercio* anunciaba en su segunda página:

> *Multitud de personas formaban un todo compacto e interceptaban el paso por la vereda de la calle de Espaderos; al pasar nosotros con no poco trabajo por ese sitio oímos fuertes carcajadas que excitaron nuestra curiosidad; nos acercamos al grupo y después de sufrir algunos pisotones llegamos a colocarnos en la primera línea. ¿Y saben nuestros lectores qué cosa causaba tanto alboroto? Unas caricaturas de los miembros del pasado gabinete. Nos abstenemos de hacer su descripción y remitimos a los curiosos al establecimiento de Richardson situado en la calle mencionada.*

Hacia finales del siglo XIX, los diarios jocoserios limeños habían pulido su discurso moralizador nacionalista a través de la caricatura: "Nuestro periódico será de oposición", rezaba el prospecto de *La Butifarra* publicada en 1873,

> *pero de una oposición decente y justa, cortés y satírica, valiente y festiva. Bajo nuestra pluma caerán todos los desaciertos del gobierno, pero caerán sazonados con la sal del chiste, y no con el aguijón de la ofensa. Verdad es que la sátira hiere, pero cuando es fría y decentemente manejada hace reír al mismo a quien hiere, sin irritarlo, como el ají y la pimienta que pican agradando al paladar.*

En su primer número del 26 de octubre de 1872, el periódico satírico y de caricaturas titulado *El Cascabel* anunciaba contra quiénes estaban dirigidos sus dibujos: "Vengan paletas y pinceles/ Y una caja con pinturas/ Que, si no retratos fieles/ Voy a hacer caricaturas./ Empezaré mi trabajo/ por personas encumbradas/ Pues no son

▲ Fig. 25. Parodia liberal referente al ciudadano quechuahablante vestido con poncho y sombrero. Pese a su defectuoso castellano conoce perfectamente que en "La Libertad y el Orden" republicano la Constitución de 1856 "pesa" más que las armas de una dictadura militar. La Zamacueca Política,1859.

► Fig. 26. "Aprieten ustedes hasta que aflojen" ordena Manuel Pardo según El Cascabel del 23 del noviembre de 1872.

mis pinceladas/ Para las gentes de abajo". El 23 de noviembre de 1874 publica una caricatura contra el presidente Manuel Pardo donde se le ve, látigo en mano, sobre una prensa oprimiendo al pueblo y con el lema: "aprieten ustedes hasta que aflojen" (Fig. 26). La caricatura estaba basada en una de las ilustraciones titulares de *El Papagayo* (Barcelona, 1842-1844), diario catalán que satirizaba a los héroes del liberalismo. En su primer número de *El Chico Satírico* de 1873 se juraba:

> *Yo os prometo desenmascarar a tanto especulador de oficio, que se presenta en la escena política haciendo el papel del grajo de la fábula. Los arrancamos pues, de ese lugar que no merecen para arrojarlos, allá, al cieno en que están en vueltos* [...]. *Pero no, basta de hablar serio. Es necesario reír cuando se va a los títeres* [...] *hemos de reír, lectores, de la comedia que se presenta en Palacio.*

"Creemos respetable todo, pero sagrado nada" era el lema que en 1890 tomá el periódico limeño independiente *El Gorro Frigio*. Aquí se afirmaba: "La época agitada en que nos movemos, excusa y más que excusa, reclama la intervención del ridículo en las luchas de todo genero que tienen empeñados nuestros partidos. El ridículo hiere más rápidamente y con mas fuerza que cualquier arma". Y el 11 de octubre de 1892, el periódico político independiente *La Caricatura* sostenía en su editorial:

> *La moral social, la observancia de los derechos, y el cumplimiento de los deberes constituyen el más perfecto porvenir, y comprendiéndolo así* La Caricatura *se propone ejercer el verdadero sacerdocio en este sentido. Trae a la prensa la idea de aconsejar, pero no la intención de creer redimir a la sociedad con su sola propaganda, por más que desearía influir directamente en tal concepto.*

Su deseo era que "desaparezcan ciertos abusos del orden social en lo económico y en lo moral". Sus caricaturas jocosas podían hacerla lucir poco "circunspecta" pero la prensa era un apostolado y profesaba el más profundo respeto "a la ley, a las instituciones y al gobierno legítimamente constituido". El Perú seguía atado a muchos vicios de su pasado virreinal y *La Caricatura* se declaraba enemiga "de la retrogradación política, del cesarismo, como de la charlatanería pedante o egoísta, nuestro emblema es el de la razón, y dentro de esta esfera combatiremos el error". En el "órgano semanal del Partido Nacional, radical, conservador y liberal", titulado *El Sonreír del Infortunio,* se advierte:

> *De la intriga vivimos, con la risa nos alimentamos y entre uno y otro polo, las rotaciones de este mundo que llamaremos política, sufre las ondulaciones de la tierra y se nutre con los despojos de la honra, que como girones simétricos nos lanzan a la faz propios y estraños . Risas hay de Lucifer* [...]*/ risas preñadas de horror!/ Que en nuestro mezquino ser/ como su llanto el placer/ tiene en risa el dolor.*

Aprieten ustedes hasta que aflojen.

Para identificar cuáles fueron las formas satíricas que articularon las rotaciones ideológicas del Perú republicano revisemos tres aspectos de la caricatura decimonónica limeña: 1) Pancho Fierro y el mundo al revés, 2) la poca advertida relación entre la caricatura y el costumbrismo, y 3) el enfrentamiento de los caricaturistas con la censura gubernamental.

Pancho Fierro y el mundo al revés

Casi desde inicios del siglo XX, los primeros apreciadores del célebre acuarelista mulato Francisco o Pancho Fierro (1807-1879), es decir, Teófilo Castillo, José Antonio de Lavalle y José Flores Araoz, enfatizaron una y otra vez que pese a las líneas "bastas y torpes" de sus dibujos, su obra es el mejor documento gráfico de los primeros cincuenta años de la República. Da a conocer los "tipos étnicos, trajes e inmobiliario" de la Ciudad de los Reyes [63] y permite rastrear "la evolución de las ideas y de las costumbres tardío-virreinales" [64] a través del pincel del "mayor glorificador de la Lima ochocentista". [65] Según la partida de bautismo de Pancho Fierro, fechada en 1809, fue hijo natural de María del Carmen, negra criolla y esclava de doña Mariana Rodríguez del Fierro, quien –cosa excepcional– le donó la manumisión desde su nacimiento, liberándolo de su condición de esclavo. Este hecho lo emparentaría directamente con la acaudalada familia española Rodríguez del Fierro, residente en Lima, y explicaría por qué vías Pancho Fierro –ya fuese como sirviente o testigo de excepción– conoció y pudo retratar a las nobles damas limeñas en los interiores de sus casonas adornadas con lujosos muebles. [66] Debió enrolarse en algunos de los ejércitos libertadores y luchar a favor de la Independencia del Perú, pues en 1870 retrata a un mulato luciendo el uniforme militar sanmartiniano con la leyenda: "fui del ejército libertador". Otra acuarela incluso muestra a un soldado elevando sobre sus hombros, bajo fuegos de artificio, a la efigie triunfal de Santa Rosa de Lima en hábito dominico. El pueblo la tenía por un emblema patriótico asociado al general San Martín, pues este la proclamaría patrona y tutelar de la Orden del Sol y la Independencia americana (Fig. 27). [67]

Se presume que Fierro fue autodidacta por las anotaciones que Léonce Angrand, vicecónsul de Francia en el Perú entre 1834 y 1839, escribió sobre él en un álbum donde guardaba cuarenta y nueve de sus acuarelas originales:

> [...] *son los dibujos de un arte, o más bien, de una industria local. Han sido realizados por un hombre de color que no había aprendido nunca a dibujar, pero que, pese a ello, se ha procurado, durante largo tiempo, muy buenos ingresos, vendiendo a los extranjeros estos productos de sus trabajo, que tenían al menos el mérito de una gran exactitud como tipos y como detalles*. [68]

El comentario de Angrand es sugerente por varios motivos. Habla de una "industria local" de arte –es decir, de un mercado cautivo– que estaba conformado por los viajeros, diplomáticos y comerciantes extranjeros que vivían o visitaban Lima. El interés de ellos por la cultura criolla terminó "consolidando una verdadera industria análoga a la actual de las tarjetas postales ilustradas, pero mucho más interesantes y de verdadero valor artístico". [69] Por algo el propio Angrand, el pedagogo Agustín de la Rosa Toro, el tradicionalista Ricardo Palma, el naturalista Leopoldo Shrenk, el jurista Francisco García Calderón y los comerciantes, el alemán Segismundo Jacoby y el suizo Nicolás Dora, coleccionaron la obra de Fierro. Sus acuarelas, como lo sugiere Angrand, detallaban con enorme exactitud los tipos urbanos limeños. Técnica, estilística e inclusive temáticamente, los antecesores inmediatos de Fierro fueron los artistas anónimos que entre 1780 y 1785 acompañaron en su visita por el norte del Perú al obispo Baltazar Jaime Martínez Compañón (1735-1797), registrando en acuarelas a los personajes típicos, las actividades productivas, su maquinaria e instrumentos tradicionales, por no mencionar las escenas festivas de la vida cotidiana. [70] En realidad, tanto el interés

◀ Fig. 27. La efigie de Santa Rosa de Lima erguida por un soldado patriota como santa patrona y símbolo máximo de la Independencia en medio de cohetes festivos y bailes multiétnicos o de unificación racial. Francisco "Pancho" Fierro, ca. 1821. Colección particular, Lima.

◀ Fig. 28. Representación satírica del “Licenciado en filosofía” aparecida en el Teatro social del siglo XIX (1846) del español Manuel Lafuente.

▼ Fig. 29. Caricatura de don Julián Zaracondegui, Ministro de Hacienda del Presidente José Antonio Pezet en 1864. Francisco “Pancho” Fierro.

por retratar trajes nacionales como el afán por coleccionarlos era claramente una expresión del costumbrismo científico de finales del siglo XVIII o del costumbrismo romántico del XIX, que creó en Europa y América un mercado internacional de libros ilustrados y de estampas pintorescas. [71] El propio Fierro no fue ajeno a esta tradición gráfica europea, pues algunas de sus composiciones se basan en modelos visuales hispanos. Por su casi idéntica iconografía, Fierro debió utilizar un grabado humorístico en madera titulado “Licenciado en Filosofía” que figura en el *Teatro social del siglo XIX* (1846) del político, historiador y periodista satírico español Modesto Lafuente (1806-1866), para satirizar en una acuarela a don Julián Zaracondegui, Ministro de Hacienda en 1864 del gobierno de Pezet, y uno de los primeros consignatarios que exportaron guano a Estados Unidos (1857) y España (1859) (Figs. 28, 29). La pintura costumbrista, como agudamente ha señalado Natalia Majluf, no era de origen popular sino científico ilustrado, y desde el punto de vista de su originalidad artística, el ingreso de Fierro al mercado de imágenes revela la naturaleza comercial de sus dibujos. Producía sus obras en serie para la venta, por más de cuatro décadas no modificó el repertorio de sus personajes costumbristas estereotipados y, finalmente, el propio género de tipos costumbristas quedó inmovilizado cuando entre 1856 y 1857 el francés A. A. Bonnaffé reconfiguró y perfeccionó las acuarelas de Fierro en dos álbumes de exitosas litografías comerciales. [72] Más adelante argumentaremos que el imaginario costumbrista fue saqueado por los caricaturistas limeños como herramienta ideológica para tipificar cómo las supuestas “costumbres bárbaras” de la plebe se habían hecho comunes en los más altos estratos políticos del Estado.

Pancho Fierro vivió el tránsito del virreinato a la República ejerciendo su oficio de pintor, vendiendo acuarelas costumbristas, produciendo carteles para el teatro y las corridas de toros. Según Ismael Portal, quien conoció al acuarelista mulato por los años de 1874, “en ese entonces y desde muchos años atrás [Pancho Fierro tenía] el encargo, casi el privilegio de pintar los carteles que anuncian las corridas de toros. Estos eran colocados en las distintas plazuelas de la ciudad y principalmente en la Plaza de Armas”. [73] Este privilegio –por no decir exclusividad– se debería a su bien adquirida fama de pintor, que en su vejez plasmaría con esmero en estos carteles públicos. Después de todo, en los diversos “Padrones y Matrículas” de gremios e industrias levantadas por la Prefectura de Lima en la década de 1830, Pancho Fierro ya figura dentro de la Relación de pintores como un contribuyente fiscal de segunda categoría, salvo en 1838, que lo clasifica como un pintor de primera clase, junto con Francisco Laso, entre otros. [74] Pese a su estilo académico, un cartel anónimo pintado para la Plaza de Toros del Callao en 1876, al inaugurarse el ferrocarril a la Oroya, parece pintado bajo su influencia directa, sobre todo por el rostro de alguno de los banderilleros y del capeador montado a caballo. [75] Desgraciadamente, se trata de un ejemplar único de modo que se hace imposible compararlo estilísticamente con otras obras de Fierro del mismo género o periodo. Figura aquí el más famoso de los espadas negros, Angel Valdés el Maestro, en compañía de varios banderilleros (Fig. 30). Nótense los globos de navegación aérea –uno de

▲ Fig. 30. Cartel para la Plaza de Toros del Callao pintado en 1876. Anónimo panchofierrista. Colección particular, Lima.

ellos con tripulantes y banderas peruanas– suspendidos en el aire como parte de las anunciadas celebraciones.

Se ha asegurado, con cierta audacia paternalista, que si entre las acuarelas costumbristas de Pancho Fierro "algunas de sus pinturas parecen ser caricaturas, carecen de la intención de tales y son, más bien, el resultado de la ingenuidad del dibujo". [76] Un rasgo típico de las acuarelas de Fierro es que sus personajes y escenas casi siempre están en movimiento: sus figuras caminan, marchan, desfilan, bailan, van a caballo, galopan o embisten. [77] Fierro registra con picardía lo que ve y aquí reside, probablemente, el secreto de su verdadera vocación: la de caricaturista, el primero de la República. Sus estampas satíricas –como señalaba José Sabogal– muestran "el choque de transición social entre lo cortesano y lo democrático", y lo abarcan todo: desde la vieja limeña achacosa en su casa servida por esclavas negras, hasta el estrechón de manos entre frailes pertenecientes a órdenes religiosas en pugna. Documenta con su pincel los rituales cívicos de inicios de la Independencia, que adaptaban el antiguo ceremonial imperial festivo asociado con el recibimiento de los virreyes a los gobernantes republicanos (Fig. 31). Asimismo, se hace conocido por sus retratos satíricos de políticos, bandoleros, tipos pintorescos callejeros y filósofos de barrio. [78] Málaga Grenet aseguraba que

> *Pancho Fierro tuvo espíritu y chispa de caricaturista. Nadie como él supo trazar el rasgo preciso para afirmar el carácter de sus modelos callejeros, modelos de todos los tipos, tipos de todos los oficios y profesiones, incluyendo la de no tener ninguna* [...] *y muchas de sus estampas, originalísimas, resultado de su propia invención, han servido a cronistas, e historiadores para definir ambientes, costumbres, trajes, bailes, y hasta sistemas de montonera*.

Lo que Ricardo Palma –el gran caricaturista de la pluma– era para la literatura, Fierro era para la pintura. [79] El mérito adicional de éste, puede añadirse ahora, consistió en que transformó la técnica utilitaria, documental e ilustrada de la aguada en un estilo artístico libre de expresión personal.

En su artículo titulado "Don Francisco Fierro, artista del Perú a la aguada" publicado en el diario *La Broma* el 12 de enero de 1878, Asisclo Villarán se refiere a este "hombre de bronce" como "el más eximio caricaturista de Lima" –Palma lo llama "caricaturista espiritual"– que

> *había inmortalizado las costumbres nacionales y dado más celebridad a las personas o personajes sui generis –honra y prez de la tierra mazamorrera, del anticucho y del chanpuz* [...] *la vera imago ridícula es su cuerda tersa y más que caricaturas al pastel son retratos a la empanada los que confecciona, trasladando al papel con pelos y señales a los ciudadanos Juanito de la Leva, Manongo Moñón, Leche Crema, Mazamorra, Bofetada del Diablo, etc.*

"Fisonomista por excelencia del género masculino" –no caricaturizaba a mujeres ("que se pintan solas para estar acompañadas")–, no escaparon a su "travieso carboncillo"

▲ Fig. 31. Paseo de alcaldes y alférez real con el estandarte real donde se constata la pervivencia del ceremonial monárquico a fines del virreinato peruano que sería adaptado a los rituales cívicos de inicios de la República. Francisco "Pancho" Fierro. Según Ricardo Palma, el acuarelista habría presenciado y pintado estas escenas entre 1815 y 1820.

las “encumbradas personalidades” del poder ejecutivo y judicial. Eso sí –concluía Villarán– Fierro era “demasiado respetuoso a las autoridades constituidas” y sus dibujos satíricos

> *los trabaja en secreto para exhibirlos a hurtadillas a todos los que deseen admirarlos y los expende en sijilo a quienes los pagan como Dios manda y Jesucristo nos enseña. El croquis, el perfil, el boceto, la silueta, el busto o el cuerpo entero o fracturado de Fierro son perfectos, vistos por la faz picante del ridículo superlativo. Parece que Fierro pusiera en su paleta, más que sal ática, potasa cáustica o ají mirasol.* [80]

Si Pancho Fierro vendía sus caricaturas en secreto, era definitivamente por su temor a la censura o a represalias. Después de todo, como anota Ricardo Palma en una acuarela de su colección, en 1850 Fierro fue denunciado por un grupo de señoras y llevado a prisión por pintar “a una hermana de la orden de San Vicente bailando una marinera en el hospital con un militar enfermo” (Fig 32). [81] Veremos líneas abajo cómo este tema, aparentemente inofensivo, formaba parte de la retórica visual jocoseria del mundo al revés, que tenía por aquel entonces un tenor anticastillista.

Las caricaturas políticas de Fierro en carboncillo mencionadas por Ascencio fueron citadas en el *Diccionario de peruanismos* (1883-1884) de Juan de Arona, cuando asevera que mientras en España se hacían "esmeradas ediciones del popular sainetero Don Ramón de la Cruz y Cano Olmedilla", en el Perú "nos contentábamos con una pobre y única edición hecha en 1858 [de Pancho Fierro], y agotada o ahuesada [82] ipso facto", que ni siquiera podía ser reimpresa. [83] En el *Catálogo de las secciones Colonia y República del Museo de Historia Natural*, publicado en 1916 por Emilio Gutiérrez de Quintanilla, se distingue claramente entre los dos tipos de caricaturas atribuidas a Pancho Fierro. Unas eran las caricaturas-retrato de hombres públicos pintadas a la aguada. Entre los personajes aquí caricaturizados están el doctor Manuel Antonio Colmenares (Fig. 33b), "ilustre colaborador de la Independencia", [84] el distinguido médico y literato doctor Valdés (1830), el doctor Juan Mariano Cossio (Fig. 33e), vocal de la Corte Suprema, el doctor Solari (Fig 33c) con su gran sombrero de copa y levita color habano correspondiente a la moda francesa de 1830, o el fiscal permanente, el coronel Buenaventura Palma (1850). También están los personajes de mofa callejera como "Sácale la mecha, Morales", el *Loco* Becerra (1850) chivatito moñon (Chávez) (Fig. 33d) y don Marcelino Saldamando (1840) (Fig. 33a), entre muchos otros incluyendo a un soldado con rostro y barba de chivo (Fig. 49). Las otras caricaturas de Fierro fueron unas litografiadas por Williez, con personajes y escenas políticas que corresponden aproximadamente a los años de 1852 a 1855. Dos de ellas, por sus títulos, numeración y leyendas, son las que publicó la revista *Mundial* en 1929. Es decir, "La prostitución de la filantropía" (Fig. 34) y el "Panteón republicano" (Fig. 35) que corresponden a los números 5 y 6 del álbum litografiado por Williez. En la primera caricatura se muestra una crítica moralizante contra el presidente Echenique, quien aparece brazo con brazo entre dos esclavos negros que levantan sus armas victoriosas, aludiendo al intempestivo favorecimiento que hizo este presidente conservador por la abolición de la esclavitud cuando la decretó en 1854 para que los esclavos se incorporasen a su ejército. Por ello una leyenda alude a que el "Nuevo modo de hacer leva" era ofreciendo la libertad a los esclavos. Otro apunte completa el mensaje: "Negro que no venga es bobo/ Cambiad de amo por dos años/ sois libres ¡fuera engaños!/ La propiedad es un robo". A un lado asoma perplejo el perfil de Ramón Castilla, entonces caudillo de los liberales, a quienes se les identificaba con el lema "Libertad, Igualdad, Fraternidad". Este hecho daría origen a que el ex presidente Castilla, en rivalidad con Echenique, decretase la manumisión absoluta de la esclavitud en el Perú.

Pese a ello, en su "Panteón Republicano", Fierro arremete contra la política del gobierno de Echenique: Los delirios/ liberales/ con martirios/ Infernales/ aquí moran/ aquí lloran./ La conciencia/ °Pestilencia! / Con guano / me la gano/ Las externas / Relaciones/ En jirones/ Quedaran./ Programa:/ La imprenta/ Ya no asienta/ morirá/ La Palabra sorda labra/ Mi ruina/ dormirá."

En la caricatura, el canciller José Gregorio Paz Soldán firma la "Orden de prisión contra el General Ramón Castilla", y uno de los "Efectos del Fósforo es el Dormir indolente de la Constitución" y la compra de conciencias. Otra inscripción señala: "¡Es tarde! Ya se largó!/ El Fósforo va a quemar/ Corredle pues a sitiar/ El guano lo cuido yo". Según las *Letrillas Satírico-políticas* del Lego Tifas dedicadas al pueblo,

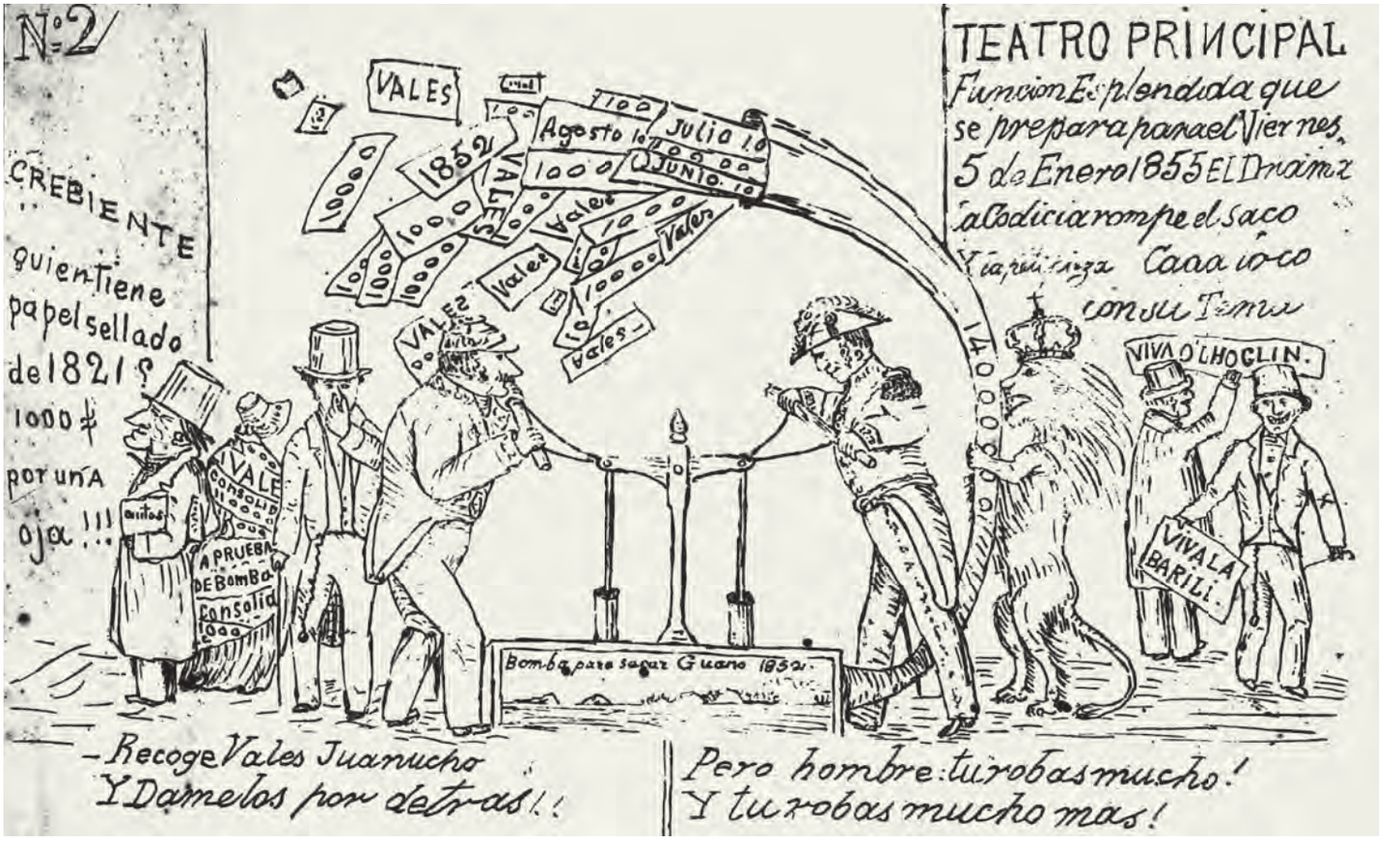
▲ Fig. 32. Escena en el Hospital Militar de San Bartolomé por la que en 1850 el acuarelista fue detenido por la policía. Francisco "Pancho" Fierro. Colección de la Pinacoteca Municipal de Lima.

▶ Fig. 33 Retratos caricaturizados de hombres públicos por Pancho Fierro. Acuarela sobre papel. Museo de la Cultura Peruana, Lima.
a. Don Marcelino Saldamando.
b. El doctor Manuel Antonio Colmenares.
c. El doctor Solari.
d. Chivatito Moñon (Chavez).
e. El doctor Juan Mariano Cossio.

vencedor del ejército (1855), se llamaba "fósforos" a los militares que eran ascendidos por influencias y sin haber realizado ninguna acción heroica por la patria. [85] De esta misma serie es la caricatura N.º 2 titulada *Bomba para sacar guano* (Fig. 36), sostenida por el león coronado de Inglaterra y maniobrada por el propio general Echenique, quien le dice a su Ministro de Guerra el general Juan Crisóstomo Torrico: "Recoge vales Juanucho y dámelos por detrás", aludiendo a la deuda interna o Consolidación que venía de 1821, y que fue pagada en exceso con dinero proveniente del guano, beneficiando tanto a los políticos del gobierno como a los financistas extranjeros, entre los cuales estaba Olhoglin, quien figura detrás del león británico.

Pero Quintanilla también le adjudica a Fierro otra caricatura de pincel abiertamente antiliberal que revelaría su conservadurismo y ortodoxia religiosa. Se trata de una parodia del reputado heresiarca Francisco de Paula González Vigil (1792-1875), quien con sus escritos neoprotestantes, liberales y en clave masónica, se enfrentó al parecer doctrinal de los más de 600 obispos que participaron en el Concilio Vaticano I (1869-1870). Fue excomulgado por el Pontífice Pio IX en su *Breve Multiplices inter gravissimasque* [...] del 10 de junio de 1851, que condenaba el primer volumen de la *Defensa de la autoridad de los gobiernos contra las pretensiones de la curia romana* publicado por Vigil en 1848. El clérigo tacneño, lejos de someterse a orden, respondió con una *Carta al Papa* y analizó desafiante los "errores sustanciales" del Breve pontificio, al que tildó de medievalizante y no ajustado al espíritu de los tiempos. [86] Vigil, en realidad, no estaba solo. Representaba la radicalización de un pensamiento laico y secularizante liberal dentro de la propia Iglesia peruana. [87]

A decir verdad, con el advenimiento de la dinastía borbónica y a lo largo del siglo XIX, la mayoría de estadistas asumieron que el Patronato Real sobre las Indias Occidentales, otorgado por el pontífice romano a los Reyes Católicos, era un derecho inherente a la dignidad real heredado por los monarcas hispanos, y en 1812, tras la Constitución de Cádiz, por el Presidente de la República Independiente. Así se desprende de las Constituciones peruanas de 1826, 1828, 1834, 1839, 1856, 1860, 1867, entre otras. En el Reglamento Provisional del Libertador



San Martín dictado en el mes de febrero de 1821, se explicaba que el derecho al patronato se fundamentaba en el hecho de que la religión católica, apostólica y romana era la Religión de Estado. En la práctica, empero, esto se prestaba a todo tipo de confusiones doctrinales, por no mencionar el riesgo de que apareciesen Iglesias nacionales que cuestionasen la unidad de la Iglesia y la autoridad del Papa. [88] Muchos de los argumentos esgrimidos por José Faustino Sánchez Carrión, José Gregorio Paz Soldán, Francisco Xavier de Luna Pizarro, Benito Laso, Mariátegui y el propio Bartolomé Herrera, fueron utilizados por Vigil con el objetivo de convertir a la Iglesia peruana y a sus seminarios en una dependencia del gobierno secular. Bajo la bandera de una nueva Iglesia americana se buscaba

un enfrentamiento soterrado con la Iglesia romana. Una vez "nacionalizadas" las regalías del patronato hispano, la Iglesia peruana quedaba subyugada al Estado, el gobierno republicano se hacía propietario de todos sus bienes y podía intervenir en asuntos eclesiásticos, incluyendo en la elección de sus propios obispos. Esto terminaría por convertirlos en sacerdotes mansos, contemporizadores y en resignados funcionarios públicos del erario nacional sometidos al gobierno temporal de turno. [89]

En su caricatura (Fig. 37), Fierro visualiza a Vigil como a un eclesiástico ofuscado y enemigo radical de la Contrarreforma y del Papado, retratándolo –por citar a Quintanilla– :

> *en traje de seglar, calado el gorro de la Libertad, un libro bajo el brazo, i cojida a dos manos la roja bandera de la Razón Universal, el Dr. Vigil pisa con un pié el código del Concilio Tridentino, i con el otro, la tiara i la cruz del Pontificado. Una nube abierta sobre su cabeza le descarga sus rayos. En sus labios aparece escrita la palabra Apostasía. Las siguientes estancias puestas a uno i otro lado, encima i debajo de la figura, completan la composición:*
>
> *La autoridad episcopal defiendes*
> *I la de los Gobiernos contra Roma.*
> *Ya tu intención asoma...*
> *Que pues la voz de tu Pastor no atiendes,*
> *I le desprecias: quieres anarquía*
> *En el reino de Cristo, ¡Anima impía!* [...]
>
> *Vijil con su* Razón Universal
> *Se imagina infalible i vencedor;*
> *Falible al Papa i un usurpador*
> *I a su Corte obstinada i criminal.*
> *¿Qué tal orgullo? ¡Orgullo sin igual!* [90]

La crítica de Fierro –en el supuesto que el texto fuese suyo– era teológicamente aguda: Vigil negaba el dogma de la Infalibilidad pontificia e incluso tildaba de "absolutista" el derecho del pontífice romano a declarar dogmas de fe y, sin embargo, el propio sectarismo secularizante de Vigil provenía de su intento por erigir a la *Razón Universal* como fuente exclusiva e infalible de toda verdad y conocimiento. El dibujo alegórico de Fierro recoge el candoroso sentir de un pueblo creyente, desconcertado ante la furia obstinada de un apóstata que, por citar al obispo Goyeneche, quiso "divinizar a la Libertad humana", [91] y fue enterrado como un cismático expulsado de la Iglesia. [92] Con la tiara y la cruz del Pontificado en el suelo y la nube de la "Razón Universal" humana en el Cielo, Fierro cifraba el "mundo al revés", pues como lustros atrás había apuntado Baltasar Gracián en *El Criticón*: "todo va al revés" cuando la "persona de razón, lo primero que ejecuta es hazerla a ella esclava del apetito bestial". [93] Traducido en términos dogmáticos, el corpus de verdades apostólicas que conformaban la doctrina cristiana de salvación no podía ser sometida a las pasiones subjetivas de la arbitrariedad ideológica. Si lo divino quedaba subordinado a lo humano entonces el Adán caído, expulsado del Paraíso, se convertía en la nueva medida de todas las cosas.

Resulta revelador que pese al tenor teológico del dibujo y de las leyendas que lo acompañan, Quintanilla no vacile en atribuirselas a Fierro, quien debió ser más

◀ Fig. 34. "Prostitución de la filantropía" Caricatura de Francisco "Pancho" Fierro (1858) litografiada por Williez. Corresponde al N.º 5 de su álbum de sátiras políticas, hoy perdido.

◀ Fig. 35. "Panteón republicano". Caricatura de Francisco "Pancho" Fierro, correspondiente al N.º 6 de su álbum.

◀ Fig. 36. "Bomba para sacar guano". Caricatura de Francisco "Pancho" Fierro (1858), correspondiente al N.º 2 de su álbum.

Vigil con su razon universal

◀ Fig. 37. Alegoría satírica del heresiarca tacneño Francisco de Paula González Vigil excomulgado por el Pontífice Pío IX en 1851. Francisco "Pancho" Fierro. Acuarela sobre papel. Museo de la Cultura Peruana, Lima.

▶ Fig. 38. Retrato de Francisco "Pancho" Fierro. Década de 1870. Estudio Courret Hnos.

▼ Fig. 39. Caricatura aparecida en El Cascabel durante la polémica de 1872 contra el arzobispo conservador de Lima Manuel Teodoro del Valle.

culto de lo que se presume. El único retrato fotográfico existente de Fierro intenta proyectar esta misma imagen idealizada del pintor: viste con gran elegancia y tiene un libro cerrado en la mano para significar que se trataba de un hombre ilustrado y leído (Fig. 38). [94] En la misma acuarela se puntualizaba:

> *Según Vijil en sus últimos papeles, el Papa ha usurpado a los obispos la fecundidad que le dió Cristo para crear Iglesias, Obispos i otros Pastores. Véanse sus apologías, cartas i análisis llenos de orgullo i de veneno. Conc. de Trento. Sección 26. Can. 8. Si alguno dijere que los Obispos, que son elevados a la dignidad episcopal por autoridad del Pontífice Romano, no son lejitimos i verdaderos Obispos, sino una invención humana, sea excomulgado.*

La cita es significativa, pues hacia 1872 fue utilizada por los pensadores conservadores en un sonado incidente al producirse la vacancia del Arzobispado de Lima con el fallecimiento del obispo Goyeneche. Al iniciarse el gobierno liberal de Manuel Pardo, ni el poder supremo ya instalado, ni el Congreso de la República acataron la bula de su Santidad Pio IX que había nombrado al obispo de Huánuco Manuel Teodoro del Valle como sucesor de Goyeneche. Se alegaba que si bien el presidente Balta había presentado a este candidato para arzobispo de Lima ante la Santa Sede, con la previa aprobación del Consejo de Ministros, la elección no había sido sometida al Congreso. Esto constituía un vicio jurídico que vulneraba el Patronato Nacional y requería por su inconstitucionalidad que el propio Santo Padre retirara su bula de nombramiento. [95] En una caricatura aparecida en *El Cascabel* el 14 de diciembre de 1872, se muestra a monseñor del Valle como el arzobispo conservador que los congresistas liberales pretenden derribar en un juego de poder de tira y afloja entre la tiara de San Pedro y los que reclamaban el derecho del Patronato Nacional (Fig. 39). La polémica se resolvió magistralmente y terminó siendo un duro golpe al liberalismo: monseñor del Valle renunció voluntaria y generosamente a su designación como arzobispo de Lima y el Papa Pio IX lo nombró arzobispo de Berito y Administrador Apostólico de la diócesis de Lima. Años después, en 1874, la Santa Sede les otorgó a los Presidentes del Perú el derecho del Patronato que habían ostentado los Reyes Católicos en España, con las mismas "prerrogativas y honores respecto a las iglesias de su país", siempre y cuando el Estado Peruano protegiese a la religión católica y se sometiera a las Letras Apostólicas. [96]

Pese a todo ello, el permanente conflicto entre el poder político y el eclesiástico estimuló a los caricaturistas decimonónicos a representar a diversos políticos en trajes de frailes y de monjas; una trasgresión simbólica expresamente censurada desde el Concilio Limense de 1582, cuando se prohibió que actores de comedias vistie-

ran los atuendos de religiosos (Figs. 40, 41, 42). [97] Cuando el fotógrafo caricaturista norteamericano Villroy L. Richardson fue encarcelado el 20 de diciembre de 1870 en Lima por sus fotomontajes, tal como se analizará más adelante, se enfatizó el crimen que constituía confeccionar retratos caricaturizados de políticos vestidos de frailes. En una carta publicada ante la opinión pública, su esposa intentó mitigar el sentido transgresor de la imagen manipulada enfatizando su sentido emblemático, pero sin mucho éxito. [98] En todo caso, resulta particularmente ilustrativa una caricatura del presidente Mariano Ignacio Prado convertido en un nuevo Alejandro Magno que corta, espada en mano, con un potente y certero tajo, el "nudo gordiano" ideológico que en su tiempo se sobreponía a la Constitución de la República y ataba e inutilizaba a su celebre gabinete histórico: a José Gálvez Egúsquiza como Ministro de Guerra y Marina, a José Simón Tejada, ministro de Justicia, a Toribio Pacheco Rivero, ministro de Relaciones Exteriores, y en el que aparece el propio Vigil, como influyente asesor de culto que abiertamente sostiene uno de los ángulos del hilo anudado. [99]

El *leitmotiv* del "mundo al revés" mencionado en diversas ocasiones no era fortuito ni nuevo. Su iconografía provenía del antiguo Egipto, sobrevivió a la Edad Media europea y al Renacimiento, y durante el barroco devino en un motivo literario predilecto para Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Gracián y Quevedo, entre otros. A inicios del XVII la metáfora ya estaba en labios del cronista indígena Guaman Poma de Ayala**,** quien desde el Perú la emplea para asegurarle al rey Felipe III que la conquista española había quebrado el orden social andino y borrado toda jerarquía diferenciadora entre nobles incas y plebeyos españoles**,** poniendo el mundo al revés. [100] Una pintura arequipeña del siglo XVIII**,** proveniente de la iglesia de Cayma**,** utiliza la misma metáfora en una alegoría moralizadora que contrasta la profunda espiritualidad cristiana de los indios conversos con la frivolidad pecaminosa de la feligresía criolla y española. Durante el sacramento de la misa, pequeños demonios pululan y entretienen a las damas de la alta sociedad dentro del templo, mientras tres indias silenciosas y orantes en el trasfondo llevan una inscripción: "el mundo al revés ya lo ves". Por emblema diferenciador,

▼ Fig. 40. Fotomontaje del general Andrés Segura vestido en hábito franciscano. Atribuido a Villroy L. Richardson. Papel albuminado, formato de tarjeta de visita. Colección Juan Luis de Aliaga, Lima.

▼ Fig. 41. Fotomontaje (presunto) de Evaristo Gómez Sánchez retratado como un viviente San Felipe Neri (1515-1595). Atribuido a Villroy L. Richardson. Lleva la inscripción Ora Pro Nobis: reza por nosotros. Papel albuminado, formato de tarjeta de visita. Colección Juan Luis de Aliaga, Lima.

▼ Fig. 42. Fotomontaje de José de la Riva Agüero y Looz Cosrwaren vestido de monja. Atribuido a Villroy L. Richardson. Papel albuminado, formato de tarjeta de visita. Colección Juan Luis de Aliaga, Lima.

se ha pintado junto a ellas un globo terráqueo invertido con la cruz hacia abajo (Fig. 43). [101] Exactamente el mismo símbolo fue utilizado por Pieter Bruegel en una pintura de 1559, conservada en Berlín, para cifrar el "mundo al revés" alegorizado por una parábola evangélica. [102] En el virreinato el mundo al revés presuponía un "mundo al derecho" creado por Dios, pero que había quedado invertido tras el pecado original y la expulsión de Adán y Eva del Paraíso; tópico que dejara su estela en la pintura costumbrista y en la caricatura política limeña del XIX. [103]

En una de sus *Tradiciones peruanas* titulada "De esta capa nadie escapa", fechada en 1806, Ricardo Palma (1833-1919) pormenoriza la propensión o gusto limeño por la pintura mural callejera:

> *Hasta que dejamos de ser colonia española no había en Lima casa en cuyo traspatio no se vieran pinturas de churrigueresco pincel. Por lo regular se copiaban un cuadro representando la prisión de Atahualpa, la revolución de Almagro el Mozo, una jarana de Amancaes, el auto de fe de madama Castro, el paseo de Alcaldes, la procesión de las quince andas o cualquier otra escena histórica o popular. El artista* [...] *retrataba en estos frescos los tipos más ridículos y populares, y la fisonomía de individuos generalmente conocidos por tontos*. [104]

¿Eran estos retratos de personajes populares y "tipos ridículos" con una fisonomía individualizada caricaturas o pinturas costumbristas? La pregunta no es sencilla de responder, pues presupone que en el siglo XIX existía una nítida demarcación entre el costumbrismo, lo pintoresco, la ilustración de tono satírico, las figuras paródicas

▲ Fig. 43. Tres indias en oración con la inscripción "El mundo al revés, ya lo ves" (detalle). Anónimo, siglo XVIII. Iglesia de Cayma, Arequipa.

▲ Fig. 44. Quipus de tradición prehispánica y virreinal utilizados como apoyo memorístico para la oración mental y el sacramento de la confesión. La iglesia de Rapaz conserva un conjunto de 267 quipus, en proceso de restauración. Oyón, Lima.

▲ Fig. 45. Una de las sátiras moralizadoras –el jalón de orejas al mal pupilo– pintadas al interior de la iglesia de Rapaz, 1743. Oyón, Lima.

y las caricaturas de humor grueso. En realidad, lo pintoresco y la caricatura podían manifestarse como un sólo género costumbrista que incluso aparecía en el interior de algunas iglesias rurales en el departamento de Lima, dentro del obispado de Huacho. Caso curioso es el que aparece en un mural de la iglesia de Rapaz, pintado en 1743 en el bajo coro. Aparte de la resaltante figura de la esclava negra, una escena a su calce satiriza el jalón de orejas que recibían aquellos que no aprendían sus lecciones de gramática y catecismo, pese a tratarse de poblaciones nativas que probablemente aún empleaban el *quipu* de origen inca como un arte memorístico para recordar los pecados durante el sacramento de la confesión (Figs. 44, 45). [105] Según Palma, los personajes satíricos pintados en los zaguanes de las casas, paredes o esquinas de las calles de Lima, se alternaban con otras figuras de dragones, sirenas, cupidos, seres mitológicos o bienaventurados del santoral católico. Era frecuente encontrar frescos de San Lorenzo sobre su parrilla, de San Pedro crucificado boca abajo o de San Cristóbal con el Niño en hombros. Pero al lado de estos podían leerse las arengas o pasquines políticos que eran "la válvula de que disponía el pueblo para desfogar vapor". [106] Los dibujos satíricos de protesta en las paredes públicas eran, a fin de cuentas, el último lenguaje de los marginados sin un medio masivo de expresión. El 4 de noviembre de 1893 se publicó en Lima el primer número de *El Escándalo,* uno de los tantos periódicos jocoserios de corta duración asfixiados por la censura gubernamental. [107] Su advertencia editorial inaugural era reveladora: "Escribiremos hasta que se clausure nuestro periódico. Y si esto sucede –como lo decíamos desde las columnas de *La Tunda*– recurriremos al libro siempre abierto de las paredes". Los esclavos africanos de la Lima virreinal parecen haber sido quienes popularizaron el arte mural como un discurso pictórico narrativo costumbrista con programas iconográficos legitimadores. [108]

Sea como fuere, lo pintoresco tenía su profundo filón de crítica social. El propio Palma cuenta que hacia 1830 existían en las alamedas de Acho y del Callao unas pinturas que por su "originalidad y gracia" llamaban mucho la atención. Representaban el "mundo al revés":

> *Aparecían en él los escolares azotando al domine; la res desollando al carnicero; el burro arreando al aguador; el reo ahorcando al juez; el*

◀ Fig. 46. "República boliviana. Paz. El mundo al revés". Melchor María Mercado, 13 de enero de 1859. De su Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869).

▶ Fig. 47. "El mundo al revés, antiguo". José Noguera, 1876. Xilografía de Barcelona. El recuadro N.º 15 titulado "los hombres mansos" representa al buey arreando a dos hombres uncidos al arado pintado por María Mercado. El recuadro N.º 29 titulado "Arre caballo" también repite uno de los temas tradicionales difundidos por Pancho Fierro en sus murales limeños.

EL MUNDO AL REVÉS, ANTIGUO. 6.

Se halla de venta en casa los sucesores de Antonio Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, núm. 13.

Imp. de Ramirez y Cª

Barcelona - 18[illegible]

◀ Fig. 48. El mundo al revés en 18 viñetas entre las que figuran el jinete mal montado, el conejo cazando a un hombre, el gallo poniendo un huevo, el borrico jinete, entre otros. Anónimo español, ca. 1826. Estampería de la calle del Gato, Madrid.

▼ Fig. 49. Soldado con facciones de chivo. Francisco "Pancho" Fierro, 1877. Tipos de Lima por Pancho Fierro. L.A. de Lavalle. Colección particular, Lima.

escribano huyendo del gatuperio; el usurero haciendo obras de caridad; el moribundo bendiciendo al médico, y la medicina, et sic de caeteris. [109]

Se trataba de inversiones paródicas que trastocaban, tergiversaban e invertían toda noción de jerarquía y de norma social. Según Ismael Portal, el propio Fierro había sido el gran divulgador de esta iconografía en la Lima del XIX. La "Pulpería del Mundo al Revés", en el barrio de Santa Ana, adquirió este nombre por un famoso cuadro pintado por él. Venían a verlo personas de barrios lejanos y según advertía Portal, era "la crítica más acerba de nuestras costumbres":

Ocupaba el cuadro, en colores, una gran extensión. Veíase un carruaje jalado por una briosa pareja de hombres y por cuyas ventanillas asomaban por pasajeros las enormes caras de dos hermosos caballos blancos; más allá, un pescador atorado por el anzuelo y arrastrado con singular sencillez por un pescadillo insignificante; en otro sitio inmediato, un bravísimo toro le ponía diestramente un par de banderillas al lidiador. [110]

Un incendio en 1888 acabó con dicha pintura. Pero el tema se hizo tan popular que en 1877 un caballero le solicitó a Fierro que lo volviese a pintar –"mejorando la idea"– en la pared del traspatio de su casa. [111] El pintor boliviano Melchor María Mercado (1816-1871) –imitador de los personajes populares limeños panchofierristas– también recoge en 1859 el tópico del "mundo al revés" en su álbum dedicado a los paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia. Una de sus acuarelas muestra a dos bueyes arreando a hombres uncidos al arado (Figs. 46, 47). [112] Esta provocadora representación paródica de hombres haciendo labores de animales era una advertencia disimulada a la nobleza terrateniente, que en el caso europeo solo tomó conciencia de las condiciones de pobreza del campesinado tras la revuelta de 1524 y la Guerra de los Treinta Años. [113] En los siglos XVIII y XIX la iconografía del "mundo al revés" se difundió en hojas sueltas grabadas –xilografías– impresas en Italia, Francia, Alemania, Inglaterra Rusia y España, donde estaban incluidas todas las escenas difundidas por Fierro, incluyendo la escena de María Mercado. Estructuradas en no más de cuarenta y ocho recuadros y no menos de doce, aquí se ejemplificaba la reversión de las relaciones de poder entre el hombre y la mujer –la esposa domina al esposo, el sirviente al amo–, entre el hombre y el animal –el conejo caza al hombre, el buey esclaviza al campesino–, o entre animales naturalmente enfrentados entre sí –el ratón domina al gato–, entre otras representaciones. [114] Fierro tomó de estas hojas impresas los motivos simbólicos para sus afamados murales limeños (Fig. 48). La pregunta que queda por responder es por qué esta iconografía tradicional del "mundo al revés" difundida por Fierro fue, como aseguró Portal, la "crítica más acerba de nuestras costumbres".

El imaginario costumbrista en caricaturas

Responderemos parcialmente a esta pregunta examinando el modo como los caricaturistas limeños a lo largo del siglo XIX se apropiaron del imaginario costumbrista y de la metáfora del "mundo al revés". Muchas de las costumbres consideradas en la República como "relajamiento" de la moral pública eran, en realidad, de origen virreinal y habían sido combatidas y censuradas en la segunda mitad del siglo XVIII, durante las reformas borbónicas. Esto era de esperarse. Bajo el influjo de la Ilustración francesa, el lenguaje pluricultural asociado con el ceremonial festivo de la Casa de Austria española, y con su imaginario imperial, se volvió incompatible con la nueva maquinaria moralizadora borbónica basada en la razón crítica del mecanicismo cientifista, que se propuso desmantelar las grandes construcciones barrocas de representación simbólica. El racionalismo positivista sirvió de instrumento depurador para erradicar todas las formas festivas populares en los espacios urbanos públicos que atentaban contra el nuevo sentido del decoro. Ello presuponía eliminar las alternancias barrocas entre lo sagrado y lo profano y erradicar todos los espacios desregularizados de socialización entre la aristocracia y la plebe. Es decir, antes de iniciarse la República, ya existía un enorme corpus de

▶ Fig. 50. Al son de los diablos. Francisco "Pancho" Fierro, ca. 1830. Acuarela sobre papel. Colección particular. Lima.

prohibiciones y reglamentos civiles y eclesiásticos –reales cédulas, decretos pastorales y edictos inquisitoriales–, que ponían en relieve el enfrentamiento entre los dos nuevos agentes de cambio de finales del siglo XVIII: el creciente afrancesamiento de los españoles o criollos americanos, y el afianzamiento de una población popular urbana heredera de tradiciones culturales y formas de conducta virreinales ajenas, por no decir contrarias a la modernidad. [115]

En sus *Apuntes históricos de Lima,* Manuel Atanasio Fuentes menciona con ironía cómo en 1817 el cura de una parroquia de Lima había enviado una misiva al virrey, suplicándole que anulara la prohibición contra los Gigantes y diablos que desfilaban en las procesiones de Cuasimodo y del Corpus Christi, "apelando" al siguiente razonamiento:

> *Con notable ofensa y clásico deterioro de la Majestad del divino Pastor, Redentor y Salvador de las generaciones, se han prohibido este año, por autoridad inconcusa y no de competencia, las salidas de diablos y jigantes, en las procesiones públicas del Cuasimodo (Domingo entrante). La medida es extraña e incongruente 1º. Porque esos diablos hacen un acompañamiento inocente a la Majestad, y el pueblo ve gozozo que le rinden palias y 2º. porque los jigantes, sin aterrar a la infancia, hacen más grandes las concurrencias y acompañamiento devoto: sin el cual la procesión divina sería un solitario bosque de paz.* [116]

Tanto los gigantes –alegóricos de las cuatro partes del mundo– como las "diabladas" –conocidas en España desde el siglo XV como "endiabladas"– eran un festejo y función jocosa que formaba parte integral de las fiestas del Corpus Christi, en las que muchos se disfrazaban con máscaras y figuras ridículas de diablos. Los demonios bailaban a pie contra ángeles guerreros, capitaneados por San Miguel Arcángel. [117] Ya en la pintura religiosa surandina del siglo XVIII puede reconocerse una creciente "satanización" de las culturas foráneas, ajenas y contrarias al Evangelio. En un lienzo anónimo de 1739, en la iglesia boliviana de Caquiaviri, un demonio bebe chicha en un *kero* ceremonial inca; en el "Infierno" de José López de los Ríos pintado para la iglesia de Carabuco en La Paz (Bolivia), un demonio tentador viste el *uncu* o túnica inca, sugiriendo que este atuendo nativo estaba directamente relacionado con rituales e idolatrías prehispánicas. [118] Asimismo, durante las procesiones virreinales del jueves santo en la iglesia de San Agustín de Lima, "los judíos eran representados por figurones de madera del tamaño de un hombre", y no tenían rostros humanos sino "semblantes diabólicos". [119] Según ha estudiado Pierre Duviols, en algunas piezas teatrales quechuas del siglo XVIII, los *viracochas* (conquistadores) y sacerdotes españoles que capturan o interrogan al inca eran ridiculizados por actores que usaban barbas de lana o que eran descritos como sapos que vestían túnicas clericales. [120] La máscara andina del conquistador español era la forma primitiva o ritual de la caricatura, cumpliendo la función adicional de propagar una noción mítica y providencialista de la historia que trascendía la dicotomía moderna entre lo sagrado y lo profano. [121] Algo de ello sobrevive en las fiestas populares religiosas limeñas. En *La Gaceta de Lima* del mes de junio de 1756 se anunciaba que para las procesiones del Domingo de Infraoctava del Corpus, los "negros bozales" de Lima, asociados a dieciséis cofradías religiosas, encabezaban la marcha. Unos vestían como reyes y reinas africanas para ilustrar su final sumisión al Santísimo –máximo símbolo unificador del Imperio Español–, pero otros danzantes negros disfrazados de diablos con gracia y mesura remedaban los andares y actitudes de la aristocracia limeña, "excitando la risa" entre la concurrencia. [122] Por los años de 1820, Pancho

▼ Fig. 51. The Devil's Darling. Thomas Rowlandson, publicado el 12 de marzo de 1814. Inspirado en una estampa alemana, muestra a un inmenso demonio sentado sobre fuego mientras sostiene en brazos a su criatura predilecta arropada como un recién nacido y con el rostro de Napoleón. Sostiene el símbolo de la Legión de Honor.

▶ Fig. 52. Caricatura encargada por el Comité de Seguridad Pública de Francia entre 1793 y 1794 contra el reinado de Jorge III de Inglaterra, personificado como un demonio coronado. Jacques-Louis David.

▶ Fig. 53. Alegoría de la Resistencia valenciana: "Viva España/ Muera Napoleón". Y la inscripción dice: "Luzbel que fríe en aceite/ a los asesinos y traidores./ Valenciano quemando los franceses que vomita/ el Águila devorada por el león de España". Aguafuerte en cobre, 1872.

Fierro continuaba pintando acuarelas en las que mostraba comparsas de diablos con sus comitivas de músicos y danzantes negros que bailaban en las procesiones de Cuasimodo al finalizar el ciclo de carnavales (Fig 50).

En un estudio precursor, D. P. Walker ha argumentado que los librepensadores europeos del siglo XVII lograron minar entre las elites ilustradas la creencia tradicional en el Infierno como un lugar físico donde se castigaba eternamente a los pecadores. [123] Pese a ello, como ha advertido E. H. Gombrich, en el siglo XIX la figura del demonio se convirtió en uno de los tópicos predilectos de la satírica pictórica política europea. El caricaturista británico Thomas Rowlandson mostraba en 1814 a Napoleón como *The Devil's Darling* (El amado del diablo) (Fig. 51). [124] El pintor francés neoclásico Jacques-Louis David (1748-1825) personifica en una caricatura al gobierno inglés entre 1793 y 1794 como un demonio escatológico con cabeza de medusa, y que lleva por asentaderas el rostro del rey Jorge III. Por su boca postrera arroja los impuestos a los ciudadanos británicos (Fig. 52). [125] El mismo vocabulario simbólico aparece en una alegoría española centrada en la resistencia valenciana contra Napoleón. Con el lema "Muera Napoleón", Luzbel fríe a los "asesinos y traidores" en aceite hirviente, y "un Valenciano" quema a los franceses que vomita el águila imperial francesa, devorada por el León de España (Fig. 53). Es difícil comprobar si los dibujantes de estas parodias realmente creían en las interpretaciones demoníacas que hacían, o si para ellos este personaje del Averno era una mera metáfora laica y visual del mal. [126] En todo caso, en su ensayo *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas*, publicada en 1855, Baudelaire, asevera que la risa es "satánica" porque es "profundamente humana": es el signo contradictorio y desgarrador de la grandeza y la miseria infinita del hombre; grandeza respecto a los animales, y miseria respecto al Ser absoluto. [127]

Algunos titulares de los semanarios decimonónicos jocoserios ratificarían esta noción desmitificada del demonio: *El estornudo del diablo* (1877), *El diablo predicador* (1884-1886) y *La linterna del diablo* (1898). En *El violín del diablo* (1869) incluso se mostraba a los políticos como marionetas del demonio que eran movidas por hilos que servían sus intereses o fuerzas ocultas (Fig. 54). El 10 de diciembre de 1892, *La Caricatura* publicó una estampa a doble página (Fig. 55) que resemantiza elementos de la iconografía cristiana divulgadas en la iglesia de Rapaz y las estampas de Pancho Fierro (Fig. 56). El demonio, que durante el virreinato o inicios de la República raptaba indias y negras pecadoras, ahora se llevaba a los políticos diciéndoles:

◀ Fig. 54. Los políticos como marionetas de fuerzas ocultas que bailan según El violín del diablo (1869).

Al Infierno con todos [...]. *Me los llevo, me los llevo/ Nadie puede mas que yo* [...] *y sálvese la nación. Políticos que prometen/ al país suerte mejor/ sacándolo del abismo/ de la pobreza en que se halla hoy./ Partidarios que negocian/ del pueblo con el sudor/ jurándole sus derechos/ defender y su opinión;/ Candidatos que no llevan/ otros méritos en pos/ que el bombo del bajo adulo y de la crasa ambición/ postulantillos rastreros/ que apenas saben la O* [...].

Aquí, el demonio es una figura ambivalente: Castiga a los políticos embusteros como causantes de la anarquía social pero es, al mismo tiempo, quien pone el mundo al revés.

La presencia de tipos o escenas costumbristas en las caricaturas decimonónicas buscaban dejar constancia de que el emergente Estado Republicano y su clima de sensualidad eran una continuación precaria del virreinato. Algo de ello había de cierto. Según el viajero francés Max Radiguet, la Lima de 1840 era la única ciudad en toda la América Meridional que se aferraba a sus antiguas costumbres españolas barrocas. [128] Desde este punto de vista, las tapadas de Fierro pintadas entre 1820 y 1840 evocaban a una Lima aristocrática pasadista, devorada por una modernidad acelerada. Pero su imaginario costumbrista continuará a lo largo del siglo XIX reivindicando y respondiendo a la creciente crítica progresista y extranjerizante contra la ciudad fundada por Pizarro. El propio afrancesado Ignacio Merino (1817-1876) –quien fue director de la Academia Nacional de Lima– contribuyó a ello al utilizar su "fecundo y chistosísimo lápiz", por citar a su editor A. Mazín, para dibujar varias "láminas pintadas" costumbristas que ilustraron la reedición en 1838 de la ácida crónica humorística rimada contra *Lima por dentro y por fuera* (1792) del español Esteban Teralla y Landa. [129] Conforme avanzó el siglo republicano, las tradiciones virreinales fueron para los liberales modernistas un objeto de burla. Caso ejemplificador fue la obra del norteamericano Geo W. Carleton titulada *Our Artist in Peru* (1866), quien ridiculizó las costumbres limeñas con cincuenta caricaturas que causaron la indignación y fueron anatematizadas por el diario *El Comercio* en el mes de diciembre de 1866. [130] Con sensibilidad protestante, Carleton se burlaba de las ruidosas campanas de las iglesias de Lima, de las esculturas religiosas a la intemperie de la Catedral, blanco de los gallinazos, de las momias prehispánicas, del sepulcro de Pizarro, del desaliñado ejército peruano, del vestuario de los indígenas. Incluso muestra el clima tenso de inestabilidad política autorretratándose tirado en el suelo bajo el gran ventanal con vidrios rotos del dormitorio de su hotel. Cada vez que escuchaba reventar un cuetón en la plaza pensaba que se trataba del dinamitazo que anunciaba una nueva revolución (Fig. 57). En protesta por este librillo de sátiras, *El Comercio* celebró la publicación de *Lima*, una obra lujosamente editada en París por Manuel Atanasio Fuentes, con la que se esperaba silenciar las "calumnias de mala fe" contra esta ciudad. Finalmente los visitantes y viajeros extranjeros verían cuáles eran los verdaderos "tipos costumbristas" de esta ciudad, muchos de ellos tomados de las acuarelas de Pancho Fierro. [131] En esta época, empero, las tapadas ya eran un anacronismo cultural en extinción. En 1869 *El violín del diablo* publicó una caricatura misógina titulada *Milagros Municipales,* en la que contrasta a las tapadas –los "gallinazos vergonzantes del pasado"– con "los perros elegantes del futuro"; es decir, con el nuevo ciudadano republicano emergente de

▼ Fig. 55. "A los Infiernos con… todos" publicada en La Caricatura el 10 de diciembre de 1892.

▶ Fig. 56. Mujer indígena llevada al Infierno por demonios (detalle). Anónimo, 1743. Pintura mural en iglesia de Rapaz. Oyón, Lima. Los caricaturistas heredaron del imaginario del ars moriendi barroco sus temas predilectos para representar al político en el Purgatorio o en el Infierno.

frac, tarro, lente, y bozal (alusivo probablemente a la censura) (Fig. 58).[132] La moda francesa logró extirpar una costumbre que no pudo ser erradicada ni por los virreyes ni por los arzobispos de Lima.

En realidad, todas las festividades y juegos de entretenimiento asociados directamente con el tiempo de la monarquía hispana, tales como el carnaval, las corridas de toros, las casas de juego y la riña de gallos de navaja y de pico, fueron prohibidos al iniciarse el Protectorado y la República (Fig. 60). [133] Pero no solo persistieron sino que tuvieron una alarmante proliferación entre las clases populares limeñas [134] y sobrevivieron en el imaginario de los caricaturistas como metáforas políticas. Para unos los careos entre el mariscal Castilla y el presidente ecuatoriano Juan José Flores eran análogos a una pelea de gallos donde se enfrentaba a Manuel Ignacio Vivanco contra José Rufino Echenique (Fig. 59). [135] Para otros la política era un juego de billar, y para ello mostraban a don Mariano Ignacio Prado jugándose la Constitución Dictatorial de 1867 con Pedro Diez Canseco. En la caricatura ambos lucen sus bandas presidenciales y se ve la bota de Castilla colgada en la pared a

◀ Fig. 57. Caricatura de Geo W. Carleton titulada “Revoluciones en el Perú” en la que escribe: “Nuestros departamentos miraban sobre la Plaza Mayor, donde generalmente tienen lugar las luchas; y como los vidrios están en su mayoría rotos por las balas de la última revolución (Nov. 6, 1865), y como ya es tiempo de que se produzca otra, Nuestro Artista se protege cada vez que oye un cohete en la calle” (Trad. Tauro 1967: 143).

◀ Fig. 58. Caricatura de 1869 contrastando a los “gallinazos vergonzantes” (las tapadas limeñas) del pasado con los “perros elegantes” del futuro.

◀ Fig. 59. Lámina 12 en los Adefesios de Williez. La prohibida riña de gallos como práctica política: el mariscal Castilla se enfrenta al presidente del Ecuador Juan José Flores, cada cual con su gallo de pelea.

▶ Fig. 60. Juego de gallos. Acuarela de la Colección Trujillo del Perú, tomo II, fol. 128. Hecha por mandato de Baltazar Jaime Martínez Compañón. Nótense la escala de tamaño de los personajes para significar las nociones tradicionales de jerarquía social. Biblioteca del Palacio Real, Madrid.

modo de presencia política, mientras el futuro presidente José Balta aparece escondido bajo la mesa de juego (Fig. 61).

De hecho fue el pintor provinciano Encarnación Mirones quien mejor ejemplificó cómo la sátira política se asoció con la fiesta y el arte costumbrista. Hace algunos años Pablo Macera señaló certeramente que Mirones tenía la formación de un artífice popular andino, pues componía y pintaba sus grandes lienzos agrupando a los personajes como si estos fuesen mates burilados. [136] Mirones tituló dos de sus pinturas *El Carnaval de Tacna* y *El Carnaval en la Paz* . En el primero (Fig. 63) el presidente Echenique –identificable por sus largas patillas–

◀ Fig. 61. "Bolada del 27 de diciembre de 1867" donde se "jugó" la Constitución del Perú sobre una mesa política de billar.

ostenta la banda presidencial, lo que permitiría fechar el cuadro entre 1851-1854. Las comparsas de baile y las edificaciones neoclásicas utilizadas como escenario de fondo resaltan la efigie desmitificada del presidente que baila la zamacueca, pañuelo en mano, al son de una guitarra, un tambor y una caja de percusión. Zapatea delante del pueblo hasta sacarle polvo al suelo, mientras uno de sus acólitos blande la bandera peruana.

No era ésta una iconografía aislada. En las postrimerías del virreinato la metáfora de la danza profana se vinculaba directamente con el demonio. Se pensaba que sus seductores compases hacían bailar a los mortales, a los que "subía hasta su trono y luego los bajaba al fango". [136] En una pintura popular de inicios del siglo XIX se ve a un cacique mestizo bailando con una noble serrana al ritmo poco melodioso de un arpa tocada por un burro. Aparte de cifrar las relaciones sociales alternativas en un contexto andino, el pintor anónimo emplea el léxico de la caricatura y la sátira social. El burro no es un artista sino el mero imitador de un músico, carente de talento alguno (Fig. 1). La palabra "zamacuco", después de todo, significaba embriaguez, y la zamacueca era una danza popular criolla y de negros que simulaba las tretas del amor y del acosamiento. Su claro tenor seductor hizo que el obispo de Santiago de Chile don Manuel Vicuña Larraín la proscribiera en 1829 como la "danza del pecado". Ya en 1835 un pasquín contra el general Santa Cruz sugiere que en política bailar la zamacueca significaba negociar con el oponente por intereses comunes. [137] El virulento semanario anticastillista de 1858 titulado *La Zamacueca Política* explicaba el significado de su titular como un sinónimo del mundo visto como fandango. [138] Esta metáfora política se hizo tan popular que en 1871 una caricatura muestra a dos frailes bailando la zamacueca ante la estatua de la Justicia**,** al son de un arpa

▼ Fig. 62. Cáceres bailando la zamacueca con uno de sus ministros según La Caricatura del 14 de enero de 1893.

▼ Fig. 63. Carnaval en Tacna. Encarnación Mirones, ca. 1851-1854. Tempera sobre tela, 1,56 x 0,75 metros. Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima.

▶ Fig. 64. Caricatura anónima antijesuítica que los describe como los Torquemadas del siglo XIX. Bailan zamacueca ante la Justicia Ciega y la Libertad de Sufragio ahorcada, ca. 1871. Papel albuminado, formato de tarjeta de visita. Colección Juan Luis de Aliaga, Lima. No cabe duda que la sátira jacobina abrió el camino anticlerical desde el Cándido (1759) de Voltaire. En su versión hispana se expresará en la obra de Diego de Torres Villarroel (m. 1770) y del padre Francisco José de Isla (m. 1781).

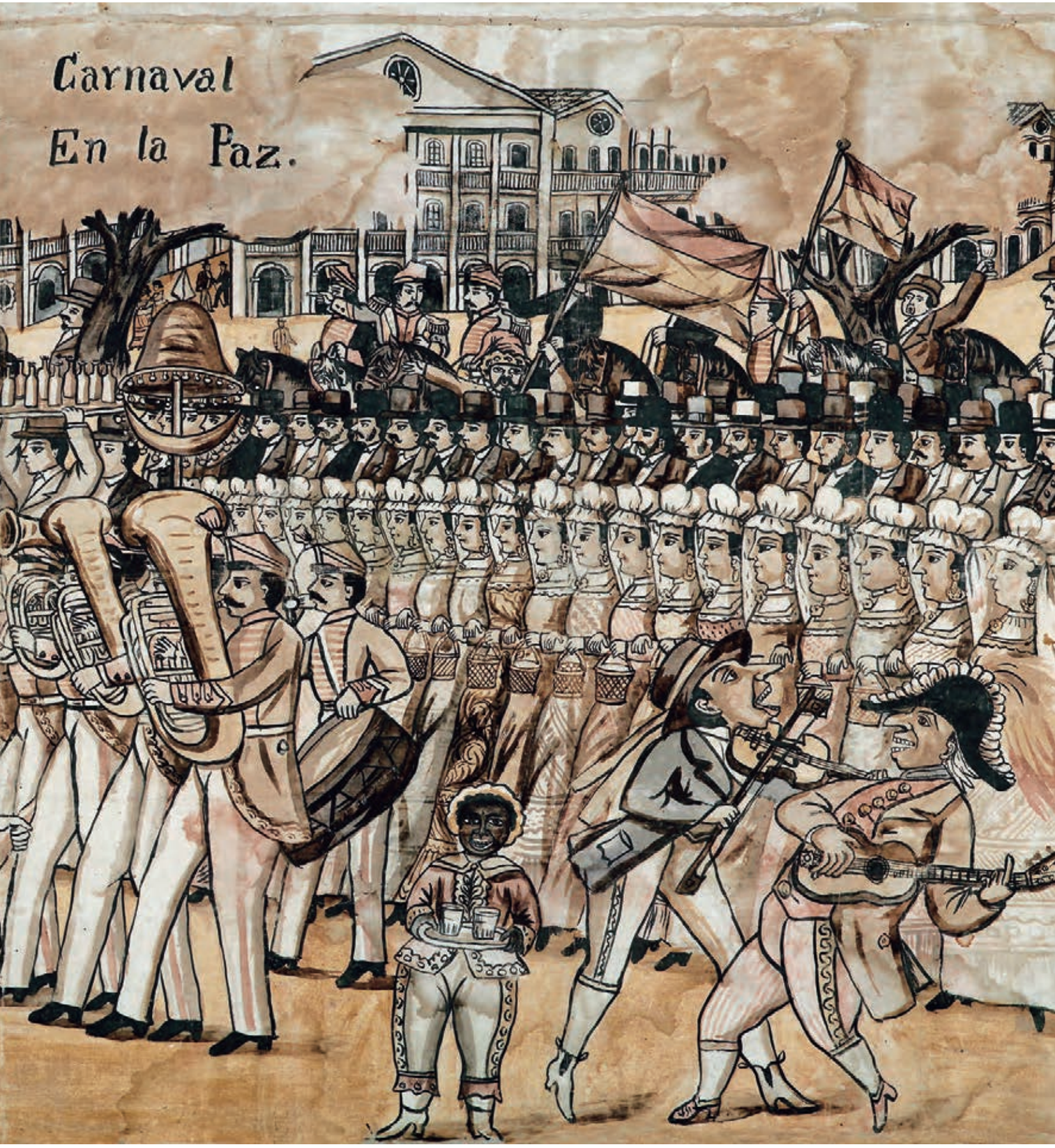
▶ Fig. 65. El presidente Nicolás de Piérola bailando el "Cancán demócrata". Publicado en El Sacristán San Martín el 31 de agosto de 1901.

▶ Fig. 66. Según El Diablo Predicador del 6 de marzo de 1886, la Constitución disfrazada de monja baila en un mundo circense que está al revés.

▶ Páginas siguientes: Fig. 67. El dictador Mariano Melgarejo (m. 1871) durante el Carnaval en la Paz, Bolivia. Encarnación Mirones. Colección Jaime y Vivian Liébana.

tocada por una langosta apocalíptica (Fig. 64). Con ello se denunciaba el retorno supuestamente ilegal de los jesuitas españoles al Perú durante el gobierno de José Balta (1868-1872). [139] Hacia la última década del siglo XIX también se había caricaturizado al general Cáceres bailando zamacueca con el coronel Justiniano Borgoña (Fig. 62), a Piérola bailando el "cancán demócrata" (Fig. 65), y al "Ministerio de Relaciones Exteriores" vestido de payaso bailando con la "Hacienda Pública" ataviada de trapecista, mientras la "Instrucción Pública" zapateaba disfrazada de monja (Fig. 66), entre otros.

El segundo lienzo (Fig. 67) de Encarnación Mirones representa *El Carnaval de la Paz* para caricaturizar a otro personaje político: al dictador Mariano Melgarejo (1820-1871), quien gobernó Bolivia entre 1864 y 1871. Retoma aquí la iconografía tradicional de la banda de música y los danzantes enmascarados entre banderas boli-


Carnaval
En la Paz.

◀ Fig. 68. Lámina N.º 12 en los Adefesios (1855). José Rufino Echenique y Vivanco disfrazados de tapadas.

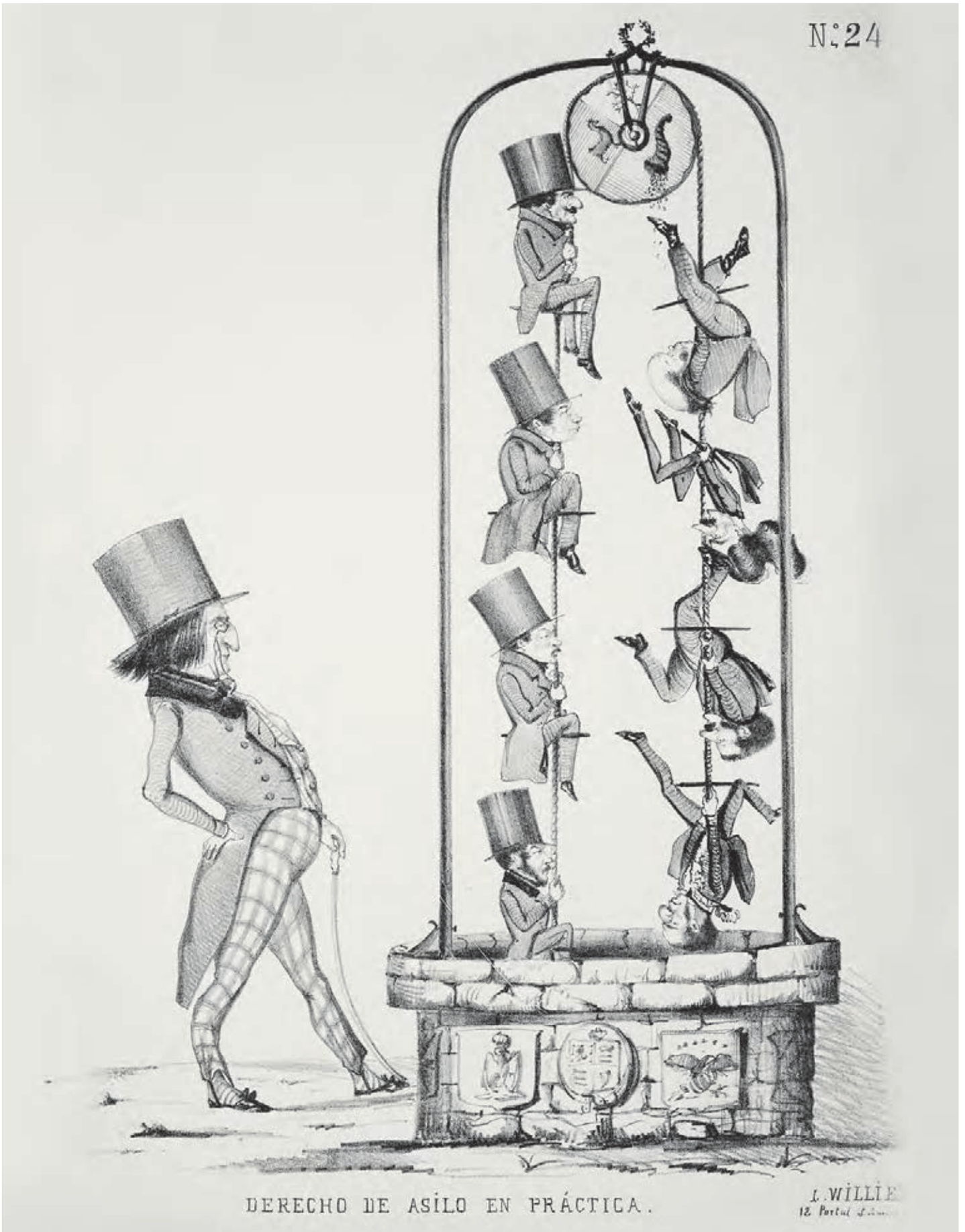
◀ Fig. 69. "Danza de hombres vestidos de mujer". Inversiones y transformaciones de género en las fiestas populares andinas a fines del virreinato. Acuarela de la Colección Trujillo del Perú, tomo II, fol. 150. Hecha por mandato de Baltazar Martínez Compañón. Biblioteca del Palacio Real, Madrid. Esta tradición burlesca del mundo al revés se cultivó en algunos subgéneros de la fiesta barroca virreinal como la Máscara, la Mojiganga y el Régimen Universitario.

▼ Fig. 70. "La criada respondona" (1886).

▶ Fig. 71. Última lámina (N.º 24) de los Adefesios: La rueda de la fortuna y el mundo al revés.

vianas desteñidas, pero para resaltar la figura temible del dictador montado a caballo con una copa de licor alzada en la mano. [140] Melgarejo fue sin duda uno de los personajes que ayudó a crear la "leyenda negra" de Bolivia. Se le ha acusado de haber mandado atar al cónsul británico sobre un burro con la cara hacia la cola, y de haberlo obligado a dar tres vueltas en torno a la plaza principal de La Paz en castigo por un desaire a su querida. Y que la reina Victoria, enfurecida por este agravio, tras descubrir que sus cañones no tenían la potencia para bombardear Bolivia desde Inglaterra, habría ordenado borrar –eliminar– a este país de todos los mapas de su imperio. Según investigaciones históricas esta sería una ficción del siglo XX. [141] En todo caso, los anecdotarios históricos de Melgarejo, como los narrados por Tomas O' Connor D'Arlech (1818-1871), no son menos sorprendentes. El dictador boliviano consideró invadir el Perú –donde fue asesinado el 23 de noviembre de 1871– simplemente porque en su Palacio no tenía cobertores ni sábanas finas para su lecho y no podía pagarle el aguinaldo a su ejército. El 1866 el dictador intentó ocultar su afición por el alcohol declarando que aquel año no asistiría al carnaval de Cochabamba. Cumplió con su palabra hasta la mitad de la semana, cuando cerró las puertas de Palacio y ordenó a sus soldados que bailaran y bebieran con él porque el "carnaval era la fiesta de la democracia". [142] Para Mirones, el carnaval era la dictadura de la arbitrariedad disfrazada.

La carnavalización de la política republicana explica muchas otras caricaturas decimonónicas. Una de ellas en los *Adefesios,* fechada el 20 de agosto de 1854, representa a Vivanco y a Echenique en traje de mujer, vestidos como tapadas con saya y manto (Fig 68). La leyenda a los pies de Vivanco dice: "Exposición de los motivos que he tenido para no tomar parte en la actual guerra civil", refiriéndose a que éste no quiso participar en la conspiración armada contra Echenique encabezada por Castilla. Y bajo Echenique otra leyenda dice: "un programa descubierto". Entre sus pechos


N:24
DERECHO DE ASILO EN PRÁCTICA.
I. WILLIE

esconde la daga traicionera y su manto está estampado con cadenas, grillos y puñales. La caricatura es una parábola del gobernante encubierto que goza de absoluta permisividad. Esta noción prejuiciosa e ilustrada de la tapada plebeya dista mucho de la visión metafísica del velo de algunos tratadistas virreinales. [143] En todo caso, en sus *Remembranzas de Guayaquil, Lima y Arica* (1822), Gabriel Lafond insiste en que las antiguas costumbres de la Ciudad de los Reyes se habían vuelto disolutas:

> *Las mujeres de clase baja van corriendo de tapadas* [...]. *Vestidas con la saya y manta, no dejando entrever de su rostro sino un ojo brillante, pueden escapar impunemente a todas las miradas, siendo este traje singular, austero a primera vista, mas bien un disfraz que sirve para perpetuar las intrigas y los excesos del tiempo de carnaval*.[144]

La caricatura de Echenique y Vivanco como tapadas, en este sentido, identifica directamente al político disfrazado con el carnaval pues este era un tiempo simbólico donde el mundo se ponía al revés: en esta fiesta se abolían las normas, jerarquías y géneros, tal como puede apreciarse en una de las acuarelas festivas recogidas durante las visitas pastorales en el norte del Perú realizadas por el obispo de Trujillo (1779-1790), Baltazar Martínez Compañón (Fig. 69). Durante estas fiestas populares el cosmos se convertía en caos y, como en las antiguas saturnalias romanas, hasta el sirviente y el amo intercambiaban roles. [145] Para los caricaturistas republicanos estas inversiones carnavalescas se habían perpetrado en las más altas esferas del Estado. El 9 de enero de 1886 *El Diablo Predicador* publicó un dibujo titulado "Habrá mayor lisura de Briona: Lo de siempre: la criada respondona". La criada respondona de gran mostacho era la Corte Suprema que, usurpando atribuciones que no le correspondían, barría con todas las leyes y disposiciones constitucionales que limitaban los fueros de su poder (Fig. 70).

◀ Fig. 72. Lámina N.º 17 en los Adefesios: el presidente José Rufino Echenique perseguido por un montonero busca asilo político en la embajada británica.

◀ Fig. 73. Visión satírica del diputado peruano: cuando viene, cuando está y cuando se va (1855). Recopilada por Manuel Atanasio Fuentes en sus Aletazos de Murciélago, París, 1866.

▲ Fig. 74. Caricatura que muestra al rey Luis XVI como un gigantesco Gargantúa, con el marqués de Bouille (N.º 3) quien desangra a un joven soldado mientras María Antonieta (N.º 2) pregunta si la sangre con que se está llenando su copa sobrará para darse un baño con ella. Anónimo francés, ca. 1791.

▼ Fig. 75. Alegoría de la "Situación política" del Perú al 31 de diciembre de 1893. Andrés Avelino Cáceres sosteniendo la cabeza decapitada de la Patria.

▼ Fig. 76. Nicolás de Piérola como Anticristo en la Última Cena. Publicado en el semanario cómico El Ciudadano Nerón, 1896.

La iconografía medieval de la *Rueda de la fortuna*, difundida durante el Renacimiento y el Barroco también reaparece en la última caricatura de los *Adefesios* (Fig. 71). Se titula "Derecho al Asilo político". Tal como aseguraban San Agustín y Boecio, no había nada más efímero que el poder político, pues la diosa de la inconstancia o de la Fortuna giraba su rueda sin cesar, haciendo que la sucesión de monarcas atados a su rueda se encontraran, en un abrir y cerrar de ojos, o en lo más alto o en lo más bajo de su poder. La caricatura de Williez se basa en el mismo principio, pero se refiere a una circunstancia específica de la República. El primer ministro inglés Steven Sulllivan, con bastón, tarro y pantalón escocés, observa imperturbable el mecanismo circular del asilo político empleado por los gobernantes peruanos. Sobre el brocal del pozo en altorrelieve hay tres escudos de naciones extranjeras, que simbolizan las embajadas donde los presidentes buscan refugio tras finalizar sus gobiernos. La rondada utilizada para extraer el agua del pozo es la que activa a la Rueda de la Fortuna, por donde suben y bajan los presidentes peruanos que al llegar a su cúspide despilfarran la cornucopia de riquezas del país, y luego caen boca abajo camino al pozo del asilo. Aquí mientras un Castilla sube seguido por Manuel del Río, Dávila Condemarín y Pedro Gálvez, Echenique cae seguido por Juan Crisóstomo Torrico, Manuel Tirado y José G. Paz Soldán. [146] Otra ilustración en los *Adefesios* muestra a un Echenique vestido de civil ingresando a la embajada británica aparatosamente a caballo a las siete de la mañana, un 5 de enero de 1855, después de su derrota en La Palma, mientras es perseguido por un zambo montonero –de traza costumbrista– para ilustrar los reveses del orden político (Fig. 72).

Los caricaturistas recodifican el significado de nuestras costumbres más corruptas y las presentan como permutaciones que trastocan el orden sociopolítico convertido en espectáculo y derroche. Otra modalidad del exceso político carnavalesco era representar el mal gobierno como un banquete pantagruélico. Aquí se adaptaron a la política peruana muchas sátiras ya vistas en España, Francia e Inglaterra. Una caricatura publicada por Fuentes identifica la figura grotesca del vientre hinchado con la naturaleza depredadora del político (Fig. 73). Cuando

llegaban los diputados al poder, tenían un aspecto escuálido y desaliñado. Sus proyectos de reforma les salían "hasta por el codo de la chaqueta, cuya costura se ha descocido por la fuerza de evacuación del proyecto". Si eran provincianos electos, pronto se les veía vestidos a la europea y hablando de "garantías, moralidad y libertad". Luego, "gracias a los suculentos manjares de palacio", cuando dejaban sus cargos públicos, a estos sujetos "flacos y melenudos" les habían crecido unos espectaculares vientres abultados que simbolizaban sus créditos y rentas garantizadas.

La imagen burlesca de estos panzudos carnavalescos provenía, en realidad, de dos tradiciones literarias distintas que en algunas estampas satíricas parecen fusionarse: la novela humorística *Gargantúa y Pantagruel* de François de Rabelais (1494-1553) y la *Política de Dios, Gobierno de Cristo* del español Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). Una notable caricatura francesa dibujada hacia 1791, y basada en esa obra de Rebelais, representa al rey Luis XVI como el gigantesco Gargantúa que se tragaba un cerdo de un solo bocado, y hacía sangrar a sus vasallos para beber su sangre como el mejor de los vinos (Fig. 74). [147] El banquete carnavalesco era aquí una metáfora de la opresión y de la crueldad. El rey de Francia es literalmente concebido como un rey-animal sediento de sangre y comedor de hombres (*un mangeur d'hommes*). [148] Con distintos matices, estos motivos convencionalizados aparecen en los periódicos satíricos españoles *La Viña* (1880) y *El Loro* (1881), donde literalmente se muestra a los políticos desmembrando el cuerpo de la Patria. En el Perú, los caricaturistas limeños no son menos crueles y violentos en su imaginario bélico. Al igual que el rey de Francia o que los *sans culotte* de la Revolución Francesa caricaturizados como caníbales, que devoran a los aristócratas que masacraron en 1792, los enemigos del general Cáceres lo retratan sentado, sosteniendo la cabeza degollada de la Patria, muerta sobre su mesa (Fig. 75). Los caceristas, a su vez, fueron incluso más agudos en su vocabulario simbólico con el ex seminarista Piérola. Lo representan como un Anticristo en *La Última Cena* (Fig. 76) tergiversando el sentido máximo de su fe. Habiendo convertido y sacrificado a su país como Cordero Pascual, Piérola profesaba: "Este cordero es mi cuerpo, estos líquidos mi sangre, comed y bebed amigos que la ocasión es brillante". Con ello se aludía directamente a la iconografía antimonárquica francesa, que a su vez venía de la noción barroca del tirano estereotipada por Quevedo: mientras el verdadero gobernante católico era un pastor de hombres –la oblea divina del sacrificio con la que debía alimentarse el pueblo–; [149] el tirano pagano, para emplear un vocablo de Homero, era el Demovoros: un comedor o devorador de pueblos. [150]

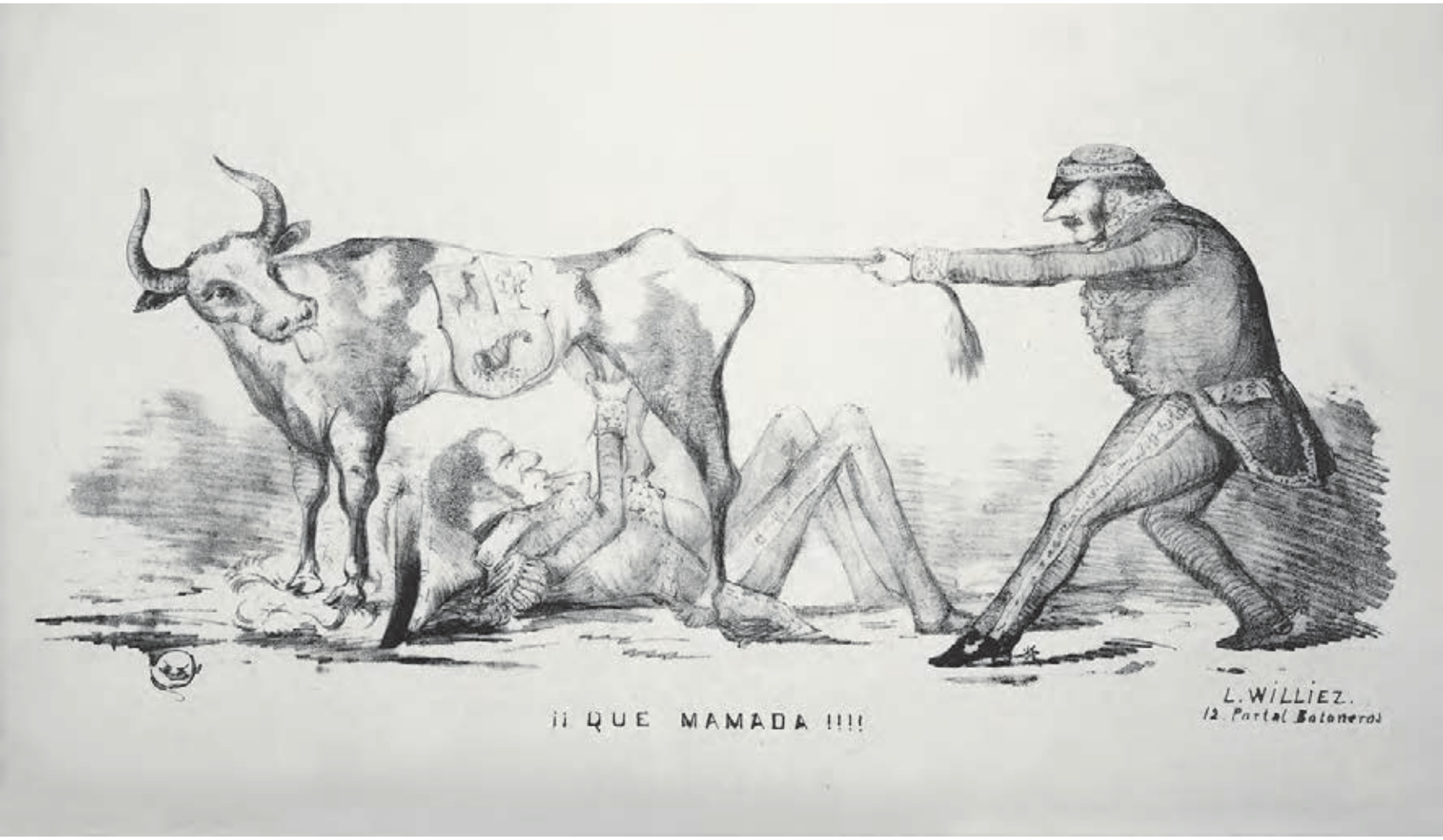
El trasfondo ideológico del caricaturista republicano buscaba establecer una nítida demarcación entre los protagonistas políticos –los gobernantes despiadados– y su víctima predilecta: la República Peruana. Según el diario *El Comercio* del 4 de julio de 1855, en tiempos de la Consolidación, y ante una acusación fiscal contra José Gregorio Paz Soldán, este habría sentenciado: "Si todos maman, por que no he de mamar yo también". La metáfora reaparece a lo largo del siglo XIX en varias caricaturas y, paradójicamente, provenía de un discurso religioso criollista virreinal ya secularizado que había denunciado una y otra vez la ambición y codicia de quienes ante la distancia del rey ausente, desangraban a los reinos del Perú [151]. El país es personificado como una vaca fiscal ordeñada por el gobernante de turno o, con su anuencia, por los presidentes

▶ Fig. 77. Lámina 8 en los Adefesios (1855). El Perú es visualizado como una escuálida vaca fiscal ordeñada por el presidente Echenique.

▶ Fig. 78. Para el periódico eventual La Campana del 23 de junio de 1867, la "Alianza Americana" era una "lechería Peruana": la Patria era una "vaca cuya dulcícima teta uno chupa y otro aprieta".

▶ Fig. 79. Lámina 5 en los Adefesios (1855) de Williez. El presidente Rufino Echenique y su ministro Torrico con uñas de felino para dejar traslucir la naturaleza depredadora de su gobierno.

▶ Fig. 80. Bajo el influjo de la Revolución Francesa, la Patria también fue concebida como una Casa de Lactancia; sin embargo, según La Caricatura del 17 de noviembre de 1892, en el Perú estos servicios eran exclusivos para el Presidente de la República y sus allegados en el poder.


¡¡ QUE MAMADA !!!!
L. WILLIEZ.
12. Portal Botoneros

LA CARICATURA
CASA DE LACTANCIA

DEGÜELLO
AL PUEBLO
LITOGRAFIA DEL CANGREJO

MI PELLEJO
MEVU
SECRETARIO GENERAL DEL DICTAD
GUTIERRES EN JULIO 22 D

LITOGRAFIA DEL CANGREJO

◀ Fig. 81. Marceliano Gutiérrez como león asesino. Atribuido a Villroy L. Richardson. Papel albuminado, formato de tarjeta de visita. Un dístico cerca de su boca dice: “Degüello al pueblo”. Colección Juan Luis de Aliaga, Lima.

◀ Fig. 82. Fotomontaje del doctor Fernando Casos como rata y “secretario general del Dictador Gutiérrez en julio 22 de 1871”. Atribuido a Villroy L. Richardson. Papel albuminado, formato de tarjeta de visita. Colección Juan Luis de Aliaga, Lima.

◀ Fig. 83. Tomás Gutiérrez como un tigre con la inscripción: “Dictadura, yo mando”. Atribuido a Villroy L. Richardson, ca. 1871. Papel albuminado, formato de tarjeta de visita Colección Juan Luis de Aliaga, Lima.

▶ Fig. 84. “Alegoría representando la América durante el año de 1872. De una parte las desgracias que la han afligido, de la otra las conquistas y procesos que ha alcanzado”. Delfín O. Blanco, 1895. Nótense a los hermanos Gutiérrez colgados de las torres de la Catedral de Lima. Colección Jaime y Vivian Liébana.

de los países vecinos (Figs. 77, 78). Esta parodia degradante contrastaba con las personificaciones del cuerpo político de la República Francesa visualizada como una mujer con pechos maternales descubiertos repletos de leche impoluta, que alimentaba a los nuevos ciudadanos incorruptibles de la Revolución para convertirlos en los hijos legítimos de una emergente familia comunal imaginada, que crecía bajo las luces de la Edad de la Razón. [152] En el Perú solo los que tenían cargos ministeriales o partidistas podían ingresar a la *Casa de Lactancia de la República* (Fig. 80). De este doloroso proceso de autocrítica nace el pensamiento desilusionado y anarquista de Manuel Gonzalez Prada (1844-1918) quien visualizó a los gobernantes repubicanos como una “manada de lobos” incapaces de consolidar un proyecto nacional que unificara a la costa criolla con una sierra indigena irredenta y alienada. [153]

Quizá por este motivo una de las estrategias satíricas para ilustrar la idiosincrasia del político era mostrándolo con rasgos salvajes o con una fisionomía animal. Ya lo puntualizaba Baudelaire: “Todas las miserias del espíritu, todos los ridículos, todas las manías de la inteligencia, todos los vicios del corazón, se dejan ver claramente en esos rostros animalizados; y, al mismo tiempo, todo está dibujado y acentuado exageradamente”. [154] En uno de los *Adefesios* (Fig. 79) se muestra al presidente Echenique en su despacho de Palacio, decorado con un lujoso inmobiliario. Ante él se ha postrado su Ministro de Guerra, el general Juan Crisóstomo Torrico, quien le ruega arrodillado y con ambas manos para que lo nombre ministro plenipotenciario en Bélgica. Era tiempo de insurrecciones y de conatos de golpe de Estado. Echenique, enfurecido, le contesta: “Ministro en Bélgica ¡¡¡no, no, no. A Jauja a vencer o morir conmigo”. El caricaturista resalta las uñas de felino rapaz de ambos personajes. A finales del siglo XIX, cuando se popularizó en Lima la caricatura en fotomontaje, los hermanos Gutiérrez, enemigos de Manuel Pardo y responsables del brutal asesinato del presidente José Balta, fueron tipificados como animales salvajes: Marceliano era un león indomado, Tomás un tigre asesino y su Secretario de Estado, el doctor Fernando Casos, una rata (Figs. 81, 82, 83). El cuartelazo del 22 de julio de 1872 de Tomás Gutiérrez, Ministro de Guerra del Presidente José Balta, a

Asi Vamos.

◀ Fig. 85. "Así Vamos" (1855). Caricatura recopilada en Aletazos de Murciélago de Manuel Atanasio Fuentes. Paris, 1866.

▼ Fig. 86. Retrato caricaturizado de Paz Soldán como Director de Hacienda en 1848. Publicado en El Murciélago el 11 de marzo de 1855.

▶ Fig. 87. "El Estado político del Perú" como un camposanto (1855). Recopilado por Manuel Atanasio Fuentes en Aletazos de Murciélago, París, 1866.

▶ Fig. 88. "Soberanía popular". Alegoría satírica donde los "escritores de oposición" con sus plumas de escribir y de dibujar lidian contra los tres toros bravos de los poderes Ejecutivo, Judicial y Legislativo (1855). Recopilado por Manuel Atanasio Fuentes en sus Aletazos de Murciélago, París, 1866.

quien mandó fusilar en prisión, causó tal indignación en la ciudadanía que esta aventura golpista duró cuatro días y derivó en un linchamiento popular en el que los hermanos Gutiérrez terminaron colgados en las torres de la Catedral de Lima. [155] Así fueron incluidos en una "Alegoría representando a la América durante el año de 1872 de una parte las desgracias que la han afligido, de la otra las Conquistas y progresos que ha alcanzado", pintada por Delfín O. Blanco en 1895 (Fig. 84). Su iconografía está inspirada, sin duda, en la viñeta del diario *Correo del Perú*, fundado en 1871 por Manuel Trinidad Pérez. Desde 1873, *La Butifarra* consagró una de sus páginas a la "Galería de animales raros" donde los políticos aparecían como especies híbridas que incluían seres mitológicos. En cada caso, el caricaturista interpretaba su bestiario emblemático con un largo texto. El agudo boceto de José Gregorio Paz Soldán, cuando fue director de Hacienda en 1849, lleva a su caricaturista a satirizar la "modestia y elocuencia" del retratado presentándolo "en traje de etiqueta, sentado en un sillón, que [...] tiene un magnífico espaldar, formado de la cola de un pavo-real, y los pies hechos de las piernas de este animal" (Fig. 86).

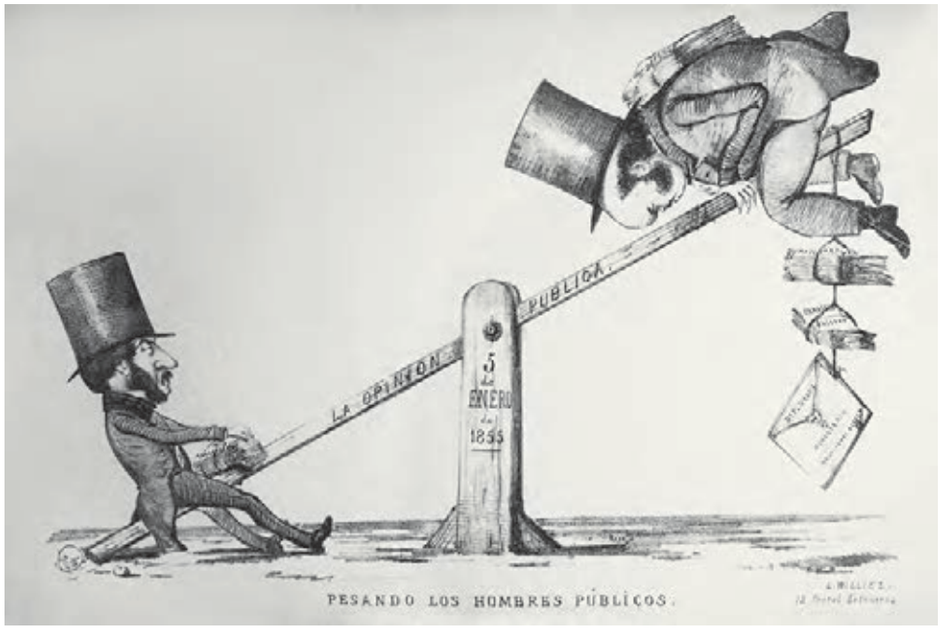
Puede deducirse de todo ello que a menos de treinta años de la Independencia, los caricaturistas no visualizaban la República ilustrada como el esperado y utópico reino de la justicia social. Todo lo contrario. Ya para 1855, esta era personificada como una matrona que llevaba por emblema el gorro frigio de la Revolución Francesa y el escudo de la Libertad, pero que no podía avanzar porque se desplazaba sobre la tortuga de la *Reforma* y el cangrejo del *Progreso* en retroceso (Fig 85). [156] Tras las campañas revolucionarias de la Independencia, la caída de sucesivos gobiernos y los cuartelazos, duramente combatidos por la prensa opositora, terminaron por identificar el periodo republicano con un suceso luctuoso. En una caricatura el propio Fuentes muestra alegóricamente al "Estado del Perú" como un inmenso camposanto donde se han enterrado a las artes, a don Industria en 1820, al patriotismo en 1836, a las garantías individuales en 1854 y a la agricultura en 1855. La Imprenta o la libertad de prensa había muerto en 1853 para resucitar en 1855, pero tan flaca y escuálida que había vuelto a morir (Fig. 87). En una palabra, en un mundo al revés donde las supuestas libertades ciudadanas eran letra muerta, los poderes del Estado –el Ejecutivo, el Judicial y el Legislativo– gradualmente se habían transformado en tres toros bravos que aterrorizaban y amenazaban al nuevo ciudadano republicano. Solo los escritores de oposición estaban en capacidad de lidiar con ellos, pero en vez de utilizar espadas y banderillas, los combatían con caricaturas, lápices y "plumas de escribir" (Fig. 88). [157]

La rebelión de los lápices: la opinión pública y la censura

Desde los orígenes de la República, uno de los rasgos más notables de la caricatura política era que reflejaba la naturaleza de la prensa doctrinal. A inicios de la Independencia, la prensa no buscó difundir las disposiciones del Estado o informar sobre las coyunturas geopolíticas de la región. Su mira era atacar el absolutismo monárquico del Antiguo Régimen y después difundir su ideario teórico para convertirse –por lo menos en teoría– en el portavoz de la "opinión pública", en el nuevo censor social que, desde finales del siglo XVII, había sido levantado por los pensadores liberales europeos como el nuevo poder autónomo moral que tenía prerrogativas equivalentes a la ley divina o a las leyes del Estado, tal como lo aseguraría John Locke (1632-1704). En términos reales, empero, no era la "opinión pública" la que influía sobre la prensa, sino esta sobre aquella. Después de que las Cortes de Cádiz promulgaron la ley de supresión de la Inquisición y el Decreto de Libertad de Imprenta el 10 de noviembre de 1810, conservadores y liberales invocaron a la opinión pública para defender sus sistemas políticos. La promulgación de esta nueva legislación llegó al Perú a finales del virreinato pese a la política del virrey Abascal de publicar tardíamente toda ley peninsular que, a su parecer**,** contribuyera a alimentar descontentos o proclamas subversivas americanistas contra la monarquía. No obstante, ya en 1811 el diario *El Peruano* declaraba que

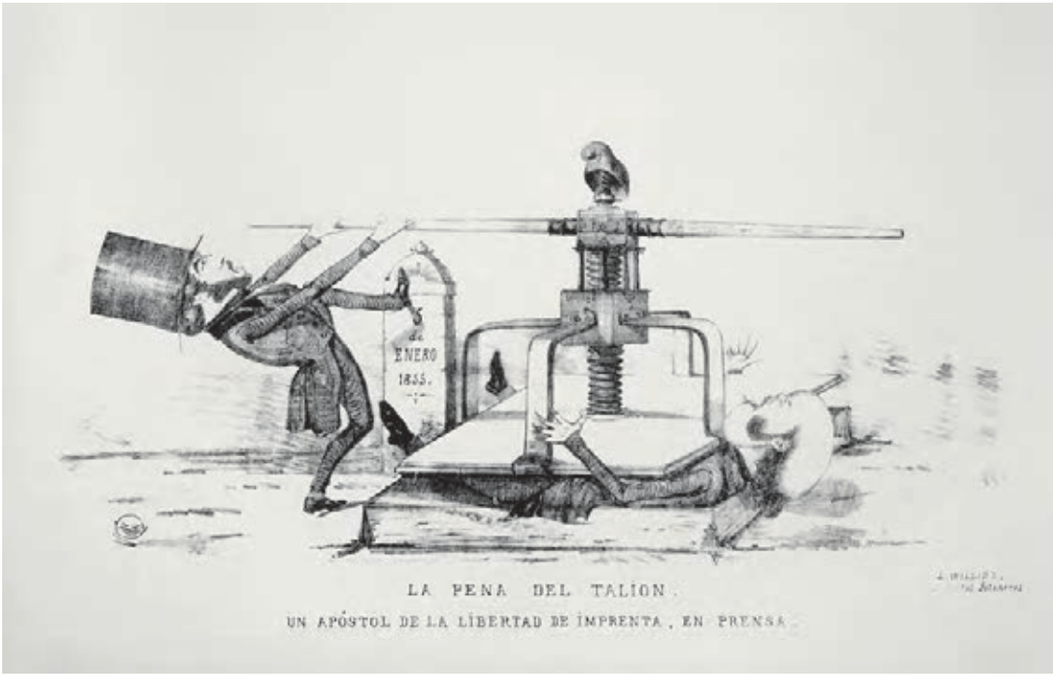
> *la libertad de imprenta* [...] *debe servir de antorcha a la ilustración pública, de salvoconducto a las opiniones de todos los sabios del reyno* [...] *y de espada exterminadora para toda especie de delitos, que en tiempos anteriores se cometían descarada e impunemente, que hoy, gracias a los principios liberales de las Cortes se pueden reclamar y escarmentar con el juicio público ante el tribunal de la opinión pública*

Por su posición crítica se le abrió a *El Peruano* un expediente de censura y en 1812 fue clausurado. Un año después, *El Argos Constitucional* de Lima ya mencionaba la existencia de una peste de periódicos que abusaban "de la libertad de imprenta para ultrajar a hombres que a nadie perjudicaban". [158] El triunfalismo inicial de las Cortes



◀ Fig. 89. Lámina 13 en los Adefesios de Williez. La "opinión pública" "pesando" a los políticos.

▶ Fig. 90. Lámina 21 en los Adefesios de Williez. José Gregorio Paz Soldán como victima de la libertad de imprenta. Esta metáfora visual ya había sido empleada por Honoré Daumier (m. 1879) en La Caricature del 3 de octubre de 1833, donde mostraba al rey de Francia aplastado por la prensa del periódico francés el Nacional (Catálogo 1982: 29).



de Cádiz se interrumpió con el retorno de Fernando VII al trono, y la libertad de imprenta se restableció en el Perú en 1823 con el establecimiento del Protectorado. [159]

Sin embargo, dos caricaturas en los *Adefesios* de Williez grafican claramente cómo a mediados del siglo XIX los caricaturistas ya concebían a la "opinión pública" y a la "libertad de prensa" como poderes constituidos de la República, que eran en la práctica, espadas de doble filo. La libertad de prensa era un baluarte moralizador y de enseñanza para la opinión pública, pero también podía ejercerse como un cruel y tiránico recurso para dañar e injuriar al ciudadano inocente. En "Pesando a los hombres públicos" (Fig. 89) se alegoriza a la Opinión Pública –escrita a lo largo del travesaño del balancín– como un sube y baja donde se encuentra, de un lado, el célebre jurisconsulto liberal Manuel Toribio Ureta, quien sostiene el pequeño expediente con "mis antecedentes" y que con su peso levanta por los aires a don José Gregorio Paz Soldán, quien lleva sobre su espalda "mi Defensa" y colgados de él los pesados legajos de su actuación como ex ministro de Echenique. Sobre el fiel de la balanza figura una fecha –el 5 de enero de 1855– que alude a la batalla de La Palma que derrocó a Echenique. Como castillista liberal de la primera hora, Toribio Ureta pesa más que Paz Soldán, aunque posteriormente, cuando Castilla se aleja del liberalismo, Ureta es desterrado a Chile. En la *Pena del Talión: un Apóstol de la Libertad de Imprenta*, en *Prensa* (Fig. 90) reaparece Paz Soldán, pero esta vez aplastado dentro de una gran máquina de imprenta. En la parte superior de esta se ha colocado el emblemático gorro frigio de la Revolución Francesa. Pedro Gálvez, ministro de Castilla, aprieta la prensa aludiéndose con ello a que el propio Paz Soldán había publicado en 1855 un largo ensayo dirigido "al gran jurado del pueblo" –es decir, a la Opinión Pública– titulado *Mi defensa*, en el que alegaba cómo "Ningún hombre público ha defendido en el Perú tanto como yo la libertad de la imprenta; y ninguno tampoco ha sufrido más que yo los rigores de su desenfrenada licencia". [160] Por publicar su impreso exculpatorio, el gobierno de Castilla lo persiguió con acciones legales, tal como el propio Paz Soldán denuncia en *El Comercio* en su artículo "Libertad de Imprenta. Observaciones sobre los procedimientos ilegales con que en 1ª Instancia se ha procedido en la denuncia de mi persona". [161]

La caricatura política causaba mayor daño que las crónicas satíricas. Por ello, a lo largo del siglo XIX Ramón Castilla, José Balta, Andrés Avelino Cáceres y Nicolás de Piérola, no tuvieron el menor reparo en clausurar imprentas y diarios, o en intimidar a los caricaturistas y meter a sus directores en prisión. La gráfica satírica ilustró el amplio registro de todos estos enfrentamientos. Mostró al célebre historiador, ex seminarista pero liberal, Sebastián Lorente lustrándole las botas al Mariscal Castilla con el periódico *La Voz del Pueblo* para que autorizara el retorno al Perú de los ultramontanos jesuitas, que eran perseguidos injustamente en el congreso por radicales y masones (Fig. 91). Graficó cómo los caricaturistas políticos, pese a protegerse y mantener su identidad oculta bajo seudónimos, eran sometidos a apaleamientos callejeros. El periodista chileno Rafael Vidal –Rafaelito, como lo llamaba *El Murciélago*– emigró a Lima "a consecuencia de una zurra de látigos aplicada a la manera araucana". Nótese el *memento mori* neobarroco sobre la mesa como emblema de penitencia (Fig. 92).[162] La Guerra del Pacifico sirvió de tópico para una verdadera batalla de lápices entre el Perú y Chile. Tras la victoria del país vecino, los caricaturistas liberales chilenos intentaron descatolizar su nación con caricaturas anticlericales que en 1879 fomentaban que su gobierno rompiera relaciones con la Sede Romana.[163] Incluso los propios diarios gobiernistas peruanos del siglo XIX se valieron del arte de la caricatura para refutar a los diarios satíricos de oposición. El semanario anticivilista *El Cascabel* del 12 de marzo de 1872, denunció que el gran acontecimiento de la semana para los periódicos y la gente palaciega de Lima había sido un acto publicitario contra ellos: se había distribuido una costosa caricatura litografiada, dedicada a la Guardia Nacional, titulada "Los resultados de la Envidia". Tenía una larga leyenda [164] que identificaba a los supuestos colaboradores de su semanario mostrándolos en los funerales de *El Cascabel*. El cortejo fúnebre era presidido por los redactores del diario Benito Neto y Adolfo Valdez. El caricaturista anónimo, cargando sus pinceles, se cubría el rostro, mientras que Ricardo Palma hacía de portaestandarte (Figs. 93, 94). *El Cascabel* negó todo vínculo con Palma y responsabilizó al diario gobiernista *La Sabandina* de Luis E. Márquez –publicado entre junio de 1872 y abril de 1873– de esta campaña calumniosa. *El Cascabel* respondió al ataque con otra caricatura: un arlequín redivivo parado sobre su camilla de moribundo recupera sus fuerzas vitales para azotar con un chicote a los diarios gobiernistas y al propio Manuel Pardo, el cual, escondido tras un árbol, le contesta: "¿Quien dijo que estaba muerto?/ Yo no, el presidente exclama/ y se esconde tras la rama/ De un arbusto del panteón [...]. Fue la [...] Sabantina/ la de tan tonta invención".

A modo de epílogo revisemos rápidamente tres incidentes aislados ocurridos en Lima en la segunda mitad del siglo XIX, que ejemplifican los mecanismos de persuasión y disuasión utilizados por los gobiernos para reprimir la capacidad subversiva del caricaturista.

◀ Fig. 91. "Pensamiento sobre el betún". Don Sebastián Lorente limpiándole las botas a Castilla "usando un periódico por servilleta", 1855. Recopilado por Manuel Atanasio Fuentes en Aletazos de Murciélago, París, 1866.

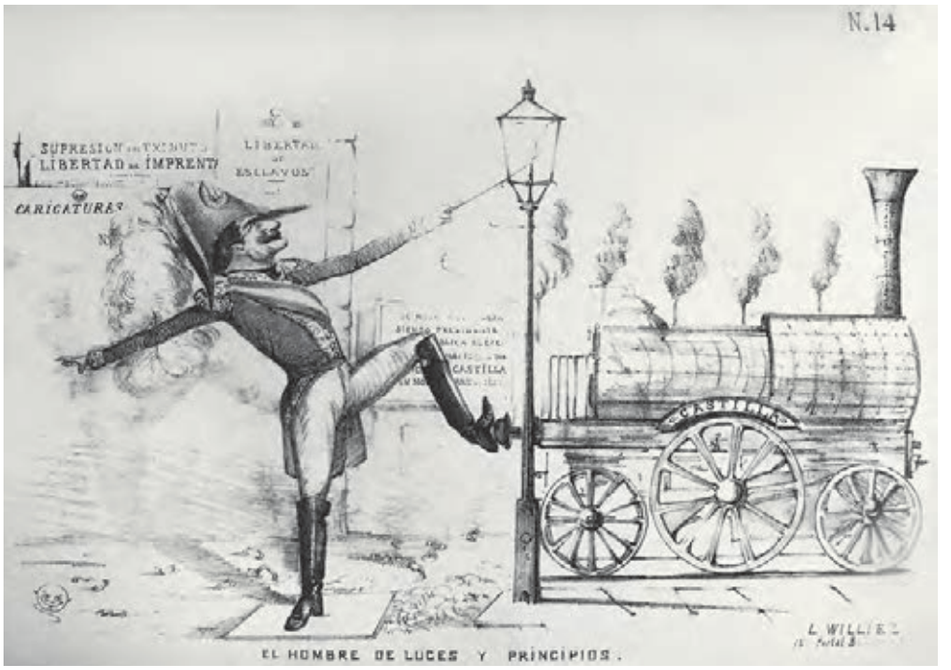
◀ Fig. 92. Latigazos recibidos por el periodista chileno Rafael Vidal, refugiado en Lima y caricaturizado por El Murciélago el 25 de junio de 1879.

▶ Fig. 93. Litografía de J.N. Mondejar publicada en La Sabantina el 8 de marzo de 1873, anunciando la muerte de El Cascabel. Nótese la figura de Ricardo Palma seguida por un tropel de ratas.

▼ Fig. 94. Caricatura publicada por El Cascabel el 22 de marzo de 1873 donde figura un agresivo arlequín que pregunta: "¿Quién de ustedes dijo que El Cascabel ha muerto?".

Dos dibujos en los *Adefesios* (Figs. 95, 97) –hasta ahora no vinculadas entre sí– ilustran el primer incidente. En uno de ellos se muestra al general Castilla como "El hombre de luces y principios". Con un pie empuja a la primera línea ferroviaria que hizo tender entre Lima y Callao, y con una mano enciende el primer alumbrado público a gas en Lima. Los *graffiti* pintados sobre el muro de la pared, a espaldas del mariscal, incluso lo exaltan como un impulsor del progreso: supresión del tributo, libertad de imprenta. libertad de los esclavos, y bajo estas letras aparece la cabeza de un chinito –la firma anónima del caricaturista– con su lema: *Caricaturas*. Se trata, sin duda, de una caricatura favorable al caudillo. Pese a ello, en una segunda caricatura de la misma serie se muestra a Pedro Gálvez presentándole a Castilla un lloroso y travieso caricaturista. La imagen sugiere que este personaje es el autor anónimo de los dibujos, pues si la analizamos descubriremos que este lleva una caricatura rota en la mano, que corresponde a "El hombre de luces y principios". La caricatura censurada, en otras palabras, delata al autor arrepentido de los *Adefesios*. En el semanario *El Chispazo* del 5 de diciembre de 1891, esta serie fue atribuida al escritor y pintor francés D. M. M. del Mazo, el mismo que Fuentes habría contratado para ilustrar su conocido *Aletazos de Murciélago,* publicado en París en 1866. Pero el dibujo y la leyenda sugieren que se trata de un retrato de Fuentes equipado con el crayón litográfico de su oficio. La escena conmemora un incidente de su vida ocurrido en 1856. Podría objetarse que los *Adefesios* están fechados en 1855. Sin embargo, tal como se ha señalado anteriormente, en aquel año solo se publicaron las primeras doce caricaturas de esta serie. El dibujo N.º 16, por lo tanto, corresponde a una fecha posterior.

Efectivamente, en 1856, desde su exilio en Chile, Fuentes escribió una biografía hiriente y provocadora contra el mariscal Castilla. Venía ilustrada con caricaturas y era un verdadero libelo. Con mirada aguda evidenciaba sus mutaciones ideológicas durante sus dos gobiernos. Este "soldado de la ley" era un "camaleón político" que en 1844 había exclamado "¡Arriba la Constitución! ¡Abajo la dictadura!" sólo para valerse de la ley del soldado en 1854 y sentenciar : "¡Abajo la Constitución, arriba la dictadura!" (Fig. 96). [165] Don Manuel Amunátegui, el empresario chileno quien junto con don Alejandro Villota fundó *El Comercio* en 1839, contrató a fines de 1863 al periodista colombiano José María Samper (1828-1888) como redactor en jefe del



EL HOMBRE DE LUCES Y PRINCIPIOS.

— PRESENTO A V.E. ESTE HUERFANITO; ES MUY FEO, PERO TIENE BUEN CORAZON; AMPARADLE, SEÑOR.

— VEN HIJITO; NO LLORES, YO TE DARÉ CONQUE JUGAR.

◀ Fig. 95. Lámina 14 en los Adefesios de Williez. Ramón Castilla como “El hombre de luces y principios”.

◀ Fig. 96. Una de las caricaturas contra Castilla publicadas en la Biografía del hombre de las botas (1856) publicada por Fuentes en Valparaíso (Chile).

◀ Fig. 97. Lámina 18 en los Adefesios donde aparece Manuel Atanasio Fuentes, como caricaturista, siendo recibido por Castilla y con la lámina 14 de este álbum rota en su mano.

diario. En los seis meses que trabajó allí, escribió más de 150 editoriales sobre política nacional e internacional, el sistema monetario y critica de teatro, entre otros temas. [166] Pero Samper también encabezó una feroz campaña contra Fuentes escribiendo poemas satíricos y noticias biográficas difamatorias, utilizando el seudónimo de Un cachiporrero. Su obra, reeditada en Lima en 1884, tenía por titulo *Un vampiro. Especie de cuasi-poema lírico-prosaico y estrambótico en varias partes y diversos tonos por Un Cachiporrero.* La caricatura con la que comenzaba su libro ilustraba la función justiciera asumida por su autor (Fig. 98): Vengo armado de ruda cachiporra,/ A remover en tu magín de orate/ Todo el fango de insignes pillerías/ Que te fue tan fecundo en gollerías. Con un zurriago benéfico, Zurrando a ser tan maléfico,/ vengaré a la sociedad. [167]

Samper acusaba directamente a Fuentes de haber escrito *La biografía del hombre de las botas* con fines puramente comerciales. Conociendo la idiosincrasia de sus paisanos, habría enviado desde Chile los primeros ejemplares de su libelo difamatorio contra Castilla para causar escándalo y venderlos a peso de oro. Esto era llover sobre mojado. Pues por años, como era de conocimiento publico, desde su pasquín infernal *El Murciélago, Vampiro* –así llamaba Samper a Fuentes– había realizado una campaña de crueles caricaturas contra Castilla, por las que el satírico limeño ya estaba en aviso. El hijo del mariscal “al verle en cualquier lugar, le daría una tunda de primera calidad”.[168] Fuentes, efectivamente, fue uno de los tantos escritores satíricos apaleados en Lima. [169] Para Samper, él encarnaba la peor forma del periodismo pues se dedicaba al “lucrativo ramo de las caricaturas [...] que daba a luz [porque éstas] tenían [...] muy segura y buena venta, porque hay mercaderías que, en ciertos tiempos, tienen gran número de consumidores”. Con ellas, *El Vampiro* supuestamente especulaba y amenazaba a los hombres públicos y “desde su taller de obras calumniosas [...] pagaba a buen precio un pasquín o una caricatura, en obsequio de la persona aborrecida, que después le pagaba un salario por silenciar su infamia“. [170] Aseguraba Samper que Castilla había sido una de sus víctimas y clientes cautivos. El mismo mariscal, al que Fuentes “dilapidó y asesinó moralmente en su biografía”, terminó protegiéndolo y utilizándolo como su máximo protector e “instrumento de su política, órgano de sus ideas y apoyo

▶ Fig. 98. José María Samper como “El Cachiporrero” de El Murciélago (1884).

▶ Fig. 99. Fotomontaje de Eugenio Maunoury donde muestra que el Murciélago tiene atrapados a José María Samper y a Rafael Vidal en sus garras, ca. 1861-1863. Papel albuminado, formato de tarjeta de visita. Colección Luis Eduardo Wuffarden.

◀ Fig. 100. Caricatura de Richardson comparando las elecciones presidenciales del Perú con un grupo de jockeys. Octubre, 1871. Papel albuminado, formato de tarjeta de visita. Biblioteca Nacional del Perú.

▶ Fig. 101. Sátira contra Echenique y Gómez Sánchez simulando la huida a Egipto desde Jerusalén. Octubre, 1871. Papel albuminado, formato de tarjeta de visita. Biblioteca Nacional del Perú.

▶ Fig. 102. Parodia visual en fotomontaje mostrando al propio Richardson recibiendo la carta amenazante de Rufino Echenique de manos de un burro cojo. Octubre, 1871. Papel albuminado, formato de tarjeta de visita. Biblioteca Nacional del Perú.

▶ Fig. 103. Autorretrato de Richardson como fotógrafo y caricaturista donde admite que "Es imposible contentar a todos". Papel albuminado, formato de tarjeta de visita. Biblioteca Nacional del Perú.

de su causa".[171] Sin poder reprimir su desprecio hacía él, Samper describe la fisonomía de un murciélago como si esta caracterizara sus rasgos raciales: "Eres chato y feo, y eso basta para que yo te haga terrible oposición".[172]

Fuentes polemiza con Samper desde *El Mercurio*,[173] y en 1863 publica en Lima la *Auto-biografía de El Murciélago*. No se inmuta ante los insultos e infamias de Samper y más bien le responde con ironía. Admite que por su tamaño físico, "nunca sería un hombre de peso: Avara de huesos fue conmigo la Providencia, dióme los necesarios pero pequeños [...] mido vara y menos de cuarta, y pesare, a lo más noventa libras, inclusas las ropa". Corría sangre africana e indígena por sus venas pero para él, ser un zambo mestizo no era denigrante:

> *¿Cree Samper que la bilis se me mueve, porque me digan mulato o chino o negro? ¿Cree que hago siquiera una mueca porque me diga raquítico, diminuto u hocicón? Feo soy* [...] *pero zambo puro y no de la raza cruzada como la del burro y la yegua. Usted es colorado, así pintan a Judas, y cada cual tiene su color*.[174]

Para destacar su propia fealdad, le advierte a Samper que el fotógrafo francés Maunoury los había retratado en una caricatura juntos, en la que también estaba Rafael Vidal (Fig. 99). Era pequeño de estatura, tenía frente ancha y una nariz que no era borbónica ni paz-soldánica: "el todo de mi cara ni tiene la forma ovalada del romanticismo, y está adornada de un par de patillas redondeadas a la española, poco crespas y poco pobladas, pero que me dan tal cual aspecto varonil".[175] El diálogo ficticio entre Castilla y Fuentes que aparece en la caricatura que nos ocupa es una reconstrucción que cita este polémico intercambio de insinuaciones. Pedro Gálvez le dice a Castilla: "Presentó a V. E. este huerfanito; es muy feo, pero tiene buen corazón, amparadle Señor". Castilla, sonriente, e inclinándose ante el pequeño hombrecito vestido de niño le extiende sus brazos abiertos para perdonarlo por sus malas obras: "Ven hijito; no llores, Yo te daré con qué jugar". No puede dudarse de la veracidad del incidente aquí caricaturizado que el propio Fuentes narra en su *Autobiografía*.[176]

El segundo incidente que ilustra la censura represiva del Estado fue el caso del fotógrafo norteamericano residente en Lima, Villroy L. Richardson. Desde 1862 se había hecho conocido por elaborar caricaturas políticas con fotomontajes que

hibridizaban los retratos de los gobernantes del Perú o de sus ministros con cuerpos de animales.[177] Según el diario *El Comercio,* el 17 de octubre de 1871 Richarson recibió una amenaza por carta que le fue entregada por el señor Federico Larragaña de parte del general Echenique y de sus hijos. Se le advertía que si persistía en manipular fotografías con clara intencionalidad política, a partir de aquel momento cualquier cosa podría sucederle. En la misma nota periodística se señalaba que Richardson había puesto este documento de intimidación a disposición del ministro norteamericano en Lima, quien le habría advertido que él, como ciudadano extranjero, no podía violar las leyes del país en el que residía. Richardson estaba tan convencido de la legalidad de su arte que hacia el 23 de octubre de aquel año su negocio fotográfico estaba en pleno auge y producía para la venta un promedio de "quinientas" caricaturas diarias. La crónica de prensa incluso menciona que en esa fecha gran número de gente asistió a su local para ver las nuevas caricaturas puestas en exhibición. Poco después sus provocadores fotomontajes originarían su encarcelamiento. [178] Tres de los fotomontajes mencionados por *El Comercio* el 23 de octubre se burlaban directamente del presidente Echenique. El primero alegorizaba la candidatura de este gobernante a la Presidencia de la República como una carrera de salto a caballo (Fig. 100). Mientras Manuel Pardo –el candidato predilecto de Richardson– llevaba la delantera y había llegado a la raya, Echenique caía de bruces, el doctor Ureta saltaba la barrera electoral, Segura apenas se alejaba de la línea de partida y el doctor Gómez Sánchez no se movía. La segunda caricatura era más hiriente. La tituló "Feliz viaje" y mostraba "al general Echenique con su maleta y demás útiles en marcha con D. Evaristo, quien le sigue lleno de aflicción, montado en una mula y con un santocristo en el pecho" (Fig 101). [179] Se trataba de una parodia visual de la huida a Egipto desde Jerusalén, aludiendo al exilio de Echenique y a las simpatías que, como su candidato predilecto, la Iglesia católica profesaba por Gómez Sánchez. [180] El tercer fotomontaje era agraviante: mostraba a un personaje "con cabeza de burro puesta en un cuerpo humano, entregándole la carta" intimidante de Echenique al propio Richardson (Fig. 102). [181]

Atemorizada por la detención de su marido, el 30 de diciembre de 1871 doña Elvira F. de Richardson decidió publicar en Lima la extensa carta que ocho días antes le había dirigido al Encargado de Negocios de la República de los Estados Unidos de América. [182] Se hace difícil creerle a ella cuando exculpa a Richardson de los cargos que él mismo admitía en privado (Fig. 103):

> *Mi esposo no ha pintado ni trabajado ninguna caricatura. Las tarjetas* [de visitante con fotomontajes] *con que se abren cargos son reproducciones como tiene que ser toda obra fotográfica. En el establecimiento se trabaja indistintamente sin averiguar el origen ni la procedencia y como las planchas quedan en él, se reproducen frecuentemente si hay demanda del objeto.*

Doña Elvira fue evasiva y contó su historia con medias verdades, pretendiendo confundir a la opinión pública para hacerle creer que la censura gubernamental contra su marido estaba dirigida a su digno oficio de fotógrafo y no a su vocación de caricaturista político. [183] Pese a ello, su misiva es quizás el más lúcido ensayo filosófico sobre la gráfica satírica política del Perú decimonónico. [184]

El tercer incidente que pone al descubierto los alcances subversivos de la gráfica satírica aconteció en España y el Perú a pocos años de distancia. Pese a que ambas naciones estaban desgarradas por distintas coyunturas, intrigas y conspiraciones políticas, la publicación de una misma caricatura sirvió de código visual secreto en Barcelona y Lima para detonar dos anunciados magnicidios que enlutaron a ambas naciones: la del general Juan Prim y Prats, marqués de los Castillejos y conde de Reus, asesinado en 1870, y la del presidente del Perú Manuel Pardo y Lavalle, muerto en 1878.

La primera caricatura en cuestión salió en el semanario liberal barcelonés *La Flaca,* aparecido en 1869. Se trataba de una publicación ilustrada con espléndidos grabados cromolitografiados dibujados por Tomás Padró, que estaban ubicados en la página titular y en la última hoja, a media o doble plana. El lema de *La Flaca* era "Paz, laboriosidad, y protección para todos". [185] No se profesaba "ni republicana, ni

demócrata, ni progresista, ni unionista" porque era española, y sobre todas las cosas catalana, haciéndole oposición al general Juan Prim, quien en setiembre de 1868 encabezó el levantamiento militar que destronó a la reina Isabel II y la mandó al exilio. El 23 de enero de 1870, *La Flaca* publicó una caricatura comprometedora titulada "El Ultimo Día del César" [186] (Fig. 104) que venía acompañada por un jeroglífico que significaba "El duelo en Francia es moneda corriente". Mostraba a Prim ataviado como un Julio César a la romana ingresando al senado seguido por un cortejo de políticos, uno de los cuales acompañaba su paso al son de un arpa. Bruto, a un lado, conspiraba para matarlo. Meses después Prim fue asesinado y uno de los supuestos autores materiales del crimen –el republicano fanático español Paul y Angulo– huyó al Perú. [187] *La Flaca* mudó de nombre por el de *La Carcajada*. Su editor explicó a sus lectores los motivos de este cambio:

los puntos negros con que el lápiz del malicioso dibujante ha tenido la pícara idea de caricaturizar las más bellas imágenes del sueño tentador [...] *me ha introducido a colocarme en este escabrosísimo terreno. Escabrosísimo, lector de mi alma, porque* [...] *la susceptibilidad de unos, puede tomar muestras carcajadas por alusiones sangrientas* [y] *tildarnos de furibundos reaccionarios*.

Se refería a que algunas de sus caricaturas habían sido tomadas no como inocentes sátiras políticas sino como preanuncios y señales gráficas, dibujadas en clave secreta, para propalar el sonado homicidio de Prim. Pasada la turbulencia de sospechas, tras el último número de *La Carcajada* del 31 de octubre de 1872, *La Flaca* retomó su título original y se proclamó republicana y federal.

Definitivamente esta caricatura estaba cargada con un código explosivo que fue nuevamente detonado en el Perú durante el gobierno (1872-1876) de Manuel Pardo y Lavalle. Apareció en un "fandango semanal, económico, crítico, burlesco y de trueno" titulado *La Mascarada*. Este era un pasquín antipardista que ya en su primer número, del 8 de agosto de 1874, anunciaba las batallas intestinas y los conatos de rebelión que había originado la llegada al poder del primer presidente civilista del Perú. Con ello se pretendía poner fin a la larga tradición de caudillos militares. En su caricatura a doble página e iluminada a cinco colores, mostraba a un tal "general

◀ Fig. 104. Caricatura de Tomás Padró aparecida en el semanario barcelonés La Flaca el 23 de enero de 1870 e interpretada como incentivo para asesinar al general Prim. Se titulaba: "El último día del Cesar. La historia es la ciencia del pasado para ejemplo del presente".

▶ Fig. 105. Primera caricatura de La Mascarada con tono amenazante publicada el 8 de agosto de 1874

▶ Páginas siguientes: Fig. 106. Versión peruana del "Último día del César. La Historia es un espejo donde la humanidad halla Consejo" publicada en La Mascarada el 15 de agosto de 1874.

EL ÚLTIMO

LA HISTORI
DONDE LA HUMANI

DIA DE CÉSAR.

A ES UN ESPEJO
DAD HALLA CONSEJO.

Catarindo" –podría tratarse del general Andrés Segura, quien encabezó las revueltas antipardistas en el Cusco– oculto bajo el sillón presidencial con el clavo asesino en la mano (Fig. 105). Estaba a punto de hacer caer al presidente de su asiento, mientras el mandatario era jaloneado por dos grupos políticos de poder con intereses económicos enfrentados. Por un lado –según *La Mascarada*– estaban los "huaniferos o huaneros" que veían en el presidente al "dependiente de antaño, al secuaz de ayer y al socio de hoy". Estos eran los dueños de palacios y títulos comprados con el "huano-argentífero". Del otro lado estaban los antiliberales, miembros del clero católico y algunos militares que identificaban la ideología civilista con "el desprestigio del crédito nacional, [con] la relajación de los más sagrados vínculos y con la inmoralidad que campeaba en la tribuna parlamentaria". Los dos diarios civilistas nacionales que apoyaban la candidatura de Pardo están satirizados como sus "ayudas de cámara": *El Comercio*, un anciano que hábilmente manejaba el incensario y el *El Nacional*; un personaje mitad candelero, mitad hombre, que por una corneta difundía las noticias que su patrón le soplaba al oído. El tenor de la leyenda al calce del gráfico era inquietante por su tono amenazador: "Mandando sólo por amor al guano no estrañes si el derrumbe al fin te coge: te vieron grande, hoy te ven enano y en ti se cumple el dicho castellano: Quien viento siembra, tempestades recoge".

Las tempestades anunciadas quedaron graficadas en la segunda caricatura de *La Mascarada* publicada a doble página el 15 de agosto de 1874 (Fig. 106). Esta retomaba la iconografía difundida por *La Flaca* sobre el asesinato del César en el Senado. [188] Ya no era Prim sino Pardo el nuevo César que ingresaba al Congreso seguido por los representantes de su gabinete y del poder legislativo. Detrás de una solemne estatua de mármol del general Prado, presidente de la Cámara de Diputados, con la inscripción *Prados Consolatrix aflictorum*, Piérola conspira con el general Catarindo que empuña el clavo asesino para liquidar al mandatario. A la entrada del Senado, un general luce su casco de bombero aludiendo a la infiltración de las logias masónicas sudamericanas en la Junta Nacional o Cuerpo de Bomberos. Por los aires vuelan los hermanos Gutiérrez como aves de mal agüero. El 22 de agosto de 1874, es decir, siete días después de publicarse esta caricatura, el capitán Juan Boza –tal como lo ha señalado Jorge Basadre– atentó contra la vida de Pardo en el Portal de Escribanos de la Plaza de Armas de Lima. Cuatro años después Manuel Pardo sería acribillado en la puerta del Senado. Desde su primer atentado, se inició "una acción criminal contra el editor de la *Mascarada* Agustín Milla de la Roca, contra el pintor Joaquín Rigal" y posteriormente contra los redactores del periódico Julio L. James y Benito Neto. [189] Sólidos indicios apuntaban a la tesis conspirativa que involucraba a este semanario. Antes del primer atentado, los propios vendedores del periódico pregonaron la venta de aquel número por las calles de Lima anunciando a voz en cuello: "*La Mascarada*, con el asesinato de Manuel Pardo". [190]

La caricatura de esta muerte anunciada es una crónica [191] que sintetiza y pone en evidencia el poder oculto, corrosivo e invencible de la imagen satírica. Cuando la ficción de una trasgresión gráfica contamina la realidad concreta al punto de condicionar y dirigir su curso, el pensamiento político deriva en una rama de la historia del arte.

NOTAS

1 Quiero agradecer muy especialmente a David Vargas Torreblanca y a Fernando Villegas por haberme apoyado en esta investigación. Fernán Altuve Febres me ha brindado su ayuda con agudos comentarios sobre los personajes caricaturizados de la República. Agradezco a él y a Jaime Cuadriello por su atenta lectura de mi manuscrito.

2 Véase Castillo 1916: 787-788; Villegas Torres 2004:113-114.

3 Es a partir de la última década del siglo XIX que los caricaturistas anónimos empiezan a firmar sus dibujos con seudónimos, lo que impide conocer la identidad real del dibujante. En La Caricatura (1893) firma Yo, en El Incendiario (1893) Tonks, en La Policía (1896) y en La Lucha (1897) Vinagrillo, en Sancho Panza (1896) el Diablo Enom, en El Ciudadano Nerón (1896), Borrachón, etcétera.

4 Cruz de Amenábar y Zaldívar Peralta 1996: 106.

5 Cuno 1988: 15.

6 Catálogo 1971.

7 López-Rey 1953, vol. 1: 58.

8 Bambach 2003.

9 Palomino de Castro y Velasco 1947: 594-597.

10 Schulz 2005.

11 Fernández Ruiz 2004: 106.

12 Schulz 2005: 75-ss.

13 Goldstein 1989: 6-9.

14 Bozal 1979: 15.

15 Langlois 1988: 41-54.

16 Melot 1988: 27.

17 Schulz 2005: 67-68.

18 Espinosa 1855: 127-128.

19 Wolf 1991. Pese a que algunos Caprichos podrían ser retratos de personas satirizadas pertenecientes a la corte española, Goya negó esta posibilidad aunque, según las memorias de la Condesa de Merlín trasladada a Madrid en 1803, Goya asistía a sus tertulias y en el comedor de su mansión, frente a sus amigos y conocidos, el célebre pintor ejercitaba el malicioso arte de la caricatura (véase Rodríguez-Moñino 1981: 293-312).

20 Baudelaire 1988: 109-131.

21 Sánchez Cantón 1949: 87.

22 Sebastián 1995: 223-232.

23 Véase Broadley 1911.

24 Bonilla 2000: 171-178.

25 Lohmann Villena 1972: 42.

26 Ibid.: 70.

27 Véase From Panama to Peru, 1925, Lámina XX, 497.

28 Salinas y Córdova 1957: 316-317.

29 Lohmann Villena 1972: 85.

30 Odriozola 1875: 321.

31 Ibid.: 328.

32 Palma 1952: 749-769.

33 De la Jara 1975, vol. I: 43-69. La traducción es de Sabine MacCormack (comunicación personal).

34 Montealegre Iturra 2003: 98-100.

35 Donoso 1950: 15.

36 Estabridis Cárdenas 2000: 10-21.

37 Porras Barrenechea 1954: 460-461.

38 Rodil 1955.

39 Romero 1926: 25.

40 Romero 1926: 21-31, Stiglich 1926: 11.

41 En su Manifiesto Torre Tagle puntualiza: "Yo recibí el mando supremo militar en el Callao, en julio de 1823; y esta fue la mayor prueba de mi decisión por la felicidad del país. Lo consideré absolutamente perdido desde que el general Bolívar mandó fuerzas a ocuparlo antes de que fuesen pedidas por don José de la Riva-Agüero; pues a la llegada de Guayaquil del general Portocarrero, ya venían transportes con tropas a desembarcar en el Callao, sin consultar la voluntad de los peruanos. Desde entonces se decretó el exterminio de este suelo; y yo no debí omitir medio para liberarlo de la esclavitud [...]. ¡O Perú! Suelo apacible en que vi la luz primera; suelo hermoso que pareces destinado para habitación de los dioses: no permitas que en tu recinto se levanten templos a la tiranía, bajo la sombra de la libertad! (Torre Tagle 1824: IV-XVIV).

42 Martínez Riazza 1985: 296-297.

43 Le escribe Bolívar al general San Martín: "[...] el señor Canterac [...] con unos bigotazos de azafrán, o el señor La Serna, largo como una Pica [una lanza] y su cara de chancleta, o el señor Valdés que tiene una fisonomía de perrito faldero, o el señor Rivagüero con sus ojos de sapo, o el señor Torre Tagle con aquella fisonomía vaquica y sus pies de vaca, o el muy lindo Berindoaga con las narices de apaga-luces, su boca de averno, su tez flamenca y su porte majestuoso, distinguido y albiónico". En 1829 Bolívar describe a un general peruano como que "va cubierto con una piel de asno, mostrando la lengua sedienta de sangre americana y las uñas de un tigre" (Véase Pérez Vila 1979: 10).

44 En La Revolución de la Independencia del Perú (1809-1819) Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) se refiere a esta publicación como "una especie de cloaca ambulante [...] sentina o basurero" y destaca que en su número de despedida su redactor anunció su intención de "presentarse al rey su señor, besar su Real mano y decirle lo que no le dirán otros sobre los acontecimientos del Perú" (Vicuña Mackenna 1924: 104-105).

45 Odriozola 1864, vol. II: 125.

46 En los diálogos ficticios entre Rico y el burro difundidos por Larriva, el burro le solicita a Rico que se quite de encima de él pues "desde pollino, he vivido siempre con la mayor conducta y borriquía de bien: y no es razón que deshonre estas canas que peino, cargando al cabo de la vejez instrumentos de maldades [...]"; se refería a la imprenta de El Depositario y a los globos de la Lotería. Larriva ensaya una Octava en que se le da al burro un consejo saludable: "¡O burro venerable por lo anciano! O burro, burro, burro sin segundo,/ Destinado por Jove soberano, A cargar a otro burro en este mundo!/ Métele por tu vida en un pantano/ De fango bien espeso y bien inmundo;/ Para que allí trabaje, noche y día;/ Angulo con su imprenta y Lotería" (Odriozola 1864, vol. II: 68-71).

47 Manuscrito Ayala, n.º 42. Véase, Stoichita y Coderch 2000: 220).

48 Odriozola 1864, vol. II: 92.

49 En Las Profecías del Cojo Prieto Larriva describe a una beata vestida de Tapada que inoportunamente visita a Prieto de noche para pedirle un consejo. Prieto le replica en su rápido lenguaje: "O beata frontina/ alma de carabina/ envoltorio estupendo/ botija sin remiendo,/ canasta de verrugas/ y pastel de estorninos sin pechugas;/ dime demonio envuelto en papagayo/ con ese largo sayo [...] di naciente Sodoma,/ es esta hora de venir a hablarme/ o mas bien de insultarme [...] y que te de consejo,/como si acaso yo fuera algún viejo [...]? Anda vete espantajo/ tinaja boca abajo,/beata francolina,/nariz hecha cecina,/ cara de mamarracho/ y barriga postiza de un gavacho. A lo que la beata, al oír tal tarabilla,/ armando la golilla/ en tono protestante,/le respondió con tono altisonante: siga usted ño cogete,/ cojo y recojo, cojo con bonete,/ cojo con muletilla,/cojo y cojín con sudadero y silla, /cojo réquiem eterna, / coján, cojín, cojon sin pie ni pierna,/palitroque cojito,/ muleta de costilla de mosquito,/ mísero monigote,/cojo de los pies hasta el cogote" (Odriozola 1864, vol. II: 169-175).

50 Porras Barrenechea 1919: 44.

51 El 1º de mayo de 1825 Larriva publicó un único número de La Nueva Depositaria donde registraba un "diálogo intercalante" burlesco imaginario entre Gaspar Rico y el impresor don José Marías. En este, Rico le asegura que era su pluma de escribir y no la espada de Rodil la que mantenía "firmes a los muchos y buenos esperanzantes que esperan con esperanzas fundadas en las previsiones conniventes del nuestro anteojo político". Palabras rimbombantes que contrastaban con el poco heroísmo del personaje. En la última página de La Nueva Depositaria Larriva publica maliciosamente una carta original de Rico fechada en 1822 y dirigida al virrey del Perú en la que le solicitaba un pasaporte para poder huir a Europa en un buque nacional o extranjero. Tras ello, Larriva ensaya un burlesco epitafio para Rico: "Aquí un tremendo enjambre de gusanos/ hinca feroce su agusado diente / en el cuerpo de aquel que el suyo infame/ en las almas hincó de tantas gentes/. Aquí yace podrido Villasana/ saltad, o pasajeros de contento/ ya de la activa se volvió pasiva/ ¿Le visteis mordedor? Vedle mordido/" (Odriozola 1864: 116).

52 Desde inicios del siglo XVII don Quijote y Sancho Panza son personajes populares jocoserios que forman parte de las fiestas religiosas y reales del Perú virreinal. En 1607 se los ve en Pausa, Parinacochas, Cusco. En 1632 cabalga en Lima por las fiestas del nacimiento del príncipe Don Baltasar Carlos de Austria y después, en 1656, reaparece en una procesión o mascarada organizada por la Universidad de San Marcos a favor de la Inmaculada Concepción de la Virgen María (Mujica Pinilla 1999: 213).

53 Solo entre 1790 y 1879 salieron en Lima más de 700 publicaciones, entre diarios, interdiarios, semanarios y quincenarios, sin incluir muchas de las hojas o semanarios satíricos (San Cristóbal 1927: 7-12).

54 Anónimo 1924.

55 San Cristóbal 1945: 27.

56 Gootenberg 1998: 101.

57 Véase Chiaramonti 2005: 325-358.

58 Fuentes 1866, vol. I: 99.

59 Ibid.: 97-98.

60 Ibid.: 100.

61 Ibid.: 111.

62 Ibid.: 212-213.

63 Castillo 1918: 1199-1200.

64 Lavalle 1941.

65 Flores Araoz 1945.

66 León y León Durán 2004: 31-32. Este autor da a conocer que en una de las partidas de defunción de Pancho Fierro asentada en la parroquia de San Lorenzo el 28 de julio de 1879 figura el nombre de Nicolás Fierro como su padre. Se trataría del "Doctor don Nicolás Rodríguez de Fierro y Robina, Cura y Vicario de la Doctrina de San Damián", quien, si bien (por razones obvias) nunca lo reconoció legalmente, lo habría beneficiado otorgándole la libertad –un hijo de español no podía ser esclavo según las Leyes de Indias–, y adjudicándole diversos legados económicos y una propiedad por interpósita persona. Una de sus benefactoras fue doña Mariana Rodríguez del Fierro y Robina, hermana de Nicolás Fierro, y para quien trabajaba la madre de Pancho Fierro como esclava (ibid.: 89-90).

67 Mujica Pinilla 2005: 34. En su Historia del Perú. Desde la proclamación de la Independencia (Lima, 1879), Sebastián Lorente apuntaba: "El pueblo con el feliz instinto, que

se anticipa a la previsión de los sabios, a poco de haber llegado la expedición libertadora, unió en admirable consorcio los nombres de Santa Rosa y de Martín; si la patrona de Lima es el objeto de culto religioso, el héroe de Buenos Ayres será para los peruanos agradecidos objeto de la más profunda consideración política, y del mayor entusiasmo" (Lorente 1876: 104).

68 Rivera Martínez 1969: 169.

69 Gallagher de Parks 1948: 221.

70 Macera 1997.

71 Un ejemplo de libros con tipos nacionales son los aparecidos en España, Inglaterra y Francia bajo el nombre de: Los españoles pintados por sí mismos (1843), Heads of the People: or Portraits of the English drawn by Kenny Meadows (1839) y Les Français peints par eux-mêmes (París, 1840-1842).

72 Majluf 2001: 3-44.

73 Portal 1919: 179.

74 León Durán 2004: 14-15.

75 Escribía Teofilo Castillo: "A Fierro le gustaba mucho pintar caballos y los pintaba a veces muy mal [...] tal predilección equina le vino á Fierro por su amistad con el famoso zambo tasador de alhajas del Portal de Botoneros don Baltasar Urrutia, quien era gran apasionado de caballos buenos [...]. Algo mejor bajo el aspecto de la técnica es su composición Al son de los diablos [...]. Otro tanto sucede con el retrato del capeador Esteban Arredondo cuya belleza impone la atención" (Castillo 1919: 94-95).

76 Lavalle 1941.

77 Jochamowitz 1945.

78 Sabogal 1989: 147-148.

79 Málaga Grenet 1953: 83.

80 Villarán 1878.

81 Cisneros Sánchez 1975: 139-140.

82 Es curioso que Juan de Arona emplee las voces agotada o ahuesada prácticamente como sinónimos, pues si nos guiamos por las Papeletas lexicográficas de Ricardo Palma esto significaría que estas caricaturas de Fierro no tuvieron tanto éxito: "Ahuesarse: Pasar mucho tiempo sin que se venda un articulo ú objeto en una tienda" (Palma 1903: 12).

83 Arona 1882.

84 Son reveladores los comentarios de Gutiérrez Quintanilla sobre Colmenares y de Fierro como caricaturista: "Colmenares fue un: Ilustre colaborador de la independencia patria, distinguido hombre de letras, campeón de la libertad de cultos, de imprenta i de sufragio popular en el primer Congreso Constituyente, como miembro del Poder Judicial [...] Pancho Fierro transforma hábilmente la gravedad de tan distinguido personaje, en talentosa bufonada, exagerando con socarronería ciertos elementos de carácter personal, que el ojo inexperto no advierte, si el artista del jénero cómico no lo señala. La crecida nariz, los pies convergentes por las puntas, el bulto de las caderas en contraste con los estrechos i resbalados hombros, un brazo apoyado sobre el dorso, i el otro en ángulo recto con el bastón, la cabeza erguida i cubierta con la enorme ala de un sombrero veraniego; tal es la materia prima de la presente caricatura" (Gutiérrez de Quintanilla 1916: 308).

85 Lego Tifas 1855: 8.

86 González Vigil 1852: 15.

87 En su Plan del Perú (1823) dedicado a Simón Bolívar, el propio don Manuel Lorenzo Vidaurre proyectaba la visión secularizada y satírica francesa de la curia romana: "No se necesita la sátira de Boileau para conocer lo que es un cura, un canónico o un abad. Los ojos soñolientos solamente se abren, cuando se trata de la defensa del fuero, la jerarquía, la inmunidad y las rentas. La mesa más exquisita, el vestido más fino, los inciensos de un pueblo supersticioso, y de unos dependientes aduladores, son el fomez de la soberbia, de la avaricia, de la lujuria" (Vidaurre 1823: 52). Esta parodia de la curia romana tenía una clara intencionalidad política. Vidaurre, como presidente de la Corte Suprema y Ministro Plenipotenciario en la Gran Asamblea Americana, lo esboza en su Defensa de la Soberanía Nacional sobre División de Diócesis (1831): "Muy fácil me sería probar que si por la bula o breve de Julio 2° los reyes de España tuvieron por el derecho de patronato la amplia facultad de erigir iglesias, de que hablan las leyes de Indias (Ley 1º .tit.5, 10, tit. 2°) y de dividir los obispados [...], la nación peruana desde entonces hasta ahora es el verdadero patrón. El suelo en que están elevadas las iglesias, el caudal invertido en su construcción, sus adornos, el sustento del clero, los diezmos, todo es nuestro, nada trajeron a estos pueblos los españoles, sino fueron algunas imágenes y lienzos [...]. Nosotros no obramos por gracias ni privilegios de la Silla Apostólica, sino por los derechos inmanentes de la soberanía nacional. Conforme a ellos podemos mandar se junten concilios, se reforme el clero, se supriman o aumenten los obispados y todo cuanto sea conducente a la prosperidad de la república [...]. Cite el venerable cabildo cien pontífices, un millón de doctores ultramontanos; toda mi arma es la razón" (Vidaurre 1831: 46-51). Antes de morir, el citado autor se retractó en su Vidaurre contra Vidaurre reconociendo que sus ideas estaban basadas en una infundada soberbia e irracional orgullo (Vidaurre 1839: 3).

88 Véase Ruda Santolaria 2002. En la Constitución de 1826, por ejemplo, se disponía que la Cámara de Senadores no solo debía elaborar el Código Civil y Criminal sino "arreglar el ejercicio del patronato y dar proyectos de ley sobre todos los negocios eclesiásticos que tienen relación con el Gobierno. Examinar las decisiones conciliares, bulas, rescriptos, y breves pontificios, para aprobarlos, o no".

89 Bravo Guzmán 1949: 65-77.

90 Gutiérrez de Quintanilla 1916: 308-310.

91 El obispo José Sebastián de Goyeneche y Barreda fue quien en 1819 ordenó a Vigil sacerdote. Sin embargo, en 1855 publicó, estando "viejo, enfermo y cuando ya me preparaba a bajar en paz al sepulcro", una "Pastoral [...] con motivo de los impresos que circulan en la República contra la Religión" para alertar a los arequipeños de los "falsos profetas" que buscaban divinizar la Libertad humana para minar la fe con la indiferencia, la impiedad, la herejía y el cisma (Goyeneche 1855: 4-6).

92 No habiendo sido absuelto de su excomunión, el sepelio de Vigil cobró gran significación política entre los liberales y los masones. Después de todo Vigil era socio fundador de la Academia Lauretana en 1821, diputado en 1826, Presidente de la Convención Nacional en 1833, director de la Biblioteca Nacional por más de 30 años. Más de diez mil personas acompañaron sus restos mortales al cementerio y se vieron desfilar por vez primera en Lima a las Logias Masónicas con sus insignias, seguidas por más de un millar de acólitos. Durante el "derroche de discursos" en el Cementerio a cargo de miembros del Senado, el director de El Correo, Manuel Trinidad Pérez pronunció una frase que sin querer causó risa entre los asistentes: "Que el Arcángel de la Democracia Americana vele su sepulcro" (véase Vargas Ugarte 1959, 354; Altuve Febres 2006: 157-176).

93 Grant 1972: 133.

94 Macera 1986: 53-37. Esta imagen intelectualizada de Fierro es la que proyecta el propio Acisclo Villarán en La Broma del 27 de enero de 1878 cuando comentaba sus buenos modales, cortesía y educación, que mostró durante un banquete "a varios artistas eximios" invitados a su casa ubicada en la calle de los Rieles del ferrocarril inglés, entre Lima y Callao.

95 En un folleto anónimo –atribuido al diácono Manuel Tovar– titulado La Cuestión sobre el Arzobispado de Lima (Lima, 1872) se puntualiza: "Lo que intentan hacer, con medios más o menos violentos, más o menos suaves, no es simplemente un desaire; es, además, un desconocimiento práctico de la soberana autoridad del Vicario de Jesucristo sobre toda la Iglesia y una rebelión, tanto mas deplorable, cuanto que lleva, en sí misma, el sello de una cobarde ingratitud. ¿Qué es, en efecto, lo que se proponen? Nada menos que hacer ilusoria una disposición suprema dictada por el Sumo Pontífice, en virtud del primado de jurisdicción que, por derecho divino, ejerce sobre toda la Iglesia [...]. Ya lo han dado a entender muy claramente: el fin que se proponen conseguir a todo trance es el desconocimiento de las letras Apostólicas expedidas, en nombre de Su Santidad, a favor del Illmo. Señor Valle, Arzobispo electo de Lima: si pueden conseguir este fin, por medios suaves, quedarán satisfechos; y si para alcanzarlo, es preciso recurrir a medios violentos, la amenaza está preparada ya: se rechazan las Bulas, quizás, ni se hará mención de ellas y se obligará al Ejecutivo a que, sin miramientos de ninguna especie, proceda adelante, presentando las termas, como si el camino estuviese libre y expedito y como si las resoluciones pontificias, en materia de provisión de Iglesias, fuesen bagatelas despreciables" (Anónimo 1872: 48). Una vez quitado el fundamento de la autoridad espiritual del Papa, caía todo el edificio de la Iglesia (Ibíd.: 50) La "misión extraordinaria" enviada por el Perú a Roma con el objeto de que "sean retiradas las Bulas de institución del Arzobispo de Lima" tenía un trasfondo cismático, pues "El Santo Concilio de Trento, en el canon 8° de la Sess. 23, ha definido solemnemente la siguiente verdad católica: Si alguno dijere que los Obispos, credos por autoridad del Romano Pontífice, no son Obispos legítimos y verdaderos sino una simple hechura humana, sea excomulgado. En el Syllabus de las proposiciones condenadas se encuentra la 50ª, que dice: El poder civil tiene por él el derecho de presentar los Obispos; y la 51ª, que agrega: El Gobierno civil no está obligado a obedecer al Romano Pontífice, en lo que concierne a la institución de los Obispos" (Ibíd.: 63-64).

96 Ruda Santolaria 2002: 13.

97 Moncloa y Covarrubias 1909: 29.

98 Escribía en El Comercio la esposa del fotógrafo encarcelado, la Sra Elvira F. de Richardson, con relación a los fotomontajes creados por su marido: "No hay ningún cuadro que contenga el retrato de S. E. el Presidente, ni el señor Ministro de Gobierno; ni ha vertido palabras, escritos ni acciones con tan mal objeto. No hay ningún cuadro que contenga el retrato de S. E. y si hay algunos de respetables eclesiásticos, dominicos, y mercedarios, que tengan, según se ha dicho, parecido al Señor Santa María, no es culpable mi esposo de haber reproducido las copias que ha creído hacer de Santos Padres, y que han sido buscados con ahínco por multitud de personas devotas. Pero, alusión que fuera, ¿Qué ofensa podría existir cubriendo al Señor Santa María con un manto tan venerable? Si fuera una caricatura, sería una caricatura sublime y honorable, porque ni el sacerdocio ni el sagrado hábito de los religiosos puede infamar a nadie. Si este hecho, envolviera una falta, no sería el señor Santa María el que tendría derecho de quejarse. El único emblema que representaría seria el de la religión, y tanto el mundo político como el mundo religioso han caracterizado a los hombres prominentes con algún emblema, con el cual han tratado de personificar sus méritos. A Russeau lo pintan con las siete estrellas de la sabiduría; a San Pablo con una espada; a San Pedro con las llaves; a Diógenes con su linterna y así sucesivamente. Esas caricaturas honran, y no desacreditan (El Comercio, 20 de diciembre de 1871).

99 Véase San Cristóbal 1966.

100 Guaman Poma 1980: 380, 415, 711.

101 Mujica Pinilla 2003: 278.

102 Kunzle 1978: 72-73.

103 Este sentido medieval del orden natural explica que hasta finales del siglo XVII los tribunales seculares mantuvieran vigentes en Europa la tradición jurídica de legislar sobre el comportamiento de los animales domésticos, y se les aplicara el castigo de la pena capital a los cerdos, vacas y caballos acusados de homicidio. Las ratas, pericotes y langostas causantes de plagas y destrucción también eran sometidas a tribunales eclesiásticos y a rituales de exorcismo o de excomunión, por considerarlos instrumentos del demonio (véase Evans 1987).

104 Palma 1952: 837-840.

105 El Tercer Concilio Limense (1582-3) recomendaba a las poblaciones andinas "has de pensar bien tus peccados, y hazer quipo dellos", pero ya en los procesos de extirpaciones de idolatrías de 1649 se dio marcha atrás identificando el uso de ellos con creencias contrarias a la fe católica (véase Estenssoro Fuchs 2003: 221-227).

106 Palma 1952: 837-840.

107 El diario jocoserio La Saeta, centrado en las costumbres y literaturas del país, inaugurado el 21 de Agosto de 1869, se autodefinía como "caprichoso y extravagante en su forma y en su aparición semejante a un cometa considerando que doscientos periódicos, [...] han aparecido antes que el nuestro [y] fallecido a la temprana edad de cuatro números a mas tardar [...].

108 Según Max Radiguet los esclavos africanos pertenecientes a las diversas cofradías religiosas de la Ciudad de los Reyes dedicaban sus horas de ocio los días domingo a "hacer frescos groseramente pintados en las paredes de los patios", donde representaban "las glorias del monarca" en un mundo de poderes efímeros: "Sus batallas, sus cazas, sus aventuras galantes están allí reproducidas por un pincel [...] que atestiguan suficientemente, cuan caprichosa es la fortuna en la repartición de los favores; y sobre todo, cuando vanas y efímeras son las grandezas humanas" (Radiguet 1971: 78).

109 Palma 1952: 837-840.

110 Portal 1919: 186-187.

111 Ibid.

112 Mercado 1991: 109.

113 Grant 1972 124-125.

114 Kunzle 1978: 39-94.

115 Viqueira Albán 2005: 15-22.

116 Fuentes 1925: 80-81.

117 Brisset 2002: 301-321.

118 Gisbert 2004c: 38-43.

119 Fuentes 1925: 78.

120 Comunicación personal.

121 Véase Turner 1982.

122 Durand 1982: 21, Rivas Aliaga 2002: 59.

123 Walker 1964.

124 Broadley 1911: 342.

125 Véase Catálogo 1988: 218-219, N.º 115.

126 Gombrich 1999: 184-190.

127 Baudelaire 1988: 28.

128 Radiguet 1971: 3.

129 Mazín califica a Merino como el "Gavarini limeño" que entretiene al "culto público" con "la viveza y donaire que campea en sus dibujos, como por la verdad y exactitud de su observancia tan originales, atractivas y morales".

130 El 29 de diciembre de 1866 El Comercio aseguraba: "No es la primera vez que al ocuparse de nuestros monumentos usos y costumbres cualquier viajero de un día no toma para sus obras lo que en ellas encuentre defectuoso, sino por el contrario, miente y busca lo malo o lo ridículo donde no lo hay para dar pábulo a su ignorancia o ingratitud silenciando con malicia lo bueno o lo digno de estudio que pudiera contener. Decirles a nuestros lectores que uno de sus dibujos representa a los sirvientes de los hoteles, "con el obligado poncho" será bastante para que formen concepto del Our Artist in Peru".

131 El 25 de octubre de 1866 El Comercio anunciaba la llegada de París del último vapor con la obra de Fuentes titulada Lima. No le quedaba dudas, decía, que uno de los motivos para su publicación había sido para "dar un mentis formal a ciertos escritores de mala fe o mercenarios que se han empeñado en representar al Perú en todo diferente de lo que es, valiéndose de calumnias y de las más groseras mentiras". En la obra de Fuentes se veía que en Lima no había nada de "trájico, de escenas horrendas, de estos negros y exagerados cuadros representando a la humanidad bajo una luz desfavorable y que tan terrible y triste impresión dejan en el ánimo del lector".

132 La caricatura se apoyaba en un largo poema –de trasfondo misógino y antiaristocrático– en el que se decía: "Si hoy andamos con bozal,/ también a mil caballeros/ El honor tradicional/ los convierte en pordioseros./ De una jerarquía igual.// Ellos usan frac y lente/ y no comen sino berros,/ Imitando así igualmente/ la existencia de los perros/ según decreto vigente". El violín del diablo, 12 de junio de 1869.

133 En ausencia de San Martín, por decreto supremo del 22 de febrero de 1822 el marqués de Torre Tagle y Bernardo Monteagudo ordenaron que se proscribieran estas festividades por considerarlas "costumbres bárbaras contrarias a la dignidad y decoro del pueblo ilustrado de Lima". Incluso intelectuales de talla como Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Atanasio Fuentes y Ricardo Dávalos y Lisón, encabezaron a lo largo del siglo XIX una infructuosa cruzada por abolir la fiesta del Carnaval, que anulaba toda norma del orden y jerarquía social (Véase Rojas Rojas 2005, 50-51; 78-79).

134 Mc Evoy 1997: 83.

135 Una metáfora análoga es empleada para describir a las empresas guaneras, que según La Saeta del 25 de setiembre de 1869 arruinarían al país: "Dos gallos, Dreifus y Falb,/luchan por una gallina/ que tendrá por nombre ruina/ sea cual fuere el final;/ Ruina [...] de la hacienda pública/ o Ruina [...] de la República.

136 Editorial de El Violín del diablo del 12 de junio de 1869.

137 En un pasquín político de 1835 escrito contra el general Santa Cruz y titulado El Conquistador Ridículo, se le describe como una "báquica caricatura, con su banda y bordadura que sólo pensaba en samacueca arriba y abajo, toro mata [...] de noche y de día con coñac, ron y aguardiente". Este libelo infamante no correspondía a la realidad. Los propios enemigos políticos de Santa Cruz lo tildaban más bien de lo contrario: de católico radical. En El Investigador publicado el 3 de junio de 1840 se aseguraba que el Código Penal de Santa Cruz "más es una constitución propia para un convento de Cartujos, que la compilación de artículos para regir hombres libres y republicanos en el ejercicio de manifestar sus pensamientos y opiniones por la prensa". En el Libro Segundo dedicado a los Delitos contra el Estado, Santa Cruz impone pena de muerte a todo aquel que conspirase para establecer cualquier otra religión en el Estado que no fuese la "Religión Católica, Apostólica y Romana" (Código 1836: 33).

138 "El mundo es un fandango, y el que no baila es un tonto. Este dicho vulgar encierra mucha filosofía... en este país, no de fandango, sino de zamacueca, el tonto que no zamacuequea necesariamente muere triste... El país es de pura zamacueca.... ¿Quién no baila en Lima zamacueca? [...]. El militar y el empleado (aquellos decimos que sólo ven la patria en la troncha) ascienden y medran bailando zamacueca. ¿Y qué otra cosa hace el juez cuando vende la justicia, el abogado que defiende a las dos partes contrarias, el fraile que duerme fuera del convento, el comerciante que engaña, el deudor que no paga, la Empresa del Teatro que hace comulgar al publico con ruedas de molino...? ¿Todos ellos no bailan también zamacueca? [...] ¿Y las elecciones llamadas populares cuando en realidad son elecciones militares? Zamacueca. ¿Y las contratas del huano, llenas de intrigas, y la misteriosa inversión de sus productos? Zamacueca [...]. Bailen los pillos, bailen zamacueca/ Y el derecho, escarnezcan y la ley/ Que el pueblo al fin al conocer que es rey/. Todos a la horca harán la última mueca". Según La Zamacueca Política del 12 de marzo de 1859 el General Castilla prohibió las fiestas del carnaval por casi catorce años pero ese año las autorizó por la crisis funesta que atraviesa el país.

139 En la caricatura la Justicia lleva los ojos vendados. Sostiene una balanza en la que pesan más los puñales y el bonete de los jesuitas que la propia Constitución de la República. Detrás de la langosta arpista, la figura de la libertad arde en una fogata con el gorro frigio de la Revolución francesa. Detrás, puede identificarse la estatua ecuestre de Bolívar y a un costado, al libre sufragio ahorcado. La inscripción al pie de la caricatura retrata el cuño anticlerical de su comentarista: "Auto de Fe en la Plaza de la Inquisición de Lima. Vivan los Torquemadas del siglo XIX". Y en su dorso: "Esta caricatura representa a los hijos de Loyola celebrando sus triunfos contra las garantías constitucionales". Lo que la caricatura no dice es que ya en tiempos del virrey del Perú Joaquín de Pezuela, el rey Fernando VII había restablecido a la Compañía de Jesús en España y sus reinos. Fue por las luchas de la Independencia que no se realizó el pedido de diversos cabildos eclesiásticos y ayuntamientos del Perú para que estos retornaran. La guerra librada por los liberales contra los jesuitas logró que la Asamblea Constituyente reunida el 23 de noviembre de 1855 –es decir, durante el segundo gobierno de Castilla– prohibiese el "restablecimiento de la Compañía de Jesús en el territorio de la República peruana". Sin embargo, cuando en 1856 la Constitución promulgó las libertades ciudadanas la ley antiignaciana debió quedar en la práctica derogada. Después de todo, si se admitían musulmanes y judíos practicantes en el Perú republicano, no había razón por la que los intereses partidarios del radicalismo ideológico liberal más extremo solo se aplicara para perjudicar a los jesuitas cuando esta orden de sacerdotes católicos ya había sido restablecida en las naciones más cultas de Europa y de América (véase Nieto Vélez 1996).

140 Macera 1983: 38-40.

141 Vásquez Machicado 1955: 657-689.

142 Cuando se inició el carnaval de Cochabamba, Melgarejo no salió de Palacio por varios días y le ordeno a su guardia que siguiera su ejemplo. Pero a media semana, cerró las puertas de Palacio, hizo traer una guitarra, formó una rueda con los soldados y se puso a tocar y a bailar con ellos el carnaval de Cochabamba diciéndoles: "Desde este momento hasta mañana, ninguno de vosotros me habéis de dar tratamientos ni me habéis de llamar excelencia, ni general, ni siquiera de usted. Todos hemos de tutearnos como compañeros, el carnaval es la fiesta de la democracia, y a mi me gustan las cosas claras" (O'Connor 1947: 44 y 82).

143 En el universo sacro de la cultura virreinal, todo –incluido el traje de las descendientes de Eva– era analizado a la luz de la Redención. Antonio de León Pinelo en su tratado sobre los velos, citaba a Tertuliano y a san Ambrosio, para defender a las tapadas de Lima argumentando que la mejor argucia contra el demonio era tapar el rostro de las mujeres porque "la ferocidad de un toro se quebranta dexandole en los ojos el manto, mientras el hombre se pone en salvo. (León Pinelo 1641: 70). Lustros después, la tapada secularizada de la Republica encarnaba en sí misma un mundo al revés. "El traje de saya y manto –como señalaba Radiguet– que en su origen estuvo

destinado a servir ideas de castidad y celos, ha llegado por una de estas contradicciones, a proteger costumbres diametralmente opuestas; su uniformidad hace de la ciudad un vasto salón de intrigas o de ingeniosas maniobras que burlan la vigilancia de los mas fieros Otelos" (Radiguet 1971: 34).

144 Lafond 1971: 125.

145 Véase Stoichita y Coderch 2000.

146 Véase Ugarte Eléspuru 1983.

147 Catálogo 1988: N.º 68.

148 Landes 2001: 69.

149 La referencia me fue dada por Ariadna García-Bryce.

150 Quevedo y Villegas 1966: 160.

151 David Brading me advierte que ya en su Memorial de las Historias del Nuevo Mundo Piru, publicado en Lima en 1630, fray Buenaventura de Salinas y Córdova ya le señalaba al rey Felipe IV: "Porque si Roma es la cabeça del mundo, y Castilla la de sus Reynos, y Señorios; el Piru es el pecho donde Roma, Castilla, Italia, Flandes, Napoles, Milan, Mexico, Portugal, la China, el Japon y Filipinas, y todas las demas provincias del mundo estan mamando, y sustentandose de la sangre convertida en leche de oro, y plata que los alimenta a dos carrillos". Por sus riquezas naturales, el Perú era la "hermosa dama o ninfa de la America" convertida en Pelicano eucaristico de sacrificio. Ella era un: "Pelicano insensible, que porfiando por satisfacer la sed, y la codicia de los hombres, consientes, que te abran las venas, que te rompan las entrañas, que te quebranten, y carcoman tantos Indios, gusanos racionales,con dientes de azero, y almadenas de hierro" (Salinas y Córdova 1957: 89-90; 268).

152 Landes 2001: 18, Jacobus 1992: 54-37.

153 González Prada 1941: 113.

154 Baudelaire 1988: 77.

155 Varela 1872: 84.

156 Fuentes 1866, vol. I: 200-211.

157 Ibid.

158 El Argos Constitucional de Lima del 21 de marzo de 1813.

159 En 1814 las disposiciones absolutistas de Fernando VII frenaron el impulso libertario y restablecieron la legislación de 1805. En 1815 incluso se nombró a un juez de imprenta dependiente de la Secretaría de Gracia y Justicia, para que estuviese bajo la supervisión directa del monarca. Fue solo el 22 de octubre de 1820 que las Cortes declararon la libertad de imprenta que se consolidará en el Perú con el Protectorado. Es decir, cuando el 13 de noviembre de 1823, el presidente de la República José Bernardo Torre Tagle emite su célebre decreto sobre la libertad de imprenta, vigente hasta 1908 (véase Martínez Riazza 1984: 149-177, 1985: 87-109). En el camino, sin duda, se corrigieron algunos de sus reglamentos restrictivos y se ampliaron las listas de los delitos y faltas cometidos por la prensa. En la ley de imprenta de 1860 y de 1889, se aprueba por la cámara de diputados y se dispone que "las injurias o calumnias contra una o más personas, por medio de libelos infamatorios, caricaturas, alegorías o emblemas claramente perceptibles, que tachen la vida privada, mancillen el honor u ofendan la buena reputación", estaban sujetas a juicios criminales comunes, tenían multas y penas de reclusión hasta por cinco años, aunque el derecho de acusar por delito de prensa prescribía a los seis meses. En realidad, la noción misma de un periodismo libre era inseparable de la noción moderna de un Estado nacional, de un capitalismo mercantil y de una revolución jurídica que empleara a la prensa como un sistema masivo de comunicación social (Macera 1971).

160 Paz-Soldán 1855: 1-2. Un caso extremo de burla contra él lo cuenta José Gálvez en Nuestra pequeña historia (1966: 381): "Fuentes mandó confeccionar en Francia bacinicas de loza que tenían en el fondo un dibujo con el rostro de José Gregorio Paz Soldán; y las puso a la venta" (véase Gargurevich Regal 1999: 72).

161 El Comercio, 8 de mayo de 1855.

162 Porras 1970: 31.

163 Salinas Campos 2002: 14.

164 La leyenda del grabado canta en tono burlesco: "¡Oh dolor! ¡Oh suerte cruel!/ Ya va al eterno descanso/ sobre una pluma de ganso/ El difunto Cascabel!// Cortó su vital estambre/ y acabó con su busilis/ un fiero ataque de bilis/ con retortijones de hambre.// Al cabo de tanta lidia/ Lo conduce al Pepinal,/ la horrible furia infernal / de la calumnia y la envidia.// Quiso a un gato manso y fiel/ Colgar cascabel ingrato,/ Pero el demonio del gato/ Hoy se lleva al cascabel.// Junto al cadáver, Valdez/ Cabizbajo se mantiene: y ya la sangre le viene/ Quizás por última vez.// Ya no se le dan tres pitos/ Los cantos del Trovador/ Y alocado de dolor/ se pone a hacer Gorgoritos./ Sigue a su lado el camino/ De desengaños repleto,/ El enmantecado Neto,/ Cara de macho argentino./ Y para colmo de cuitas, / Mira en que trabajadas/ Setecientas pinceladas/ Y dos mil pinceladitas.// Y con el ánima enferma/ Llorando el chasco del Misti/ Y el abandono de Cristo,/ Va el hijo de —a Guillermo./ Con ojos patibularios/ Mira los restos mortales/ Del que cargó sus fatales/ Retratos Parlamentarios.// Y en cortejo funeral/ Al difunto lo siguieron,/ las ratas que se comieron/ todo el queso nacional.// Vivió hambriento, insolente y mentecato;/ Murió de hambre, de rabia y de impotencia;/ Hoy se encuentra el Diablo en la presencia: ¿Le puso el cascabel al Gato?". La referencia a Palma como el "hijo de Ña Guillermo" era una alusión burlesca a sus orígenes raciales. El 18 de enero, y después el 25 de marzo de 1873, La Sabandina se burlaba del futuro autor de las Tradiciones Peruanas diciéndole: "Allí está el niño de Angola/ Que parece ánima enferma;/ El nieto de —a Guillermo,/ El héroe de la pistola/ El que hizo malos tratos/ De contador de Marina/ Y hace hoy con pluma mezquina/ Parlamentarios retratos". Unos días después, lo ridiculiza como "el muñeco de chocolate Ricardito" por defender en la cámara el fraude y la tiranía, y apoyar a Piérola y Balta.

165 Fuentes 1856: 95.

166 Véase Otero Muñoz 1936.

167 Samper 1884: 7-11.

168 Ibid.: 64.

169 El dato lo consigna El Chispazo el l 5 de abril de 1893.

170 Samper 1884: 66-67. Este autor identifica toda la obra satírica de Fuentes como el producto de la envidia y la mezquindad: "Para él, todos son mastuerzos,/ Porque le pican la envidia,/ Pancho, es malo porque tiene/ La cara como sandía;/ Juan, porque lleva las manos/ en los bolsillos metidas;/ Martín, por su pelo crespo;/ José, porque usa trabillas; /Joaquin, por una verruga/ Que en la nuca lleva inscrita;/ Don Gregorio, por ser chato/ Y abultado de barriga;/ Antonio, porque se peina/Hacia abajo o hacia arriba;/ Tomas, porque hizo una oda;/ Fernando, por una epístola;/ Este, porque tiene plata; /Aquel, porque necesita;/ Uno por haber nacido; otro por su larga vida [...] Este, porque tiene imprenta/ Que le despierta la envidia;/ el otro, porque le hicieron/ Retrato en fotografía [...]" (ibid.: 67 y 112).

171 "De la noche a la mañana, apareció Vampiro ministerial de pies a cabeza, armado de punta en blanco, y encargado por sus compadres del palacio, de defender a todo trance: Como honrado periodista/ Todo el tren ministerial;/ Y sostener la moral.... /(°Pues! La moral gobiernista!/ Según el orden legal. // Y, si el caso os causa risa, /Candidísimo lector,/ tal risa tendré por lisa,/ Pues no sabéis de la misa/La media, en casos de honor. Afirma en otro lugar: El cálculo no pudo ser más hábil, como obra de un pillo consumado" (Samper 1884. 71-74; 85).

172 Ibid.: 15. En sus poemas satíricos contra Andrés de Santa Cruz, Felipe Pardo y Aliaga (1806-1868) también utilizó términos que se refieren a "animales" para describir al presidente de Bolivia delatando el racismo y el temor de la oligarquía limeña frente a la Confederación Perú-Boliviana (Kristal 1991: 43-46).

173 Xammar 1945: 9.

174 Fuentes 1863: 64-65.

175. Ibid.: 162.

176 Fuentes era vivanquista y al terminar la revolución, un amigo íntimo suyo –el Dr. Pacheco, secretario general de Vivanco– fue tomado prisionero por Castilla. En un acto de desesperación y pese a estar convencido que recibiría un merecido desaire, Fuentes le escribió una carta al Mariscal solicitándole un favor personal. Deseaba de todo corazón que su amigo entrañable fuese liberado. A menos de una hora, Castilla responde a su misiva mediante un emisario –el Dr. Manuel N. Corpancho– informándole que había accedido a su pedido. "¿Qué me aconsejaba la gratitud en vista de un paso ciertamente magnánimo?", se preguntaba Fuentes. Desde aquel momento, admitió, Castilla lo conquistó y convirtió en un amigo personal. Sin embargo, confesaba "con todo orgullo, que jamás me he humillado; jamás pise los salones de su casa mientras fue Presidente y que el General tuvo la delicadeza de no mover sus labios para hablarme de cosas pasadas. Reconocía, eso sí", que lo había protegido y "era cierto que todo lo que tengo se lo debo a él" (Fuentes 1863: 131). Le sorprendía, por otro lado, que su tocayo chileno don Manuel de Amunátegui –a quien Fuentes le dedica su Autobiografía– contratase a Samper, un verdugo literario para que lo desprestigiara con insultos y epitafios cuando en sus primeros años como periodista Amunátegui tenía en su diario una sección de remitidos anónimos, que se prestaba al escándalo y a la difamación, tal como maliciosamente lo recuerda el 10 de diciembre de 1892 el semanario satírico cacerista Ño Bracamonte. En sus primeros años su diario no era de noticias periodísticas sino de avisos y comunicados, y Fuentes le trae a la memoria de Amunátegui cómo "él solía tener asalariadas algunas plumas y que cuando no chorreaba lo suficiente la sección de Remitidos, se ponía la puntería a una persona cualquiera que pudiese pagar una contestación" (Fuentes 1863: 84). De hecho, el propio Fuentes reconoce haber comprado expedientes judiciales de recocidos personajes políticos como una práctica común entre los colegas de su profesión (ibid.: 88).

177 McElroy 1977: 670-727.

178 El Comercio, miércoles 20 de diciembre de 1871. La fecha de su arresto estaba calculada. Richardson fue tomado preso al iniciarse las vacaciones navideñas. Esto impedía que ningún juez viese su caso antes del 6 de enero. Pero por una serie de cartas suyas dirigidas a su amigo personal Manuel Pardo, es evidente que su situación jurídica se complicó pues permaneció encarcelado por más de medio año. En una misiva dirigida a Manuel Pardo, fechada el 2 de agosto de 1873, le explicaba: "Lo que yo juzgue filosófica y liberariamente por medio de mis caricaturas como actos contrarios a la libertad y a los derechos del pueblo, se quiere considerar como un delito, cuando ese mismo pueblo poniéndose a la altura de sus destinos, castigó a los culpables de esos crímenes". Le menciona a Pardo los nombres de sus vengativos perseguidores políticos que conspiraban contra él para imponerle penas que destruirían a su familia, y que en prisión le hacían temer por su propia vida" (V. L. Richardson. Cartas a Manuel Pardo. Colección Manuel Pardo. Código D2-36-2466. Archivo General de la Nación. Lima).

179 El Comercio, lunes 23 de octubre de 1871.

180 Véase Peñaherrera Sánchez 1983: 42.

181 Véase Majluf y Wuffarden 2001: 58-59.

182 El Comercio, sábado 30 de diciembre de 1871, pág. 5.

183 En su Atlas Geográfico del Perú, Mariano Felipe Paz Soldán sugiere que para un etnógrafo el valor documental científico proporcionado por el arte de la fotografía convertía a toda descripción, dibujo o pintura costumbrista del pasado en una caricatura (Paz Soldán 1865: 65). Pese a ello, escribía doña Elvira: "Para los que no conocen la historia ni el progreso de la humanidad, puede ser que se considere como reprobada una de las mas nobles ocupaciones. Combatir la fotografía es combatir la luz. El fotógrafo nada inventa –alumbra–. Si hay cuadros feos en los actos sociales, si hay defectos en la naturaleza misma, no está la culpa en el fotógrafo. Llamar deshonrosa su ocupación sería insultar al sol, porque el Sol es la paleta del fotógrafo. Mal puede pues mi esposo poner en ridículo a nadie, y mucho menos a los altos magistrados de la República, por quienes ha tenido siempre consideración y respeto, a no ser que las caricaturas invívita en el original; o que personas mal intencionadas, o con un celo poco discreto; hallan padecido equivocaciones que los hubieran obligado a ser los verdaderos autores de la injuria, por medio de arbitrarias y apasionadas aplicaciones. No es extraño que pertenezca a este número el señor coronel Vargas, desde que asegura que la gente mal entretenida, se divierte con esas desvergonzadas exhibiciones".

184 Tras exaltar el ideario libertario de las repúblicas americanas independientes, puntualizaba: "La caricatura política no sólo ha sido tolerada sino aceptada aun por los gobiernos despóticos, por que es útil a la administración, a las artes, a la moral, a las costumbres, y a todo el orden social. La caricatura política se ha mirado en todos los países cultos como una arma de buena ley: ella es terrible, pero no desleal, por que si exagera las faltas, es para impedir una caída: y si traspasa su objeto es para obligar al hombre público de una manera eficaz a que corrija su conducta. La caricatura política data de la época en que comienza lo que se llama el espíritu público [...] hizo temblar a Richelieu [...] más tarde hizo conocer a Luis catorce los defectos de su misma grandeza; y en fin: el Directorio calló por que sordo a sus indicaciones no quiso estudiar lo que significaba la lanzeta, la lechuga y la rata que se le presentaron en un geroglífico. Es, no hay duda, el poderoso elemento para desacreditar en el espíritu del pueblo, a los malos gobiernos, y el más rudo castigo que se puede imponer a la injusticia y a la bajeza; pero el gobierno justo y bueno ¿por qué tiene que temerle? Ella sólo tiene influencia y poder contra los transgresores de las leyes, contra los violadores de las garantías, contra los comerciantes en política, contra los incapaces que ponen el poder que han recibido de los pueblos en manos incompetentes, para multiplicar la serie de los desaciertos! ¡No! Que no le tema el gobierno del Perú a una invención que sólo se ha convertido en castigo para los farsantes de la escena política. La caricatura se ha ejercido en todas partes del mundo con una libertad sin límites. El héroe del siglo no estuvo al abrigo de las caricaturas, ni hay hombre alguno que pertenezca a la historia, que la opinión no haya formado un juicio, favorable o adverso.. Cada apreciación especial es una verdadera caricatura". Desde tiempos de la Revolución francesa, concluía doña Elvira, el arte de "la caricatura se había consagrado a burilar la historia de todos esos enanos que se llaman grandes hombres". Sea como fuere, Richardson aprendió su lección por la vía más dura. Por ello, tras ser puesto en libertad y con la llegada de su amigo Manuel Pardo al gobierno, en el mes de agosto de 1873 se preocupó por escribir una carta a los señores cronistas de El Comercio. Deseaba deslindar todo vínculo con un nuevo periódico satírico –publicado anónimamente–, que acababa de aparecer en Lima titulado La Caricatura, y aclarar que ni siquiera conocía a sus editores (El Comercio, jueves 31 de octubre de 1872).

185 Véase Almunia 1972: 62.

186 Quiero agradecer a Fernán Altuve Febres por esta referencia bibliográfica.

187 La revolución de Prim, apoyada por milicias armadas ciudadanas de carácter popular y alzamientos de masas en diversas ciudades españolas, pretendió poner fin a la corrupción administrativa de la corona, en medio de una crisis financiera. Perseguía también que la Junta Revolucionaria de Madrid y los partidos liberales y progresistas le otorgaran a la burguesía y las clases populares una mayor participación política (Bozal 1979: 109-122). Muchos corevolucionarios de Prim, sin embargo, terminaron por interpretar su obstinado monarquismo liberal como un acto de traición. El problema no estaba en su adhesión total a la monarquía. Después de todo, esta era la postura oficial del liberalismo en España. Prim se ganó a sus mortales enemigos cuando después de la revolución en vez de buscar las esperadas reformas entre los federales, los demócratas, los unionistas o incluso formando alguna alianza con los republicanos –sus contrarios– se propuso restaurar la monarquía española inaugurando una nueva línea dinástica con el príncipe Amadeo I de Saboya, hijo de Victor Manuel, rey de Italia. Con ello pretendía sustituir a la ya desgastada estirpe sucesoria de los Borbones. Como presidente del Consejo de Ministros en el Parlamento, Prim logró convencerlo de los beneficios de esta elección y al realizarse la votación en las Cortes el 16 de setiembre de 1870 ganó por absoluta mayoría: 191 votos apoyaron a Amadeo de Saboya como nuevo rey, 60 votos optaron por un gobierno Republicano y 27 votos fueron para Antonio María Felipe Luis de Orleáns, hijo de Luís Felipe y María Amalia, reyes de Francia, quien, tiempo después, sería acusado como uno de los conspiradores del asesinato de Prim. Mientras España esperaba el arribo del nuevo monarca, un 27 de diciembre de 1870 por la tarde, tras salir Prim del Congreso en Madrid y alejarse en su coche de caballos, fue victimado en una emboscada y acribillado a balazos, falleciendo tres días después. Ni los autores intelectuales del asesinato, ni sus verdugos materiales fueron hallados, aunque algunos de los sospechosos, como José Paul y Angulo huyó a Francia, a Argentina y al Perú; murió en Francia en 1892 (véase Pedrol Rius 1990: 72).

188 El nexo directo entre los editores de La Flaca y los de La Mascarada se comprueba en otra caricatura prácticamente idéntica publicada en Barcelona el 3 de julio de 1870 y en Lima el 22 de agosto de 1874. Ambas llevan por título "Macbeth, tu serás rey", aludiendo a la escena de William Shakespeare donde se enfrentaban los fantasmas del pasado con quien sería la víctima de las conjuras políticas.

189 Basadre 1968, tomo VI: 397.

190 Miro Quesada Laos 1957: 130.

191 De hecho, el imaginario satírico de La Mascarada proporcionó los elementos retóricos que permitieron denunciar a las falsas ideologías caudillistas que atentaban contra la democracia. Pese a su noción centralista y decimonónica de Lima como el cerebro del Perú, El Comercio de Iquique difundió la noticia del asesinato de Pardo señalando que "Lima es el cerebro del Perú. Pues bien: el eco sordo del rifle del desgraciado Montoya repercutió sobre ese poderoso cerebro [...] cuando contempló exánime y frío, como el mármol, el cuerpo del jefe del civilismo. La caída de un hombre al golpe de un puñal o al tiro de un revolver, no es un triunfo para un partido. Bruto, matando a César, consolidó la tiranía de Roma. Creía que segando una cabeza, rodaban despedazadas las cadenas de la esclavitud y caía la opresión. Pero, ¡inútil sacrificio! Tras de un tirano vino otro y sobre la sangre del gran conquistador lloró Bruto la esterilidad de su obra. La muerte de D. Manuel Pardo no puede, de ningún modo, exaltar una idea, ni hacer surgir un partido. Desgraciado de aquel que, sobre la sangre de esa víctima ilustre quisiese fundar el pedestal de su gloria y la escala para llegar al poder ambicionado [...]. Montoya, matando a Pardo como a César en el Senado, levanta en contra suya la execración del país entero, y levantará la de toda la humanidad, que siente herida la majestad del hombre con un nefando asesinato, sin ejemplo entre nosotros por los caracteres con que se ha ejecutado y por la talla de la víctima escogida" (El Asesinato 1878: 460-462).

▶ Página siguiente: Retrato emblemático del obispo criollo novohispano Juan de Palafox y Mendoza. Anónimo. (1600-1659). Recoge los atributos iconográficos difundidos en el grabado de Pedro Villafranca fechado en 1665. Se representa al obispo de Puebla escribiendo Las Excelencias de San Pedro mientras contempla al corazón alado del Amor Divino iluminado por un rayo de luz sobre un crucifijo en su mesa. El emblema del rayo en Júpiter, suspendido en el aire, simboliza el celo de Palafox por la justicia. El báculo, la pluma de escribir, las llaves y los libros aluden a su cuidado como Pastor de Ovejas y a su defensa de la dignidad episcopal y a la autoridad suprema de Roma El timón del buen gobierno al pie de su escritorio evoca su cargo político como virrey y visitador de Nueva España. El rosario de hueso de cuentas blancas bajo su brazo alude a su devoción a la Virgen María. La calavera en el espejo es un vanitas que muestra al cráneo del obispo retratado según la leyenda que figura en el grabado novohispano mencionado: "La vida es un retrato pintado de la muerte; es decir, el hombre pasa con su imagen; pero el retrato de la virtud jamás se aniquila: vivió, vive y vivirá en su hermosura". Pintura mural. S. XVIII. Convento de Santa Teresa de Jesús, Ayacucho.

EXCEL
DE
SANPE
DRO

Bibliografía

ABASCAL Y SOUSA, José Fernando de
1944 *Memoria de gobierno* (edición preparada por Vicente Rodríguez Casado y José Antonio Calderón Quijano), 2 vols. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

ACEVEDO, Sara
2005 *Catálogo. La loza de la tierra. Cerámica vidriada en el Perú.* Lima, URP e ICPNA.

AINAUD DE LASARTE, Joan
1988 "Enseñanzas militares y desarrollo técnico". En: *Carlos III y la Ilustración*, tomo I. Madrid, Ministerio de Cultura.

ALAPERRINE-BOUYER, Monique
1998 "Esbozo de una historia del Colegio San Francisco de Borja de Cuzco". En: *Actas del XI Congreso Internacional de AHILA* (Liverpool 17-22 de setiembre 1996), vol. 4. Edición de John R. Fisher. University of Liverpool.

ALMUNIA, Celso, CADENA J.M, GARCÍA DE CASTRO, Ramón e Iván TUBAU
1972 "Estudio o ensayo sobre periodismo humoristico en el S. XIX". En: *Premio Nacional del Periodismo Juan Mañe y Flaquer convocado por el Centro de Iniciativas y Turismo de Torredembarra, bajo el patrocinio del Magnífico Ayuntamiento de la Villa.* El Ayuntamiento de Torredembarra.

ALTUVE-FEBRES, Fernán
2006 "La última morada de un radical. El polémico funeral de Francisco de Paula Gonzalez Vigil". En: Mc Evoy, Carmen editora, *Funerales republicanos en América del Sur*. Santiago de Chile, Centro de Estudios Bicentenario.

ALVARADO MESTANZA, Krosky Elizabeth
2001 "La capilla de Nuestra Señora de la Antigua". *Alma Mater* 20: 27-39. Lima.

ÁLVAREZ DE TOLEDO, Cayetana
2004 *Politics and Reform in Spain and Viceregal Mexico. The Life and Thought of Juan de Palafox 1600-1659*. Oxford, Oxford University Press.

ÁLVAREZ URQUIETA, Luis
1936 "El artista pintor Carlos C. Wood. Prócer de la Independencia sudamericana". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 7: 225-256. Santiago.

AMADO GONZÁLEZ, Donato
2002 "El alférez real de los Incas: resistencia, cambios y continuidad de la identidad indígena". En: Decoster, Jean-Jacques, *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*. Cusco, CBC, IFEA y Kuraka.

AMICH, José
1975 *Historia de las misiones del convento de Santa Rosa de Ocopa*. Lima, Editorial Milla Batres.

ANDERSON, Benedict
1991 *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del liberalismo*. México, FCE.

ANGLES VARGAS, Víctor
1999 *La Basílica Catedral del Cusco*. Cusco.

ANGRAND, Léonce
1972 *Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima, Carlos Milla Batres.

ANNA, Timothy E.
2003 *La caída del gobierno español en el Perú. El dilema de la Independencia*. Traducción de Gabriela Ramos. Lima, IEP.

ANÓNIMO
1805 *Poema épico en elogio de la magnífica Renovación y suntuoso adorno del Altar Mayor e Iglesia del Convento Grande de N. Seráfico Padre San Francisco de la Ciudad de Lima, empezado y concluido por nuestro R. P. Fray José Llera, Predicador General Apostólico...* Lima, Imprenta Real.
1872 *La cuestión sobre El Arzobispado de Lima*. Lima.
1924 "La sátira y la caricatura". *Revista Semanal Mundial*, edición del 9 de diciembre. Lima.

APARICIO QUISPE, Severo
2001 *La Orden de la Merced en el Perú. Estudios históricos*, 2 vols. Cusco.

ARAOZ, José Flores, MUJICA PINILLA, Ramón, WUFFARDEN, Luis Eduardo y Pedro GUIBOVICH
1995 *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima, BCP.

ARES QUEIJA, Berta
1997 "El papel de mediadores y la construcción de un discurso sobre la identidad de los mestizos peruanos (siglo XVI)". En: Ares Queija, Berta y Serge Gruzinski editores, *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores.* Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.

ARIAS SCHREIBER PEZET, Jorge EDITOR
1974 *Hipólito Unanue*. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo I, vols. 7-8. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

ARMELLADA, Fray Cesáreo de
1959 *La causa indígena americana en las Cortes de Cádiz*. Madrid.

ARONA, Juan de
1882 *Diccionario de peruanismos. Ensayo filológico*. Lima, Librería Francesa Científica J. Galland.

ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé
1965 *Historia de la Villa Imperial de Potosí,* tomo 1. Edición de Lewis Hanke y Gunnar Mendoza. Providence, Brown University Press.

AVERY, Kevin J.
1993 *Church's Great Picture, The Heart of the Andes*. New York, Metropolitan Museum of Art.

BAÉZ, Eduardo
2003 "Quito: City and Landscape between Utopia and Reality". En: Lejeune, Jean-François editor, *Cruelty & Utopia: Cities and Landscapes of Latin America*. New York, Princeton Architectural Press.

BAMBACH, Carmen
2003 *Leonardo Da Vinci. Master Draftsman*. Exhibition Catalogue at the Metropolitan Museum of Art. Yale University Press.

BARGELLINI, Clara
1994 "Dos series de pinturas de Francisco Clapera". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 65: 159-178. México D.F.

BARRAS DE ARAGÓN, Francisco de las
1912 "Una historia del Perú contenida en un cuadro al óleo de 1799". *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia Natural*.22: 224-285. Madrid.

BASADRE, Jorge
1968 *Historia de la Republica del Perú, 1822-1933*, 17 vols. Lima, Editorial Universitaria.

BAUDELAIRE, Charles
1988 *Lo cómico y la caricatura.* Madrid, Ediciones Visor Dis.

BAYLY, C. A.
2004 *The Birth of the Modern World, 1780-1914*. Oxford, Blackwell.

BEDOYA, Jaime
2004 "Encuentros con hombres notables. Raúl Montesinos, creador de la bandera del Tawantinsuyu". *Caretas* 1827, edición del 10 de junio. Lima.

BENEZIT, E.
1966 *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, 8 vols. París, Gründ.

BERMÚDEZ, José Manuel
1805a *Fama póstuma del excelentísimo e ilustrísimo señor doctor don Juan Domingo González de la Reguera...* Lima, Imprenta Real de los Huérfanos.
1805b *Oración fúnebre del excelentísimo e ilustrísimo señor doct. don Juan Domingo González de la Reguera...* Lima, Imprenta de los Huérfanos.

BERNALES, Jorge
1989 "La pintura en Lima durante el virreinato". En: *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima, BCP.

BETANZOS, Juan de
1987 *Suma y narración de los incas.* Edición de María del Carmen Martín Rubio. Madrid, Atlas. [1551].

BILBAO, Manuel
1934 "Un cuadro genealógico de los incas del Perú". *La Prensa*, Buenos Aires, edición del 25 de marzo, sección cuarta.

BONILLA, Helia
2000 "La gráfica satírica y los proyectos políticos de nación (1808-1857)". En: *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860.* México D.F., INBA.

BOZAL, Valeriano
1979 *La ilustración gráfica del XIX en España.* Madrid, Lipal.

BRADING, David A.
1991a *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. México D.F., FCE.
1991b *The First America: The Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State 1492-1867.* Cambridge, Cambridge University Press.

BRADLEY, Peter y David CAHILL
2000 *Habsburg Peru: Images, Imagination and Memory.* Liverpool, Liverpool University Press.

BRAVO, Concepción
1986 *El tiempo de los incas.* Madrid, Alhambra.

BRAVO GUZMAN, Adolfo
1949 *El Arzobispo de Berito*. Jauja, Talleres Gráficos de Editora Médica Peruana.

BRISSET, Demetrio E.
2002 "Diabladas andinas y granadinas". En: Pino, Fermín del, coordinador, *Demonio, religión y sociedad entre España y América*. Madrid, Departamento de Antropología de España y América. CSIC.

BROADLEY, A.M.
1911 *Napoleon in Caricature 1795-1821*, vol. I. Londres, John Lane Edition.

BROMLEY, Juan
1927 *El estandarte real de la ciudad de Lima. (Contribución a la historia de la Lima colonial)*. Lima, Imprenta Torres Aguirre.

BROWN, Thomas A.
1976 *La Academia de San Carlos de la Nueva España*. México D.F., Secretaría General de Educación Pública.

BUENO, Cosme
1951 *Geografía del Perú virreynal, siglo XVIII*. Lima, D.M. Azángaro. [1763].

BUNTINX, Gustavo y Luis Eduardo WUFFARDEN
1991 "Incas y reyes en la pintura colonial peruana: La estela de Garcilaso". *Márgenes* 8: 151-210. Lima.
2005 *Pinacoteca Municipal Ignacio Merino*. Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima.

BURGA, Manuel
1988 *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los Incas*. Lima, IAA.

BURGA, Manuel y Alberto FLORES GALINDO
1982 "La utopía andina". *Allpanchis* 17: 85-101. Cusco.

BURUCÚA, José Emilio, y Fabián Alejandro CAMPAGNE
2003 "Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur". En: Annino, Antonio y François-Xavier Guerra editores, *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. México D.F., FCE.

BURUCÚA, José Emilio, JÁUREGUI, Andrea, MALOSETTI, Laura y María Lía MONILLA
1990 "Influencia de los tipos iconográficos de la revolución francesa en los países del Plata". *Cahiers des Amériques Latines* 10: 147-157. París.

BURNS, Kathryn
2002 "Beatas, 'decencia' y poder: la formación de una elite indígena en el Cuzco colonial." En: Decoster, Jean-Jacques, *Incas e Indios Cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*. Cusco, CBC, IFEA y Kuraka.

CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge
1995 "La utopía de Hipólito Unanue: comercio, naturaleza y religión en el Perú". En: Cueto, Marcos editor, *Saberes andinos. Ciencia y tecnología en Bolivia, Ecuador y Perú*. Lima, IEP.

2005 "La Ilustración hispanoamericana: una caracterización". En: Rodríguez O., Jaime E. coordinador, *Revolución, Independencia y las nuevas naciones de América*. Madrid, Fundación MAPFRE Tavera.

CABRERA, Miguel
1756 *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*... México D.F., Imprenta del Real Colegio de San Ildefonso.

CÁCERES, Zoila Aurora [Evangelina]
1930 "El arte pictórico en el Perú". *Revista de las Españas* 48-49. Madrid.

CAHILL, David
1984 *Crown, Clergy and Revolution.* Tesis de doctorado presentada a la Universidad de Liverpool.
1998 "After the Fall: Constructing Inca Identity in Late Colonial Cuzco". En: Luis Roniger y Mario Sznajder, *Constructing Collective Identities and Shaping Public Spheres: Latin American Paths*. Brighton and Portland, Sussex Academic Press.
2002 "The Virgin and the Inca: An Incaic Procession in the City of Cuzco in 1692". *Ethnohistory* 49 (3): 611-649.
2003a "Primus inter pares. La búsqueda del marquesado de Oropesa camino a la Gran Rebelión (1741-1780)". *Revista Andina*.37: 9-52. Cusco.
2003b "Nobleza, identidad y rebelión: Los incas nobles del Cuzco frente a Túpac Amaru, 1778-1782". *Histórica* 27 (1): 9-49.

CAHILL, David y Blanca TOVÍAS EDITORES
2003 *Élites indígenas en los Andes: nobles, caciques y cabildantes bajo el yugo colonial*. Quito, Abya-Yala.

CALANCHA, Fray Antonio de la
1974-1981 *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*, 6 vols. Edición de Ignacio Prado Pastor. Lima.

CAMPO Y PANDO, Toribio del
1792 "Carta sobre la música". *Mercurio Peruano* 4 (117): 108-115. Lima.

CANGAS, Gregorio de
1997 *Descripción en diálogo de la ciudad de Lima entre un peruano práctico y un bisoño chapetón*. Lima, BCRP.

CARLETON, Geo W.
1866 *Our Artist in Peru*. New Cork, Carleton.

CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando y Valeriano BOZAL
1987 *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXXI. Madrid, Espasa Calpe.

CARRIL, Bonifacio del
1971 *Iconografía del general San Martín*. Notas descriptivas de Luis Leoni Houssay. Buenos Aires, Emecé Editores.

CASALINO SEN, Carlota
1999 "Higiene pública y piedad ilustrada: la cultura de la muerte bajo los Borbones". En: O Phelan, Scarlett compiladora, *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima, PUCP e Instituo Riva-Agüero.
2005 "El Perú imaginado y representado en el siglo XIX". En: Cavieres F., Eduardo y Cristóbal Aljovín de Losada editores, *Perú-Chile/Chile-Perú, 1820-1920. Desarrollos políticos, económicos y sociales*. Lima, Convenio Andrés Bello, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, UNMSM.

CASTILLO, Teófilo
1916 "Notas de arte: Un nuevo caricaturista. Emilio Goyburu". *Revista Variedades* 43, edición del 17 de junio. Lima.
1918- 1919 "Pancho Fierro" *Revista Variedades* 564: 1199-1202; 565: 1226- 228; 57: 94-96; 579: 287-289. Lima.

CASTRO, Ignacio de
1971 *Relación del Cuzco* (1788-91). Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo II, vol. 1. Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú. Lima.
1978 *Relación del Cuzco.* Edición de Carlos Daniel Valcárcel Araníbar. Lima, UNMSM. [1795].

CASTRO ARENAS, Mario
1973 *La rebelión de Juan Santos*. Lima, Editorial Milla Batres.

CATÁLOGO
1951 *Catálogo del Museo Histórico Nacional*. 2 vols. Buenos Aires, Ministerio de Ecuación y Museo Histórico Nacional.
1971 *Caricature and its Role in Graphic Satire. An Exhibition by the Department of Art, Brown University at the Museum of Art, Rhode Island School of Design*. Providence, Rhode Island.
1982 *Honoré Daumier 1808-1879. The Armand Hammer Daumier Collection*. Los Ángeles, The Armand Hammer Foundation.
1988 *French Caricature and the French Revolution, 1789-1799.* Grunwald Center for the Graphic Arts, Wright Art Gallery. Los Ángeles, University of California.
1996 *New World Order. Casta Painting and Colonial Latin America*. Americas Society Art Gallery. Nueva York.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín
1800 *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España.* Publicado por la Real Academia de San Fernando. Madrid, Imp. Vda. De Ibarra.

CHAMBERLAIN, Robert
1939 "The concept of 'Señor Natural' as revealed by Castillian Law and Administrative Documents". *Hispanic American Historical Review* 19 (2): 130-137.

CHAMOUST, R.
1783 *L' ordre francois trouvé dans la nature*. París.

CHEVALIER Jean y Alain GHEERBRAND
1988 *Iconología*. México D.F.

CHIARAMONTI, Gabriella
2005 "A propósito del debate Herrera-Gálvez de 1849: breves reflexiones sobre el sufragio de los indios analfabetos". En: Aljovín, Cristóbal y Sinesio López editores, *Historia de las elecciones en el Perú. Estudios sobre el gobierno representativo*. Lima, IEP.

CHIPMAN, Donald
1981 "Isabel Moctezuma: Pioneer of *mestizaje*". En: Sweet, David G. y Gary B. Nash editors, *Struggle and Survival in Colonial America*. Berkeley y Los Ángeles, California University Press.

CHOCANO MENA, Magdalena
2003 "Contrastes y paralelismos provinciales: la autoridad indígena entre Lucanas y Conchucos". En: Cahill, David y Blanca Tovías editores, *Élites indígenas en los Andes: nobles, caciques y cabildantes bajo el yugo colonial.* Quito, Abya-Yala.

CHOY, Emilio
1979 "De Santiago Matamoros a Santiago Mata-Indios". En: Choy, Emilio, *Antropología e Historia*, vol 1. Lima.

CISNEROS SÁNCHEZ, Manuel
1975 *Pancho Fierro y la Lima del 800.* Lima, Importadora, Exportadora y Librería García Ribeyro.

CLEMENT, Jean Pierre
1983 "El nacimiento de la higiene urbana en la América española del siglo XVIII". *Revista de Indias* 53 (171). Madrid, CSIC.

COBO, Bernabé
1964 *Historia del Nuevo Mundo.* Edición de Francisco Mateos. Madrid. [1653].

CÓDIGO
1836 *Código Santa Cruz de Procedimientos Judiciales del Estado Sur-Peruano. Edición Oficial.* Lima, Imprenta de Eusebio Aranda.

COLECCIÓN
1813 *Colección de los decretos y órdenes que han expedido las Cortes Generales y Extraordinarias desde 24 de septiembre de 1811 hasta 24 de mayo de 1812,* tomo II. Cádiz, Imprenta Nacional.

COLIN, Michele
1966 *Le Cuzco a la fin du XVII et au début du XVIII siècle*. París.

COLMENARES FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA, Felipe
1771 *El día deseado. Relación de la solemnidad con que se estrenó la iglesia del Santo Cristo de los Milagros, Patrón jurado por esta ciudad contra los temblores*... Lima, Oficina de la Calle de San Jacinto.

CONDAMINE, Charles Marie de la
1921 *Relación abreviada de un viaje hecho por el interior de la América Meridional*. Madrid, Calpe.

COPE, R. Douglas
1994 *The Limits of Racial Domination. Plebeian Society in Colonial Mexico City, 1660-1720*. The University of Wisconsin Press.

CÓRDOVA Y SALINAS, Diego de
1957 *Crónica de la religiosísima provincia de los doce apóstoles del Perú de la orden de N.S.P. San Francisco*. Edición de Lino G. Cañedo. México D.F.

CORVALÁN MENDILAHARSU, Dardo
1947 "Los símbolos patrios". En: *Historia de la Nación Argentina*, vol. VI, capítulo 3. Buenos Aires, El Ateneo.

COSTA DE LA TORRE, Arturo
1965 "Logias masónicas de la Independencia: El gran mariscal de Zepita Andrés de Santa Cruz y la logia al oriente del Titicaca". Conferencia leída en el Club Internacional y en el Instituto Cultural Boliviano-Peruano. La Paz.

COSTA Y CAVERO, R. [Ramón]
1921 *Las banderas y los escudos del Perú*. Lima, Imp. La Equitativa.

CRUZ DE AMENÀBAR, Isabel y Trinidad ZALDÍVAR PERALTA
1996 "El trazado fronterizo de la Caricatura. Confrontación y cohesión en el proceso limítrofe chileno 1879-1902". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 106. Santiago de Chile.

CUNO, James
1988 "Introduction". En: *French caricature and the French Revolution, 1789-1799*. Grunwald Center for the Graphic Arts, Wright Art Gallery. Los Ángeles, University of California.

DARGENT-CHAMOT, Eduardo
1989 "L'iconographie révolutionnaire au (*sic*) l'Amérique espagnole". En: Vovelle, Michel editor, *L'Image de la révolution française*, 2 vols., vol. II. París, Pergamon Press.

DECOSTER, Jean Jacques
2002 "La sangre que mancha: la Iglesia colonial temprana frente a indios, mestizos e ilegítimos". En: Decoster, Jean-Jacques, *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*. Cusco, CBC, IFEA y Kuraka.

DE LA JARA, Carlos A
1975 *Historia Aeronáutica del Perú,* 2 vols. Lima, Ausonia.

DE LA PUENTE, Juan
1612 *Tomo primero de la conveniencia de las dos monarquías católicas, la de la Iglesia Romana y la del Imperio Español*... Madrid.

DE LA PUENTE CANDAMO, José A.
1976 *Obra gubernativa y epistolario de San Martín*. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo XIII, vol. 2. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

DEL BUSTO DUTHURBURU, José Antonio
1981 *José Gabriel Túpac Amaru antes de su rebelión*. Lima, PUCP.
1996 *La platería en el Perú. Dos mil años de arte e historia. Colección Enrico Poli.* Lima, BSP.

DEL RÍO, María José
1988 "Represión y control de fiestas y diversiones en el Madrid de Carlos III". En: *Carlos III, Madrid y la Ilustración*. Madrid, Siglo XXI.

DELGART Martín
1943 "Terapéutica indígena boliviana". En: *Archivos bolivianos de Medicina*. Universidad de San Francisco Javier. Enero-diciembre. Sucre.

DENEGRI LUNA, Félix EDITOR
1971a *Memorias, diarios y crónicas*. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo XXVI, vols. 1-4. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
1971b *Asuntos militares. El Ejército Libertador del Perú.* Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo VI, vol. 2. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

DESCRIPCIÓN
1808 *Descripción del cementerio general mandado erigir en la ciudad de Lima por el excmo. señor don José Fernando de Abascal y Sousa, virrey y capitán general del Perú.* Lima, Casa Real de Niños Expósitos.

DÍAZ DEL CASTILLO, Emiliano
1956-1958 "El clérigo presbítero don Melchor Inca de Salazar". *Revista de Historia* 6 (36-47).

DÍAZ REMENTERÍA, Carlos
1977 *El cacique en el virreinato del Perú: estudio histórico-jurídico.* Sevilla, Universidad de Sevilla.

DICCIONARIO
1947 *Diccionario enciclopédico de la masonería*, redactado por don Lorenzo Frau Arbines y publicado bajo la dirección de Rossend Arús y Arderiu, 3 vols. Buenos Aires, Kier.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio
1988 *Carlos III y la España de la Ilustración.* Madrid, Alianza.
1992 *La sociedad española en el siglo XVII.* CSIC. Granada, Universidad de Granada. [1963].

DONOSO, Ricardo
1950 *La sátira política en Chile*. Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.

DURAND, José COMPILADOR
1982 Gaceta de Lima. De 1756 a 1762. De Superunda a Amat, tomo I. Lima, COFIDE.

DURAND FLÓREZ, Luis
1973 *Independencia e integración en el plan político de Túpac Amaru*. Lima, P. L. Villanueva.
1993 *El proceso de Independencia en el sur andino. Cuzco y La Paz, 1805*. Lima, UL.

DUVIOLS, Jean-Paul
1985 *L'Amérique espagnole vue et rêvée. Les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*. París, Editions Promodis.
1991 "Descripción de la ciudad de Lima Capital del Reyno...". En: Thiercelin, Raquel editora, *Cultures et sociétés Andes et Méso-Amérique. Mélanges en hommage a Pierre Duviols*. Provence, Université de Provence.

EL ASESINATO
1878 *El asesinato de Manuel Pardo, Presidente del Senado. 16 de Noviembre de 1878*. Lima, Imprenta del Estado.

EL IRIS DE LA PAZ.
2002 *El iris de la paz*. Periódico de la Confederación Perú Boliviana, iniciado el 11 de julio de 1829 y concluido el 9 de febrero de 1839. Edición facsimilar de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz.

EQUIPO MADRID DE ESTUDIOS HISTÓRICOS
1988 *Carlos III, Madrid y la Ilustración.* Madrid, Siglo XXI.

ESCOBEDO Y ALARCÓN, Jorge
1785 *División de quarteles y barrios, e instrucción para el establecimiento de alcaldes de barrio en la capital de Lima*. Lima.
1786 *Nuevo reglamento de policía agregado a la instrucción de alcaldes de barrio*. Lima.

ESPINOSA, Juan
1855 *Diccionario republicano de un soldado*. Lima.

ESPINOSA MEDRANO, Juan de
1662 *Apologético a favor de d. Luis de Góngora*. Lima.
1695 *La novena maravilla nuevamente hallada*.... Valladolid, José de Rueda.

ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo
1986 "Santa Rosa de Lima en el pincel de Miguel Cabrera El Divino". *Kantú* 2: 21.
1997 "Lima a través del arte de los viajeros extranjeros". En: *Redescubramos Lima: Colección de grabados de Antonio Lulli*. Lima, BCP.
2000 "Marcelo Cabello y el grabado peruano en el epílogo colonial". En. *Histórica* 24 (1). Lima, PUCP.
2001 "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII", *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla, Universidad Pablo de Olavide.
2002a *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX).* Lima, BCP.
2002b *El grabado como documento histórico artístico (siglos XVI-XIX).* Lima, UNMSM.
2003 "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder". En: Mujica, Ramón coordinador, *El Barroco* Peruano, vol. 2. Lima, BCP.

ESTAMPAS
1996 *Estampas de la Guerra de la Independencia*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ESTENSSORO FUCHS, Juan Carlos
1992 "Modernismo, estética, música y fiesta: Elites y cambio de actitud frente a la cultura popular, Perú 1750-1850". En: Urbano, Henrique editor, *Tradición y modernidad en los Andes*. Cusco, CBC.
1999 "Los colores de la plebe: Razón y mestizaje en el Perú colonial". En: Majluf, Natalia editora, *Los cuadros del mestizaje del Virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial.* Lima, MAL.
2001 "Un plebeyo ilustrado: José Onofre de la Cadena y los avatares de la modernidad en el Perú del siglo XVIII". En: Cadena y Herrera, José Onofre Antonio de la, *Cartilla música 1763/ Diálogo Cathe-Músico 1772*. Lima, MAL e IFEA.
2003 *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo.* Lima, IFEA y PUCP.

ESTRELLA, Eduardo
1988 "Introducción histórica: la expedición de Juan Tafalla a la Real Audiencia de Quito (1799-1808) y la 'Flora Huyaquilensis'". En: *Flora Huayaquilensis*. Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

EVANS, E. P.
1987 *The Criminal Prosecution and Capital Punishment of Animals. The Lost History of Europe's Animal Trials*. Londres y Boston, Faber and Faber.

EYZAGUIRRE, Jaime
1973 *La logia lautarina*. Santiago, Aguirre.

FERNÁNDEZ DE RECAS, Guillermo
1961 *Cacicazgos y Nobiliario Indígena de la Nueva España*. México D.F., Instituto Bibliográfico Mexicano.

FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz
2004 *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo.* Universitat de València.

FERNÁNDEZ STOLL, Jorge
1953 *Los orígenes de la bandera del Perú. Homenaje al 170º aniversario del nacimiento de Bolívar*. Lima, Sociedad Bolivariana de Lima.

FISHER, John
2000 *El Perú borbónico, 1750-1824*. Lima, IEP.

FLORES ARAOZ, José
1975 "Presencia de Rugendas en el Perú". En: *El Perú romántico del siglo XIX*. Lima, Milla Batres.

FLORES GALINDO, Alberto
1987 *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*. Lima, Instituto de Apoyo Agrario.
1990 *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Lima, Editorial Horizonte.

FLORES OCHOA, Jorge, SAMANEZ, Roberto y Elizabeth KUON
1993 *La pintura mural en el sur andino*. Lima, BCP.

FLORESCANO, Enrique
2004 *La bandera mexicana. Breve historia de su formación y simbolismo*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

FROM PANAMA TO PERU
1925 *The Conquest of Peru by the Pizarros, The Rebellion of Gonzalo Pizarro and the Pacification by La Gasca. An Epitome of the Original Signed Documents to and from the Conquistadors, Francisco, Pedro, and Hernando Pizarro, Diego de Almagro, and Pacificator La Gasca together with the Original Signed MS. Royal Decrees.* Londres, Maggs Bros.

FLORES ARAOZ, José
1945 "Pancho Fierro, pintor mulato limeño". *Cultura Peruana*. Mayo

FREZIER, Amadeo
1982 *Relación del viaje por el Mar del Sur*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

FUENTES, Manuel A.
1856 *Biografía del Exmo. e Ilustrísimo Señor Don Ramón Castilla, Libertador del Perú, escrita por el más fiel de sus admiradores*. Valparaíso, Chile.
1859 [EDITOR] *Memorias de los virreyes que han gobernado el Perú.* Lima, F. Bailly.
1863 *Biografía del Murciélago escrita por él mismo*. Lima.
1866 *Aletazos de Murciélago. Colección de artículos publicados en varios periódicos por Manuel A. Fuentes*, 3 vols. París, Imprenta de AD. Lainé y J. Harvard.
1925 *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Lima, Librería Escolar e Imprenta E. Moreno.

GÁLVEZ, José
1966 *Nuestra pequeña historia*. Lima, UNMSM.

GALLAGHER DE PARKS, Mercedes
1948 *Mentira azul.* Lima, Talleres Gráficos de la Editorial Lumen.

GAMIO PALACIO, Fernando
1944 *La Municipalidad de Lima y la Emancipación, 1821*. Ilustraciones de Francisco González Gamarra, planos de José Barbagelata. Lima, Concejo Provincial de Lima.

GARCÍA, J. Uriel
1937 "El alferazgo real de indios en la época colonial". *Revista Universitaria* 26. Cusco.

GARCÍA BRYCE, José
1972 "Del barroco al neoclasicismo en Lima: Matías Maestro". *Mercurio Peruano* 480: 48-68. Lima.
1989 "Observaciones sobre cuatro obras atribuidas al virrey Amat". *Documentos de Arquitectura y Urbanismo* 4: 12-29. Lima.

GARCÍA SAIZ, María Concepción
1990 "La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro". En: *La imagen del indio en la Europa Moderna*. Madrid, CSIC, Fundación Europea de la Ciencia, Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca
1967 *Comentarios Reales de los Incas*. Colección Autores Peruanos. Lima, Editorial Universo.

GARGUREVICH REGAL, Juan
1999 "Manuel Atanasio Fuentes: un limeño del siglo XIX". *Revista Letras* 97-98. Lima, UNMSM.

GARRETT, David
2005 *Shadows of Empire. The Indian Nobility of Cusco, 1750-1825*. Nueva Yoirk, Cambridge University Press.

GATES, Eunice Joiner
1928 "Don José Antonio de Areche: His Own Defence". *Hispanic American Historical Review* 8.

GENTO SANZ OFM, Benjamín
1945 *San Francisco de Lima*. Lima, Imprenta Torres Aguirre.

GERBI, Antonello
1982 *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*. México D.F., FCE.

GISBERT, Teresa
1968 *Literatura virreinal en Bolivia*. La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz
1994 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Fundación BHN.
1996 "La muerte en el arte virreinal andino". En: Millones, Luis y Moisés Lemlij editores, *Al final del camino*. Lima, SIDEA.
1999 *El paraíso de los pájaros parlantes.* La Paz, Plural.
2001 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz
2003 "De Cuzco a Potosí. La religiosidad del sur andino". En: Mujica, Ramón coordinador, *El Barroco Peruano*. Lima, BCP.
2004a *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz.
2004b *"Gil de Castro en Bolivia".* En: Gisbert, Teresa y Teresa Aneiva coordinadoras, *Pintura boliviana del siglo XIX (1825-1925).* La Paz, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. La Paz.
2004c "El Cielo y el Infierno en el mundo virreinal del sur andino". En: *Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II Encuentro Internacional*. La Paz, Viceministerio de Cultura, Unión Latina, UNESCO.

GISBERT, Teresa y José DE MESA
1997 *Arquitectura andina*. La Paz, Embajada de España.
2003 "La dialéctica barroca en la representación de María". En: *Barroco Andino. Memoria del I Encuentro Internacional*. La Paz, Unión Latina.
2004 "El ecuatoriano Manuel Ugalde en Bolivia". En: Gisbert, Teresa y Teresa Aneiva coordinadoras, *Pintura boliviana del siglo XIX (1825-1925).* La Paz, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

GISBERT, Teresa, ARZE, Silvia y Martha CAJÍAS
1987 *Arte textil y mundo andino*. La Paz, Gisbert y Cía.

GLENDINNING, Nigel
1981 "Goya s Patrons". *Apollo* 114 (236): 236-247. Londres.

GLICK, Thomas F.
1991 "Science and Independence in Latin America (with

special reference to New Granada)". *Hispanic American Historical Review* 71 (2): 307-334.

GOLDSTEIN, Robert Justin
1988 *Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France*. Kent y Londres, The Kent State University Press.

GOMBRICH, E. H.
1999 *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual.* México D.F., FCE.

GÓMEZ ESPINOZA, Enrique F.
1955 "El escudo nacional y sus autores". *El Comercio*, Lima, edición del 28 de julio, pág. 2.

GONZÁLEZ BUENO, A. EDITOR
1988 *La expedición botánica al virreinato del Perú (177-1788)*. Madrid, Lunwerg.

GONZÁLEZ BUSTAMANTE, Ignacio
1811 *Sermón de Acción de Gracias por la institución del Ilustre Regimiento de Concordia del Perú*. Lima, Casa de Niños Expósitos.

GONZÁLEZ MONTERO DE ESPINOSA, Marisa
1992 *La Ilustración y el hombre americano*. Madrid, CSIC.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel
1941 *Prosa menuda*. Buenos Aires, Ediciones Imán.

GONZALEZ VIGIL, Francisco de Paula
1852 *Carta al Papa y análisis del Breve de 10 de Junio de 1851*. Lima, Imprenta de Eusebio Aranda.

GOOTENBERG, Paul
1998 *Imaginar el desarrollo. Las ideas económicas en el Perú postcolonial.* Lima, IEP y BCRP.

GOYENECHE Y BARREDA, José Sebastián de
1855 *Pastoral que con motivo de los impresos que circulan en al República contra la religión. Dirije al Venerable Dean y Cabildo, Clero Secular y Regular, y a todos los fieles de su Diócesis, el Illmo. Señor D.D. José Sebastián de Goyeneche y Barreda. Obispo de Arequipa.*

GRANT, Helen F.
1972 "El mundo al revés". En: Atkinson, Dorothy M. and Anthony H. Clarke, *Hispanic Studies in Honour of Joseph Manson*. Oxford, The Dolphin Book.

GRENFELL PRICE, A.
1985 *Los viajes del capitán Cook (1768-1779)*. Barcelona, Ediciones del Serbal.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1980 *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. México D.F., Siglo XXI.
1992 *El Primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Edición Crítica de John Murra y Rolena Adorno. Madrid y México, Siglo XXI.

GUARDA GEYNVITZ O.S.B., Gabriel
1967 "El triunfo del neoclasicismo en el reino de Chile". *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas* 8. Caracas.

GUIMERÁ, Agustín y Víctor PERALTA COORDINADORES
2005 *El equilibrio de los imperios: de Utrecht a Trafalgar*. Madrid, Fundación Española de Historia Moderna.

GUTIÉRREZ, Ramón y Cristina ESTERAS
1993 *Arquitectura y fortificación. De la Ilustración a la independencia americana.* Madrid, Ediciones Tuero.

GUTIÉRREZ, Ramón COORDINADOR
1995 *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica (1500-1825)*. Madrid, Cátedra.

GUTIÉRREZ, Rodrigo
1997 "Bajo el ala de las Academias. El neoclasicismo y el historicismo en la pintura iberoamericana del siglo XIX". En: *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra.

GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA, Emilio
1916 *Catálogo de las Secciones Colonia i Republica i de la Galería Nacional de pinturas del Museo de Historia Natural*. Lima, Imprenta Peruana de Z. Casanova.
1921 *Sobre Bellas Artes. Conferencias, críticas i estudios*. Lima, Edición del autor.

HALL, Basil
1971 "El Perú en 1821". En: Núñez, Estuardo editor, *Relaciones de Viajeros*. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo XXVII, vol. 1. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

HARTH-TERRÉ, Emilio
1955 "¿Quién era el alarife Martín Gómez?". *El Comercio*, Lima, edición del 10 de mayo, pág. 9.
1973 *Negros e indios. Un estamento social ignorado del Perú colonial*. Lima, Editorial Juan Mejía Baca.

HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto MÁRQUEZ ABANTO
1963 "Las Bellas Artes en el virreinato del Perú. Pinturas y pintores en Lima virreinal". *Revista del Archivo Nacional del Perú* 27: 104-218. Lima.

HIDALGO, Jorge
1983 "Amarus y Cataris: aspectos mesiánicos de la rebelión indígena de 1781 en Cuzco, Chayanta, La Paz y Arica". *Chungará* 10: 117-138.

HOBSBAWM, Eric y Terence RANGER EDITORES.
1984 *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press.

HOLL, Frank EDITOR
2005 *Alejandro de Humboldt. Una nueva visión del mundo*. Madrid, Museo Nacional de Ciencias Naturales, CSIC.

HUNT, Lynn
1984 *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.

JACOBUS, Mary
1992 "Incorruptible Milk: Breast-feeding and the French Revolution". En: Melzer, Sara E. y Leslie W. Rabine, *Rebel Daughters. Women and the French Revolution*. Oxford University Press.

JARAMILLO-ARANGO, Jaime EDITOR
1952 *Relación histórica del viaje que hizo a los Reynos del Perú y Chile el botánico D. Hipólito Ruiz en el año de 1777 hasta el de 1778, en cuya época regresó a Madrid*. Madrid, Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid.

JOCHAMOWITZ, Alberto
1945 "Introducción a 'Pancho Fierro, pintor mulato limeño' de José Flores Araoz". *Cultura Peruana*. Mayo.

KAPSOLI, Wilfredo
1984 *Ayllus del sol: anarquismo y utopía andina*. Lima, Tarea.

KRISTAL, Efraín
1991 *Una visión urbana de los Andes. Génesis y desarrollo del Indigenismo en el Perú: 1848-1930.* Lima, IAA.

KATZEW, Ilona
2004 *La pintura de castas*. México D.F., Turner Publicaciones.

KOERNER, Lisbet
1994 "Linnaeus' Floral Transplants". *Representations* 47: 144-169. Berkeley.

KONETZKE, Richard
1944 "El mestizaje y su importancia en el desarrollo de la población hispanoamericana durante la época colonial". *Revista de Indias* 7 (23): 215-237.
1960 "Los mestizos en la legislación colonial". *Revista de Estudios Políticos* 112: 113-130.

KUBLER, George
1962 *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. Yale University Press.
1963 "The Quechua in the Colonial World". En: *Handbook of South American Indians*, vol. 2. Nueva York, Cooper Square.

KUNZLE, David
1978 "World Upside Down: The Iconography of a European Broadsheet Type". En: Babcock, B.B., *The Reversible World. Symbolic Inversion in Art and Society.* Ithaca y Londres.

KUSUNOKI, Ricardo
2006a "De Ruiz Cano a Unanue: Arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)". *Dieciocho, Hispanic Enlightment* 29 (1): 107-120.
2006b "Barroco y pintura limeña a inicios del siglo XIX". *Uku Pacha* 5 (9): 101- 110. Lima.

LAFOND, Gabriel
1971 "Remembranzas de Guayaquil, Lima y Arica (1822)". En: *Relaciones de Viajeros*, vol. 2. Estudio preliminar y compilación por Estuardo Nuñez. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo XXVII. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

LAFUENTE, Antonio
2000 "Enlightenment in an Imperial Context: Local Science in the Late-Eighteenth-Century Hispanic World". *Osiris*, segunda serie, vol. 15: 155-173.

LAFUENTE, Antonio y Eduardo ESTRELLA
1986 "La Condamine en la América Meridional". En: Condamine, Charles de la, *Viaje a la América Meridional por el río de las Amazonas*. Barcelona, Editorial Alta Fulla.

LAGO, Tomás
1960 *Rugendas, pintor romántico de Chile*. Santiago, Universidad de Chile.

LANDES, Joan B
2001 *Visualizing the Nation. Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France.* Ithaca y Londres, Cornell University Press.

LANGLOIS, Claude
1988 "Conterrevolutionary Iconography". En: *French Caricature and the French Revolution, 1789-1799*. Grunwald Center for the Graphic Arts, Wright Art Gallery. Los Ángeles, University of California.

LARREA, Juan B.
1960 *Corona incaica*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

LASTRES, Juan B.
1954 *La cultura peruana y la obra de los médicos en la Emancipación.* Lima, Editorial San Marcos.

LAUER, Mirko
1997 "Ruiz Cano: espacio colonial y espacio criollo en un esteta limeño del s. XVIII". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23 (46): 177-190. Lima y Berkeley.

LAVALLE, José Antonio de
1892 *Galería de retratos de los arzobispos de Lima (1541-1891), publicada por don Domingo de Vivero*. Lima, Imprenta y Litografía de la "Librería Clásica y Científica".
1941 "Pancho Fierro pintor vernacular". *Cultura Peruana* 1 (3). Lima.

LAVALLÉ Bernard
1990 "Del indio al criollo: evolución y transformación de una imagen colonial". En: *La imagen del indio en la Europa Moderna*. Sevilla, CSIC, Fundación Europea de la Ciencia y Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
1993 *Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Riva-Agüero.

LE CLERC, Sébastien
1714 *Traité d Architecture*. París.

LEGO TIFAS
1855 *Letrillas satírico-políticas del Lego Tifas dedicadas al pueblo vencedor del ejército*. Lima, Imprenta del Comercio por J.M. Monterota.

LEGUÍA Y MARTÍNEZ, Germán
1972 *Historia de la Emancipación del Perú: el Protectorado*, 7 vols. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

LENARTZ, Jay
1972 "Juan Santos: Primitive Rebel on the Campa Frontier (1742-1752)". En: *XXXIX Congreso Internacional de Americanistas de Lima. Actas y Memorias*, vol. 4. Lima.
1974 "Lands of the Infieles. The Franciscans in the Central Montaña of Peru, 1709-1824." Tesis doctoral inédita presentada en la Universidad de Wisconsin.

LEÓN Y LEÓN DURÁN, Gustavo
2003 *Apuntes histórico genealógicos de Francisco Fierro: Pancho Fierro.* Lima, BNP.

LEÓN PINELO, Antonio de
1641 *Velos antiguos y modernos en los rostros de las mujeres con sus conveniencias y daños.* Madrid, Iván Sánchez.

LEWIN, Boleslao
1957 *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la independencia de Hispanoamérica*. Buenos Aires, Hachette.
1967 *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la Independencia en Hispanoamérica*. Buenos Aires, SELA.

LISS, Peggy K.
1983 *Atlantic Empires. The Network of Trade and Revolution, 1713-1826*. Baltimore, The John Hopkins University Press.

LLANO ZAPATA, José Eusebio de
2005 *Memorias histórico, físicas, crítico, apologéticas de la América meridional*. Ricardo Ramírez Castañeda y varios autores editores. Lima, IFEA, PUCP y UNMSM.

LOAYSA, Fray Pedro [Loayza, Pedro]
1811 *Oraciones que se pronunciaron el diez y el diez y seis de julio del presente año: la una en la Iglesia Catedral de Lima en la misa de acción de gracias por la victoria que reportaron las armas del Perú sobre las insurgentes del Río de la Plata. La otra en el santuario de nuestra patrona Santa Rosa con ocasión de colocarse en el una de las banderas del egercito derrotado...* Lima, Imprenta de los Huérfanos.

LOAYZA, Francisco
1942 *Juan Santos El Invencible*. Lima, Editorial Miranda.
1946 *Fray Calixto Túpak Inka*. Lima.
1947 *Preliminares del incendio: documentos del año de 1776 a 1780... anteriores y sobre la Revolución Libertadora que engendró y dio vida José Gabriel Túpak Amaru, en 1780.* Lima.

LOCKHART, James
1979 *Spanish Peru, 1532-1560. A Colonial Society*. Madison, The University of Wisconsin Press.

LOHMANN VILLENA, Guillermo
1972 "La poesía satírico-política durante el virreinato". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 7. Lima.
1983 *Los regidores perpetuos del Cabildo de Lima*, 2 vols. Sevilla, Diputación Provincial.

LOMNÉ, Georges
1993 "Las ciudades de la Nueva Granada: Teatro y objeto de los conflictos de la memoria política (1810-1830)". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 21: 114-129. Bogotá.
2003 "El "espejo roto" de la Colombia bolivariana (1820-1850)". En: Annino, Antonio y François-Xavier Guerra editores, *Inventando la Nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. México D.F., FCE.

LONDOÑA VEGA, Patricia EDITORA
2004 *América exótica: panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX*. Bogotá, Banco de la República.

LÓPEZ-REY, José
1953 *Goya's Caprichos. Beauty, Reason and Caricature*, 2 volúmenes. Princeton, Princeton University Press.

LORENTE, Sebastián
1876 *Historia del Perú desde la Proclamación de la Independencia*. Lima, Imprenta Calle de Cámara.

LOZANO SJ. Pedro
1863 *"Relación del Terremoto que arruinó e inundó al Callao el 28 de Octubre de 1746".* En: Manuel de Odriozola, *Terremotos, Colección de las relaciones de los más notables que ha sufrido esta capital y que la han arruinado.* Lima.

MACERA, Pablo
1963 "Lenguaje y modernismo peruano del siglo XVIII". *Letras* 68. Lima.
1971 "El periodismo en la Independencia". *El Peruano,* Lima, edición del 28 de julio.
1973 *Pintores populares andinos*. Lima, Fondo del Libro del Banco de los Andes.
1977 "El arte mural cuzqueño, siglos XVI-XX". En: *Trabajos de Historia*, tomo II. Lima, INC.
1979 *Pintores populares andinos*. Lima, Banco de los Andes.
1983 "Obras ignoradas del pintor Encarnación Mirones". *Revista Debate* 20. Lima.
1986 "Pancho Fierro y la imagen disculpada de Lima". En: *Diccionario histórico y biográfico del Perú. Siglos XV-XX,* tomo VII. Lima, Milla Batres.
1993 *Pintura mural andina. Siglos XVI-XIX*. Lima, Milla Batres.
1999 *Viajeros franceses siglos XVI-XIX*. Lima, BNP y Embajada de Francia en el Perú.
2004 *El inca colonial*. Lima, UNMSM.

MACERA, Pablo, JIMÉNEZ BORJA, Arturo e Irma FRANKE
1997 *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañón. Acuarelas siglo XVIII.* Lima, Banco Continental.

MACERA, Pablo, RUIZ ESTRADA, Arturo, CASTRO, Luisa y Rocío MENÉNDEZ
1995 *Murales de Rapaz*. Lima, UP y BCRP.

MACHADO, José E.
1924 *El estandarte de Pizarro y la espada de Bolívar*. Caracas, Tipografía Americana.

MAJLUF, Natalia
2001 "Convención y descripción: Francisco-Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano". *Hueso Húmero* 39. Lima.
2004 "Tapestries and Silverwork, 1530-1830". En: *The Colonial Andes*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York.
2005a "De la rebelión al museo: Genealogías y retratos de los incas, 1781-1900". En: Majluf, Natalia coordinadora, *Los incas, reyes del Perú*. Lima, BCP.
2005b "Entre la ruptura y la continuidad". En: *Enciclopedia Temática del Perú. Arte y Arquitectura*, tomo XV. Lima, El Comercio.
2006 *"Pattern-Book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860".* En: Americas Society, *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*. Nueva York, Americas Society.

MAJLUF, Natalia y Luis Eduardo WUFFARDEN
1998 *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano*. Lima, Museo de Arte de Lima.
2001 "El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942". En: *La recuperación de la memoria. Perú 1842-1942*. Lima, MAL y Fundación Telefónica.

MÁLAGA GRENET, Julio
1953 "La caricatura en el Perú". *La Crónica*, Lima, edición del 7 de abril.

MANTHORNE, Catherine Emma
1989 *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839-1879*. Washington, Smithsonian Institute Press.

MARCOY, Paul
2001 *Viaje a través de América del Sur. Del océano Pacífico al océano Atlántico*. Lima, IFEA, PUCP, BCRP y CAAP.

MARIAZA FOY, Jaime
1982 "Miguel Cabrera, un pintor mexicano en Lima". *Plaza Mayor* 4-5: 45-48. Lima.

MARRERO RODRÍGUEZ, Manuel y Emma GONZÁLEZ YANES
1963 *El Prebendado don Antonio Pereira Pacheco*. La Laguna de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios.

MARTÍNEZ, José Luis
1995 *Autoridades en los Andes, los atributos del Señor.* Lima, PUCP.

MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltazar Jaime
1993 *Trujillo del Perú. Apéndice II*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
1994 *Trujillo del Perú. Apéndice III*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

MARTÍNEZ RIAZA, Ascensión
1984 "Libertad de imprenta y periodismo político en el Perú, 1811-1824. *Revista de la Pontificia Universidad Católica* 15-16. Lima.
1985 *La prensa doctrinal en la Independencia del Perú 1811-1824*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana.

MAYÁNS Y SISCAR, Gregorio
1996 *Arte de Pintar.* Edición, introducción y notas de Aurora León. Madrid, Universidad de Huelva y Cátedra. [1776].

MCELROY, Douglas Keith
1977 "The History of Photography in Peru in the Nineteenth Century, 1839-1876". Tesis presentada para optar el título de Doctor en Filosofía en Historia del Arte en la Universidad de Nuevo Mexico Albuquerque.

MC EVOY, Carmen
1997 *La utopía republicana. Ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana (1871-1919)*. Lima, PUCP.

MEDINA, Toribio
1956 *Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, 2 vols. Santiago.

MELÉNDEZ, Fray Juan
1681-1682 *Tesoros verdaderos de las Indias. Historia de la provincia de San Juan Bautista del Perú de la orden de predicadores*, 3 vols. Roma.

MELOT, Michel
1988 "Caricature and the Revolution: The Situation in France in 1789". En: *French Caricature and the French Revolution, 1789-1799*. Grunwald Center for the Graphic Arts, Wright Art Gallery. Los Ángeles, University of California.

MENDIBURU, Manuel de EDITOR
1934 *Diccionario biográfico del Per.* Segunda edición, Lima, Imprenta Gil.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino
1974 *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, CSIC.

MENÉNDEZ RÚA O.P., Ángel
1939 *Reseña histórica del santuario de Santa Rosa*. Lima, Sanmartí y Cía.

MENGS, Antonio Rafael
1780 *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara...* Madrid, Imprenta Real de la Gazeta.

MENDOZA, Gunnar
1971 "Judas Tadeo Andrade, intérprete del estado de ánimo popular en las postrimerías del coloniaje, 1789-1800". *El Diario*, edición del 25 de mayo.

MERCADO MELCHOR, María
1991 *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*. Introducción de Gunnar Mendoza. La Paz, Banco Central de Bolivia.

MERCURIO PERUANO
1965 *Mercurio Peruano*. Edición facsimilar de la Biblioteca Nacional del Perú, 8 vols. Lima.

MESA, José de y Teresa GISBERT
1977 *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*. La Paz.
1982 *Historia de la pintura cuzqueña,* 2 vols. Lima, Banco Wiese.
2002 *Monumentos de Bolivia*. La Paz

MÍNGUEZ, Víctor
2004 "*Leo Fortis, Rex Fortis*. El león y la monarquía hispánica". En: Minués, Víctor y Manuel Chust editores, *El imperio sublevado. Monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*. Madrid, CSIC.

MIRO QUESADA LAOS, Carlos
1957 *Historia del periodismo peruano*. Lima.

MIRÓ QUESADA SOSA, Aurelio EDITOR
1971 *La poesía de la Emancipación*. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo XXIV. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

MOLINA, Cristóbal de
1988 *Relación de las fábulas i ritos de los ingas*, en *Fábulas y mitos de los incas*. Edición de Henrique Urbano y Pierre Duviols. Madrid, Historia 16. [1573].

MOLINA José Ignacio de
1827 *Perú. Cumplimiento de la ley por el órgano republicano*. Lima, Imprenta Republicana por J. M. Concha.

MONCLOA Y COVARRUBIAS, M.
1909 *El teatro de Lima. Apuntes históricos*. Lima, Librería e imprenta Gil

MONTEALEGRE ITURRA, Jorge
2003 *Prehistorieta de Chile. Del arte rupestre al primer periódico de caricaturas.* Santiago de Chile, RIL editores.

MORALES MARÍN, Luis
1984 *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid, Taurus.

MÖRNER, Magnus
1967 *Race Mixture in the History of Latin America*. Boston, Little, Brown and Company.

MUJICA PINILLA, Ramón
1995 "El ancla de Rosa de Lima: Mística y política en torno a la Patrona de América". En: *Santa Rosa de Lima y su tiempo.* Lima, BCP.
1996 *Ángeles apócrifos en la América virreinal.* Lima y México D.F., FCE.
1999 "'Dime con quién andas y te diré quién eres'. La cultura clásica en una procesión sanmarquina de 1656". En: Hampe, Teodoro compilador, *La tradición clásica en el Perú virreinal.* Lima, UNMSM.
2001 *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, BCRP, IFEA y FCE.

2002 "El arte y los sermones". En: Mujica, Ramón coordinador, *El Barroco Peruano*, vol. 1. Lima, BCP.
2003 "Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico". En: Mujica Pinilla, Ramón coordinador, *El Barroco Peruano*, vol. 2. Lima, BCP.
2005 *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. IFEA, CEMC y FCE.
2006a *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México D.F., FCE.
2006b "Reading without a Book: On Sermons, Figurative art and Visual Culture in the Viceroyalty of Peru". En: Stratton, Suzanne editora, *The Virgin, Saints and Angeles: South American Paintings 1600-1825 from the Thomas Collection*. Skira.
2006c "Niño Jesús de Huanca". En: *The Arts of Latin America 1492-1820*. Catálogo del Philadelphia Museum of Art. Filadelfia.

MUJICA PINILLA, Ramón, WUFFARDEN, Luis Eduardo, GUIBOVICH, Pedro y José FLORES ARAOZ
1995 *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima, BCP.

MUÑOZ GARMENDIA, Félix
2003 *La botánica al servicio de la Corona: la expedición de Ruiz, Pavón y Dombey al virreinato del Perú*. Madrid, Real Jardín Botánico y Lunwerg Editores.

MURÚA, Saúl
1907 *La reforma del escudo nacional*. Lima, Librería Escobar e Imprenta de E. Moreno.

NAVARRO, José María
2001 *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII. El Planctus Indorum Christianorum in America Peruntina*. Lima, PUCP.

NIETO VÉLEZ, Armando
1996 "Los jesuitas del Perú en el siglo XIX". Separata.
1960 *Contribución a la historia del fidelismo en el Perú (1808-1810)*. Lima, Instituto Riva-Agüero.

NODIN VALDEZ, Denis
1978 "The Decline of the Sociedad de Castas in Mexico City". Tesis de doctorado inédita presentada en la Universidad de Michigan.

NOVAJAS Y SOLANO, Casimiro
1807 *Rasgo Épico. El vergel dominicano*. Lima, Casa Real de Niños Expósitos.

NUÑEZ, Estuardo
1969 *Cuatro viajeros alemanes al Perú*. Lima, UNMSM.
1989 *Viajes y viajeros extranjeros por el Perú*. Lima, P.L. Villanueva.

OBÍN, Manuel Jesús y Ricardo ARANDA
1895 *Anales parlamentarios del Perú*. Lima, Imprenta del Estado.

O'CONNOR, Tomas D'Arlach
1947 *El General Melgarejo. Hechos y dichos de este hombre celebre*. La Paz.

O'DONNELL y DUQUE DE ESTRADA, Hugo
2000 "La bandera". En: *Símbolos de España*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Presidencia del Gobierno.

ODRIOZOLA, Manuel de
1863 *Terremotos, Colección de las relaciones de los más notables que ha sufrido esta capital y que la han arruinado, Lima*.
1864 *Colección de documentos literarios del Perú*. Tomo segundo. Lima, Establecimiento de Tipografía y Encuadernación de Aurelio Alfaro.
1875 *Relación sumaria de la causa de Ángela Carranza y demás reos que salieron en el Auto de la Fe celebrado en la ciudad de Lima, Corte del Perú, a 20 de diciembre de 1964, cuya relación la escribe el Dr. D. José del Hoyo, contador y abogado de los presos*. Colección de documentos literarios del Perú, tomo sétimo. Lima, Imprenta del Estado.

O'PHELAN GODOY, Scarlett
1984 "El mito de la 'independencia concedida'. Los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y el Alto Perú (1730-1814)". En: Buisson, Inge y otros autores, *Problemas de la formación del Estado y de la Nación en Hispanoamérica*. Bonn,Inter Nationes.
1985 *Rebellions and Revolts in Eighteenth Century Peru and Upper Peru*. Colonia y Viena, Böhlau Verlag
1987 "El mito de la 'independencia concedida': Los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y Alto Perú (1730-1814)". En: Flores Galindo, Alberto, *Independencia y revolución, 1780-1840*, 2 vols., vol. II. Lima, INC.
1988 *Un siglo de rebeliones anticoloniales: Perú y Bolivia 1700-1783*. Archivos de Historia Andina 9. Cusco, CBC.
1995 *La Gran Rebelión en los Andes. De Túpac Amaru a Túpac Catari*. Cusco, CBC.
1999 "Repensando el movimiento nacional inca del siglo XVIII". En: *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima, IRA-PUCP.
2001 "Repensando la Independencia del Perú". En: *Historia de la Cultura Peruana*, tomo II. Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
2002a "Linaje e Ilustración. Don Manuel Uchu Inca y el Real Seminario de Nobles de Madrid (1725-1808)". En: *El Hombre y los Andes. Homenaje a Franklin Pease G.Y.*, tomo III. Lima, PUCP.
2002b "Ascender al estado eclesiástico. La ordenación de indios en Lima a mediados del siglo XVIII". En: Decoster, Jean-Jacques, *Incas e indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes coloniales*. Cusco, CBC, IFEA y Kuraka.
2002c "Ciudadanía y etnicidad en las Cortes de Cádiz." *Elecciones*.1.
2004 "El vestido como identidad étnica e indicador social de una cultura material". En: Mujica Pinilla, Ramón coordinador, *El Barroco Peruano*, vol. 2. Lima, BCP.

O'PHELAN GODOY, Scartett y Carmen SALAZAR-SOLER EDITORAS
2005 *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo ibérico, siglos XVI-XIX*. Lima, IRA e IFEA.

ORDEN DEL SOL
1924 *La Orden el Sol del Perú. Antecedentes históricos, ley y reglamento que rigen su organización actual*. Lima, Cancillería de la Orden, Ministerio de Relaciones Exteriores.

ORTIZ DE ZEVALLOS, Javier EDITOR
1963 *Correspondencia de San Martín y Torre Tagle*. Lima, Librería-Editorial Juan Mejía Baca.

OTERO, José G.
1922 "Goya pintando indios del Perú". *Variedades* 738: 962-964, edición del 22 de abril.

OTERO, José Pacífico
1949 *Historia del Libertador don José de San Martín*, 4 vols. Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina.

OTERO MUÑOZ, Gustavo
1936 "Don José Maria Samper". En: *Un Alcalde a la Antigua y Dos Primos a la Moderna (Comedia de Costumbres Nacionales, en dos actos) por José Maria Samper*. Biblioteca Aldeana de Colombia, Editorial Minerva.

OTERO TÚÑEZ, Ramón
1960 "El retablo de Sobrado y el neoclasicismo". *Cuadernos de Estudios Gallegos* 47: 337-347. Santiago de Compostela.
1991-1992 "El V Centenario y el retablo mayor de la iglesia compostelana de San Fructuoso". *Abrente* 23-24: 9-22. La Coruña.

PACHECO VELEZ, César
1981 "José Gregorio Paredes y el primer patriotismo republicano". *Historia y Cultura* 13-14: 171-194. Lima.

PAGDEN, Anthony
1991 *Spanish Imperialism and the Political Imagination*. Yale University Press.
1997 *Señores de todo el mundo. Ideologías del Imperio en España, Inglaterra y Francia (en los siglos XVI, XVII y XVIII)*. Barcelona, Editorial Planeta.

PALACIO ATARD, Vicente
1946 "Areche y Guirior: Observaciones sobre el fracaso de una visita al Perú". *Anuario de Estudios Americanos* 3.

PALAU, M.
1980 *Catálogo de los dibujos, aguadas y acuarelas de la expedición Malaspina*. Madrid.

PALMA, Ricardo
1874 *Tradiciones peruanas*. Lima.
1903 *Papeletas lexicográficas. Dos mil setecientas voces que hacen falta en el diccionario*. Lima, Imprenta La Industria.
1952 *Tradiciones peruanas completas*. Edición y prólogo de Edith Palma. Madrid, Aguilar.
1957 *Tradiciones peruanas completas*. Edición y prólogo de Edith Palma. Madrid, Aguilar.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio
1947 El museo pictórico y escala óptica. M. Aguilar editor. Madrid.

PAREDES, José Gregorio
1822a "Industria". *El Sol del Perú*, N.º 7, edición del 2 de mayo, págs. 1-3; N.º 8, edición del 9 de mayo, págs. 1-2. Lima.
1822b "Amor de la patria". *El Sol del Perú* N.º 10, edición del 27 de junio, págs. 1-4. Lima.

PAZ SOLDÁN, José Gregorio
1855 *Mi defensa*. Lima

PAZ SOLDÁN, Mariano Felipe
1865 *Atlas geográfico del Perú*. París, Librería de Fermin Didot Hermanos, Hijos y Ca.
1868 *Historia del Perú independiente. Primer Periodo 1819-1822*. Lima.
1874 *Historia del Perú independiente. Segundo Periodo 1822-1827*. Lima.
1888 *Historia del Perú independiente, 1835-1839*. Buenos Aires.
1962 *Historia del Perú Independiente. Primer período, 1819-1822*, 2 vols. Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano. [1868].

PEASE G.Y., Franklin
1982 "Mesianismo andino e identidad étnica: continuidades y problemas". *Cultura* 5 (13): 57-71. Quito.
1992 Curacas, *Reciprocidad y Riqueza*. Lima, PUCP.

PEDROL RIUS, Antonio
1990 *Los asesinos del general Prim*. Madrid, Editorial Civitas.

PEÑA MONTENEGRO Alonso de la
1688 *Itinerario para párrocos de indios*. Madrid.

PEÑAHERRERA SÁNCHEZ, Liliana
1983 "Un documento histórico: la fotografía en el Perú (1895-1919)". Memoria para optar el grado de bachiller en Historia, Pontificia Universidad Católica del Perú. Programa de Letras y Ciencias humanas. Lima.

PERALTA Y BARNUEVO, Pedro de
1966 *Lima inexpugnable*. Edición de Luis Antonio Eguiguren Escudero. Lima.

PERALTA, Luz y Miguel PINTO
2003 *Matheo Pumacahua, cacique de Chinchero*. Lima, Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.

PERALTA RUIZ, Víctor
2002 *En defensa de la Autoridad. Política y cultura bajo el gobierno del virrey Abascal, Perú 1806-1816*. Madrid, CSIC.

PEREIRA PEREIRA, Jesús
1988 "La religiosidad y sociabilidad popular como aspectos del conflicto social en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII". En: *Carlos III, Madrid y la Ilustración*. Madrid, Siglo XXI.

PEREIRA SALAS, Eugenio
1992 *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*. Regina Claro Tocornal editora. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile.

PÉREZ-MALLAÍNA BUENO, Pablo Emilio
2001 *Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos e Instituto Riva-Agüero.

PÉREZ VILA, Manuel
1979 *La caricatura política en el siglo XIX*. Caracas, Lagoven.

PHIPPS, Elena, HECHT, Johanna y Cristina ESTERAS MARTÍN
2004 *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art y Yale University Press.

PIMENTEL, Juan
1998 *La física de la monarquía. Ciencia y política en el pensamiento colonial de Alejandro Malaspina (1754-1810)*. Aranjuez, Ediciones Docecalles.
2003 *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*. Madrid, Marcial Pons.

2004 "Cuadros y escrituras de la naturaleza". *Asclepio* 56 (2): 7-23. Madrid.

PINTO CRESPO, Virgilio
1988 "Una reforma desde arriba: Iglesia y religiosidad". En: *Carlos III, Madrid y la Ilustración*. Madrid, Siglo XXI.

PONS MUZZO, Gustavo COMPILADOR
1974 *Símbolos de la patria*. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo X. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

POOLE, Deborah
2000 *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima, Casa Sur.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl
1919 "Don José Joaquín de Larriva" Conversatorio Universitario. 1800-1825. Segunda Conferencia leída el 15 de agosto de 1919. Lima.
1954 *Fuentes históricas peruanas*. Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva editores. Lima.
1961 *Antología del Cuzco*. Lima, Librería Internacional del Perú.
1969 "Estudio preliminar". En: Riva-Agüero, José de la, *Paisajes peruanos, Obras completas*, tomo IX. Lima, PUCP.
1970 *El periodismo en el Perú*. Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea.

PORTAL, Ismael
1919 *Cosas limeñas. Historia y costumbres*. Lima.

PRATT, Mary L.
1992 *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. New York, Routledge.

PRESCOTT, William
1847 *History of the Conquest of Peru*, 2 vols. Nueva York.

PRUVONENA, P.
1858 *Memorias y documentos para la historia de la independencia del Perú y causas del mal éxito que ha tenido esta*, 2 vols. París.

PUIG-SAMPER, Miguel Ángel y Sandra REBOCK
2003 "Alejandro de Humboldt y los cuadros de la naturaleza". En: Humboldt, Alejandro de, *Cuadros de la naturaleza*. Madrid, Catarata.

QUEREJAZU, Pedro
2003 "Joaquín Castañón. Vírgenes y santos". En: *Pintura boliviana del siglo XIX (1825-1925)*. La Paz, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de
1966 *Política de Dios Govierno de Cristo*. Edición de James O. Crosby. Madrid, Editorial Castalia.

QUIROZ, Alfonso W.
1987 *La deuda defraudada. Consolidación de 1850 y dominio económico en el Perú*. Lima, INC.

RADIGUET, Max
1971 *Lima y la sociedad peruana*. Estudio preliminar por Estuardo Núñez. Lima, Biblioteca Nacional del Perú.

RAMÍREZ ALVARADO, María del Mar
2001 *Construir una imagen. Visión europea del indígena americano*. Sevilla, CSIC y Fundación del Monte.

RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel
1999 "Urbe y orden: Evidencias del reformismo borbónico en el tejido limeño". En: O'Phelan, Scarlett compiladora, *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima, PUCP e IRA.

RAMOS GAVILÁN, Alonso
1621 *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la cruz de Carabuco*. Lima.

RAMOS SOSA, Rafael
2004 "La grandeza de lo que hay adentro: escultura y artes de la madera". En: *La Basílica Catedral de Lima*. Lima, BCP.

REGABLIATI, Edgardo
1924 "Las banderas de la Libertad". *Mundial*, edición extraordinaria del 9 de diciembre. Lima.

REBAZA, Nicolás
1971 *Anales del departamento de La Libertad en la guerra de la Independencia*. Trujillo, Edigraf. [1898]

REBOCK, Sandra
2003 "El arte al servicio de la ciencia: Alexander von Humboldt y la representación iconográfica de América". En: *51.º Congreso Internacional de Americanistas*, CD-ROM. Santiago de Chile.

REYES - HENRÍQUEZ UREÑA
1986 *Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Correspondencia. I. 1907-1914*. Edición de José Luis Martínez. México D.F., FCE.

RIEU-MILLAN, Marie Laure
1990 *Los diputados americanos en las Cortes de Cádiz*. Madrid, CSIC.

RIPA, Cesare
1971 *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's 'Iconologia'*. Nueva York.
1987 *Iconología*, 2 vol. Madrid, Akal.

RIVA-AGÜERO, José de la
1962a "Carácter de la literatura del Perú independiente". En: *Obras completas*, tomo I, XI tomos sin el epistolario. Lima, PUCP.
1962b "Estudios de literatura peruana. Del Inca Garcilaso a Eguren". En: *Obras completas*, tomo II, XI tomos sin el epistolario. Lima, PUCP.
1965 "La historia en el Perú". En: *Obras completas*, tomo IV, XI tomos sin el epistolario. Lima, PUCP.
1968 "La Conquista y el Virreinato". En: *Obras Completas VI*. Lima, PUCP.
1969 "Paisajes peruanos". En: *Obras completas*, tomo IX, XI tomos sin el epistolario. Lima, PUCP.
1997 "Carta al Julio Cejador, 4 de abril de 1917". En: *Epistolario, Obras completas*, tomo XIV. Lima, PUCP.

RIVAS ALIAGA, Roberto
2002 "Danzantes negros en el Corpus Christi de Lima, 1756". En: *Etnicidad y discriminación racial en la Historia del Perú*. Lima, PUCP y Banco Mundial.

RIVERA MARTÌNEZ, J. Edgardo
1969 "Acuarelas desconocidas de Pancho Fierro". *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional* 19. Lima.
1972 "Introducción". En: Angrand, Léonce, *Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima, Carlos Milla Batres.

RODIL, José Ramón
1955 *Memoria del sitio del Callao*. Edición y nota preliminar de Vicente Rodríguez Casado y Guillermo Lohmann Villena. Sevilla.

RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, Pedro
1774 *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. Madrid, Imprenta de Antonio Sancha.

RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio
1981 "Incunables goyescos". Editor Nigel Glendinning. *Bulletin of Hispanic Studies* 58: 293-312.

RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE, Carmen
2002 "El interés por el hombre, sus costumbres, indumentaria y quehaceres". En: *Figuras Transparentes: Tipos y Estereotipos del Perú Decimonónico*. Madrid, Museo de América.

ROJAS ROJAS, Rolando
2005 *Tiempos de Carnaval. El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima1822-1922)*. Lima, IFEA e IEP.

ROMERO, Carlos A.
1923 [EDITOR] "Festividades del tiempo heroico del Cuzco". *Inca* 1 (2): 447-454. Lima.
1926 *El primer centenario de la capitulación de Rodil en el Perú*. Lima.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María
1989 *Doña Francisca Pizarro. Una ilustre mestiza, 1534-1598*. Lima, IEP.

ROWE, John
1954 "El movimiento nacional inca del siglo XVIII" *Revista Universitaria* 107. Cusco.
1971 "La fecha de nacimiento de José Gabriel Thupa Amaro". *Historia y Cultura* 5. Lima.
1976 "El movimiento nacional Inca del siglo XVIII". En: Flores Galindo, Alberto editor, *Túpac Amaru II-1780. Antología*. Lima, Retablo de Papel.

RUDA SANTOLARIA, Juan José
2002 "Las relaciones entre la Iglesia y el Estado a la luz de las constituciones peruanas del siglo XIX". *Revista de estudios histórico-jurídicos* 24. Valparaíso.

RUIZ, Hipólito y José PAVÓN
1995 *Flora Peruviana et Chilensis*. Madrid, Real Jardín Botánico (CSIC), Fundación Ciencias de la Salud, Ediciones Docecalles.

RUIZ CANO Y Francisco Antonio GALIANO
1760 *Lima gozosa*. Lima, Imprenta de la Plazuela de San Cristóbal.

SABOGAL, José
1989 *Obras literarias completas*. Edición de Ignacio Prado Pastor. Lima, Talleres Gráficos P-L. Villanueva.

SAID, Edgard
1990 *Orientalismo*. Madrid, Libertarias.

SÁIZ, Blanca
1994 *Alejandro Malaspina. La América imposible*. Madrid, Compañía Literaria.

SÁIZ DÍEZ O.F.M., Fr. Félix
2002 *El Museo del convento de los Descalzos*. Lima, Editorial Salesiana.

SALA I VILA, Nuria
1996 *Y se armó el tole tole. Tributo indígena y movimientos sociales en el virreinato del Perú. 1784-1814*. Huamanga,

SALAZAR BONDY, Sebastián
1964 *Lima la horrible*. México, Biblioteca Era.

SALINAS CAMPOS, Maximiliano
2002 *¡Ya no hablan de Jesucristo! Las sátiras al alto clero y las mentalidades religiosas en Chile a finales del siglo XIX*. Santiago de Chile.

SALINAS y CÓRDOVA, Fray Buenaventura de
1646 *Memorial, informe y manifiesto...* Madrid.
1957 *Memorial de las historias del Nuevo Mundo, Pirú: méritos y excelencias de la ciudad de Lima, cabeza de sus ricos y extendidos reinos, y el estado presente en que se hallen*. Introducción y estudio preliminar de Luis E. Valcárcel y Warren L. Cook. Lima.

SALINAS SÁNCHEZ, Alejandro
2002 *Ideólogos e iconografía de la Independencia del Perú, 1821-1826*. Lima, Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.

SAMANEZ. Roberto, FLORES OCHOA, Jorge y Elizabeth KUON
1992 *La casa de la calle del Tigre. Recuperación y puesta en valor de una casa del Cusco*. Cusco, UNSAC

SAMBRICIO, Carlos
1985 "La tentativa del orden español de arquitectura que inventó don Luis de Lorenzana en la segunda mitad del siglo XVIII". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 60: 265-285. Madrid.

SAMPER, José María
1884 *Un Vampiro. Especie de cuasi-poema lírico-prosaico y estrambótico en varias partes y diversos tonos por un cachiporrero*. Lima.

SÁNCHEZ, Susy
2005 "Temidos y admirados. Negocios franceses en la ciudad de Lima a fines del siglo XVIII". En: O'Phelan Scarlett Carmen y Salazar-Soler, *Passeurs, mediadores culturales y agentes de la primera globalización en el mundo Ibérico, siglo XVI-XIX*. Lima, PUCP.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.
1949 *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico.

SAN CRISTÓBAL, Antonio
1996 *La Catedral de Lima: estudios y documentos*. Lima, Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima.

SAN CRISTÓBAL, Evaristo
1926 "Apuntes bibliográficos sobre el periodismo en el Perú". *Boletín Bibliográfico publicado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos* 3: 7-12.
1945 *El Mariscal Castilla y el periodismo de su época*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad.
1966 *El Gabinete histórico. José Gálvez, Toribio Pacheco, José María Quimper, José Simeón Tejada, Manuel Pardo*. Lima.

SANTIAGO Y AMÉRICA
1993 *Santiago y América. Catálogo de la Exposición*. Mosteiro de San Martiño Binario. Santiago de Compostela. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude. Arcebispado de Santiago de Compostela.

SANTIAGO PÁEZ, Elena y Pilar VINATEA
2004 "El arte del grabado. De la tradición a la Academia". En: *La Real Biblioteca Pública 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*. Madrid, Biblioteca Nacional.

SCHENONE, Héctor
1992 *Iconografía del arte colonial. Los santos*, 2 vols. Buenos Aires, Fundación Tarea.

SCHULZ, Andrew
2005 *Goya's Caprichos. Aesthetics, Perception and the Body.* Cambridge University Press.
SEBASTIÁN, Santiago
1992 *Iconografía del indio americano, siglos XVI-XVII*. Madrid, Ediciones Tuero.
1995 *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid, Ediciones Cátedra.
SIERRA, Justo
1977 "Cortés no es padre de la patria". En: *Obras completas,* vol. IX. México D.F.
SILVA, Renán
2002 *Los ilustrados de Nueva Granada, 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*. Medellín, Banco de la República, EAFIT:
SILVA SANTISTEBAN, Fernando
1989 "Prefectos betlehemitas por Joseph de Páez". En: *Pintura en el virreinato del Perú*. Lima, BCP.
SILVERBLATT, Irene
1988 "Political Memories and Colonizing Symbols: Santiago and the Mountain Gods of Colonial Peru". En: Hill, Jonatha D. editor, *Rethinking History and Myth: Indigenous Southern American Perspectives on the Past*. Urbana y Chicago, University of Illinois Press.
SMITH, Bernard
1985 *European Vision and the South Pacific, 1768-1850*. New Haven y Londres, Yale University Press.
SMITH, Whitney
1975 *Flags Through the Ages and Across the World*. Nueva York, McGraw-Hill Book Company.
SOTOS SERRANO, Carmen
1982 *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*, 2 vols. Madrid, Real Academia de la Historia.
STAFFORD, Barbara Maria
1984 *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*. Cambridge, The Massachusetts Institute of Technology.
STATSNY, Francisco
1999 "A Jesuit priest confessing an Inca Noble". En: *Copper as Canvas. Two centuries of Masterpiece Painting on Copper 1575-1775*. Phoenix Art Museum, Oxford University Press. Nueva York.
STEELE, Arthur Robert
1964 *Flowers for the King. The Expedition of Ruiz and Pavón and the* Flora *of Peru*. Durham, Duke University Press.
1982 *Flores para el rey. La expedición de Ruiz y Pavón y la 'Flora del Perú' (1777-1788).* Barcelona, Ediciones del Serbal.
STIGLICH, Germán
1926 *El Real Felipe del Callao* (*Capitulación de Rodil*). Lima.
STOETZER, Otto Carlos
1982 *Las raíces escolásticas de la Emancipación de la América Española*. Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
STOICHITA, Victor I. y Ana María COCERCH
2000 *El último carnaval. Un ensayo sobre Goya*. Versión española de Anna María Coderch. Madrid, Ediciones Siruala.
STOLCKE, Verena
1992 *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Madrid, Alianza América, Alianza Editorial.
SUCRE, Antonio José de
1991 *De mi propia mano*. Selección y prólogo de J. L. Salcedo-Bastardo, introducción de Lepoldo Zea. Biblioteca Ayacucho. México D.F., FCE.
TAILLEMITE, Etienne
1987 *Sur les mers inconnues: Bogainville, Cook y Laperouse*. París, Gallimard.
TAURO, Alberto
1967 *Viajeros en el Perú republicano.* Lima, UNMSM.
TEMPLE, Ella Dunbar
1949 "Un linaje incaico durante la dominación española: Los Sahuaraura". *Revista Histórica* 18: 45-77.
1971 *La Independencia de Piura*. Colección Algarrobo 3. Piura, Universidad de Piura.
TELLO, Julio C. y Toribio MEJÍA XESSPE
1967 *Historia de los Museos Nacionales del Perú. 1822-1946*. Lima, Museo Nacional de Antropología y Arqueología y Museo de Arqueología de la UNMSM.
TERRALLA Y LANDA, Esteban de
1798 *Lima por dentro y por fuera*. Madrid, Imprenta de Villalpando.
TORRE TAGLE, Bernardo de
1824 *Manifiesto del Marqués de Torre Tagle sobre algunos sucesos notables de su gobierno.* Lima.
TOUSSAINT, Manuel
1982 *Pintura colonial en México.* México D.F., Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.
TÚPAC AMARU
1983 *Túpac Amaru y la Iglesia: Antología*. Lima, Edubanco y Comité Arquidiocesano del Cusco del Bicentenario de Túpac Amaru.
TURNER, Victor
1982 *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play.* Nueva York, Performing Arts Journal Publications.
ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés
2001 *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
UGARTE CHAMORRO, Guillermo EDITOR
1974 *El teatro en la Independencia*. Colección Documental de la Independencia del Perú, tomo XXV, 2 vols. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel
1983 *Adefesios. La caricatura política en el Perú en el siglo XIX.* Lima, BIP.
UNAMUNO, Miguel de
1962 "Algunas consideraciones sobre la literatura hispano-americana". Reimpreso en Riva-Agüero, José de la, *Obras completas*, vol. I. Lima, PUCP.
UNANUE, Hipólito
1791 "Idea general de los monumentos del antiguo Perú, e introducción a su estudio". En: *Mercurio Peruano*, N.º 22 (17 de marzo de 1791): 201-208.
1801 *Discurso histórico sobre el nuevo camino del Callao*. Lima.
1914 *Obras científicas y literarias de Hipólito Unanue*, 3 vols. Barcelona, Tipografía La Académica, de Serra Hnos. y Russell.
VALDELOMAR, Abraham
2001 *Obras completas*, 4 vols. Ricardo Silva-Santisteban editor. Lima, Departamento de Relaciones Públicas de PetroPerú.
VARELA, Héctor F.
1872 *Revolución de Lima. Reseña de los acontecimientos de Julio.* París, Imprenta Hispano-Americana de Rouge, Dunon y Presné.
VARGAS UGARTE S.J., Rubén
1947 *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Buenos Aires, Talleres Biográficos A. Baiocco y Cía.
1959 "Algunos datos para la Bibliografía de don Francisco de Paula González Vigil". *El Amigo del Clero* 1610-1611-1612, 1613-1614 (julio a noviembre).
1966 *Historia general del Perú*, 6 vols. Lima, Milla Batres.
1967 *Santa Rosa en el arte*. Lima, Sanmartí.
1968 Ensayo de un *Diccionario de artífices de la América Meridional.* Burgos, Imprenta de Aldecoa.
VÁSQUEZ MACHICADO, Humberto
1955 *La Leyenda negra boliviana. La Calumnia de la Borradura del mapa*. La Paz, UMSA.
VÁSQUEZ MACHICADO, Humberto y José
1988 *Obras completas,* tomo IV: "Sobre la vida del General José Ballivián". La Paz, Editorial Don Bosco.
VICUÑA MACKENNA, Benjamín
1863 *El general don José de San Martín.* Santiago de Chile.
1924 *La Revolución de la Independencia del Perú 1809-1819.*
VIDAURRE, Manuel Lorenzo de
1823 *Plan del Perú, Defectos del Gobierno Español Antiguo necesarias reformas*. Filadelfia, Impresa por Juan Francisco Hurtel.
1827 *Discurso del Diputado Manuel Vidaurre contra la modificación que presentaron los señores encargados del proyecto de Constitución que extranjeros avecindados serán ciudadanos*. Lima.
1831 *Defensa de la Soberanía Nacional sobre División de Diócesis*. Lima, Imprenta de José Maria Masías.
1839 *Vidaurre contra Vidaurre*. *Curso de derecho eclesiástico.* Lima, Imprenta del Comercio, por J. Monterota.
1971a "Cartas americanas". *Colección documental de la independencia del Perú. I. Los ideólogos,* edición y prólogo de Alberto Tauro, vol. 6. Lima.
1971b "Plan del Perú y otros escritos". Colección documental de la independencia del Perú. I. Los ideólogos, edición y prólogo de Alberto Tauro, vol. 5. Lima.
1971c "Suplemento a las Cartas Americanas (Lima, 1827)", incluido en "Plan del Perú y otros escritos". Colección documental de la independencia del Perú. I. Los ideólogos, edición y prólogo de Alberto Tauro, vol. 5. Lima.
VIGNALE, Pedro-Juan
1946 *La Casa Real de Moneda de Potosí.* Buenos Aires, Albatros.
VILA VILAR, Enriqueta
1991 *El viaje de Amedée Frezier por la América Meridional*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla y Junta de Andalucía.
2000 "La evangelización del esclavo negro y su integración al mundo americano." En: Ares Queija, Berta y Alessandro Stella coordinadores, *Negros, mulatos y zambaigos*. *Derroteros africanos en los mundos ibéricos*. Sevilla.
VILLARÁN, Asisclo
1878 "Don Francisco Fierro, artista del Perú a la aguada". *La Broma,* edición del 12 de enero. Lima.
VILLEGAS TORRES, Luis Fernando
2004 "El Perú a través de la pintura y crítica de Teofilo Castillo (1887-1922)". Tesis para optar el grado de Magíster en Historia. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Unidad de Post Grado en Ciencias Sociales. Lima.
VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro
2005 *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México D.F., FCE.
WALKER, Charles F.
2004 "La clase alta y sus altos: la arquitectura y las secuelas del terremoto de Lima de 1746". *Histórica* 28 (1): 45-90. Lima.
WALKER, D. P.
1964 *The Decline of Hell. Seventeenth Century Discussions of Eternal Torment*. Chicago, The University of Chicago Press.
WOLF, Reva
1991 *Goya and the Satirical Print, in England and on the Continent 1730-1850.* Boston, Boston College Museum of Art.
WUFFARDEN, Luis Eduardo
2000 "Los lienzos del virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII". En: *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat*. Lima, MAL.
2004 "La Catedral de Lima y el triunfo de la pintura". En: *La Basílica Catedral de Lima*. Lima, BCP.
2005 "La descendencia real y el 'renacimiento inca' en el virreinato". En: Majluf, Natalia coordinadora, *Los incas, reyes del Perú*. Lima, BCP.
WUFFARDEN, Luis Eduardo y VARIOS AUTORES
2004 *Arte y arquitectura. Enciclopedia Temática del Perú*. Lima, Empresa Editora El Comercio.
XAMMAR, Luis Fabio
1945 *"El Murciélago" en la Literatura peruana*. Lima, Librería e Imprenta Gil.
ZAMORA BOTTA, Jorge
1978 "Los diseños no aprobados para la moneda de 1825". *Numismática* 29: 27-29. Lima.
ZEVALLOS QUIÑONES, Jorge
1992 *Los cacicazgos de Trujillo*. Trujillo, Gráfica Cuatro.
ZIÓLKOWSKI, Mariusz S.
1996 *La guerra de los wawqi: los objetivos y los mecanismos de la rivalidad dentro de la élite inka, s. XV-XVI.* Quito, Abya-Yala.
ZUIDEMA, R. Tom
1977 "The Inca Kinship System: A New Theoretical View". En: Bolton, Ralph y Enrique Mayer editors, *Andean Kinship and Marriage. Washington D.C., American Anthropological Association.*

Índice onomástico y toponímico

A
Abad y Queipo, Manuel *18, 19*
Abascal, José de *26, 78, 141, 143, 149, 214, 332*
Acomayo *190, 191, 194, 200*
Acosta, José de *251*
África *2, 244*
Agate, Alfred T. *270*
Aguilar, Gabriel *47*
Aguirre, Pedro *190*
Alcalá de Henares *47*
Alciato, Andrea *283*
Alemania *29, 278, 310*
Aliaga, Diego de *286*
Almagro, Diego de *26, 46, 307*
Alsedo y Herrera, Dionisio de *247*
Alto Perú *12, 17, 37, 78, 183, 214, 233*
Amado, Donato *63*
Amancaes *260, 307*
Amaru, Túpac *87, 89, 109*
Amat y Junyent, Manuel de *47, 50, 72, 117, 119, 140, 170, 181, 270*
Amazonas *248*
Amich, José *62*
Amunátegui, Manuel *335*
Andahuaylillas *95*
Andalucía *193*
Andes *13, 29, 31, 34, 40, 161, 198, 253*
Andrade, Tadeo *194, 197, 199*
Ángel, Miguel *114*
Ángela de Dios *282*
Angrand, Léonce Marie *245, 263, 265, 295*
Apasa Túpac Catari, Julián *60*
Aragón, Jaime I de *154*
Areche, José Antonio de *12, 86, 87, 90, 92, 97, 100, 103, 104, 105, 106, 109*
Arequipa *18, 183, 268, 271*
Ares, Berta *54*
Argentina *183, 205, 212, 214, 276*
Arias Carrasco, Leonor *47*
Arias de Ugarte, Fernando *2, 4*
Arona, Juan de *300*
Arredondo, Esteban *270*
Arzans de Orsúa y Vela, Bartolomé *12*
Astete Chocano, Benjamín *175*
Astete, Pablo *63*
Atahualpa *3, 26, 45, 185*
Atauchi, Tito *63, 73*
Audiencia de Lima *280*
Audiencia del Cusco *17, 78, 81*
Ayacucho *26, 27, 34, 35, 134, 215, 227, 235, 275*
Azara, José Nicolás de *116*
Aznar, Pedro *286*

B
Ballivián, José *182, 183, 190*
Balta, José *319, 329, 334*
Baquíjano y Carrillo, José *124*
Barbieri, Giovanni Francesco *277*
Bargas y Urbina, Lucía de *67*
Barrio y Mendoza, Diego de *173*
Barroeta y Ángel, Pedro Antonio de *281*
Basadre, Jorge *344*
Bastidas, Manuel *63*
Bastidas Puyucahua, Micaela *63*
Batoni, Pompeo *124*
Battista Tiepolo, Giovanni *277*
Baudelaire, Charles *279, 313, 329*
Bautista Alberdi, Juan *215*
Bauzá, Felipe *257, 260*
Bayle, Pierre *22*
Benzoni, Jeronimo *245*
Berindoaga, Juan de *286*
Bermejo, José Joaquín *122, 170*
Bermejo, Manuel Eusebio *184*
Bernini, Giovanni Lorenzo *276, 277*
Betancur Hurtado de Arvieto, Bernardo *67*
Betancur Túpac Amaru, Diego *63, 70, 71*
Beteta, Luis de *155*
Binera, Pedro *193*
Blanco, Delfín O. *329, 331*
Bogotá *2, 4, 198*
Bolívar, Simón *16, 23, 24, 25, 26, 27, 37, 44, 124, 149, 150, 185, 215, 229, 232, 235, 285, 286*
Bolivia *26, 27, 165, 177, 182, 183, 184, 185, 187, 198, 214, 233, 239, 268, 289, 310, 312*
Bonaparte, José *26, 286*
Bonnaffé, A. A. *245, 270, 296*
Bonpland, Aimé *261*
Boqui, José de *217*
Borget, Auguste *269*
Borgoña, Justiniano *319*
Borja Inga, Juan Enríquez de *45*
Bosch, Hieronymus *278*
Bougainville, Louis Antoine de *251*
Brambila, Fernando *120, 260*
Brand, Charles *263*
Brasil *36, 163, 251, 268, 269*
Bravo de Rivero, Tadeo *129, 144, 281*
Bruegel, Pieter *278, 279, 307*
Bruna, José *120*
Brunete, José *252*
Bry, Theodor de *246*
Bueno, Cosme *253*
Bustamante, Juan de *292*

C
Caballero de los Reyes, Marcos *58*
Cabas, José *61*
Cabello, Marcelo *140, 185, 220, 284*
Cabrera, Miguel *129*
Cáceres, Andrés Avelino *325, 334*
Cádiz *17, 78, 121, 132, 140, 149, 182, 210, 251*
Cajamarca *57*
Cajatambo *150*
Calancha, Antonio de la *5, 9, 31,32, 33*
Callao *6, 9, 119, 140, 141, 247, 249, 265, 270, 285*
Campo, Toribio del *122*
Cañete de Merino, Micaela *209*
Canta *257*
Carabuco *172, 312*
Cárdenas, Santiago de *283*
Carleton, Geo W. *270, 314, 316*
Carlos II *50*
Carlos III *69, 85, 115, 116, 117, 182, 212, 249, 252*
Carlos IV *74*
Carlos V *10, 69, 99, 280*
Carmona, Manuel Salvador *117*
Carranza, Ángela *281*
Carrillo, Mariano *149*
Carrillo de Albornoz, Pedro *260*
Casas, Bartolomé de las *245*
Casos, Fernando *329*
Cassini, Jean Dominique *246*
Castañón, Joaquín *193*
Castilla, Ramón *215, 288, 291, 300, 334*
Castillo, Teófilo *275, 295*
Castro, Gil de *150, 187, 200*
Castro, Ignacio de *177, 199*
Cerro de la Sal *59, 60*
Cerro de Pasco *270*
Chacabuco *214*
Charcas *4, 12*
Chatworthy Wood, Charles *209*
Chihuantito, Agustina *73*
Chile *36, 38, 45, 46, 132, 150, 183, 212, 214, 215, 239, 246, 251, 269, 276, 284, 289, 335, 337*
Chilli Tupac, Marcos *185*
Chimo, Carlos *57*
Chimpu Ocllo, Isabel *46*
Chinchero *17, 71, 74*
Choqueguanca, Diego *72*
Chuquisaca *12, 173*
Church, Frederic *262*
Clapera, Francisco *119, 123*
Cochabamba *13, 193, 194*
Collatopa, Antonio *57*
Colmenares, Manuel Antonio *223, 225, 300*
Colombia 24, 27, 149, 183, 276
Concha, Martín *78*
Condamine, Charles Marie de la *243*
Condorcanqui, José Gabriel *12, 59, 62*
Condorcanqui, Sebastián *62*
Condorcanqui Usquiconsa, Miguel *62*
Condorcanqui, Blas *63*
Coninck, Jean Raymond *246*
Cook, James *251, 256*
Copacabana *193, 247*
Córdova, Diego de *2*
Coreal, François *247*
Cores, Roberto *173*
Cortés, Francisco Javier *220, 233*
Cortés, Hernán *3*
Cossio, Juan Mariano *300*
Cotabambas *108*
Coya, Beatriz Clara *45, 46, 68*
Coya de Loyola, Ana María *45, 50*
Croix, Teodoro de *101, 123*
Cruz y Cano Olmedilla, Ramón de la *300*
Cuellar, Felipe *223*
Cueva Ponce de León, Alonso de la *249*
Curahuara *165*
Curahuasi *92*

D
Da Vinci, Leonardo *277*
Daumier, Honoré *278*
Dávalos, Atanasio *225*
David, Jacques-Louis *313*
De la Torre, Arturo Costa *183*
De las Heras, Bartolomé María *106*
De Sigüenza, José *278*
Delgart, Martín *163, 165, 166, 181*
Della Bella, Stephano *277*
Díaz, Pedro *122, 123,141, 145, 146*
Diez Canseco, Pedro *316*
Dombey, Joseph *244, 252, 254, 257*
D'Orbigny, Alcides *245*
Duviols, Jean Paul *250*
Duviols, Pierre *312*

E
Echagüe, Francisco Xavier *23*
Echenique, José Rufino *300, 301, 317, 324, 325, 329, 333, 339*

Ecuador *187, 239, 276, 289*
Engelbrecht, Martino *173*
Enríquez de Aragón, Álvaro *50*
Enríquez de Cabrera, María *68*
Escalante, Tadeo *187, 194*
Escobedo, Juan *184*
Escobedo y Alarcón, Jorge de *98, 140*
España *3, 5, 6, 15, 18, 19, 23, 27, 35, 45, 47, 57, 62, 69, 74, 79, 85, 109, 116, 120, 134, 165, 210, 215, 234, 239, 243, 254, 261, 276, 289, 305, 340*
Espinosa Medrano, Juan de *10*
Esquivel, María *46, 50*
Esquivel y Jarava, Diego *47*
Estabridis, Ricardo *185*
Estados Unidos *19, 27*
Europa *29, 40, 115, 116, 253, 254, 262, 264, 269*
Eyzaguirre, Jaime *183*

F
Felipe II *57*
Felipe III *68, 306*
Felipe V *115*
Fernández de Córdova, Alonso *2*
Fernández de Córdova, Diego *2*
Fernández de Oviedo, Gonzalo *259*
Fernández de Paredes, Cristóbal *225*
Fernández, Diego *31*
Fernando VI *58, 183*
Fernando VII *18, 27, 75, 78, 146, 147, 182, 183, 210, 227, 280, 333*
Ferrer de Mora Chimo, Vicente *57*
Feuillée, Louis *243, 246, 247*
Fierro, Francisco "Pancho" *40, 194, 197, 199, 245, 263, 264, 270, 293, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 303, 305, 310, 313, 314*
Fisquet, Théodore *265*
Flores Araoz, José *295*
Flores de Oliva, Isabel *50*
Flores, Juan José *316*
Flores Ochoa, Jorge *175, 176, 180, 187*
Francia *27, 165, 181, 215, 243, 246, 276, 295, 310, 326*
Franklin, Benjamín *23*
Frezier, Amedée *243, 246, 250*
Fuente, Vicente de la *249*
Fuentes, Manuel Atanasio *291, 312, 314, 324, 331*
Funes, Gregorio *15*

G
Gallegos, José *106*
Gálvez, Isidro *252*
Gálvez, José Egúsquiza *306*
Gálvez, José de *13, 87*
Gálvez, Pedro *215, 325, 333, 335, 338*
Gamio Palacio, Fernando *210*
García Calderón, Francisco *295*
García del Río, Juan *15*
García, Domingo *61*
García Pumacahua, Mateo *44, 73*
Garcilaso de la Vega, Inca *2, 12, 13, 32, 39, 40, 44, 46, 59, 93,95, 100*
Garrett, David *74*
Gerbi, Antonello *231*
Giffart, Pierre *246*
Gillray, James *278*
Gombrich, E. H. *313*
Gómez, Martín *117*
Gómez Ortega, Casimiro *252*
Gómez Sánchez, Evaristo *306*
González de la Reguera *132, 135, 138*
González Gamarra, Francisco *275*
González Laguna, Francisco *253*
Gonzalez Prada, Manuel *329*
González Vigil, Francisco de Paula *301, 305*
Goya, Francisco de *143, 144, 279, 280*
Goyburu, Emilio *275*
Goyeneche, Juan Manuel de *17, 37*
Granja, Diego de la *165*
Guamán Poma de Ayala, Felipe *2, 46, 92, 306*
Guérard, Nicolas *247*
Guido, Tomás *212*
Guío y Sánchez, José *257*
Guirior, Manuel de *119, 123, 170*
Gutiérrez de Quintanilla, Emilio *300*
Gutiérrez, Marceliano *329*
Gutiérrez, Tomás *329*

H
Haenke, Tadeo *257*
Hall, Basil *210*
Harth-terré Emilio *162*
Henríquez Ureña, Pedro *30*
Herboso, Francisco de *281*
Hernández, Atanasio *184*
Heros, Juan de los *289*
Herrera, Bartolomé *291*
Herrera, Francisco *223*
Hervías Pandero, Lorenzo *277*
Hidalgo, Miguel *40*
Huamanga *34, 145, 235*
Huambutío *175, 176, 180*
Huánuco *253, 257*
Huaro *50, 187, 200*
Huaura *208*
Huaylas, Inés *47*
Huayna Cápac *2, 46, 73*
Humboldt, Alexander von *233, 261, 262, 268*

I
Inca Roca *182, 188*
Inca Yupanqui, Dionisio *69, 79, 81*
Infante, Domingo *184*
Infante, Facundo *183*
Inga, Bernardo *52*
Inga, Melchor Carlos *46, 47*
Inglaterra *243, 276, 310*
Intiillapa *93*
Isla, José Francisco de *31*

J
Jacobelli, Silvestre *122*
Jacoby, Segismundo *295*
James, Julio L. *344*
Jáuregui, Agustín de *89*
Jayo, Julián *122*
Jiménez, Marcos *256*
Johnson, Samuel *279*
Juan, Jorge *47*

K
Kuon, Elizabeth *175*

L
La Condamine, Charles-Marie de *233, 248*
La Cruz, Luis de *219*
La Gasca, Pedro de *280*
Lafuente, Manuel *296*
Lafuente, Modesto *296*
Lambayeque *57, 239*
Larragaña, Federico *339*
Las Casas, Bartolomé de *6, 18, 26*
Las Heras, Bartolomé María de *138, 146*
Lauvergne, Bartolomé *265*
Le Brun, Charles *198*
León Pinelo, Antonio de *251*
Leroux, Jean *246*
Licaraza, Joseph de *162*
Lima *2, 3, 12, 13, 33, 35, 46, 54, 62, 113, 116, 121, 122, 132, 135, 143, 149, 150, 161, 181, 185, 195, 198, 205, 210, 215, 238, 247, 249, 254, 257, 260, 265, 270, 271, 275, 324*
Limaylla, Gerónimo Lorenzo *50, 57*
Linneo, Carlos *233*
Llaguno y Amirola, Eugenio *133*
Llano Zapata, José Eusebio *251*
Loayza, Jerónimo de *282*
Locke, John *332*
Lohmann Villena, Guillermo *162, 280*
López Aldaña, Fernando *284*
López, Francisco *193*
Lorente, Sebastián *334*
Loyola, Ignacio de *94*
Loyola, Martín de *45, 96*
Lozano, Cristóbal *114, 121*
Lozano, Pedro *250*
Luis XVI *252, 326*
Luna, Mariano *184*

M
Macedo, Rufino *184*
Macera, Pablo *43, 52, 154, 155, 194, 317*
Madrid *4, 117, 143, 233, 254, 257, 264*
Maestro, Matías *129, 131, 132, 133, 135, 138, 146*
Majluf, Natalia *263, 296*
Malaspina, Alejandro *244, 256*
Maldonado, José *8*
Maldonado, Pedro V. *248*
Mama Ocllo *239, 247*
Manco Cápac *2, 10, 22, 239*
Manso de Velasco, José Antonio *72, 113*
Mar, Juan Manuel del *215*
Marcoy, Paul *271*
Mariátegui, Francisco Javier *228, 229*
Márquez, Luis E. *334*
Martínez Compañón, Baltazar Jaime *117, 199, 244, 254, 255, 262, 295, 324*
Martorell, Ignacio *135*
Mata Linares, Benito de la *86, 90, 98, 100, 109*
Mathison, Gilbert *263*
Medina, Alonso de *280*
Medina, Inés de *181*
Medina, Toribio *162*
Melancthon, Felipe *278*
Melchor Carlos Inga *50*
Melchor de Jovellanos, Gaspar *277*
Melgarejo, Mariano *319*
Mendiburu, Manuel de *32*
Mendizábal y Pérez de Isaba, Francisco Xavier de *134*
Mendoza, D. Gunnar *165, 197*
Menéndez Pelayo, Marcelino *32*
Mengs, Antonio Rafael *116, 117, 132, 277*
Mercado, Melchor María *197, 199, 308, 310*
Merino, Ignacio *263*
Mesía, Juan Pablo *136*
México *8, 18, 23, 40, 45, 123, 129, 132, 133, 183, 235, 269, 276, 280*
Miranda, Félix *182*
Mirones, Encarnación *317*
Moctezuma, Isabel *45*
Mogrovejo, Toribio de *145*
Mola, Pier Francesco *277*
Molina, Cristóbal de *96*
Molina, José Ignacio de *221*
Molina, Pedro Antonio de *133, 141*
Molina, Tirso de *306*
Molina y Zaldívar, Gaspar de *140*
Monteagudo, Bernardo *16, 217*
Montes, Pedro *55*
Montúfar, Carlos *261*
Morales Duárez, Vicente *79*
Moscoso, Juan Manuel de *13, 90, 106*
Moyano, Dámaso *286*
Moyen, Francisco *162, 197*
Mugica, Martín de *106*
Mujica, Ramón *166, 168, 183*
Munárriz, José Luis *121*

N
Neto, Benito *289, 334, 344*
Noguera, José *308*
Noguera Valenzuela, Rosa *62*
Nueva España *85, 87, 129*
Nuñez Vela de Rivera, Juan *52*

O
O'Connor Tomas *322*
O'Higgins, Ambrosio *284*
O'Higgins, Bernardo *16, 208, 215*
Olaguíbel, Justo Antonio *132*
Olaya, José *150, 187*
Olmedo, Joaquín *81*
Oropesa *63, 68, 69, 72, 79*
Ortiz, Jacinto *132, 136*

P
Pachacútec *93*
Pacheco Rivero, Toribio *306*
Padró, Tomás *341*
Palma, Buenaventura *300*
Palma, Ricardo *39, 40, 283, 289, 295, 298, 299, 307, 334*
Palomino Castro y Velasco, Antonio *277*
Palomino, Juan Bernabé *249*
Panamá *22, 24, 25, 26, 247*
Panofsky, Irwin *162*
Pardo de Figueroa, Bernardo *62*
Pardo, Manuel *17, 292, 293, 329, 334, 339, 344*
Paredes, José Gregorio *223, 225, 228, 236*
París *162, 181, 246, 247*
Paroissien, James *208*
Paucartambo *95, 107*
Paullo Inca *73*
Pauw, Corneille de *231*
Pavón, José *220, 244, 252*
Paz, Isidoro *74*
Paz Soldán, José Gregorio *300, 326, 331, 332, 333*
Paz Soldán, Mariano Felipe *15, 32, 36, 205*
Pedemonte, Carlos *22*
Peralta, Pedro de *33*
Pérez Armendáriz, José *17*
Pérez de Marchena, Juan *3*
Petit Thouars, Abel du *265*
Pezet, José *223, 286*
Pezuela, Joaquín de la *19, 149, 177, 284*
Piérola, Nicolás de *319, 325, 334*
Pisco *145, 204, 208, 215*
Piura *209, 275*
Pizarro, Francisco *45, 215*
Pizarro Yupanqui, Francisca *46*
Poole, Deborah *268*
Porras Barrenechea, Raúl *29, 284, 288*
Portal, Ismael *296, 310*
Potosí *5, 9, 12, 163, 173, 180, 183, 198, 200, 233*
Pozo, José del *119, 145, 257*
Pozo, Pedro del *120*
Prado, Mariano Ignacio *306, 316*
Prescott, William *31, 32*
Prieto, Antonio *288*
Prim y Prats, Juan *340*
Pueyrredón, Juan Martín *284*
Pulgar, Francisco *252, 257*
Pumacahua, Mateo *71, 74, 78, 81*
Puno *89, 183, 271*
Puyucahua, Josefa *63*

Q
Quevedo y Villegas Francisco de *326*
Quispicanchi *47*
Quito *8, 12, 61, 187, 198, 247, 248*

R
Rabelais, François de *326*
Radiguet, Max *314*
Ramos Tito Atauche, María *68*
Rapaz *150, 154, 156, 307, 308, 314*
Ravenet, Juan *260*
Retuerto, Narcisa de *155*
Reyes, Alfonso *30*
Ribera, Lázaro *198*
Richardson, Elvira F. de *339*
Richardson, Villroy L. *306, 329, 338*
Rico, Gaspar *286*
Rico, Luis *141*
Rigal, Joaquín *344*
Río de la Plata *145, 217, 263, 286*
Río, Manuel del *325*
Riou, E. *271*
Ripa, Cesare *166, 190, 200*
Riva Palacio, Vicente *40*
Riva-Agüero, José de la *1, 29, 31, 34, 36, 40, 177*
Rivera Conchatupa, Juan de Dios *217*
Rivera, José Gabriel *252*
Rodil, José Ramón *284*
Rodó, José Enrique *29*
Rodríguez del Fierro, Mariana *295*
Rodríguez Magariño, Manuel *184*
Rojas, Pablo *149*
Roma *3, 8, 9, 12, 25, 270, 276, 303*
Rosa Toro, Agustín de la *295*
Rossi y Rubí, Joseph *170*
Rostworowski, María *46*
Rousseau, Juan Jacobo *19, 22, 23*
Rowe, John H. *162*
Rowlandson, Thomas *312, 313*
Rugendas, Johann Moritz *45, 245, 263, 268, 269*
Ruiz Cano, José Antonio *114*
Ruiz, Hipólito *220, 244, 252*

S
Sabogal, José *297*
Sahuaraura Inga, Nicolás *72*
Saint-Cricq, Laurent *271*
Saldamando, Marcelino *300*
Salinas, Lope de *2*
Salinas y Córdova, Buenaventura de *1, 281*
Samanez, Roberto *175*
Samper, José María *335*
San Martín, José de *16, 24, 36, 44, 145, 149, 183, 189, 204, 208, 209, 210, 212, 215, 217, 219, 220, 284, 286, 295*
San Román, Miguel de *291*
Santa Cruz, Andrés de *26, 27, 37, 175, 177, 183, 185, 190, 239, 318*
Santiago *3, 50, 51, 75, 79, 93, 149, 156, 189, 283*
Santiago de Chile *318*
Santos Atahualpa, Juan *58, 59, 61*
Sarmiento, Juan Domingo *31*
Sayri Túpac, Diego *68*
Scott, Walter *31*
Segura, Andrés *306, 344*
Sepúlveda, Ginés de *6*
Shrenk, Leopoldo *295*
Sierra, Justo *29, 40*
Simon, Richard *22*
Siñani, Agustín *172*
Sinchipuma Inga, Felipe Carlos *52*
Smith, Adam *18*
Solano, Francisco *2, 8, 145*
Solórzano y Pereira, Juan de *6*
Soto, Joseph Antonio de *162*
Stoetzer, Carlos *181*
Sucre, Antonio José de *215*
Sulllivan, Steven *325*
Surimana *59, 62, 63*

T
Taboada, Gil de *123, 140*
Taboada y Lemos, Francisco Gil de *123, 140, 182, 256, 257*
Tacna *27, 197, 268*
Tafur, Miguel *223*
Tagle, Gregorio *284*
Tarma *55, 62, 253, 257*
Tejada, José Simón *306*
Teralla y Landa, Esteban *254, 314*
Thiébaut, Luis *256*
Tinta *13, 63*
Tirado, Manuel *325*
Toesca, Joaquín *132*
Tolsá, Manuel *133*
Topa Inga, Cristóbal *73*
Topa Inga, Paullo *50*
Topac Inca Yupanqui, Felipe *69*
Torote, Ignacio *60*
Torre Tagle, José Bernardo *286*
Torres Caicedo, José María *215*
Torrico, Juan Crisóstomo *329, 289, 325*
Trujillo *18, 117, 199, 209, 217, 239, 268, 324*
Tungasuca *62*
Túpac Amaru, Diego *95*
Túpac Amaru, Felipe *52, 63, 69, 92*
Túpac Amaru I *96*
Túpac Amaru II *59*
Túpac Amaru, José Gabriel *12, 26, 44, 63, 69, 71, 74, 85, 86, 90, 92, 95, 103, 235*
Túpac Amaru, Juan Tito *68*
Túpac Amaru, Lucas *68*
Túpac Amaru, Sebastián *62*
Túpac Inca, Dominga Estefanía *55*
Túpac Inca Yupanqui *46, 69*

U
Ubalde, José Manuel *47*
Ucayali *257*
Ucho Gualpa Inga, Gonzalo *69*
Ucho Quispe Topac, Juan *69*
Uchu Inca, Casilda de la Rosa *69*
Uchu Inca, Domingo *69*
Ugalde, Manuel *200*
Ulloa, Antonio de *248*
Unamuno, Miguel de *31*
Unanue, Hipólito *140, 165, 170, 217, 223, 225, 253, 284*
Unidos, Estados *262, 271*
Urbina, Pedro Miguel *184*
Ureta, Manuel Toribio *333*

V
Vaillant, Nicolás *264*
Valdés, Angel *296*
Valdés, Antonio *256*
Valdez, Adolfo *334*
Valle, Manuel Teodoro del *305*
Valverde, Vicente de *26*
Váscones, Manuela de *209*
Vásquez de Acuña, José Matías *212*
Vásquez Machicado, Humberto *182*
Vázquez, José *117, 123*
Vázquez de Caicedo, Santiago *61*
Velasco, Luis de *2*
Vicuña Larraín, Manuel *318*
Vicuña Mackenna, Benjamín *15*
Vidal, Rafael *334, 338*
Vidaurre, Manuel Lorenzo de *15, 18, 19, 23, 25, 26*
Viedma, Francisco de *195*
Vilcabamba *63, 69*
Villanueva, Diego de *249*
Villarán, Asisclo *298*
Villena, Juan Manuel de *151*
Villota, Alejandro *335*
Viracocha *93*
Vivanco, Manuel Ignacio *316*

W
Walker, D. P. *313*
Walter, Richard *250*
Washington *184, 270*
Williez, L. *287, 291, 300, 325, 333*

Y
Yupará *257*

Z
Zapata, Marcos *173*
Zaracondegui, Julián *296*
Zaragoza *17*

El patriota D. José Olaya sirvió con gloria ala PATRIA, y honrò el lugar de su nacimiento.
Callao.
D.n José Olaya nació en el pueblo de Chorrillos el año de 1792 fue muy distinguido p.r su singular patriotismo; fue tan constante en él, q.e enviado el año de 1823 p.r las autoridades q.e se hallaban en el Callao con correspondencias á esta Capital, q.e ocupaban los Españoles prefirió el martirio y sufrió mil palos y la muerte, antes q.e declarar las personas á quienes dirigieran dichas

Registro de autores

David A. Brading

Nació en Londres, Inglaterra. Doctorado en 1965 en University College, Londres. Entre 1965 y 1971 fue catedrático de la Universidad de California en Berkeley, y entre 1971 y 1973 de la Universidad de Yale. Entre 1973 y 2003 fue profesor de historia latinoamericana y director del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge. Fue distinguido como Profesor Honorario (*Honoris causa*) por la Universidad de Lima en 1993 y por el Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1997. Por sus méritos académicos y obras medulares para la historia de Nueva España, el presidente de México Vicente Fox lo condecoró en el 2002 con la Orden del Águila Azteca, máximo galardón que este país otorga a un ciudadano extranjero. Entre sus numerosas obras publicadas anotamos las más recientes: *Mito y profecía en la historia de México* (Ediciones Vuelta, 1988), *Hacienda y ranchos del Bajío: León 1700-1860* (Grijalvo-México, 1988), *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla 1492-1867* (Fondo de Cultura Económica, México, 1991), *La Iglesia asediada. La diócesis de Michoacán 1749-1810* (Fondo de Cultura Económica, 1994), *La Virgen de Guadalupe. Imagen y Tradición* (Taurus, Alfaguara, México, 2002).

Scarlett O'Phelan Godoy

Nació en Lima. Doctora en Historia por la Universidad de Londres. Postdoctorados en la Universidad de Colonia, Alemania y en la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, España. Ha sido distinguida con becas otorgadas por importantes instituciones y centros de altos estudios de Alemania, España, Estados Unidos y Francia. Es Miembro de Número de la Academia Nacional de la Historia. Ha ejercido la docencia en las universidades norteamericanas de Chicago, Texas en Austin y Duke en Virginia, y fue profesora invitada en la Universidad de Liverpool, Inglaterra, Escuela de Altos Estudios de Ciencias Sociales, París, y en las universidades de Andalucía-La Rábida, Pablo de Olavide, Sevilla, Católica de Chile y Andina Simón Bolívar, Quito. Es catedrática de la Maestría de Historia de la Escuela de Graduados de la Pontificia Universidad Católica del Perú y también ejerce la docencia en la Academia Diplomática del Perú. Es autora entre otros libros y ensayos de: *Un siglo de rebeliones anticoloniales, Perú y Bolivia* (Cusco 1988) y *Kurakas sin sucesiones. Del cacique al alcalde de indios* (Cusco, 1997). Compiladora de los libros *El Perú en el siglo XVIII. La era borbónica* (Lima, 1999) y *La independencia del Perú, de los Borbones a Bolívar* (Lima, 2001) y coautora de *El Barroco Peruano*, vol. 2, editado por el Banco de Crédito del Perú en el 2003.

David Cahill

Nació en Armidale, Australia. Estudió en la Universidad Macquarie en Sydney, Australia. Hizo la maestría y doctorado en la Universidad de Liverpool. Ha desempeñado la docencia en las universidades de New South Wales y Macquarie de Sydney, Bielefeld en Alemania y Liverpool en Inglaterra. Distinguido con las becas *Professeur Invité* y *Maître de Conférences* en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, y de Investigador Visitante en las universidades de Liverpool y Londres. En el 2005 obtuvo el premio *Conference on Latin American History* en Estados Unidos de Norteamérica. Es autor, entre otras, de las siguientes publicaciones: *From Rebellion to Emancipation in the Andes: Soundings from Southern Peru, 1750-1830* (CEDLA/Aksant, Ámsterdam, 2002), *Élites indígenas en los Andes: Nobles, caciques y cabildantes bajo el yugo colonial*, editado con Blanca Tovías (Abya-Yala, Quito, 2003), *El rostro del inca perdido: La Virgen de Loreto, Tocay Capac y los Ayarmacas en el Cuzco colonial* (Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2005), *New World, First Nations: Native Peoples of Mesoamerica and the Andes under Colonial Rule*, editado con Blanca Tovías (Sussex Academic Press, Brighton, 2006).

◀ Retrato de José Olaya. José Gil de Castro. Óleo sobre lienzo. 1828. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Luis Eduardo Wuffarden Revilla

Nació en Lima. Historiador y crítico de arte, estudió Letras e Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Paleógrafo y Jefe del Archivo Histórico Municipal de Lima 1980 y 1997. Es miembro ordinario del Instituto Riva Agüero y del Museo de Arte de Lima; del Comité de Expertos del Proyecto Arcodata Latinoamérica, Madrid; del Comité Científico sobre la Imagen Indígena Hispanoamericana, organizado por el Condado de Los Ángeles, y Miembro Honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma, en Lima. Ha obtenido los siguientes reconocimientos: Beca del convenio ICI-IRA (1989) para realizar proyectos de investigación en España sobre "Fuentes gráficas hispánicas en la pintura colonial del Perú"; y el Premio CONCYTEC a la investigación sobre pintura peruana (1991). Redactor del *Allgemeines Künstlerleikon* de Munich, Alemania, y participa en el proyecto de investigación *Painting in Spanish America from Conquest to Independence*. Es autor o coautor de los libros: *Vinatea Reynoso* (1997), *Sérvulo* (1998), *Elena Izcue* (1999), *Tilsa Tsuchiya* (2000) y *Mario Arteaga* (2003), editados en Lima y Madrid, y de *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, *La Basílica Catedral de Lima* y *Los incas, reyes del Perú*, editados por el Banco de Crédito del Perú en 1995, 2004 y 2005.

Teresa Gisbert de Mesa

Nació en la ciudad de La Paz, Bolivia. Estudios superiores de Arquitectura en la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, y en la Escuela Superior de Arquitectura, y de postgrado en Historia del Arte en el Instituto Diego Velásquez de Madrid. Distinguida con la beca Guggenheim en 1959 y 1968, y de The Getty Center for the History of Art and Humanities. Ha sido directora del Instituto Boliviano de Cultura y del Museo Nacional de Arte de La Paz, y coordinadora de los cursos de restauración de bienes muebles, auspiciados por la OEA y el INC. Es Profesora Honoraria de la Universidad Provincial de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Fue catedrática de Historia del Arte en la Universidad Mayor de San Andrés y profesora invitada por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha dictado cursos en la Escuela de Altos Estudios de París, Universidad Interamericana de Puerto Rico y Casa de América de Madrid. Es miembro de las Academias de Historia y de Ciencias de Bolivia, de Historia del Perú y de la Facultad de Historia de la Universidad Católica de Chile. Autora entre otros libros y ensayos de: *Iconografía y mitos indígenas en el arte* (La Paz, 1980), *Historia de la pintura cuzqueña* (Lima, 1982), *El paraíso de los pájaros parlantes* (1999) y *Arquitectura andina* (1997) en colaboración con el arquitecto José de Mesa. Coautora de los libros *Barroco Peruano*, vols. 1 y 2 y de *Los incas, reyes del Perú*, editados por el Banco de Crédito del Perú en 2002, 2003 y 2005. Obtuvo el Premio Nacional de Cultura, La Paz, Bolivia en 1995. Fue condecorada por el Gobierno del Perú con la Orden del Sol en Grado de Gran Cruz en 2003.

Natalia Majluf

Nació en Lima. Historiadora de Arte por Boston College. Obtuvo la maestría por la Universidad de Nueva York (1990) y el doctorado por la Universidad de Texas en Austin (1995). Ha sido curadora principal del Museo de Arte de Lima (1995-2000) y su Directora desde 2001. Ha participado en la organización de diversas exposiciones y publicado extensamente sobre el arte peruano de los siglos XIX y XX en libros y revistas especializadas. Es autora de *Escultura y espacio público*, coautora y coordinadora científica de *Los incas, reyes del Perú*, publicado por el Banco de Crédito del Perú en 2005 y editora de *El arte en el Perú: Obras de la colección del Museo de Arte de Lima* (2001), *Francisco Laso. Aguinaldo para las señoras del Perú y otros escritos (1854-1869)* (2003). En colaboración con Luis Eduardo Wuffarden ha publicado *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano*, *Elena Izcue: El arte precolombino en la vida moderna*, y *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú, 1842-1942*. En 1998 recibió la beca del Banco Interamericano y de la Fundación Andrew W. Mellon, del Centro para Estudios Avanzados de Artes Visuales de la National Gallery of Washington, D.C., para realizar una investigación sobre

el costumbrismo latinoamericano. En el año 2005 recibió la beca J. Paul Getty Curatorial Research Fellowship (2005-2006) para la escritura de un libro sobre Francisco Laso, y en el 2006 fue nombrada Visiting Fellow del Centro para Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge.

Víctor Manuel Peralta Ruiz

Nació en Lima. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima y doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. Master en Historia por FLACSO, Ecuador. Ha obtenido los siguientes premios: "Alberto Ulloa" de Interpretación de la realidad Peruana, Lima, 1987; "Alonso Quintanilla" de Investigación Histórica sobre la unión entre España y el imperio de Ultramar, Oviedo, 2002. Ha sido becario de la Maestría de Historia en FLACSO y postdoctoral de la Comunidad de Madrid. Entre sus principales trabajos de investigación se citan: *El espacio del poder en el Perú en la época del virrey Abascal (1806-1816), Prensa y opinión pública en el Perú, siglos XVIII-XX, El tributo indígena en el Cusco rural, siglo XIX*. Es autor de numerosos ensayos entre los cuales se incluyen: *La representación de la violencia política en los medios* (Lima, CBC-Sur, 2000). Coautor de *Patrones, clientes y amigos. El poder burocrático indiano en la España del siglo XVIII* (Madrid, CSIC, 2006) y *Epítome cronológico o Idea general del Perú (crónica inédita de 1776)* (Madrid, Fundación Mapfre-Tavera, 2005), en colaboración con Marta Irurozqui.

Charles Frederick Walker

Nació en Pennsylvania. Realizó sus estudios de pre y postgrado en la Universidad de California, Berkeley. Magíster por la Universidad de Stanford y doctor por la Universidad de Chicago. Actualmente se desempeña como profesor en el Departamento de Historia de la Universidad de California. Ha recibido los siguientes honores: National Endowment for the Humanities, American Philosophical Society y University of California President's Fellowship in the Humanities. Es autor, entre otro libros, de: *Smoldering Ashes: Cusco and the Creation of Republican Peru, 1780-1835* (Duke University Press, 1999); ha traducido *De Túpac Amaru a Gamarra, Cuzco y la creación del Perú Republicano, 1780-1840* (Centro Bartolomé de las Casas, 1999). Editor de *Entre la retórica y la insurgencia (*Centro Bartolomé de las Casas, 1999), y en colaboración con Carlos Aguirre, *Bandoleros, abigeos, montoneros* (Instituto de Apoyo Agrario, Lima). En la actualidad se encuentra terminando un libro sobre Lima y el terremoto-tsunami de 1746.

Ramón Mujica Pinilla

Nació en Lima. Ha realizado estudios universitarios en New College, Sarasota, Florida y de postgrado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En 1985 organizó en Lima el 1.er Congreso de Religiones Comparadas en Latinoamérica titulado *Encuentro de Culturas: perspectivas para el mundo andino*. Entre 1990 y 1996 publicó *El collar de la paloma del alma* (Madrid, Hipperion), *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (1992-1996) y *Rosa Limensis* (2003-2006). Es coautor de catálogos de exhibiciones realizadas por el Banco de Crédito del Perú: *Los Cristos de Lima* (1991), *Las plumas del sol y los ángeles de la conquista* (1993) y del libro *Santa Rosa de Lima y su tiempo* (1995). Fue coordinador científico y coautor en *El Barroco Peruano,* vols. 1 y 2 (2002, 2003), de la colección Arte y Tesoros del Perú editada por el Banco de Crédito del Perú. Formó parte del Comité Científico para la exhibición internacional *Perú, indígena y virreinal* organizada por la Sociedad Estatal SEACEX de España y ha participado como autor en los catálogos *The Virgin, Saints and Angels* editado por Suzanne Sttraton-Pruitt (Universidad de Stanford, 2006) y *The Arts of Latin America 1492-1820* del Museo de Arte de Filadelfia, Estados Unidos. Es miembro honorario del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma y del Comité Científico del Museo de Arte de Lima, y en la actualidad es presidente de la Sociedad Peruana de Estudios Clásicos.

Créditos

Edición

Banco de Crédito del Perú
Relaciones e Imagen Institucional

Diseño gráfico

Yolanda Carlessi

Fotografías

Daniel Giannoni Succar, con excepción de las siguientes:
Federico González Lentini: X
Enrique Escudero: XIV, 18
Archivo General de Indias: 6, 244
Ramón Mujica Pinilla: 8, 13, 32, 33, 35, 47 (fig. 6), 86, 95, 100, 263, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 286, 287 (figs. 16, 17), 288, 290 (fig. 24), 292, 293, 294, 296, 300, 302 (fig. 36), 305, 306, 308, 309, 310 (fig. 48), 312, 313, 314, 316, 318 (figs. 61, 62), 319 (figs. 65, 66), 322 (fig. 70), 324 (fig. 74), 325, 327 (figs. 78, 79, 80), 331 (fig. 86), 332, 334 (fig. 92), 335 (fig. 94), 336 (figs. 95, 96), 337 (fig. 98), 340, 341
María Rostworowski: 46
Natalia Majluf: 48, 149 (fig. 45), 208, 209, 214, 215, 216, 217, 218, 221, 232, 233, 234, 239, 284
Pablo Macera: 51
Scarlet O'Phelan: 57 (fig. 22), 67
Archivo BCP: 63, 107, 108, 256, 267, 268, 269, 298-299, 317, 322 (fig. 69)
Fundación Telefónica: 69, 70, 71
Museo América (Madrid): 112, 173, 257, 260, 261 (fig. 18), 264
Luis Eduardo Wuffarden: 119 (fig. 8), 123 (fig. 13), 132, 133, 135, 145 (fig. 39)
Museo Naval (Madrid): 120, 242
Teresa Gisbert: 160, 163, 164, 165, 166 (fig. 5), 172, 186, 193 (fig. 28), 194, 195, 196
Roberto Cores: 174, 175
Pedro Querejazu: 178, 179, 197, 198, 199
Víctor Peralta Ruiz: 246, 247, 249, 250, 251, 261 (fig. 19)
Biblioteca del Real Jardín Botánico (Madrid): 252, 253
Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid): 254-255
Metropolitan Museum of Art (Nueva York): 262
Naval Historical Foundation (Washington D. C.): 270

Compilación bibliográfica

Glenda Escajadillo

Producción

Ausonia S. A.
Supervisión: Pilar Marín
Pre-Prensa: Ana María Arone, Darío Corihuamán, José Luis Pacherres, Rosalía Pineda.
Encuadernación: Nicolás Robles, Maritza Gutiérrez, Celestino Robles, José Abanto.
Impresión: Heral Mol S.R.L.
Supervisión de la impresión: Lucas Pacherres F.

◀ Buen Pastor. Circulo de Miguel Cabrera, ca. 1770. Museo del Convento de los Descalzos. Lima.

ESTE LIBRO
SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2006
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU