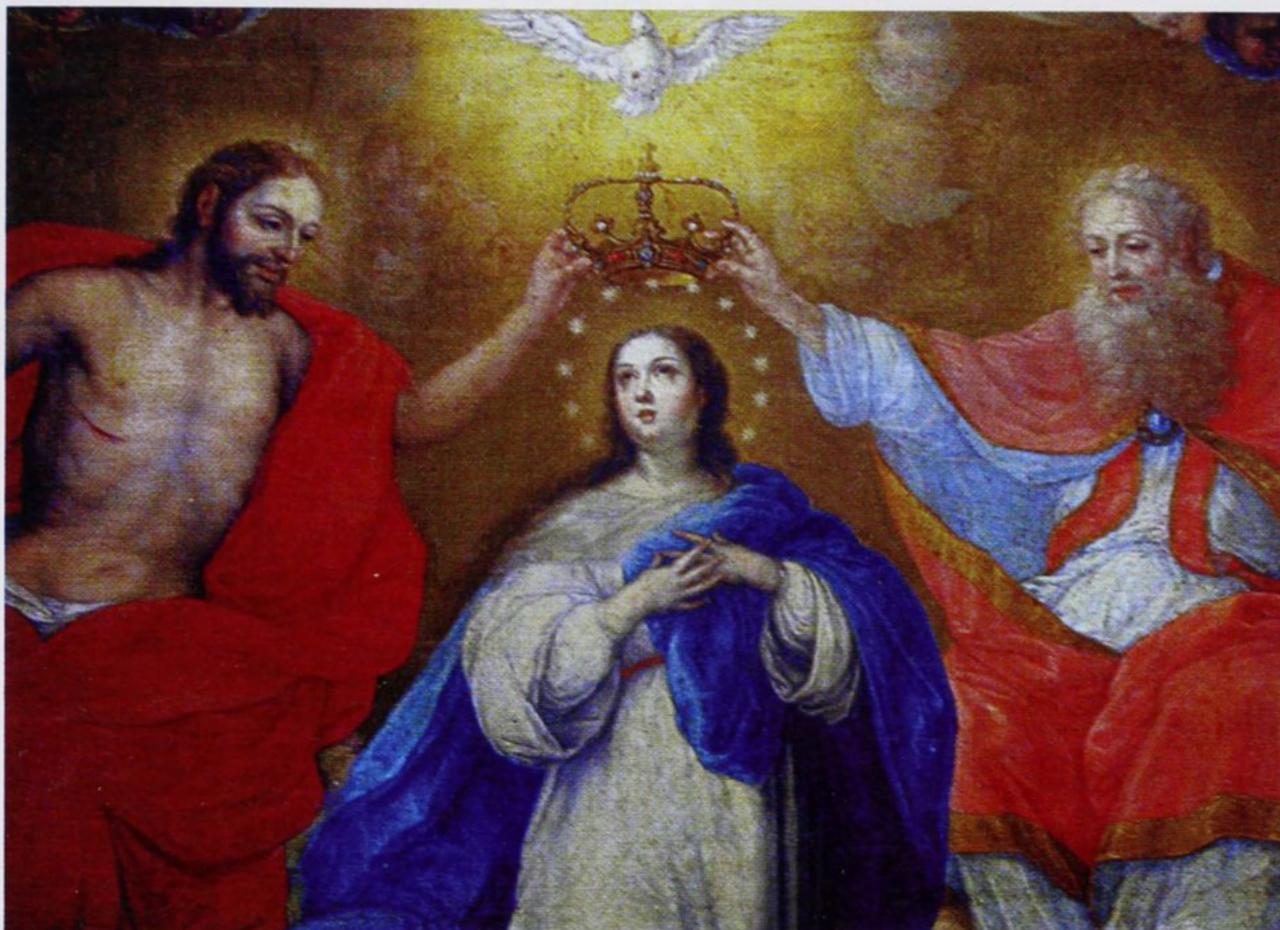


“La reina de las artes”: pintura y cultura letrada en Lima (1750-1800)

Ricardo Kusunoki Rodríguez



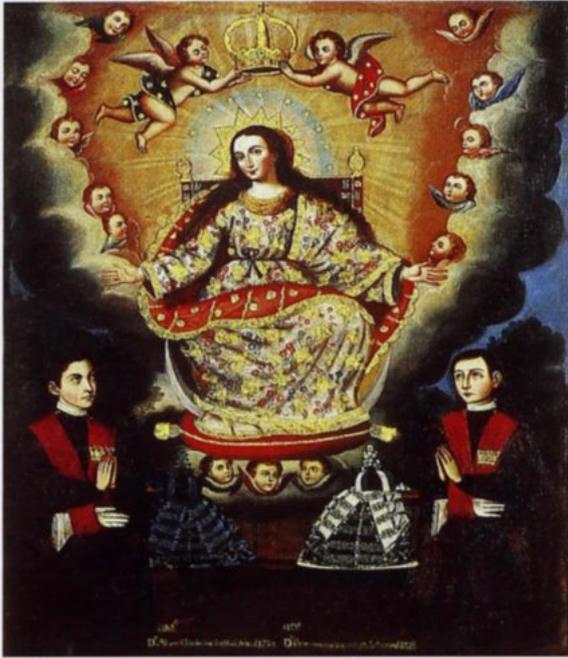
Cristóbal Lozano. *Coronación de la Virgen con santos* (detalle), 1765. Sacristía de la Iglesia de San Marcelo, Lima.

A inicios de 1785, el joven aristócrata limeño Agustín de Landaburu y Belzunce pronunció una disertación pública acerca de los fundamentos de las “bellas letras”, a partir de un extenso cuestionario basado en el *Arte Poética* de Horacio¹. Vistos con un ánimo preceptivo marcadamente ilustrado, los versos del poeta latino sirvieron de pauta para definir de forma clara y distinta los diversos géneros poéticos. El evidente sesgo clasicista del discurso de Landaburu se vio confirmado por la selección de poesías que acompañó cada una de sus partes, en las que se echaba de ver la significativa ausencia de Luis de Góngora. Más aún, los ejemplos de poesía castellana dejaban en claro no sólo el rechazo del brillante artificio verbal culterano: a los poemas de fray Luis de León, los Argensola o el Príncipe de Esquilache –todos ajenos a esa tendencia– se sumaba un epigrama del célebre tratadista y pintor español Francisco Pacheco².

Quizá no sorprenda la inclusión del suegro de Velázquez dentro de esta larga exégesis del texto horaciano: el “*ut pictura poesis*” constituía una de las frases más citadas del *Arte Poética*

1 El evento fue realizado en memoria de su difunto padre, el alcalde ordinario de Lima don Agustín de Landaburu y Rivera. Elaborado con toda probabilidad por su tutor –el en aquel momento bachiller de medicina– Hipólito Unanue, el cuestionario fue impreso sin incluir las respuestas de Landaburu (Landaburu y Rivera 1785).

2 “Ejemplos Líricos. [...] Juntamos á estas composiciones el famoso Epigrama de Francisco Pacheco: *Pintó un Gallo, etc.* Ibi t. 3 p. 117” (Landaburu y Rivera 1785: ítem 114).



Marcos Zapata. *Virgen de la Silla con la graduación de los hermanos García*, c. 1750. Museo de Arte de Lima - Memoria Prado.

y un verdadero *locus classicus* en la reflexión sobre las relaciones entre poesía y verdad³. La comparación de Horacio –“así como la pintura, la poesía”– apuntaba a subrayar el carácter mimético de ambas manifestaciones⁴. Landaburu y Belzunce –como el propio Pacheco en su momento– debió referirse al problema de los límites de la representación que el *Arte poética* planteaba al rechazar el uso de imágenes inexistentes en la realidad⁵. Despojado de la gravedad de estas reflexiones, el poema del tratadista español reafirmaba este requerimiento de una estricta correspondencia entre arte y naturaleza⁶. Pero precisamente, la presencia de tales versos en una disertación literaria debe entenderse como manifestación de un profundo cambio de sensibilidad en las elites limeñas, que permitió que la pintura pudiera erigirse como una instancia discursiva similar –y eventualmente par– a la literaria.

Desde el Renacimiento europeo, una de las justificaciones que permitió a la pintura insertarse dentro del sistema de las artes liberales descansó en su asociación con la retórica⁷. No obstante, pese a que la sociedad virreinal asignaba similar función persuasiva a la imagen, había reformulado profundamente tal comparación⁸. Ya a inicios del siglo XVIII la pintura cuzqueña alcanzaba su madurez distanciándose precisamente del sentido clásico de la *mimesis*. Sin embargo, tal estado de las cosas cambió profundamente conforme las Luces se difundían entre la intelectualidad local. De hecho, lo estético jugó un papel central en los inicios de esta actitud moderna hacia el mundo⁹. En 1755, los *Jubilos de Lima* del intelectual criollo Francisco Ruiz Cano y Galiano¹⁰ trazaban la primera formulación teórica del modernismo y, al mismo tiempo, la directriz para la renovación artística de la ciudad luego del terremoto de 1746. Frases como “[l]o verdadero se halla en la naturaleza o es la naturaleza misma”¹¹ validaban el papel mimético de artes y letras sobre la base de una nueva relación con la realidad visual.

3 El fragmento completo corresponde al *Ars Poetica*, 361-365, que se traducen así en la famosa versión de Tomás de Iriarte: “Pintura y Poesía se parecen; / Pues en ambas se ofrecen / Obras que gustan mas vistas de léjos; / Y otras no, estando cerca, desmerecen. / Qual debe colocarse en parte obscura; / Qual de la luz no teme los reflejos, / Ni del perito la sutil censura: / Por la primera vez agrada aquella; / Esta, diez veces vista, aun es más bella.” (Iriarte 1777: 50). Véase además el clásico estudio de Rensselaer Lee (Lee 1982).

4 Steiner 2000: 35-36.

5 “¿Cómo se debe entender el adagio que á los pintores, y poetas les es lícito fingir todo lo que quieran?” (Landaburu y Rivera 1785: ítem 10). Véase además Pacheco 1990: 296-297.

6 “Pintó un gallo, un mal pintor / y entró un vivo de repente, / en todo tan diferente / cuanto ignorante su autor. / Su falta de habilidad / satisfizo con matallo; / de suerte que murió el gallo / por sustentar la verdad” (Pacheco 1990: 548). Este poema gozó de gran popularidad, y el quiteño Manuel de Samaniego no dudó de incluirlo en su conocida compilación de textos sobre pintura. Véase: Vargas, José María. *Manuel Samaniego y su Tratado de Pintura*. Quito: Pontificia Universidad Católica, 1975, p. 74.

7 Portús 1999: 37.

8 Véase Mujica 2002

9 “Este pensamiento –o en general la actitud moderna ante el mundo– no llegó a nosotros, al principio, bajo la forma de teorías físicas o de doctrinas políticas sino como el ejemplo de una nueva sensibilidad.” (Macera 1977: 13).

10 El más completo perfil biográfico de Ruiz Cano ha sido el trazado por Lohmann Villena (Ruiz Cano [1776]: 21-51). Cabe señalar que las citas de los *Jubilos*, así como el inventario de su voluminosa biblioteca, evidencian un conocimiento de fuentes diversas, como Juan de Arfe, Antonio Palomino, Roland Fréart, Vitrubio, la *Descripción del Escorial* y hasta la *Vida de Miguel Angel*, de Ascanio Condivi. La biblioteca fue heredada por su sobrino Juan de Urriola, por quien se inventarió en 1796. Véase: AGN, Juan Pío de Espinoza (1794-1799, f. 510v y ss.).

11 Ruiz Cano 1755: f. 32. Esta relación se veía confirmada por el propio tema del libro: el elogio –y al mismo tiempo defensa– de las obras de reconstrucción de la Catedral de Lima.

Los *Júbilos* establecieron un quiebre implícito con las manifestaciones más autónomas de la pintura virreinal. No estaba en discusión la función retórica de las artes: para Ruiz Cano, la belleza era aquel medio que acercaba los conceptos abstractos a un hombre "prisionero de la imaginación"¹². Pero desde este punto de vista, la planimetría e idealización extrema de la pintura cuzqueña sólo podían ser vistas como rígidas convenciones formales que impedían una imitación verdadera del mundo sensible¹³. Al mismo tiempo se generaba un disenso con la forma como esta tradición local había articulado imágenes y contenidos. Al programa iconográfico cuya complejidad se podía traducir en una absoluta carencia de lógica espacial, se contraponía ahora un lenguaje visual cuyo poder retórico descansaba precisamente en su capacidad ilusionista. El trampantojo devino paradójicamente en un primer paso hacia la superación del gusto barroco local, al establecer su efecto engañoso sobre la base de una imitación racional de la realidad. No por otro motivo Ruiz Cano remarcaría su admiración por un arco triunfal de arquitectura fingida, frente a la riqueza de los otros monumentos levantados por la reapertura de la Catedral, los que:

nunca podrán ser justo contrapeso al mérito de aquel arte [la perspectiva], que alcanza a representar sobre un plano la propiedad de las distancias, que hace más propias la luz, y la verdad, en las sombras, y la ilusión, y que al fin, sabe causar en los ojos un engaño, a que ellos no pueden estar sino agradecidos¹⁴.

De esta forma, la pintura pudo convertirse en un modelo de la correcta relación entre naturaleza y discurso. Fue en aquel momento en que la analogía planteada por el célebre *dictum* horaciano se hizo presente en los principales impulsores de una estética modernista que, aunque contraria al hermetismo y la ampulosidad de la oratoria barroca, no dejaba de remitirse en sus inicios al poder persuasivo de lo sensorial.

Entre el obrador y el tratado artístico: el caso de Cristóbal Lozano

Varias de las comparaciones entre pintura y retórica partieron de tópicos extraídos del repertorio grecolatino. En 1763 el jesuita Juan Bautista Sánchez recurrió a una de estas figuras literarias al elogiar la capacidad de mostrar la moderación de todas pasiones con la sola representación de la humildad: "Primor de aquellos, que se admiran como los mejores del Arte: dexan entender mas de lo que se pinta: hacer que se conozcan arrojadas en tierra todas las Ramas de un Árbol, con solo retratar una segur que corta su raíz"¹⁵. Para cualquiera de sus contemporáneos no debió ser difícil identificar, en el final de la frase, un lugar común que se remontaba a la *Historia Natural* de Plinio¹⁶. Dicho lo anterior, podría argumentarse que las recurrentes invocaciones al ejemplo de la pintura fueron un mero recurso retórico. Pero tal afirmación encuentra su mejor réplica en la figura central del arte limeño dieciochesco: Cristóbal Lozano.

Nacido en esta ciudad el año 1705¹⁷, Lozano compartió las expectativas estéticas y los anhelos reivindicativos de los círculos más cultos de la sociedad limeña, que le eran

12 "Nada pudiera ser en mayor perjuicio de la verdad, que el espíritu de aquella máxima que manda pintarla desnuda. Nunca ella quedara más oculta, que quando de este modo se presumiese hazer mas potente" (Ruiz Cano 1755: 1r).

13 En México fue idéntico el desprecio a la aplicación de oro por parte de los pintores dieciochescos. Miguel Cabrera señalaba que por su presencia, aun en obras de los mejores pintores "no se encuentra cosa que sin repugnancia de la vista se dexa ver". Francisco Antonio Vallejo era de igual parecer: "por lo que le quitan de buen gusto a las pinturas" (Cabrera 1756: 15 y IV).

14 El arco fue erigido cerca de la casa de Manuel de Silva y la Vanda, en aquel momento rector de San Marcos (Ruiz Cano 1755: 121r).

15 Inserta en su aprobación a la *Fúnebre Pompa* de Ortega y Pimentel, que por lo demás contiene otras comparaciones en ese sentido: "De suerte que imitando el arte del Orador estas imágenes á dos hazes, que ha inventado la pintura según diversos puntos de vista, baxo de uno hace ver a su héroe con un semblante de alhago, que se roba el cariño; y baxo del otro con un ceño de majestad, que se concilia el terror." (Ortega y Pimentel 1763: s/n). Sánchez fue una figura central para el modernismo limeño, siendo reconocido incluso por sus propios contemporáneos como el renovador de la oratoria sagrada del virreinato.

16 Se trata de aquella famosa obra de Timantes, en la que reflejó la grandeza de un gigante con la representación de uno de sus dedos contemplado por dos sátiros. Véase Portús 1999b: 184.

17 Estabridis 2001: 299

insólitamente cercanos¹⁸. Al mismo tiempo, su pertenencia al ámbito de la cultura letrada le permitiría revincularse con la tradición teórica española, cuya impronta es evidente en dos ejes centrales de su obra: la defensa de la liberalidad de la pintura, y el dominio de las convenciones del arte europeo. Como señala Wuffarden, la trayectoria de Lozano manifiesta una complejización progresiva, que de la inicial copia estereotipada de estampas pasa al notable verismo de obras como *La imposición de la casulla a san Ildefonso*, realizada en 1734 (colección Manuel Gastañeta Carrillo de Albornoz, Lima)¹⁹. Entre el azar y el influjo evidente, esta evolución concordaba con las formas más didácticas de la preceptiva europea. Cabe compararla, por ejemplo, con la *escala óptica* aparecida en el segundo tomo del *Museo Pictórico* de Antonio Palomino (publicado en su integridad entre 1715 y 1724), texto por demás influyente en el dieciocho hispanoamericano²⁰. Concebida como una suerte de “camino de la perfección” de la pintura, los dos primeros peldaños de esta escala –el principiante y el copiante– trataban sobre la práctica constante del dibujo y la copia del natural. En el tercer escalón, el aprovechado era aquel que pintaba a partir de estampas. Llegar a la composición original, lo ubicaba en el cuarto grado de la *Escala Óptica*: el inventor²¹. Hacia 1740, Lozano daría el gran paso hacia la configuración de su estilo maduro, aquella “bella manera” suave y “graciosa” formulada de modo afín a los consejos de Palomino:

no sólo de copiar pinturas, y estampas excelentes; sino también del repetido estudio del natural, así en las academias como en su casa en las pinturas, que se le ofrecen, no solamente por el natural vivo; sino por excelentes modelos, y otras cosas muebles, sin omitir las flores, frutas, países y caza muerta²².

Naturaleza y pintura se corregían mutuamente. En efecto, solo desde una concepción mimética del género Lozano pudo asimilar la lección de aquellos “excelentes” modelos conocidos en la capital del virreinato. Lienzos como *La Liberación de San Pedro* (convento de San Agustín, Lima) o la *Apoteosis de San Cayetano* (Catedral de Lima) –pintados respectivamente en 1741 y 1744–, se hacen evidente eco de la pintura del Siglo de Oro español²³. Pero incluso, la propia selección de estos puntos de referencia hablaba de forma elocuente acerca de la afinidad de la obra del maestro limeño con las corrientes de avanzada del pensamiento virreinal. Lejos de responder a un gusto arcaizante, la deuda de Lozano con los modelos españoles reflejaba una preocupación central en la intelectualidad local e incluso metropolitana: superar la tensión entre el cosmopolitismo ilustrado y tradiciones artísticas consideradas como “propias”²⁴. En una de sus aprobaciones literarias, el propio Ruiz Cano defendió “la ilustrada fecundidad” del castellano frente al uso de voces y construcciones galicistas, bajo la premisa de que cada pueblo poseía una identidad diferenciada. Y citando a Hume, se sirvió nuevamente del “ut pictura poesis” para señalar:

que es atraso para una nación, que reciba de sus vecinos las artes muy perfeccionadas: que entonces se extingue la emulación, y se vapora el fuego de la juventud ambiciosa: que tantas copias de obras de los mejores Pintores Italianos trahidas á

18 La familiaridad de Cristóbal Lozano con personas de la importancia del padre camilo Martín de Andrés Pérez, amigo que lo visitaba algunas noches para conversar y verlo pintar, no debió ser excepcional en la Lima de mediados del xviii. Véase González Laguna 1777: 91-92, 114-115 (la primera edición, que desafortunadamente no se pudo consultar, fue impresa en castellano cinco años antes en Lima).

19 Wuffarden 2000: 56.

20 Ejemplares de este tratado artístico se encontraban en bibliotecas de intelectuales limeños tan destacados como Ruiz Cano. Véase: AGN, Juan Pío de Espinoza 1794-1799, f. 544v.

21 Palomino 1715-1724: II/238. El *Museo Pictórico* también era ampliamente conocido en México. Por ejemplo, José Gonzáles del Pinal lo cita en la aprobación a la *Maravilla Americana* (Cabrera 1756: VII y 23).

22 Palomino 1715-1724: II 293.

23 Wuffarden 2000: 56.

24 Macera señala a propósito de los intelectuales criollos modernistas: “Su intención fue aprovechar la lección francesa en beneficio de las auténticas tradiciones españolas (es decir las primitivas o anteriores al barroco), a fin de que un nuevo humanismo surgiese de aquel encuentro” (Macera 1977: 43 y 44). Para el caso español véase Ubéda 2001: 289-300.

Inglaterra, lejos de animar sus artífices; ha sido la verdadera causa del poco progreso, que ha hecho entre ellos el noble arte de la Pintura²⁵.

Lozano planteó su respuesta más ambiciosa a este problema dentro de un proyecto artístico cuya importancia le otorgaría una notable proyección pública: la iglesia del noviciado jesuita de San Antonio Abad (1765)²⁶. Más aún, la gran coherencia arquitectónica y decorativa de este templo lo hacía un contexto insuperable para confrontarse con las manifestaciones más avanzadas del arte limeño. Estas novedades se hacían presentes desde la fachada, en la que el alarife Cristóbal de Vargas concilió el gusto rococó con una estructura simplificada de dos cuerpos de pilastras y modillones tradicionales. Tal audacia estilística se acrecentaba en el interior de la iglesia, cuyo sentido ornamental se articulaba en torno al magnífico retablo principal, obra del holandés Jorge Lanz²⁷. De un gusto europeizante insólito para el medio, este retablo está estructurado a partir de un orden gigante de columnas salomónicas, cuyo gran despliegue volumétrico parece desligarlo del muro de cabecera²⁸. Concordando perfectamente con el trabajo de Lanz, el tallista local José Manuel Palomares se encargó a su vez de realizar el púlpito y las tribunas, demostración del excelente nivel técnico alcanzado por los maestros limeños²⁹. Pero el progresivo reconocimiento del edificio otorgaba una sorpresa aún mayor: la *Coronación de la Virgen con santos*, enorme lienzo pintado por Lozano para la sacristía³⁰.

Sin duda esta obra representaba un verdadero hito de la trayectoria del pintor limeño, como sus propios contemporáneos lo reconocerían al declararla "única en el Perú"³¹. De hecho,

al notable trabajo compositivo y al virtuosismo de la factura se sumaba el sofisticado juego de referencias que planteaba el cuadro: la imagen de la Virgen María replicaba de forma casi literal una *Inmaculada* de Murillo que se encontraba en Lima en aquel momento³². Lejos de restarle densidad, esta figura complejiza los contenidos de un lienzo,



Cristóbal Lozano. *Coronación de la Virgen con santos*, 1765. Sacristía de la Iglesia de San Marcelo, Lima.

25 La frase proviene de la aprobación de Ruiz Cano a la oración fúnebre pronunciada por José Manuel Bermúdez en las exequias del obispo del Cuzco Agustín de Gorrichategui. 1776: s/n. Cabe recordar que en los *Jubilos*, Ruiz Cano habían elevado a la Antigüedad clásica a norma arquitectónica; al mismo tiempo, reconoció en la Catedral de Lima las perfecciones de aquel paradigma tan distante (Kusunoki 2006: 110).

26 Actualmente Panteón de los Próceres.

27 AGN, Compañía de Jesús, 114/34, f. 9v. Se tiene poca información sobre este tallista y alarife, del que se desconocía su presencia en Lima hasta esta publicación. Según el padre Vargas Ugarte, nació en Leyden y falleció en Santiago el año 1772 (Vargas Ugarte 1968: 417).

28 En una caprichosa deconstrucción del vocabulario clasicista, la configuración de este retablo rompe con el esquema tradicional limeño de tres calles y dos cuerpos, y paradójicamente anuncian varias de las soluciones compositivas usadas por Matías Maestro pocas décadas después.

29 AGN, Compañía de Jesús, 114/34, f. 11v y 12v. La afinidad extrema entre el retablo, púlpito y tribunas, lleva a pensar que todos fueron diseñados por Lanz, si bien la información documental no consigna este dato.

30 Trasladado a la Iglesia de San Marcelo luego de la expulsión de la Compañía, donde se encuentra en la actualidad.

31 *Gazeta de Lima* n° 15, del 4 de diciembre al 28 de enero de 1765, f. 4v.

32 La referencia me fue dada gentilmente por Luis Eduardo Wuffarden. El original pertenece en la actualidad al Museo Ringling, en Sarasota. Lozano había copiado con anterioridad lienzos de Murillo, como consta en el inventario de Pedro Bravo de Lagunas, realizado en 1759. Allí figuran una *Inmaculada* y *Muchachos comiendo frutas* (Estabridis 2001: 301).

transformando la copia en emulación respetuosa. Al reinterpretar la “cita” de Murillo en un lenguaje plenamente dieciochesco, Lozano no pretendía validar una búsqueda historicista, sino más bien articular una salida a la disyuntiva entre cosmopolitismo e identidad “propia”. En este sentido, no resulta extraño que ninguno de los viejos tópicos de perfección artística local (como Medoro, Alesio o Daza), asumieran este papel referencial³³. Sus perfiles eran ya difusos para el imaginario cívico criollo de la primera mitad del siglo XVIII, en el que los arquitectos jugaron una importancia mucho mayor³⁴. Por otra parte, al devenir Sevilla en el paradigma de la pintura local, Lozano parecía eludir la situación periférica de Lima frente a los centros artísticos metropolitanos. En los lienzos del pintor limeño, la elite criolla vio confirmarse su pertenencia –*inter pares*– en una comunidad cultural hispánica por encima de cualquier distancia.

De forma parecida que los renovadores de la oratoria sagrada o los defensores de la “moderna filosofía”, Lozano procuraba respuestas a los desafíos planteados por la Ilustración. Su obra representaba un claro intento por conciliar el énfasis retórico y la imitación de la naturaleza, el cosmopolitismo y la patria. Pero ningún otro género como la alegoría le permitió mostrar la implícita “liberalidad” de esta apuesta³⁵. En 1760 –pocos años antes que la *Coronación*– las fiestas por el ascenso de Carlos III al trono fueron la ocasión para que el pintor dejara en claro su diferencia con el artesanado limeño. Ciertamente, el cuadro que exhibió ante la mirada pública en aquellas celebraciones representaba una verdadera *tour de force*, que le exigió el despliegue de todo lo aprendido hasta el momento, desde el oficio y manejo compositivo hasta la erudición clásica. No obstante, la mejor demostración del carácter intelectual de su labor fue la calculada forma como en *La Envidia* confluían la autoafirmación personal y la defensa de Lima bajo el amparo de la imagen del Rey.

Lamentablemente desaparecido, el lienzo nos es conocido por la detallada descripción que de él incluyera Ruiz Cano en la *Lima Gozosa*, relación impresa del evento³⁶. Dejando para otra oportunidad el desarrollo de todos sus contenidos, vale aquí subrayar algunos objetivos centrales a los que apuntaba Lozano con esta obra. Así, *La Envidia* representaba:

a la misma Pintura, que figurada por una hermosissima Doncella, tocada airosamente, y vestida con Ornatos Reales, oprimía a sus pies a la embidia[...]. En lo demas de su accion, daba a entender, que acababa de retratar a S. M. y lo indicaba bien la paleta de colores, y algunos pinceles, que aun mantenía en la mano izquierda; pretendiendo colocar el Retrato, hecho en Medallon con cerco de bien imitado Laurel, sobre una peana de oro construida hermosamente, en cuyo Neto se hallaban las armas de la Ciudad, y con mayor inmediación a la principal Imagen, las de Castilla y León[...].

Al lado opuesto, Mercurio ayudaba a la Pintura en aquella acción, viéndose acompañado “por sus regulares insignias, a las que se añadía la esquadra, el compás y la regla, porque parecía afanarse en ajustar el perpendicular”. Detrás de él, la presencia de Minerva sentada en un trono no dejaba dudas acerca del rol de la inteligencia en el acto de pintar. Así lo remarcaba además un libro abierto que, a los pies de esta diosa, resumía en sus páginas la argumentación a la que la tratadística española había acudido para defender la nobleza de

33 En especial Cristóbal Daza, cuya obra era temporalmente cercana a la de Lozano, quien la pudo ver en colecciones como la de Pedro Bravo de Lagunas. Véase: AGN, Orenco de Ascarrunz, 1765, f. 476.

34 Por ejemplo, Pedro de Peralta, en la larguísima enumeración de las glorias limeñas que realiza en la *Lima fundada*, no incluye a ningún pintor y sí a varios arquitectos. Probablemente este poema sea la fuente de la que Ruiz Cano tomó el nombre del autor de la portada de la catedral para los *Jubilos*, ya que repite el mismo error que Peralta: “Francisco” Noguera (Peralta 1732: Canto VII, octava 264).

35 Palomino había mencionado la dificultad de tratar el “argumento ideal” o alegórico: “aquí es donde el pintor necesita adelgazar el ingenio, porque la idea no es otra cosa que un concepto formal intelectual fabricado en la mente del artífice.” (Palomino [1715-1724]: II/384).

36 [Ruiz Cano] 1760: 133-136. Si bien no presenta el nombre del autor, la atribución a Ruiz Cano planteada por Lohmann Villena es sin duda correcta. Véase [Ruiz Cano] 1776: 21-56.

este arte: "Narro la stirpe de noble Pintura / Narro lo que es ella: dignísima de un Rey, de un Ángel y del mismo Dios"³⁷.

Cerca de Minerva se apreciaban tres niños desnudos, dos de los cuales –"como que hasta en las personas de la edad que figuraban no eran desconocidos los elogios de S. M. y el Arte"– leían unos versos que incidían en la capacidad del pintor por insuflar vida al lienzo "A quienes viven en Lima daré, con sonrojo, la pintura de mi rostro / De este modo podrán ver en Lima que Carlos vive"³⁸. De hecho, la familiaridad de la Pintura con la figura real explicaba la presencia de la Envidia: desde una posición privilegiada, Lozano invitaba a los subordinados gremios "mecánicos" a honrar a la persona real³⁹. Al fin y al cabo, por medio de la ilusión pictórica Lima podía sentirse partícipe de un Occidente tan distante: el propio rey parecía hacerse presente por medio de su retrato, cuya factura virtuosista a su vez intentaba convertir en patrimonio local la gran tradición pictórica europea. Autoafirmación y elogio cortesano, el lienzo resumía sus diversas intenciones en dos versos latinos, los únicos traducidos en el impreso de Ruiz Cano: "Yo la Reyna de las Artes a vos el mayor de los Reyes / os ofrezco a vos mismo como el mayor presente"⁴⁰.



Cristóbal Lozano. *Éxtasis de San Camilo de Lelis*, 1762. Museo de Arte de Lima - Donación Manuel Cisneros Sánchez.

Sin duda, la detallada descripción de *La Envidia* daba cuenta no sólo del triunfo personal obtenido por Lozano entre la intelectualidad local, sino además de las estrechas relaciones que éste había logrado establecer entre su labor y el ámbito letrado. Su reinterpretación del convencional elogio cortesano le redituó gran parte del brillo festivo dedicado al soberano y una presencia pública insólita para un pintor en el contexto virreinal.

La pintura religiosa de fin de siglo y el clasicismo

Símbolo del artista liberal y figura emblemática del discurso reivindicativo criollo, Lozano parece haber visto afectada su participación pública por el repliegue de cierto sector de la aristocracia criolla durante el gobierno de Amat⁴¹. Sin embargo, al momento de fallecer en 1776, la nueva generación de pintores estaba marcada de forma indeleble por la impronta de su obra. Incluso el propio fortalecimiento de este estilo local permitiría amortiguar el influjo sevillano en la pintura religiosa para asimilar modelos más avanzados como los franceses o italianos. Si el *Éxtasis de San Camilo de Lelis* (Museo de Arte de Lima), realizado en 1762 por el propio Lozano, significaba un paso en este sentido, obras como la *Santa Cecilia* y el *David*, pintados para el convento de la Merced en 1770 por

37 En el texto original: "Nobile narro genus Picturae, narros quod illa / Dignetur Rege, Angel, et ipse Deus". Agradezco cordialmente al Dr. Julián Aparicio Garrido por haber traducido generosamente los versos del texto, del latín al castellano.

38 En el texto original: "Exprimit examinem Carolum Pictoria Regem. / Quem clamans VIVAT, vivere Lima dabit. / Vivos Lima dabis vultus Pictoria veros, / Sic Carolum vere vivere, Lima videt.". Estos versos reflejan las sutilezas psicológicas visibles en el retrato dieciochesco limeño, por otra parte tácitas en los intentos realizados por Lozano para retratar al padre Martín de Andrés Pérez. González Laguna pone estas palabras en boca del pintor al momento de realizar el retrato *post mortem* del religioso: "En varias ocasiones oculto he buscado retratarlo, y penetrando mi intención, me ha volteado el cuerpo, ahora que no puede huir, cambia su fisionomía, como si quisiera ser humilde después de muerto" (González Laguna 1777: 114. Traducción del autor).

39 En el texto original: "Artis mechanicae, qui vult me lege teneri. / Ejus? Ut invidix lucida colla premam."

40 Ruiz Cano 1760: 136. Subrayando el papel jugado por el artificio, una guirnalda pintada de flores rodeaba el lienzo, el que de esta forma conjugaba retrato, alegoría y naturaleza muerta.

41 Wuffarden 2000: 57.



Cristóbal Lozano. *San Camilo de Lelis presenta su congregación a la Virgen y al Niño Jesús*, década de 1860. Sacristía de la Iglesia de la Buenamuerte, Lima.

Pedro Díaz, constituían ya la expresión de un gusto rococó inclinado a la idealización extrema y al virtuosismo decorativo. Este nuevo lenguaje formal acogía los ecos lejanos de las corrientes de avanzada en el medio español. El abanderado de tal apertura a este estilo internacional era el bohemio Antón Raphael Mengs, primer pintor de cámara de Carlos III. La doctrina del “bello ideal” mengsiano proclamaba la superación de la naturaleza por el arte –por medio de la imitación de la estatuaria grecolatina– partiendo de una definición

objetiva de la belleza, posible de ser sistematizada y convertida en norma⁴².

Conforme transcurría la segunda mitad del siglo, entre las elites locales era perceptible una cada vez mayor exigencia de simplicidad formal, que sobre la base del “ut pictura poesis” se hacía extensiva tanto a la literatura como a la pintura. Así lo reflejaban, por ejemplo, los escritos de Ruiz Cano. En su ya citada aprobación al discurso fúnebre en honor al obispo Gorrichategui pronunciado por el clérigo José Manuel Bermúdez, Ruiz Cano señalaba:

Condición es esta de obras excelentes, no perder por el análisis del juicio lo que granjeó en su composición el ingenio: porque pueden sufrir un prolixo y serio examen y ganar en él mayor, y más sólido aprecio, que el que era capaz de conciliarles la atención pasajera. Tales son, sin duda, los que aciertan a unir de tal modo el arte á la naturaleza, y la imaginación á la verdad, que afianzan sus lucimientos en fondos reales, y no en apariencias engañosas. (Bermúdez 1776: s.n)

Casi dos décadas antes, el mismo autor había defendido los arreos de la retórica –y los engañosos primores de la pintura ilusionista– al considerar que al proscribirlas se consideraba a la razón incapaz de discernir entre ficción y verdad⁴³. En contraste, ahora el tramantojo asumirá un papel negativo por su artificiosidad: “deshechas al tacto los realces que abulta la ilusión”. En una paráfrasis modernizada del *dictum* horaciano, las pinturas de los grandes maestros serán el modelo de la conciliación perfecta entre ingenio y razón, ya que “si admiran en la distancia por la valentía del diseño, redoblan en la cercanía sus encantos con la naturalidad de la expresión y manejo del colorido”⁴⁴.

Los libros no dejaron de jugar un papel fundamental en la difusión de esta tendencia. Por ejemplo, en 1791 llegó a Lima, a bordo del navío Nuestra Señora de los Dolores, una partida de publicaciones, remitida a Joseph de Vicuña y La Canal⁴⁵. La lista de títulos es

42 Úbeda 2001: 268. La existencia de varios ejemplares de las *Obras* de Mengs hace suponer que debieron ser conocidas en Lima poco después de su publicación póstuma, en 1780 (Wuffarden 2006: 116).

43 “Decir, que está en peligro la certidumbre, si la exageran las expresiones, que había usado la razón, era ponerse de parte de la falsedad” (Ruiz Cano 1755: 2v). En este libro, la contundente defensa del paradigma arquitectónico clásico –por otra parte reinterpretado en función a evidentes intenciones reivindicativas– parecen hacerse eco del *Parallèle de l’architecture antique et de la moderne* de Fréart, del que precisamente existía un ejemplar en la Biblioteca de Ruiz Cano. Véase: Fréart, Roland. *Parallèle de l’architecture antique et de la moderne*. París: de l’Imprimerie d’Edme Martin, 1650.

44 Bermúdez 1776: s/n. Compárese con el *Ars Poetica*: 361-365, transcritos en la nota 3. Es oportuno apuntar que estos mismos versos ya habían servido a Pacheco para defender la pintura “acabada” –de pincelada lamida y prolija–, contra la de fuerte textura y “de borrones” (Pacheco 1990: 419).

45 AGN, Superior Gobierno, legajo 22, cuadernillo 619.

significativa. Junto a autores como Muratori, Boileau, Luzán, Iriarte o la *Enciclopedia*, los textos de arte reflejaban las nuevas influencias estéticas. Así, figuran el *Viaje de España* por Ponz,⁴⁶ el diccionario de Martínez,⁴⁷ la *Historia de las artes y ciencias* de Rollin,⁴⁸ los cinco tomos de obras de Roger de Piles,⁴⁹ junto con una edición de Vitruvio de a folio (con toda probabilidad, la de Joseph Ortiz de Sanz),⁵⁰ y la traducción reciente de *El pintor cristiano y erudito*⁵¹. Un año después se publicaba en Lima el único texto impreso en el virreinato peruano que, sin mayor intención reivindicativa, se haya referido a la pintura desde el campo neutral de la reflexión estética. No obstante su superficialidad, tal interés era comprensible en un ilustrado que podía concebir el pintar como un acto cognitivo natural, con lo que traducía su "liberalidad" a términos pragmáticos.

La *Carta de la Pintura* evidenciaba además la influencia que el clasicismo había ejercido en su autor, el clérigo José Millán de Aguirre, quien publicaría el poema en el *Mercurio Peruano* bajo el seudónimo de Sofronio⁵². Este poema didáctico se basa en el famoso libro XXXV de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, de una importancia central para el conocimiento de la pintura en la Antigüedad y ampliamente conocido por adaptaciones como las de Charles Rollin⁵³. La intención de Millán de Aguirre apuntaba a una lectura evolutiva de este último texto, no sólo trazando la génesis de la pintura, sino además adjudicándole una perfectibilidad inherente a la de todo conocimiento humano. Con parecidas pretensiones universales, los versos acogen los principios del clasicismo, ya conocidos en Lima a partir de Ponz, Martínez o el propio Mengs:

Mas no creas que basta solamente / Trasladar á la tela quanto tiene / De noble y admirable / Naturaleza hermosa y excelente: / Al estudioso artista le conviene / Con gusto bueno y fino / Indagar diligente / Quanto esconde en su seno portentoso: / y lleno de entusiasmo generoso / Sacar un todo nuevo y animado / Que hechize, que embelese, / Que al espectador dexen enagenado. / Así es muy necesario que no cese / De repetir él una y otra prueba, / Y que tenga delante / Para que su obra agrade como nueva / El ejemplar mas vivo y elegante⁵⁴.

Esta profesión de fe en el "bello ideal" parece más explícita al omitir todo referente localista. Y sin embargo, Millán de Aguirre daba por sentada la superioridad de los "Modernos" sobre los "Antiguos" al negar a estos últimos el conocimiento de la perspectiva, pese a que Rollin, Mengs o la propia *Encyclopédie* habían defendido lo contrario⁵⁵. En esta suerte de clasicismo sin paradigmas, el principio mengsiano de "superación de la naturaleza" se asume descontextualizado de sus fuentes clásicas, transformando el anhelo del retorno a un pasado ideal en la posibilidad de progreso continuo: "Justamente

46 Ponz, Antonio: *Viaje de España*. Madrid, por la Viuda de Ibarra, hijos y Compañía, 1786-1787.

47 Martínez, Francisco: *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes*. Madrid, por la viuda de Escribano, 1788.

48 Rollin, Charles: *Historia de las artes y de las ciencias*. Traducción del francés. Madrid, Blas Román, 1776.

49 Piles, Roger de. *Ouvres diverses de M. de Piles*. Amsterdam/Leipzig : chez Arkstée et Merkus, 1767.

50 Vitruvio, Marco. *Los diez libros de Arquitectura*. Traducción y comentarios por Joseph Ortiz de Sanz. Madrid: en la Imprenta Real, 1787.

51 Interián de Ayala, Juan. *El pintor cristiano y erudito*. Traducción de Luis de Durán y de Bastero. Madrid: Joachin Ibarra, 1782. Los modelos iconográficos ortodoxamente determinados por este libro pueden haber sido tomados en cuenta no solo por motivos religiosos. La necesidad de verosimilitud y corrección en trajes y escenarios permite ver a *El pintor cristiano* como un excelente manual de "costume" desde la perspectiva laicista de finales del xviii.

52 Millán, colaborador constante del *Mercurio*, era cura de Santo Domingo de los Olleros, y desempeñó el vicariato de Yauyos a partir de 1794 (Clément 1979: 117).

53 Es probable que este famoso historiador francés sea la fuente del poema de Millán de Aguirre. Entre otras similitudes, ambos omiten la anécdota clave de Zeuxis, quien para realizar su *Helena*, reunió las partes más bellas de un grupo de vírgenes crotonianas (Rollin 1740: V / 639-641).

54 Millán 1792: 28.

55 "Sus graves Profesores / Unen las mas brillantes perfecciones / A la expresión mas viva / Que en el diseño cabe mas correcto: / Pero la encantadora perspectiva / Ellos no conocieron en efecto." (Millán 1792:27). Ya Ruiz Cano había argumentado la superioridad de los pintores "modernos", al referirse al arco de perspectiva construido en ocasión de la reapertura de la Catedral: "Si es cierto, que este Arte [la perspectiva] no fue conocido de los Romanos, y los Griegos, como se cree comúnmente (y quizá bien [...]), pudo lisonjearse esta obra de superar con sus bellezas los mejores modelos de la Antigüedad" (Ruiz Cano 1755: 121v).

se precia / De haber perfeccionado / Este Arte de los cielos descendido / La ilustre y sabia Grecia: / Mas siendo limitado / El ingenio mas claro, mas pulido, / Un campo dilatado / Ofrece a las edades posteriores, / Donde aprendan gustosas sus lecciones, / Y advertidas conozcan sus errores”⁵⁶.

De igual forma, los postulados clasicistas serían reinterpretados por los maestros limeños. En la pintura religiosa, el principio de “sublimación” adquirió la forma de un nuevo repertorio de imágenes y actitudes convencionales, para el que las referencias grecolatinas se incorporaban casi siempre como marco arquitectónico. Las refinadas imágenes de piedad de Pedro Díaz, así como la serie sobre la vida de San Pedro Nolasco (convento de la Merced, Lima) –conjunto pictórico más importante de la época, realizado entre 1786 y 1792–, evidenciaban un retorno en clave europeizante al clima sentimental e idealizado de la tan denostada pintura cuzqueña, en un nuevo estilo que hallaba su cabal desarrollo en el cuadro de devoción y la hagiografía didáctica. Sin duda, su factura virtuosista recogía la lección de Lozano, pero la complejidad de la obra del pintor de *La Envidia* no pudo ser reeditada por ninguno de sus seguidores⁵⁷. Aunque tales maestros se reconocían ya como “artistas” y no como artesanos, su propia formación se restringía cada vez más al aprendizaje en el obrador. De hecho, las diferencias serían aún más profundas a medida que el discurso sobre la liberalidad de la pintura iba disociándose de aquella impronta letrada que le había dado sentido.

En 1790, los pintores se hicieron públicamente presentes en los festejos por la coronación de Carlos IV. De hecho, el reconocimiento social de su actividad se veía ya reflejado en la serie de bastidores alegóricos con los que el cabildo de la ciudad había rodeando la plaza mayor: la imagen alegórica de la pintura acompañaba a los retratos del rey y de la reina, sea como “arte útil y agradable” o como ocupación femenina refinada⁵⁸. Participando de forma corporativa, los maestros instalaron una tienda de campaña acompañada por músicos y “guarnecida con excelentes poemas, en elogio del Monarca y de su inmortal Esposa, cuyos magníficos retratos ocupaban en el centro”⁵⁹. Más allá de que su actuación haya sido recogida por las descripciones del evento –que asimismo elogiaron la notable factura de la pintura expuesta– estas no hicieron mayor mención a individualidades diferenciadas. En claro contraste, el protagonismo logrado por Lozano durante las fiestas por la coronación de Carlos III había descansado en un cuadro de intenciones bastante más ambiciosas que las del típico elogio áulico. Por su complejidad alegórica y su factura europeizante, *La Envidia* era una defensa de la liberalidad de la pintura y de aquel “último Occidente” limeño, “teatro” retirado pero en pie de igualdad con sus pares metropolitanos.

Casi cerrando el siglo, en 1799 el maestro limeño José Mendoza firmaba *La adoración de los reyes* (Catedral de Lima), ambicioso cuadro de gran formato que reflejaba una intención abiertamente clasicista interpretada desde la tradición limeña⁶⁰. Pero a pesar del buen nivel de esta obra, el nombre de Mendoza sería omitido en las publicaciones que relataron las reformas efectuadas en el templo primado limeño. No podía ser de otra forma, desvanecidos ya los estrechos vínculos que Lozano había logrado articular entre pintura e intelectualidad local⁶¹. ♦

56 Millán 1792: 26-27. La inconsistencia teórica en la adopción del “bello ideal” fue común al propio ámbito metropolitano. Véase Ubeda 2001: 247-255.

57 “Los Artistas, á quienes tal vez un acaso ha obligado a arribar a estas costas, han tomado luego distinta forma de la que vieron sus compatriotas; detestando prontamente el nombre de Artesanos, e injuriándolos con el honroso epíteto de Maestro.” (Campo 1792: 108).

58 Arrese 1790: 424-425.

59 Arrese 1790: 429.

60 Wuffarden 2004: 300

61 Cabe citar otro ejemplo. Un año antes que el cuadro de Mendoza, Francisco Xavier de Aguilar concluía las pinturas del Camarín de la Virgen del Rosario (iglesia de Santo Domingo, Lima). Copiadas casi literalmente de estampas, en estas obras el desinterés por la *invención* y la corrección iconográfica se ve contrarrestado por un oficio virtuosista.

Bibliografía

- Arrese y Layseca, Francisco de (1790) "Descripción que por la feliz exaltación del Señor Don Carlos IV". En: *Colección Documental de la Independencia del Perú. La Universidad, Libro XIV de Claustros*, II: 401-474. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971.
- Bermúdez, José Manuel (1776) *Oración fúnebre que en las exequias del ilustrísimo señor D.D. Agustín de Gorrichategui [...] Lima: Imprenta de los Niños Huérfanos.*
- Cabrera, Miguel (1756) *Maravilla americana*. México: Imprenta Real.
- Campo y Pando, Toribio (1792) "Carta sobre la música". *Mercurio Peruano* IV.117: 108-115. Lima.
- Cuadriello, Jaime (2010) "Estudio preliminar". En: Francisco de Jesús María et al, *Cuaderno en que se explica la Novísima y Singularísima Imagen de la Virgen del Carmen*, p. 21-119. México D. F.: Museo de la Basílica de Guadalupe /Honorable Ayuntamiento de Morelia.
- Echave y Assu, Francisco (1688) *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*. Amberes: Juan Bautista Verdussen.
- Estabridis, Ricardo (2001) "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII". En: *Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, p. 345-364. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.
- González Laguna, Francisco (1777) *Breve ragguglio in forma di lettera de la vita del servo di Dio Padre Martino d'Andres Perez*. Roma: Presso di Salomoni.
- Iriarte, Tomás (1777) "Arte Poética" de Horacio o "Epístola a los Pisones", traducida en verso castellano por D. Tomás de Iriarte. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.
- Kusunoki Rodríguez, Ricardo (2006) "De Ruiz Cano a Unanue: arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)". *Dieciocho. Hispanic Enlightenment* 29.1: 107-120. Virginia.
- Landaburu y Belsunce, Agustín (1785) *Ensayo sobre los primeros fundamentos de las Bellas Letras, Gramática Latina, Mithología y Poesía*. Lima, s/d.
- Lee, Rensselaer (1982) *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Macara, Pablo (1977) "Lenguaje y modernismo peruano del siglo XVIII". En: *Trabajos de Historia*, II: p. 9-77. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Mengs, Rafael Antonio (1780) *Obras*. Publicadas por Don Joseph de Azara. Madrid: en la Imprenta Real de la Gaceta.
- Millán de Aguirre, José (Sofronio) (1792) "Carta de la Pintura". *Mercurio Peruano* V.141: 22-24; V.142: 25-28. Lima.
- Mujica, Ramón (2002) "El arte y los sermones". En: *El Barroco Peruano*, tomo I p. 218-313. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Ortega y Pimentel, José (1763) *Fúnebre pompa. Magníficas exequias que a la justa memoria del Illmo. Señor Doctor D. Juan de Castañeda Velásquez y Salazar...* Lima, Oficina Nueva de la calle de la Coca.
- Pacheco, Francisco (1990) *Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra.
- Palomino, Antonio (1715-24) *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1988.
- Panofsky, Erwin (1981) *Idea. Contribución a la historia de la teoría del Arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Peralta, Pedro de (1732) *Lima fundada y conquista del Perú*. Lima: Imprenta Sobrino y Bados.
- Portús, Javier (1999) *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Madrid: Editorial Nerea S.A.
- 1999b "Una introducción a la imagen literaria del pintor en la España del Siglo de Oro". *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII tomo 12. Madrid, p. 173-197.
- Rollin, Charles (1740) *Histoire ancienne des Egyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Babyloniens, des Médes et des Perses, des Macédoniens, des Grecs*. Paris: Vve. Estienne.
- Ruiz Cano y Galiano, Francisco (1755) *Júbilos de Lima en la dedicación de su santa Iglesia cathedral*. Lima: calle de Palacio.
- [Ruiz Cano y Galiano, Francisco] (1760) *Lima Gozosa*. Lima: Plazuela de San Cristóbal.
- [Ruiz Cano y Galiano, Francisco] (1776) *Drama de dos palanganas*. Ensayo crítico por Guillermo Lohmann Villena. Chapel Hill: U.N.C. Dep. of Romance Languages and Literature, 1976.
- Steiner, Wendy (2000) "La analogía entre la pintura y la literatura". En: Antonio Monegal (comp.), *Literatura y Pintura*, p. 25-49. Madrid: Arco/Libros S.L.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2001) *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Vargas Ugarte, Rubén (1968) *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos: Imprenta de Aldecoa.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2000) "Los lienzos del Virrey Amat y la pintura limeña del siglo XVIII". En: *Los cuadros del mestizaje del Virrey Amat*, p. 49-65. Lima: Museo de Arte de Lima.
- (2004) "La Catedral de Lima y el 'triunfo de la pintura'". En: *La Basílica Catedral de Lima*, p. 241-317. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- (2006) "Avatares del 'bello ideal'. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825". En: *Visión y símbolos. Del Virreinato Criollo a la República Peruana*, p. 113-159. Lima: Banco de Crédito del Perú.

VISTA EN PERSPECTIVA DE LOS
CERROS DE AMANCÉS Y S. CRIS-
TOBAL MIRADOS POR EL PUENTE
PRINCIPAL DE LA CIUDAD

