

DE RUIZ CANO A UNANUE: ARTE Y REIVINDICACIÓN CRIOLLA EN LIMA (1755-1806)

RICARDO KUSUNOKI RODRÍGUEZ
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

En 1755 sale a la luz en la imprenta de la Calle de Palacio, en Lima, un libro dedicado a las obras de reconstrucción de la catedral de esta ciudad, destruida por el terremoto de 1746. Los *Júbilos de Lima*, nombre de este impreso, sirvieron a su autor, Francisco Ruiz Cano y Galiano, de pretexto para una reflexión sobre la arquitectura y el arte en general. Intelectual destacado, Ruiz Cano tenía un evidente interés en cuestiones artísticas. Otra obra suya, la *Lima Gozosa*, de 1760, fue motivo para elogiar la labor de Cristóbal Lozano, el pintor más importante de Lima en la segunda mitad del siglo XVIII¹.

Los *Júbilos de Lima* han sido trabajados por Pablo Macera a propósito de la aparición del discurso modernista o ilustrado en la capital del virreinato peruano (Macera 1977: 11). El estudio de Macera incide en un punto fundamental: la crítica a la ampulosidad y al caos ornamental del barroco frente a la claridad formal del clasicismo, emboza una defensa de la racionalidad frente a la escolástica. En estos mismos años, la pintura limeña ha de dirigirse hacia el academicismo, oponiéndose a la producción pictórica cuzqueña. Frente a la planimetría de los lienzos del Cuzco, los pintores limeños contraponen el manejo de la perspectiva y la influencia de la pintura francesa, en lo que Luís Eduardo Wuffarden ha denominado “academicismo ecléctico e internacional” (Wuffarden 1999: 56).

Clasicismo y academicismo son evidentemente dos términos para un mismo fenómeno, de la misma forma que los elogios de Ruiz Cano a las obras de la Catedral y a Lozano, a niveles distintos, forman parte de un mismo discurso reivindicativo criollo. La esfera de lo estético, campo libre de censura en la lucha entre ilustración y discursos de autoridad, transformará las formas del discurso reivindicativo criollo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. El arte asume un rol importante en la argumentación de la paridad criolla con la metrópoli. Así, se convierte en tema fundamental de dos obras que delimitan el marco temporal de este trabajo: Los *Júbilos de Lima*, ya mencionados, y las *Observaciones sobre el clima de Lima* de Hipólito Unanue (1806). Este trabajo intenta un acercamiento a las formas como se reivindicó lo criollo a partir de la conjunción entre arte e ilustración, y lo que implicó en la valoración social de los artistas.

Un clasicismo local: Ruiz Cano y los *Júbilos de Lima* (1755)

El discurso ilustrado tuvo como correlato estético la defensa de la primacía del arte greco-latino. La arquitectura de Grecia y Roma clásicas era el modelo a seguir por su perfección, dada por la construcción de una normativa a partir de la razón. Se trataba entonces de objetivar el campo de la estética, y de suprimir la multiplicidad de variantes

¹ La atribución de la *Lima Gozosa* al Marqués de Soto Florido fue realizada por Guillermo Lohmann (Ruiz Cano [1776]: 30-31).

estilísticas impulsada por el barroco. La ilustración, en su aspecto ordenancista y regulador, buscó formular reglas “racionales” para la producción artística, y las Academias de Arte cumplieron este propósito. En España, la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752, se enmarcó dentro del proyecto Borbónico que buscaba la centralización del poder. En este sentido, la Academia, al convertirse en la fuente de la normativa artística, perseguía la imposición de un gusto oficial y la “descalificación de los gremios artesanales como generadores autónomos del gusto artístico” (Calvo Serraller 1982: 222).

Las elites criollas, en el medio virreinal, plantearán un academicismo o clasicismo local, en la medida que el arte se constituye en un medio de legitimación dentro de la defensa del pensamiento ilustrado. A su vez, la relación entre Clasicismo y racionalidad elevará el rango de las artes más allá de las funciones religiosas que habían desempeñado durante la primera mitad del siglo XVIII.

La defensa inicial del clasicismo en Lima, los *Júbilos*, es también un texto fundamental del ennoblecimiento de la esfera artística. Como lo señala Mirko Lauer, “la arquitectura es un pretexto para hablar de todo lo demás” (Lauer 1997: 178). La importancia que toman las artes en la relación que traza Ruiz Cano entre verdad y belleza, evidencia que se concibe la actividad artística como acto de creación intelectual. Así, como señala Macera, Ruiz Cano consideraba que la belleza era un auxiliar del conocimiento, en la medida que éste ingresa por los sentidos, a los que hay que impresionar (Macera 1977: 21).

Arquitectura y racionalidad son hermanadas por Ruiz Cano de forma tácita, tanto en la sujeción estricta a los cinco órdenes dictados por la razón, como en la selección de materiales propios para el medio local, o la defensa de un dibujo simple por sobre el ornamento recargado. El clasicismo, o imitación del arte grecolatino, impedía sin embargo formular una alteridad colonial que fuese más allá de los materiales. Implicaba al fin y al cabo, la homogenización de la diversidad de estilos impulsada por el barroco, reduciéndolos al uso normado de los cinco órdenes clásicos.

Sin referentes cercanos de aquel modelo de perfección en que devino el arte grecolatino, con sólo estampas y textos, es claro que las formas que tomó este clasicismo en Lima no fueron ortodoxas. ¿Pero es sólo a partir del carácter periférico de Lima que se pueden entender las peculiaridades del discurso clasicista criollo, o es que estamos ante una adaptación consciente de lo “clásico” o “académico”? Lo último se evidencia en la manera como Ruiz Cano transforma la adopción del clasicismo en una defensa de la paridad de Lima con la metrópoli. Así, según su consideración, tanto la sillería como la portada de la catedral compendian las perfecciones de lo clásico:

A lo menos, en ningun otra obra –[la portada]–, se ve mejor que en esta, reunido con todo su esplendor bajo un punto de vista, quanto tuvo la antigüedad mas perfecto, y mas bello. (Ruiz Cano 1755: 58r)

Pero, a ponerse – [la sillería] – en alguna de las partes de Italia, es verosímil, que se creyese obra tan cumplida de el mismo Miguel Angel, y no se le hiciese a este alguna injuria. (Ruiz Cano 1755: 73r)

Cabe remarcar que lo que considera Ruiz Cano como “clásico” no se opone precisamente al barroco. Es más bien un barroco morigerado, previo al uso de la

columna salomónica². De allí que mal se puede hablar de un neoclasicismo, aún a nivel teórico, lo que se constata en la obra misma de reconstrucción de la Catedral.



Portada de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera sobre diseño de Juan Martínez de Arzona. Lima, 1632-1647

Otro punto a destacar es el evidente peso de los modelos locales entre los intelectuales y artistas del virreinato. Contraria a la opinión que atribuye un carácter externo a las modificaciones estilísticas en el medio virreinal, aquí se puede observar que es a partir de la tradición previa que se reelaboran las tendencias que llegan desde la Metrópoli.

De esta manera se obtienen ventajas del discurso clasicista. Si se asume lo clásico como únicamente válido, es para trasladar sus referentes desde la metrópoli hasta la Ciudad de los Reyes. Lima es tanto la ciudad ideal fruto íntegro de la racionalidad renacentista como sus monumentos los modelos más acabados de perfección clásica:

De mejores principios se deduxeron las consecuencias, que prometían a Lima la mayor grandeza, si desviando la atención de los astros, que le eran verticales al fundarse: se considerasse como Capital de un poderoso Reyno; fundada en un siglo, en que empezaron á revivir las artes, y el buen gusto. (Ruiz Cano 1755: 12v-13r)

² Ruiz Cano defiende la expresividad y la imaginación como medios persuasivos: “Decir, que está en peligro la certidumbre, si la exageran las expresiones, que havia usado la ficción, es ponerse de parte de la falsedad” (Ruiz Cano 1755: 2v).

El nacimiento de Lima se relaciona con el retorno a lo clásico. Y es importante señalar la conjunción entre esta supuesta impronta clasicista y el carácter utópico de la fundación misma, que se convierte en la creación de un espacio arquitectónico ideal:

En el antiguo mundo no podía dar este arte –[la arquitectura]- toda la extensión a sus lucimientos: porque era muy difícil arruinar una fábrica, para bolverla a reponer, según la justeza de las buenas reglas. Sólo en una ciudad, que empezaba a construirse, pudo hallar cabal satisfacción y lograr sus aciertos; sin costarle reformas llenas de arduidades. (Ruiz Cano 1755: 13r)

Lima deviene en una utopía arquitectónica, nacida en momentos en que se retornaba a los modelos clásicos, y por tanto, exenta de construcciones del gusto “gótico”. Como una ciudad creada totalmente por sus conquistadores, es un paradigma ceñido en su integridad a los ideales renacentistas. Tenemos aquí entonces una adecuación del tradicional discurso reivindicativo urbano criollo, señalado por Bernard Lavallé para el siglo XVII (Lavallé 1993: 129-141). En este caso las referencias al clima o a la riqueza material se ven disminuidas frente al peso que adquiere la ciudad como fruto de una racionalidad recuperada luego de siglos de “barbarie”.

Estética y política se mezclan. Ruiz Cano plantea un discurso de reivindicación criollo que se sustenta en el plano estético³. El arte entonces juega un papel fundamental, y por tanto, su posesión implica legitimación. Posesión, en la medida de que a partir de preceptos académicos se establece aquello que es y no es “arte”. Pero no será la arquitectura la manifestación artística emblemática criolla, quizá por corresponder propiamente a encargos oficiales debido a su costo. Será la pintura, más factible de ser objeto del mecenazgo de la elite local, la que se convertirá en el medio de legitimación.

Cristóbal Lozano y la *Lima Gozosa* (1760)

Cristóbal Lozano fue una figura paradigmática en el arte limeño de la segunda mitad del siglo XVIII, como lo señala Ricardo Estabridis en un estudio sobre la actividad de este pintor. Creador de un estilo personal, marcará la pauta a seguir en la pintura limeña de su época. La factura academicista de sus obras corresponderá a la nueva sensibilidad de las elites criollas ilustradas. Tanto así, que un intelectual como Ruiz Cano no olvidará incluirlo en un texto suyo.

Si los *Júbilos de Lima* abordaron la relación del pensamiento ilustrado criollo con la arquitectura, la *Lima Gozosa* lo hará, en menor grado, con la pintura. Sorprende la cantidad de páginas dedicadas en este libro a un acontecimiento fuera del programa oficial: la exhibición de *La Envidia*, lienzo realizado por iniciativa particular de Lozano para homenajear al rey Carlos III (Ruiz Cano 1760: 133-136). Constante en Ruiz Cano es la conciencia de una cultura periférica, distante, a la que siempre trata de revindicar

³ Mirko Lauer destaca: “estamos ante un organicismo nacido de una necesidad estética de raíz barroca. Ruiz Cano desea comunicar la armonía orgánica arquitectónica de la que habla a realidades ubicadas más allá de la catedral misma, una aspiración colindante con la política” (Lauer 1997: 183).

de su lejanía. Los elogios a Lozano apuntan en la misma dirección que los anteriores a Pedro de Noguera⁴. Así, a Lozano:

parece que conduce el Genio Divino de la Pintura; que halla en él, un alumno no menos favorecido de las Gracias (aunque en teatro mas retirado) que los Buonarotas, y los Rafaeles. (Ruiz Cano 1760: 133)



San José con el Niño. Atribuido a Cristóbal Lozano. Óleo sobre lienzo. Lima, c. 1750-1760.

El acudir al “Genio Divino de la Pintura”, revela que Ruiz Cano era consciente de encontrarse frente a una creación al nivel de la poesía o de las letras, es decir artes liberales para la época. El lienzo de Lozano indica que aquello era compartido por el pintor. La Envidia es una defensa de la Pintura frente a las acusaciones de ser un arte mecánica, lanzadas por la Envidia. Lozano, como un ilustrado más, defiende su actividad, para lo que despliega sus conocimientos de la alegoría, poesía y latín. El cuadro por desgracia ha desaparecido, pero la descripción de Ruiz Cano lo explica plenamente.

Liberal y Mecánica: Pintura en la segunda mitad del siglo XVIII

⁴ En los Júbilos de Lima se atribuye a Noguera el ejercicio de la arquitectura, pintura y escultura. Pareciera que Ruiz Cano le asigna todas estas actividades para igualarlo con Miguel Angel, y poseer un referente artístico criollo del mismo nivel, un “Buonaroti de el Peru” (Ruiz Cano 1755: 72). Esto, a su vez, implica un reconocimiento previo a la calidad plástica de la obra de Noguera.

Un arte liberal era aquel “donde los actos especulativos prevalecen a los actos prácticos, ú operaciones corporales”, frente a las artes mecánicas, o labores primordialmente manuales (Palomino [1724]: I 80). En el último escalafón se ubicaban las artes sórdidas, oficios viles consistentes en la repetición mecánica de una labor. En el medio virreinal, la pintura fue considerada como un arte mecánica, con todo el desprestigio social que aquello acarrea. Al parecer existieron excepciones, ya que artistas como Pérez de Alesio o Medoro se convirtieron en tópicos de un discurso reivindicativo criollo en las crónicas conventuales del siglo XVII. Aún así, a fines del siglo XVII, la pintura estaba inserta dentro de los oficios mecánicos (Siracusano 150). El desinterés de la “gente decente” por ejercer un oficio infamante, y a su vez, la distinción entre oficios mecánicos y sórdidos, produjo que la pintura sea un medio de movilidad social para indios y castas, concentrados principalmente en el Cuzco.

Ya durante la primera mitad del siglo XVIII, la producción pictórica cuzqueña alcanzó un carácter casi industrial, y conquistó los mercados de la misma Lima. Cuzco cristalizó un vocabulario formal propio, tendiente a la planimetría ornamental y a la creación de figuras y paisajes idealizados (Wuffarden 1999: 56). Las composiciones se tomaban casi literalmente de estampas, con un evidente desinterés por la búsqueda de un espacio ilusionista, y de los medios para ello: matemática, geometría, óptica, mucho de aquello considerado como la labor propiamente intelectual del pintor (Siracusano 159).

El discurso ilustrado con su búsqueda de un lenguaje artístico academicista sirvió como una herramienta de la elite criolla para establecer su paridad con la metrópoli, y su superioridad frente a indios y castas. La formulación de un academicismo local, a través de la adaptación de los modos de representación europeos al medio virreinal, permitió deslegitimar las manifestaciones artísticas de los sectores no criollos. Esto ya era visible en México, con la formación de la Academia de Miguel de Cabrera en 1753⁵. En el caso de Lima, a partir de la figura de Lozano, parece plantearse la oposición Lima – Criollos – Pintura Arte Liberal frente a Cuzco – Indios – Pintura Arte Mecánica (Kusunoki 2004: 123). Es visible que el academicismo es esgrimido por los sectores criollos para legitimar su producción artística frente a aquello que ya no será arte: las pinturas de los indios y castas.

La secularización de la vida social, buscada por los ilustrados criollos, implicó también la del arte: se cuestiona el carácter artístico de las obras cuzqueñas por reducirse a imágenes de devoción. Así Carrió de la Vandra, concluyente en su desprecio a la labor de los artistas cuzqueños, afirmaba en 1773:

Los dos primeros ejercicios, de pintor y escultor, son para los paisanos de Vd. [indígenas cuzqueños] los más socorridos, porque no falta gente de mal gusto que se aplique a lo más barato. Los pintores tienen un socorro pronto, como asimismo los escultores, que unos y otros se aplican a las imágenes de religiones. (Carrió de la Vandra [1773]: 271)

A su vez, el ataque se dirige a sus medios de producción artesanales. Toribio del Campo en 1792 señalaba el rechazo del término “artesano” por parte de los artistas

⁵ Estaban impedidos de ingresar a la Academia los indios y castas. Véase Ramírez Montes.

limeños, en un texto en el que Lozano vuelve a figurar como “inimitable” pintor (Campo 1792: 108). En España, la Academia se enfrentará con los gremios artesanales, considerados por los ilustrados como causa de todos los males artísticos (Calvo Serraller 1982: 222). La Academia española generará un abismo entre arte y artesanía. El medio local revela su especificidad al incorporar un nuevo factor: lo étnico.

El ejercicio de la pintura, aún concebida como arte mecánica, permitía a los indígenas mayor libertad, ya que por el continuo trato con españoles pasaban a confundirse con los mestizos, y por tanto, estar exentos del tributo. Ruiz Cano ya había mostrado el horror de los criollos por cualquier tipo de disolución de las diferencias, a propósito de una “pintura” en que Amat cuestionaba la pureza de la elite criolla⁶. Pareciera que la mejora de la consideración social del artista criollo tiene una contraparte en la necesidad de “poner en su lugar” a los sectores no blancos de la sociedad. De allí que Carrió de la Vandra cuestione, no la habilidad “más que ordinaria” de los indios para el ejercicio de las artes y aún ciencias, sino su apego por oficios que no exigían mayor esfuerzo físico, y por tanto, no entraban en la condición de serviles o sórdidos (Carrió de la Vandra [1773]: 270). La posibilidad de ascenso social abierta por el ejercicio de un oficio aún mecánico diluía los límites de cada grupo étnico.



Santísima Trinidad. José Joaquín Bermejo. Óleo sobre cobre. Lima, c. 1792.

En 1792, la Carta sobre la Pintura, poema publicado en el Mercurio Peruano, resume las exigencias ilustradas en este arte. El pintor debía trasladar “lo noble y

⁶ “y lo comprueba una mala pintura, que hizo de este nuevo Mundo, sacándolos a todos de sangre de Indios o de Negros, y poniendo los blancos al cabo de cuatro o cinco mezclas, que envió a España para descargo de su Nobleza” (Ruiz Cano [1776]: 166). El término pintura puede sugerir o una descripción escrita, o un lienzo. Cabe plantear una relación con los cuadros de castas remitidos por Amat a la corte.

admirable” de la naturaleza, construir en el cuadro un espacio ilusionista. Pero se le exigía además:

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. (Sofronio 1792: 28)

Se puede observar que el concepto de mimesis manejado en el texto no se desliga de la necesidad de idealización. El pintor, por tanto, requiere del discernimiento necesario para escoger los mejores modelos a seguir. Un punto importante del poema, en el plano teórico, es el remitir la pintura al estudio del natural. Había que repetir “una y otra prueba”, y buscar el “ejemplar más vivo y elegante”; sólo así se podía obtener la belleza.

Esto permite reconocer que el poeta prioriza la invención del pintor y su capacidad intelectual para “indagar diligente” en la naturaleza. Los elogios a Lozano, en la década de 1760, habían incidido en el carácter inventivo de sus obras. Así, el desinterés de los pintores indígenas cuzqueños por el diseño y las convenciones del lenguaje artístico europeo, contravenía las exigencias de los ilustrados criollos. Esto llevará a un menosprecio de la pintura cuzqueña por considerarla imitación, no invención. Evidentemente la crítica se dirigía a la copia literal de estampas por los artistas cuzqueños:

No se puede negar que estos pintores tienen algún fuego imaginativo, y tal qual gusto; pero ignoran enteramente todo lo que es instrucción relativa a este arte, no saben ennoblecer a la naturaleza, ni hacen la esfera de sus pinceles, sino las Imágenes sagradas en que reluce mas la imitación que la invencion. (Castro 1790: 76)

Ignacio de Castro, en este texto de 1790, podía remitirse a Antonio Palomino, el que consideraba la copia de estampas como una práctica inferior del Arte de la Pintura (Palomino [1724]: II 156). Se consideraba que estas obras estaban dotadas de alguna gracia, y gozaban de la admiración del vulgo, mas sin un verdadero fundamento artístico.

Para Carrió de la Vandra entre la “multitud de pintamonas” del Cuzco, destacaban algunos “razonables copistas de muy buena idea”, comentario que evidencia un aprecio a su habilidad manual, más que se considere su actividad propiamente una labor intelectual (Carrió de la Vandra [1773]: 271).

La imaginación como esfera de lo Americano: *Las Observaciones sobre el clima de Lima (1806)*

La fundación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México en 1785 marcó una ruptura con la tradición artística local. Implicó la presencia de un profesorado exclusivamente español, y por tanto, el impulso a un gusto oficial importado desde la metrópoli. En el caso peruano, la inexistencia de una Academia no impidió el desplazamiento de la dirección del gusto artístico, aunque en menor grado que México.

Ningún artista criollo de fines del siglo XVIII gozará del aura paradigmática de Lozano. Será Matías Maestro, un español llegado en el séquito del Arzobispo La Reguera, quien se constituirá en figura principal del arte limeño a inicios del siglo XIX. Maestro, sin embargo, no podía significar lo mismo que Lozano, ya que rompía con la tradición artística local al haberse formado en España. Se pasaba de un academicismo reformulado por criollos a su importación directa desde la metrópoli.

Pero Maestro no fue enviado desde España para emprender un plan de reformas. Si bien respondía a un patrocinio oficial, era de autoridades locales, el virrey o el arzobispo. Esto quizá ayude a explicar la persistencia de un estilo barroco tanto en la actividad de Maestro como en la de su colaborador constante, el pintor sevillano José del Pozo. En todo caso Maestro pareciera romper con la tradición previa, y a la vez responder a las necesidades del medio.

En este contexto, aparecieron en la capital del virreinato en 1806 las *Observaciones sobre el clima de Lima*, de Hipólito Unanue. Dentro del discurso científico del libro, reivindicatorio de las capacidades de los americanos, el arte juega un papel fundamental. La idea fundamental, que el clima determina el carácter de los seres humanos, no resulta novedosa, ya que Buffon ya la había utilizado para denigrar a América del Sur (Poole 2000: 78). Por medio del mismo argumento Unanue defiende el medio geográfico americano y a los nacidos en el Nuevo Mundo. Al remitir las diferencias culturales a un contexto histórico y geográfico específico, se rechaza que la belleza y la razón sean exclusividad de un lugar en especial.

Clima es para Unanue, como lo fue para Buffon, “patria” (Poole 2000: 83). Las particularidades determinadas por esta “patria” no implican la inferioridad del Nuevo Mundo frente a Europa, sino la primacía de ciertas facultades del intelecto en una y otra región. Así para Unanue: “la solidez del pensamiento y el descubrimiento de verdades que piden reflexión, me parecen sobresalir en los Europeos”. Las ciencias exactas eran entonces dominio de Europa. A los americanos, en cambio, les correspondía el campo de la imaginación, el terreno de la subjetividad. Para Unanue imaginación no es irracionalidad, sino:

el poder de percibir con rapidez las imágenes de los objetos, sus relaciones, y qualidades, de donde nace la facilidad de compararlos, y exprimirlos con energía. Por este medio se iluminan nuestros pensamientos, las sensaciones se engrandecen, y se pintan con vigor los sentimientos. (Unanue 1806: LXXXIX)

La imaginación es para Unanue una de las dos formas de conocimiento, el intuitivo o sensible, no inferior a las ciencias exactas. Ruiz Cano había asignado a la belleza la facultad de franquear las puertas de los sentidos a la razón. Sin embargo, en los Júbilos no se hace explícita la diferenciación entre el campo de las ciencias y el de la sensibilidad. La razón había sido para Ruiz Cano, en última instancia, la rectora de las artes. El gusto artístico de Unanue era, en cambio, tanto más desprejuiciado al no ubicar al arte en el campo de la objetividad.

De allí que no sorprenda la actitud de Unanue frente a las manifestaciones artísticas indígenas, considerado el desprecio que habían sufrido por las elites criollas ilustradas. Los ejemplos para demostrar la capacidad artística de los americanos son,

significativamente, de indígenas. Unanue menciona la habilidad de los muchachos que aún recién empiezan a leer, en el Colegio de indios nobles del Príncipe de Lima, para copiar estampas de los Klauber. La destreza de los americanos en la pintura y escultura estaba probada por la multitud de artistas de México, Quito, y Cuzco por supuesto, equiparables a los europeos, y aún capaces de superarlos si gozasen de la instrucción debida (Unanue 1806: XC). Otro ejemplo de la capacidad americana era la elocuencia de “los salvajes de América: las comparaciones naturales pero fuertes de sus discursos, y la viveza de sus sentimientos” (Unanue 1806: LXXXIX). Más aún, en el texto no figura ningún artista criollo, ni siquiera Cristóbal Lozano. La mención de Unanue a “nuestros artistas”, acompaña el elogio de su talento con la percepción de su “atraso” (Unanue 1806: XIX).



*Anunciación y sueño de San José. Anónimo cuzqueño.
Mediados del siglo XVIII.*

El derivar la determinación de la identidad a la patria y no a lo racial, permitió a Unanue adscribir la capacidad artística indígena a lo criollo. Así es evidente que la “patria” como determinante del carácter humano encierra la conciencia de que en la sociedad virreinal americana existe un elemento unificador en la diversidad étnica, y que la diferencia de la metrópoli⁷. En este sentido, Unanue recomendará, con ejemplos indígenas, a la elite criolla el ejercicio de las bellas letras y artes (Unanue 1806: CLXXVIII).

Conclusiones

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la elite ilustrada criolla se sirvió del arte como un medio para sustentar la paridad de Lima con la metrópoli. La ilustración buscó normar y dirigir el gusto artístico. En el ámbito local, esta tendencia normativa fue asumida por la elite criolla, en la medida que le permitía legitimarse y cuestionar las manifestaciones artísticas de otros sectores. La modificación interesada del concepto “clasicismo” hecha por Ruiz Cano evidencia el uso del ámbito artístico con fines reivindicativos, al remitir los referentes de lo “clásico” a Lima. En el caso de la pintura, la adopción de los modos de representación academicistas permitió a los pintores limeños diferenciarse de los indios y castas que trabajaban en el Cuzco. El intento de

⁷ Estensoro menciona que las clasificaciones raciales de las Observaciones, evidencian la intención de asimilar a lo indio en una nación criolla (Estensoro 1999: 104).

ennoblecen de la pintura, asumiéndola como arte liberal, y por tanto, digna sólo de gente decente, motivó la necesidad de desplazar la labor de indios y castas al ámbito de lo que no era ya arte. Así, se asumirá como paradigma del artista local al criollo Cristóbal Lozano.

Sin embargo, Lozano no tendrá un sucesor como ejemplo de las posibilidades artísticas criollas. Las transformaciones sufridas en el discurso reivindicativo criollo entre 1755 y 1806 son evidentes. La seguridad con que Ruiz Cano parangona a Lozano o a Noguera con Miguel Ángel, se trueca en Unanue en una aceptación del “retraso” de los artistas locales. Pero aún el arte seguirá siendo el ámbito propio de los americanos. Los intentos de ennoblecer la actividad del artista, sin embargo, irán perdiendo fuerza. Sólo a partir de mediados del siglo XIX se planteará nuevamente en el arte local un academicismo. La relación que se establecerá entre las artes locales y los centros artísticos metropolitanos, será, sin embargo, distinta⁸.

BIBLIOGRAFÍA

Barriga, Martha

2004 *Influencia de la Ilustración borbónica en el arte limeño: siglo XVIII*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Carrió de la Vandra, Alonso

[1773] *El Lazarillo de Ciegos Caminantes*. París: Desclée de Brouwer, 1938.

Calvo Serraller, Francisco

1982 “Las academias artísticas en España”. En: Nicolas Pevsner, *Las Academias de Arte*, pp. 209-239. Madrid: Ediciones Cátedra.

Campo y Pando, Toribio

1792 “Carta sobre la música”. En: *Mercurio Peruano* IV/117, pp.108-115. Lima.

Castro, Ignacio de

1790 *Relación de la Fundación de la Real Audiencia del Cuzco en 1788*. Madrid: Imprenta de la viuda de Barra.

Estabridis, Ricardo

2001 “Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura Limeña del siglo XVIII”. En: *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, pp. 345-364. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide.

Estenssoro, Juan Carlos.

1999 “Los colores de la plebe: Razón y mestizaje en el Perú Colonial”. En: *Los Cuadros del Mestizaje del Virrey Amat*, pp. 49-65. Lima: Museo de Arte.

Kusunoki, Ricardo

2004 “Modernismo y clasicismo en Lima en la segunda mitad del siglo XVIII”. En: *Uku Pacha. Revista de Investigaciones Históricas* 7-8, pp. 117-127. Lima.

⁸ Las fotografías gracias a la cortesía de Graciela Rojas Huamán.

Lauer, Mirko.

1997 "Ruiz Cano: Espacio colonial y espacio criollo en un esteta limeño del S. XVIII". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXIII, pp. 177-190.

Lavallé, Bernard.

1993 *Las Promesas Ambiguas. Ensayos sobre el Criollismo en los Andes*. Lima: PUCP Instituto Riva Agüero.

Macera, Pablo

1977 "Lenguaje y Modernismo Peruano del siglo XVIII". En: *Trabajos de Historia* 2, pp. 9-77. Lima, Instituto Nacional de Cultura.

Palomino, Antonio

[1724] *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. 2 tomos. Madrid: Imprenta de Sancha, 1795-97.

Poole, Deborah

2000 *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Traducción de Maruja Martínez. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo-Consejería en Proyectos.

Ramírez Montes, Mina

2001 "En Defensa de la Pintura. Ciudad de México, 1753". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 78, pp. 103-128. México.

Ruiz Cano y Galiano, Francisco Antonio

1755 *Júbilos de Lima*. Lima: Calle de Palacio.

1760 *Lima Gozosa*. Lima: Plazuela de San Cristóbal.

[1776] *Drama de Dos Palanganas*. Estudio preliminar, reedición y notas por Guillermo Lohmann Villena. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.

Siracusano, Gabriela

2005 *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Sofronio

1792 "Carta sobre la Pintura". En: *Mercurio Peruano*, V/141, pp.22-24; V/142 pp. 25-28. Lima.

Unanue, Hipólito

1806 *Observaciones sobre el clima de Lima, y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*. Lima: Imprenta Real de los Huérfanos.

Wuffarden, Luís Eduardo

1999 "Los lienzos del Virrey Amat y la Pintura Limeña del Siglo XVIII". En: *Los Cuadros del Mestizaje del Virrey Amat*, pp. 49-65. Lima: Museo de Arte.