

Pericles en Lima: el virrey Manso de Velasco, el terremoto y su imagen pública

Pericles in Lima: the Viceroy Manso de Velasco, the earthquake and his public image

Irma Barriga Calle¹

Resumen

El artículo explora cómo el virrey conde de Superunda construyó una imagen del poder a raíz del terremoto de 1746 y tuvo en la pintura una magnífica aliada que contribuyó a cimentar el absolutismo del régimen. Ante el desastre que sobrevino en la ciudad capital, debió no solo restaurar el poder virreinal, sino también restablecer el pacto colonial. Para ello, apeló a distintos discursos confluyentes, que lo mostraran como un gobernante ilustrado y como padre protector y magnánimo. En ello, el alto poder persuasivo de la pintura cumplió un rol de primer orden.

Palabras clave: Lima, José Antonio Manso de Velasco, Cristóbal Lozano, terremoto de 1746, pintura, trigo

Abstract

This article explores how the Viceroy Count of Superunda built an image of power in the wake of the 1746 earthquake

1 Docente del Departamento Académico de Humanidades, Sección Historia, de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Código ORCID: 0000-0002-3890-7180 Correspondencia (Corresponding author): a19772083@puqp.edu.pe



and had painting as a magnificent ally that contributed to consolidate the absolutism of the regime. Faced with the aftermath of the disaster that befell the capital city, he had not only to restore the viceregal power, but also to reestablish the colonial pact, appealing to different converging discourses that would show him as an enlightened ruler and as a protective and magnanimous father. The strong persuasive power of painting played a key role in this.

Key words: Lima, José Antonio Manso de Velasco, Cristóbal Lozano, earthquake of 1746, painting, wheat

* * *

Introducción

Un personaje con una mirada altiva finamente vestido, bastón de mando y un papel en la mano deja ver un fondo arquitectónico en el cual se distingue la catedral de Lima. Es la imagen del virrey conde de Superunda que ha pasado a la posteridad junto con aquella del personaje raudo y veloz que cabalga abriéndose paso entre los escombros de la derruida capital limeña para atender los requerimientos de una población aterrorizada, sin techo, sin alimentos, ni agua luego del devastador terremoto de 1746 y el posterior tsunami que arrasó el Callao. Casi inmediatamente se habría ocupado del abastecimiento del pan y con ello de la provisión de alimentos, al menos eso indican sus panegiristas, que subrayaron su diligencia en la solución de los problemas de la población limeña. La imagen que de él se ha brindado es la de un vicesoberano poderoso, efectivo en las medidas que debía tomar y eficiente en un contexto complejo.

Numerosos estudios han tratado el tema del terremoto y la abundante documentación, tanto oficial como de particulares, ha permitido estudiar distintos ámbitos del mismo. A su vez, Superunda concitó interés por el extenso gobierno que tuvo (1545-1561) y por haber enfrentado a diversos grupos de poder (entre ellos al arzobispo de Lima). Además, la relación de la inauguración de la primera parte de la catedral se constituyó en pieza clave de la evolución de las ideas estéticas y del gusto modernista en Lima y sus retratos. Elementos clave en la imagen de poder que detentaba, fueron realizados por Cristóbal Lozano, el pintor “paradigma” de la pintura limeña del siglo XVIII (Estabridis, 2001, pp. 298-315).

El artículo explora cómo el virrey construyó una imagen del poder a raíz del terremoto de 1746. Para ello, se valió de la pintura –arte que estaba en un periodo auspicioso de reconocimiento y ocupaba un lugar central en el ejercicio del mismo–, enmarcado en la teoría del poder absoluto y el regalismo. Ante el desastre y el caos que sobrevino en la ciudad capital, Superunda debió no solo restaurar la imagen del poder virreinal, que como los edificios y la escultura ecuestre de Felipe V en el arco de entrada a Lima podían venirse abajo, sino que también restableció el pacto colonial y afirmó su figura como representante del monarca haciendo uso de distintos discursos confluyentes, que lo mostraron como un gobernante ilustrado y un padre protector y magnánimo. En ello, por su alto poder persuasivo, la pintura cumplió un rol de primer orden, que el virrey aprovechó a plenitud.

1. Un caballo por los suelos y unos yngas o reyes del Perú

La caída de la escultura ecuestre del primer monarca de los Borbón “vestido a la heroica”, que no hacía mucho tiempo

recibía en el arco triunfal a la entrada de la Ciudad de los Reyes a quienes se adentraran en la capital del virreinato, se había hecho añicos (Anónimo, 1863, p. 153) y con ello un símbolo fundamental de la monarquía hispánica. En cierto modo constituía una representación emblemática de que la nueva dinastía se afincaba con todo su poderío en una ciudad por demás significativa para la monarquía hispánica.²

El caballo, en corveta y siguiendo los parámetros del monumento ecuestre de Felipe IV realizado por Pietro Tacca –hoy en la Plaza de Oriente de Madrid– se hallaba en un punto clave “de conexión psicológica con España” (Stastny, 2013, p. 277) y contribuía al reforzamiento del absolutismo. Constituía un monumento para perdurar –no se contaba con la fuerza destructora de un movimiento sísmico como el de 1746–; no tenía carácter efímero ni circunstancial, como el retrato bajo dosel que servía para rendir pleitesía al virrey, *alter ego* del monarca que asumía el poder. La significación de este retrato entonces, no debe ser obviada. Muestra, a su vez, los cambios que se venían dando en el siglo XVIII. El arco triunfal en la proclamación de su sucesor, Fernando VI, estaría coronado asimismo por una figura ecuestre (Anónimo, 1748, p. 128).

Los retratos reales ocupaban un lugar central en las diversas ceremonias del poder, pues ante ellos se juraba fidelidad y se

2 Se halló un par de grabados calcográficos de la escultura de Gavilán en la parte posterior de dos pinturas al óleo de san Antonio de Padua y san José, en la Colección Thoma Foundation de los EE.UU. (Stratton-Pruit 2007, p. 108). Francisco Stastny describe el arco: “Consistió en un arco de medio punto entre dos pies derechos, un entablamento con triglifos, remate de balaustres y dos pináculos. En la cumbre, al centro, un elevado pedestal sujeto por dos leones rampantes y decorado con el escudo de Castilla y León, recibía la imagen del rey” (2013, p. 275).

renovaba el pacto de sujeción. La imagen real o su “simulacro”, como ha estudiado Alejandra Osorio, era un símbolo importante en Lima para el ejercicio del poder, más aún que en otras ciudades (2004, p. 9). No obstante, esta autora encuentra que esto habría cambiado con el advenimiento de los virreyes borbónicos en el siglo XVIII, pues la imagen real en las ceremonias de proclamación del monarca habría sido desplazada por estampas; lo ve en los casos de las juras de Felipe V y Carlos III. Osorio afirma que eso daría lugar a una imagen real más “abstracta” que en el período anterior (2004, p. 34). Sin embargo, la presencia cotidiana de la imagen real en un espacio de tanto valor simbólico como el umbral de la ciudad (la Plaza Mayor estaba ocupada por la pileta del conde de Salvatierra) podía tener más efectividad en el imaginario de los habitantes de Lima, que las deslumbrantes ceremonias que tenían un principio y un fin.³ La emblemática se había encargado de difundir una imagen ecuestre del monarca con actitud de superioridad que paseaba por sus reinos con las bridas del animal bien controlados, como correspondía a un monarca firme y seguro que desde lo alto sometía sus territorios. No puede, por lo tanto, soslayarse el valor que debió tener dicho monumento, que se decía “podía ser algún consuelo para la lealtad de un reino que carece de su presencia” (Anónimo, 1760, p. 114), pues el virrey, a su arribo al Perú para tomar posesión del mando, llegaba hasta los límites de Lima, se apeaba de su caballo, recibía uno de regalo lujosamente engalanado, y así se aprestaba recién a jurar y hacer su ingreso triunfal a la ciudad (Osorio, 2006, p. 769). Esto

3 Herzog (2004) ha visto, por ejemplo, que en Quito eran más efectivas en la memoria de sus habitantes la permanente presencia de los edificios de justicia, que las ceremonias cargadas de espectacularidad por las cuales se ejecutaba a un reo.

cobraba aún mayor peso en un territorio que se decía que se había ganado por la presencia mariana y jacobea.

Conviene recordar en ese sentido, que las primeras décadas del siglo se habían visto signadas por gobiernos que no representaban la imagen del funcionario real que la Corona requería. En cambio, Castllosius (1710-1716), embajador de España en la corte de Luis XIV y encargado de entregar el testamento de Carlos II al rey Sol, había arribado con “un nuevo modelo de cultura política”, afrancesada, pero a la vez interesada en apuntalar devociones locales (Sala, 2004, p. 67).⁴ Sin embargo, sus intereses ligados a comerciantes franceses y los conflictos que tuvo con las élites locales impidieron el éxito de su empresa. El virrey marqués de Castelfuerte (1724-1736), por su parte, marcó nítidamente la diferencia con los gobiernos anteriores, ejerció el poder con recia severidad en un período pleno en rebeliones, revueltas y conflictos por dejar en claro la preeminencia del poder real sobre el eclesiástico y dejó dos portadas (las de Santa Apolonia y San Cristóbal), en las que su nombre quedaba grabado para la posteridad en el más significativo templo de la ciudad, la catedral de Lima. Pero fue su sucesor, el marqués de Villagarcía –que dejó para la posteridad la imagen de un gobernante anciano y débil– quien mandó realizar en 1739 la escultura ecuestre del primer Borbón en el trono español. De acuerdo con Francisco Stastny (2013, p. 277 y 279) fue una suerte de respuesta al descubrimiento de la conspiración del criollo Juan Vélez de Córdoba en Oruro, que se pretendía inca y como tal, ser coronado. Siete años después, el terremoto trajo

4 El inventario realizado a su muerte arroja lienzos de santa Rosa y un número elevado de ejemplares de la Virgen de Copacabana (Martín-Pastor, 1938, pp. 143-144).

abajo un monumento regio que indicaba la pertenencia de Lima a la Corona española.

Manso de Velasco debió entender que además de requerir reconstruir el esplendor limeño, debía hacerlo de una manera contundente con los emblemas del poder. Tenía ante sí un panorama que parecía permitirle replantear las cosas casi partiendo de cero. Evidentemente, eso era una vana ilusión por las relaciones de poder previamente existentes, una élite fuerte, aunque afectada por las novedades en el plano económico; un clero, tanto secular como regular acostumbrados a actuar casi sin cortapisas, y un alto mando eclesiástico que se encargaría de defender a capa y espada lo que pudiera considerar que afectaba sus prerrogativas. Debía hilar fino. En ello, el retrato y la ciudad tendrían un rol principal.

Debe tenerse en cuenta, como ha afirmado Luis Eduardo Wuffarden (2005, pp. 175-176), que para entonces las series de pintura de incas se habían difundido en todos los niveles sociales y políticos, y que las habría habido tanto en el palacio virreinal, como en el Cabildo de la ciudad, por lo menos en tiempos del virrey Morcillo Rubio de Auñón. Formarían parte de la “guerra iconográfica en este ámbito al menos hasta 1780 y del llamado “renacimiento inca”. No es el caso referirse al complejo significado de dichos retratos que convincentemente Carolyn Dean (2016, p. 70) ha visto como resultado de la hibridación, pero sí considerar que también en esas décadas se producían las efigies de los reyes ingas o reyes del Perú (hoy en la catedral de Lima, en San Francisco de Huamanga y en el Beaterio de Copacabana de Lima), en las cuales a la sucesión de incas le seguía la de los monarcas españoles. Eran lienzos con fuerte sentido político, pues aunque sustentaban la legitimidad de la Corona, cons-

tituían asimismo motivo de orgullo local. A ellos, entiende Wuffarden (2005, p. 244), Superunda vio la necesidad de dar respuesta, lo que se plasmaría en una iconografía similar, reelaborada por Diego Villanueva y Juan Bernabé Palomino, pero que ya no parecía poner en pie de igualdad a incas y reyes, sino más bien resaltaba la magnificencia y superioridad de estos últimos.

En ese contexto iconográfico, ideológico y político hay que situar a la efigie de Felipe V y considerar cómo el retrato real del ausente —y también el de su *alter ego*— desempeñaban un rol trascendental, no solo en el ejercicio del poder, sino en la negociación con el pacto implícito que le tocó vivir a Manso de Velasco, cuando gran parte de la ciudad debía ser reconstituida. Para ello, debía contar con edificaciones suficientemente firmes, sólidas y duraderas que exhibieran el poder, pues Lima no podía estar “hecha un espanto, a la manera en que suelen verse en una guerra los lugares en que entra el enemigo a sangre y fuego” (Fuentes, 1859, t. IV, p. 110), pero también debía restablecer el pacto colonial de acuerdo con los nuevos tiempos. En este punto, el virrey contó con las artes visuales y también con numerosas ocasiones para expresar simbólicamente no solo el pacto que debía renovarse, sino los términos del mismo, pues en su gobierno se celebraron las exequias de Felipe V, la proclamación y las honras fúnebres de Fernando VI y la proclamación de Carlos III. Todas estas fueron magníficas oportunidades para reforzar el poder monárquico y también el del virrey.

138

2. Un personaje en construcción

José Antonio Manso de Velasco llegó el 10 de julio de 1745 a Lima procedente de Chile, donde se había desempeñado

como gobernador y capitán general. Procedía del grupo de militares que lucharon en la guerra de sucesión y habían demostrado su fidelidad al régimen de los Borbones, lo que fue premiado con un alto cargo en Indias. Se privilegiaba la vinculación personal con el monarca (Carrillo, 2018, p. 7) y su círculo más cercano, y se buscaba personas ejecutivas, que pudieran desplegar una política acorde con los afanes de mayor control de los territorios de la monarquía hispánica, que permitieran a esta la obtención de mayores ganancias. En ese sentido, su patrocinador en la corte madrileña fue un paisano suyo, Zenón de Somodevilla y Bengoechea, el marqués de la Ensenada, quien para entonces se hallaba aún con buen pie en la corte y tenía bien claro qué debía esperarse de los territorios allende el mar.

Manso de Velasco tuvo al año siguiente de su llegada una ciudad capital en ruinas, que debía ser erigida nuevamente como símbolo del poder hispánico. Hacer de Lima una ciudad magnificente era rodearse él mismo de un aura con las mismas características. La ciudad se constituía en “espacio del príncipe” (Mínguez y Rodríguez, 2006, p. 59). Eran tiempos en los que las cortes europeas veían cómo sus gobernantes daban especial significación a la magnificencia de las ciudades y a su arquitectura, pues se daba una reivindicación humanista de esta última (Sancho, Jordán de Urríes y Benito, 2016, p. 18). La percepción de la arquitectura como expresión de poder era la que ya desplegaba el futuro Carlos III en Italia (Florenia, Parma, Sicilia), que coincide con la construcción del Palacio Real en Madrid, en el cual este monarca fue el primero que lo habitó. Puede entenderse entonces que Manso de Velasco, un ilustrado embarcado en la reconstrucción de Lima, viera la urgencia no solo de levantar rápidamente la fortificación del Callao y el palacio virreinal,

donde funcionaban su despacho y vivienda y los espacios destinados a la administración de justicia, sino también la catedral metropolitana.

Las intenciones de Manso de Velasco con respecto a Lima se toparon bruscamente con la realidad, pues los planes para la reconstrucción que él y Louis Godin concibieron implicaban una traza destinada a todas luces a fortalecer su poder y hubiera afectado la imagen de superioridad y poder económico y simbólico de las élites (Walker, 2018, p. 38). Manso de Velasco encontró que estas no eran cera blanda sobre la cual grabar la política colonial procedente de Madrid. Contaban con un poder de negociación significativo, que habían ejercido y seguirían ejerciendo en la corte limeña, mientras el virrey veía mermadas sus atribuciones (Torres, 2006, p. 31) y sus prerrogativas eran menores que en el siglo anterior. La Corona pugnaba por información más precisa y pormenorizada de Indias y mayor control, lo que se ve, por ejemplo, en el hecho de que Ensenada le encargue que empezara a redactar su memoria de gobierno una vez que iniciara su ejercicio en el cargo (Fuentes, 1859, t. IV, p. 2).

Las disposiciones dadas con diligencia en enero de 1747, a solo tres meses del sismo y que pretendían ordenar la ciudad y hacerla más segura frente a posibles nuevos desastres sísmicos, no fueron aceptadas y tuvo que transar, como muchas otras veces, lo que se desprende tanto de los acontecimientos,⁵ como de su *Memoria* de gobierno. Para muestra una: el conflicto de los inquisidores Diego de Unda y Cristóbal Calderón con el visitador Arenaza, en el que el virrey no consiguió

5 Pérez-Mallaina (2001) se exhibe en este punto, principalmente en las páginas 136-151.

quien quisiera reemplazarlo, por presión de los implicados y sus seguidores.⁶ Se percibe la impotencia del gobernante. Se percibe la impotencia del gobernante. Para obtener resultados, Superunda debió insertarse en las redes de poder locales (Carrillo, 2018), no en vano se ha afirmado que es cuando cuenta con Bravo de Rivero y Bravo de Lagunas y Castilla que consigue elevarse como figura salvadora de Lima (Pérez-Mallaina, 2001, p. 279).⁷ Aunque esto resulta cierto, también lo es que el virrey fue lo suficientemente hábil para usar tanto las diversas oportunidades que la historia le dio a lo largo de su extenso gobierno, como que las aprovechó para crear en torno a su persona la continuidad del régimen e insuflarle a este los necesarios aires de modernidad.

La empresa de restaurar la catedral de Lima le resultó penosa, pero los frutos que obtuvo acabaron siendo inobjetable para su persona. No en vano era su vicepatrono y el regalismo imperante abonaba a que la Corona apostara por invertir en la catedral. Sin embargo, el virrey se vio en dificultades para conseguir los fondos necesarios para contribuir al restablecimiento del esplendor de la catedral metropolitana. Incluso el marqués de la Ensenada, cercano al virrey, no se mostraba proclive a ello. Las leyes de Indias indicaban que un tercio del costo en casos de erección de nuevas iglesias y catedrales debía ser cubierto por la Real Hacienda y los otros dos tercios por los indios de la ar-

6 Los cuestionados inquisidores no solo consiguieron que se cesara en el cargo a Arenaza, obtuvieron la devolución de sus bienes y no cumplieron con su parte del trato hecho con el virrey. El conflicto venía de antes, pero este se mostró atado de manos. Véase Fuentes, 1859, t. IV, pp. 71 y siguientes.

7 Esto pone en evidencia los matices del poder del momento con respecto al siglo anterior y las nuevas facetas de la piedad ilustrada.

quidiócesis y los vecinos encomenderos, respectivamente.⁸ Sin embargo, existía el antecedente del terremoto de 1687 por el cual se aplicaron las vacantes de las iglesias, y así se hizo finalmente (Fuentes, 1859, t. IV, p. 120), con lo cual, como afirma Pérez-Mallaina, se afectaban las obras de beneficencia y caridad (2001, p. 158). Superunda menciona que al saber la designación del nuevo arzobispo, un riojano como él, Pedro Antonio de Barroeta y Ángel, para ocupar la sede vacante de Lima, pensó que tendría en él un aliado que buscaría influir para que sus requerimientos pecuniarios tuvieran eco en Madrid, pero que no fue así. Para él, era claro que el prelado contemplaba a la sede limeña como poca cosa y que “no la consideraba iglesia propia de su dignidad” (Fuentes, 1859, t. IV, p. 16). Los conflictos entre ambas autoridades coloniales son conocidos, así como los enfrentamientos del eclesiástico con el Cabildo catedralicio por cuestiones de protocolo y de preeminencia. Lo cierto es que las críticas a la catedral “de madera” por parte de quien encabezaba la arquidiócesis no fueron pocas.

Hay que tomar en cuenta que las obras recién se iniciaron en 1751, a los meses de dos episodios relevantes como fueron el descubrimiento de la conspiración de los indios olleros del barrio de Santa Ana y la rebelión de Huarochirí con su severa represión. Esta región, cercana a Lima, era considerada su granero. Si se considera que el virrey aludía a “la veledad” de los indios “que vituperan hoy al que ayer

8 La *Recopilación de las Leyes de los Reynos de Indias* (1998), t. 1, decía “y si en la diócesis vivieren españoles, que no tengan encomiendas de indios, también se les reparta alguna cantidad, atenta la calidad de sus personas y haciendas pues también ellos tienen obligación al edificio de la iglesia catedral”. Tomo 1, tit. Segundo, Ley 2, pp. 11-12.

aplaudían”, que se guiaban mucho por la decencia del culto y aprehendían “más por los ojos que por los oídos” (Fuentes, 1859, t. IV, p. 52), se entiende que otorgara peso a la necesidad de la magnificencia del primer templo. Requería de su fortaleza para respaldar su figura política. Las fuerzas represivas adolecían de calidad y cantidad, por lo que resultaba imperioso el apoyo del clero para gobernar. Aunque este contribuyera también a las tensiones en el convulso siglo XVIII, no pocas veces era el que intervenía para llamar a la calma, a la negociación y para apoyar al poder político. Esto había sido muy claro, por ejemplo, en la rebelión de Cochabamba de 1730.

La reconstrucción de la catedral primada permitiría al virrey mostrarse ufano y de alguna manera superior ante el poder eclesiástico, que tanta oposición había mostrado ante el regalismo del virrey. Eso quedaría en evidencia en la portada del perdón de la catedral, en donde las armas reales mostrarían “claramente de quién es la fundación y patronato de la Iglesia” (Ruiz Cano, 1755, p. 143). La mejor manera de usar políticamente este hecho era con un cantor que ensalzara la obra y, por supuesto, a su persona, así como aprovechar el tiempo festivo en el que la ciudad parecía renacer con una obra de particular significación. Este fue el marqués de Sotoflorido, personaje estrechamente vinculado a él y a su entorno.

Pero esto fue recién en 1755. Con anterioridad, y apenas sucedido el terremoto, ya había visto Superunda la necesidad, a pesar de las condiciones desastrosas en que se vivía en Lima, de festejar por todo lo alto la proclamación de Fernando VI. Si a Castellodosrius se le había criticado el no haber celebrado a tiempo y con suficiente brillo el nacimiento del príncipe a

pesar de la presentación de *El mejor escudo de Perseo*, de su autoría (Sala, 2004, p. 47), no debió estar dispuesto a que le pasara lo mismo. La relación de la fiesta (Anónimo, 1748) indicó nítidamente no solo el sentido absolutista del poder, sino el rol que se otorgaba a los paralelismos con la corte celestial. Así, si los teóricos españoles del siglo XVII habían puesto el acento en el monarca como vicario de Cristo, allí se señalaba que los reyes eran “imagen de Dios” y los virreyes “la majestad misma continuada”, pues por ellos “tan vigoroso se admira el real poder en la circunferencia del dominio, como en el centro de su grandeza, y aún se puede decir que crece” (Anónimo, 1748, pp. 2 y 28).

Pero la celebración triunfal adquirió tres años después un sabor amargo a peligro y constituyó una llamada de atención cuando se vio la relación entre algunos participantes en roles clave de la fiesta y la conspiración de los indios olleros de Santa Ana y la rebelión de Huarochirí (O’Phelan, 2002, p. 952). En 1750, Superunda era consciente del doble filo de las celebraciones y del peligro que podían representar. Muy posiblemente, afinó más cómo sería la reapertura de la primera etapa de la catedral de Lima que se realizaría en 1755 y cómo debía enfrentar el descontento que llevaba a movimientos sociales de distinto tipo, pues no hay que olvidar que su gobierno estaba vinculado con lo que O’Phelan (1988, p. 293) llamó la segunda coyuntura rebelde, aquella vinculada con la legalización del reparto por parte de este virrey, que había heredado de Villagarcía la rebelión del “indio apóstata” Juan Santos Atahualpa en la selva central (Fuentes, 1859, t. IV, p. 4). Para ello, la plástica era una eficiente herramienta que contribuía a cimentar el imaginario de un gobernante todopoderoso, justo y paternal que sabía castigar, pero también perdonar.

3. Granos, mantos y alianza. Pan para mayo

Un aspecto del accionar de José Antonio Manso de Velasco en el que incidieron los autores que se ocuparon de narrar el terremoto de 1746 fue el de su preocupación por el pan y que todos tuvieran alguno que llevarse a la boca. El jesuita Pedro Lozano S. J. destacaba su pronta reacción y “firmeza”, pues habría enviado órdenes a las provincias cercanas “para que cuanto antes hiciesen conducir los granos, que pudiesen hallar” y además señala que hizo que los panaderos trabajaran “día y noche” para habilitar los hornos necesarios para su producción, así como los molinos (Lozano, 1863, p. 45). Llano Zapata (1863, p. 76) por su parte, en su carta o diario sobre los sucesos, indica que faltó el pan y que luego hubo una suerte de mazacote en su reemplazo. Parece haber estado más cerca de la verdad que el jesuita, cuya orden era cercana al virrey. También el marqués de Obando, que no guardaba buenas relaciones con el mandatario, señalaba algo parecido con respecto a las carencias, mientras que Lozano (1863, p. 44) no solo incidía en la “providencia particular” de que fuera Manso de Velasco el virrey en ese momento, sino que resaltaba su capacidad previsor, pues parecía “que tenía estudiados los accidentes para la oportunidad de los remedios” (Anónimo, 1863, p. 158).

Esta imagen previsor del virrey fue difundida por personas de su entorno más cercano como Pedro José Bravo de Lagunas, que en su *Voto consultivo* (1755) señaló que el virrey veló porque el precio se mantuviera en un nivel “proporcionado”. Y es que el trigo era “el nervio de toda República” y Superunda, el “sabio reparador de nuestros campos” (Bravo de Lagunas, 1755, pp. 3-4 y 309). En esta consideración del lugar esencial del pan en la alimentación colonial no deja de

haber un sentido cultural, pues se asociaba el consumo de trigo a los europeos y del maíz a la población local, como afirma Pérez-Mallaina (2001, p. 458), pero también en sentido religioso y simbólico evidente. Es sabido el contexto complicado con respecto al trigo chileno y el criollo, que llevó a conflictos entre los productores locales y los comerciantes de trigo chileno, y al enfrentamiento entre partidarios de ambos sectores, como también la posición de Bravo de Lagunas y el virrey en este conflicto, a favor de los hacendados y productores locales de trigo.⁹ Indudablemente, el virrey quedó asociado a una persona profundamente interesada en solucionar el problema del abastecimiento del trigo. Esto no dejaba de tener implicancias en el imaginario.

El trigo se vincula con la eucaristía y se sabe su significación fundamental e identificación por parte de la monarquía hispánica con la expansión de su devoción, además se vincula con la expansión de una devoción e imaginario vinculado con cierto tipo de gobierno, promovido desde el último tercio del siglo XVII, que matiza el paternalismo que hasta entonces se había dado hacia un paternalismo asociado con una relación personal y no corporativa entre gobernante y gobernados.

No es del caso volver al punto desarrollado en otras ocasiones (Barriga, 2010) sobre el sentido político que había adquirido la devoción josefina en la monarquía española y sus dominios, pero sí vale traer a colación que la iconografía del patrocinio que se presenta en el sur andino —zona de inten-

9 Resulta de interés resaltar que así como Bravo de Lagunas tenía una posición clara en torno a la importancia de fomentar y fortalecer el desarrollo agrícola local, fue asimismo un agente político relevante en la investigación de la fallida conspiración de Lima, cinco años antes de la publicación de su *Voto consultivo*.

sa politización y de movimientos sociales y conspiraciones como la de Oruro, de Juan Vélez de Córdoba— evidenció la identificación entre san José y el patriarca José del Antiguo Testamento, que era presentado como modelo del perfecto gobernante. La existencia de por lo menos tres versiones (con ligeras variantes) del potosino Gaspar Miguel de Berrío demuestra la popularidad del tema.¹⁰ La de La Moneda de Potosí está fechada en 1737 y la del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile en 1744. Las tres inciden en la magnificencia del poder del santo como monarca en trono y poseedor del anillo o sello real (Alloza, 1652, p. 234) y asocian al protagonista con la figura del virrey del faraón (divinidad), es decir, con aquel que recibía el poder directamente de él, lo que sostenía el absolutismo y regalismo de esos años. Lo muestran como un ser todopoderoso entre los santos. Las versiones del patrocinio realizadas hacia los años cincuenta del siglo XVIII, en tiempos de Superunda, presentan énfasis distintos, matices que muestran aspectos más acordes con la figura de gobernante paternal, generoso y provisor, y por extensión se pretendía asociar al virrey con esta imagen del perfecto administrador, del perfecto monarca.

10 Para una descripción de esta iconografía, véase Barriga, 2010.



Patrocinio de san José, óleo sobre lienzo, ca. 1750, sur andino. Colección particular, Lima. Fotografía de Santiago Martínez B.

Las versiones del potosino Berrío muestran un formato apaisado, profusión de figuras estilizadas y dorado, santas con cabelleras de rizos rubios, típicos de este autor, así como ángeles, arcángeles y querubines delicados y de piel intensamente blanca. Sin embargo, una versión surandina del patrocinio de formato

vertical, considerada por Ricardo Kusunoki (quien catalogó la pieza) de los años cincuenta, muestra a un san José menos magnífico, pero más directamente vinculado con la idea del pacto, pues ni siquiera está coronado ni con la vestimenta lujosa que el faraón regaló al patriarca, sino con la habitual túnica verde y manto rojo que permitía su rápida identificación. Si bien se da la simplificación formal y de color propia de la pintura de esos años, su lenguaje visual es elaborado y complejo. Mientras los patrocinios de Berrío muestran un escenario celestial donde los santos contemplan al espectador para llamarlo a rendir pleitesía al santo, la otra versión nos muestra la conexión del santo con el mundo terrenal y con el de ultratumba. Abundan las filacterias, indispensables para acabar de comprender el significado del lienzo.

Mantiene en la parte superior a la Trinidad en forma de tres personas sedentes idénticas, tan frecuente en la pintura colonial. Debajo de ella se encuentra la otra Trinidad con san José al centro, bajo la figura del Padre abriendo su manto; a su derecha se encuentra Cristo y a su izquierda la Virgen. Nubes y angelillos con cintas parlantes se encuentran bajo el santo. Siguiendo el esquema de los patrocinios de Berrío, entre la Trinidad terrena y la celestial se encuentran, a cada lado, dos arcángeles arrodillados: san Miguel, que porta el cetro y una corona, y san Gabriel con la vara de azucenas (atributo de san José y también el suyo), y un elemento clave de esta iconografía: el anillo, que tiene el sentido del matrimonio con María (base de su poder) y también alude especialmente al que el faraón otorgó al Patriarca cuando lo erigió en su virrey y le dio el poder.

A los costados de esta escena que constituye el centro de la composición hay dos ángeles con las trompetas del juicio y

más abajo dos personajes arrodillados contemplan al espectador; su mano izquierda se encuentra a la altura del corazón y con la izquierda sostienen unas cadenas. Estas los atan a un corazón flamígero que lleva en su interior las iniciales de Jesús, María y José ubicadas sobre una edificación que por el campanario que se encuentra a su costado debe entenderse como una iglesia. A los pies de los dos personajes hay sendos libros abiertos y bajo cada uno de ellos, ubicados a los lados de la edificación, hay dos grupos humanos; uno muestra una escena del purgatorio con las dignidades terrenas allí presentes y una pareja que podría ser de indios o mestizos, todos en actitud orante. El otro grupo está conformado por personas de distinta extracción étnica (indio, negro, ¿moro? ¿chuncho? ¿cholo?, mestizo). Se ve un énfasis en distinguir diversas tonalidades de piel. La simetría de la composición se compensa con las ondulaciones de las filacterias que enlazan los distintos grupos y dan la clave para la interpretación del lienzo, que a primera vista pudiera parecer un tanto oscuro. Salmos, textos proféticos y el libro del Génesis brindan el complemento necesario para entender cómo se han superpuesto los personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, y hacen de san José un personaje político.

150

En el centro de la composición, la Virgen de la Misericordia abre su manto protector (recuerda a la *Virgen de la Descensión* de la capilla del Triunfo del Cuzco realizada a mediados del siglo XVIII por nobles incas) y de él se desprende un flujo cristalino que de manera tenue llega hasta los grupos humanos y del cual brotan textos del Génesis 45 y 47. También alude a este libro la filacteria que los angelillos lucen con la inscripción “Dios me ha puesto por señor de la tierra” (Génesis, 45-49). De las trompetas de los ángeles del plano central, que miran a los dos grupos humanos del plano inferior, salen filacterias

que incluyen textos alusivos al salmo 61 por los cuales se insta a colocar la confianza en Dios para la salvación, a desahogar el corazón ante él y a tenerlo como refugio, al ser los hombres nada más “que un soplo”. Estas cintas parlantes de alguna manera obtienen su respuesta de otras que provienen de los dos grupos humanos del plano inferior. Los personajes que se encuentran entre los ángeles del juicio y estos grupos son san Pablo y Santiago el Menor. La espada y la escuadra¹¹ permiten identificarlos, con las epístolas paulinas y la *Carta de Santiago*, respectivamente.¹² Esto resulta interesante, pues si san Pablo abrió el cristianismo a los gentiles, Santiago, obispo de Jerusalén, facilitó que los no judíos, es decir, los paganos, se incorporaran al cristianismo. Además, su *Carta*, o *Epístola católica* señalaba que las riquezas estaban “podridas” y eran inútiles,¹³ por lo que no extraña que bajo su persona se presente una escena del purgatorio, donde se observa a personajes con símbolos de poder como la mitra, capelo cardenalicio, tiara y corona real

11 La escuadra pocas veces se encuentra asociada a Santiago el Menor, más bien hace referencia a santo Tomás, pero en el Carmen Alto de Quito, por ejemplo, se da el caso (Schenone, 1992, p. 714).

12 El libro abierto presenta al inicio del texto claramente la S, inicial de “Santiago, siervo de Dios y del Señor Jesucristo, saluda a las doce tribus de la Dispersión”. Por otra parte, el marcado parecido físico con san José y Cristo abona a esta identificación, pues se hablaba de parentesco entre ellos. Incluso su atuendo luce los mismos colores que el de José.

13 “1 Vamos, ahora, ricos! Llorad y aullad por las miserias que os vendrán. 2 Vuestras riquezas están podridas, y vuestras ropas están comidas de polilla. 3 Vuestro oro y plata están enmohecidos; y su moho testificará contra vosotros, y devorará del todo vuestras carnes como fuego. Habéis acumulado tesoros para los días postreros. 4 He aquí, clama el jornal de los obreros que han cosechado vuestras tierras, el cual, por engaño no les ha sido pagado por vosotros, y los clamores de los que habían segado han entrado en los oídos del Señor de los ejércitos. 5 Habéis vivido en deleites sobre la tierra, y sido disolutos; habéis engordado vuestros corazones como en día de matanza”.

que claman porque la divinidad preste ojos y oídos a su desolación (Daniel, 9:18). Por otra parte, el grupo heterogéneo de personas bajo el Apóstol presenta vestigios de ojos enfermos, lo que no les había permitido ver la luz divina y aluden a un pasaje del *Génesis* (47:25) que indica “La vida nos has dado, hallemos gracia en ojos de nuestro señor”. En la parte inferior del lienzo se observa la representación de la Iglesia y la inscripción “Mira desde el cielo y ven a visitar esta viña” (Salmo 79). Este poema litúrgico alude a tiempos de graves tribulaciones para Israel.

El sentido de esta obra, rica en personajes y aparentemente compleja, se aclara a la luz de los textos, en los que destaca con nitidez el *Génesis*, especialmente los capítulos 41, 45 y 47, que aluden a la figura del patriarca José, que luego de una serie de dolorosos episodios llegó a ser virrey de Egipto porque desentrañó el significado de sueños, como el de las siete vacas gordas y las siete vacas flacas. El texto del *Génesis* 41, reiteradamente citado en esta pintura (por Jesús, María y dos ángeles) indica que se acuda a José, lo que el faraón dijo al pueblo egipcio cuando este pasaba hambre en tiempos de las vacas flacas. Se yergue entonces como arquetipo del administrador que vela por la alimentación y bienestar de sus gobernados. Otro versículo del mismo capítulo (41, 40), enunciado por el Padre, Hijo y Espíritu Santo señala que José estaría sobre su casa (y literalmente lo está en este lienzo) y por medio de su palabra se gobernaría todo el pueblo. El mensaje se completa: “solo en el trono seré yo mayor que tú”. El anillo que san Gabriel sostiene en su mano era el símbolo de esta trasmisión de poder.

152

Una vez investido por la divinidad, todo el lienzo alude al poder del personaje central. Sobre su cabeza están pasajes

del Génesis 45, 8 y 18, por los que José se da conocer a sus hermanos y les anuncia que no deben temer, pues no tomará represalias contra ellos (que lo vendieron); más bien les refiere el origen de su poder e indica que será generoso y les entregará lo bueno de la tierra de Egipto. Ofrece prosperidad y abundancia. La respuesta a esto parece provenir del ya mencionado pasaje del Génesis 47 referido por los personajes bajo san Pablo: “La vida nos has dado, hallemos gracia ante nuestro Señor”. Aunque no aparece todo el versículo en esta filacteria, lo que inmediatamente después decían los hermanos a José era: “y seamos siervos del faraón”. Por lo tanto, se establecía explícitamente un pacto. Era un pasaje muy conocido.

Y un pacto es lo que finalmente sucedía en un patrocinio, pues el patrocinado quedaba obligado con su patrón, debía cumplir fielmente con él y contribuir al enaltecimiento de su figura. En tanto que el patrón debía proteger y velar por el devoto en la vida, como en la muerte. San José era visto como el patrono de la buena muerte, esencial en ese tiempo y, en este caso, a diferencia de los patrocinios de Berrío, no se acentuó el carácter magnificente del personaje, que incluso no lleva la corona en la cabeza ni está lujosamente vestido, como ya se señaló, pero también es firme si se incumple el pacto de sujeción.

Ante tiempos de penurias, tribulación y conflicto como los que se vivían, se presenta a un personaje dispuesto a proteger a todos los grupos étnicos, a favorecerlos, dándose a conocer como la más alta autoridad luego de la divina, dispuesta a ser misericordiosa a pesar de las ofensas recibidas. San José se presenta en este lienzo como el intercesor por excelencia, como aquel a quien se delegan los asuntos humanos y es ca-

paz de llamar a la concordia. La relación se plantea en términos afectivos de amor y amistad. Como Santiago el Menor¹⁴ y san Pablo, el devoto sería un esclavo del corazón, centro de las emociones y de una religiosidad interior, y espacio que albergaba el fuego amoroso que caracterizaba a los amantes, como Ovidio, Petrarca y Bocaccio se habían encargado de difundir, así como la emblemática basada en ellos. Era un lugar común la idea de que el que amaba era esclavo del objeto amoroso, tanto en la literatura profana como en la sagrada, y las imágenes del alma aprisionada y esclava del amor divino estaban presentes en el arte colonial. Aunque el lenguaje fuera de magnanimidad, el incumplimiento del pacto y de la fidelidad con el patrón podía acarrear graves consecuencias y castigos.

La versión del patrocinio que se encuentra en el convento de Ocopa, aunque con bastantes semejanzas muestra acentos un tanto diferentes y es más sencilla.¹⁵ La Trinidad ha desaparecido para dar lugar al escudo franciscano. El manto es por Cristo y María, que dicen que se acuda a José. Dos ángeles arrodillados le presentan en sendos cojines, uno la corona y el cetro, y el otro, la vara de azucenas y el anillo en señal de pleitesía y mostrar su poderío. San Pablo y Santiago, así como el corazón alado han desaparecido y los textos están disminuidos, pero siguen claros en mostrar la relación con el patriarca. La escena del purgatorio presenta solo tres

14 A pesar de la constante y fundamental presencia del Mayor en el imaginario colonial, no se apela a este, sino al Menor, más abierto a la diversidad.

15 Mi afectuoso agradecimiento al padre Jorge Cajo y a Mariela Ninanya Acosta, que me proporcionaron la fotografía con la que trabajé este artículo. El lienzo se encuentra en el segundo piso, al lado de las escaleras que conducen al coro de la iglesia.

almas que levantan la mirada hacia José y el grupo de distinto origen étnico solo está compuesto por cuatro personas. Vale tomar en cuenta que se indicaba que era patrono de las conversiones en América, discurso que en la Nueva España tuvo amplio desarrollo (Vetancurt 1697, f. 41). Nuevamente, la relación del protagonista con la siembra y el trigo queda relevada porque bajo su mano derecha un texto dice que brinda la semilla para que siembren la tierra. La identificación entre él y el patriarca está dada, y la de ambos como los que guardaron el trigo para el tiempo de las vacas flacas. Era una constante del discurso y no solo por superposición de los personajes; se consideraba que José había sido “el que guardó el trigo, y pan vivo para el regalo, y sustento del mundo” (Pastrana, 1696, p. 396), que María había sido “tabernáculo” y él, “tabernáculo de este tabernáculo” (Vetancurt en Morán, 1981, p. 972).¹⁶

Esta iconografía era funcional al régimen. José Antonio Manso de Velasco era muy consciente del peligro de una rebelión¹⁷ y tenía presente la de Cochabamba y el conflicto étnico implícito. Afirmaba:

16 Antonio Escobar y Mendoza señalaba que José era guardián del *Pan del cielo* y con su trabajo permitía el sustento del mundo (*Nueva Jerusalén* 173V-190, en Herrán, 1987, p. 287). Las referencias en este punto eran reiteradas. Por su parte, Juan de Jesús María afirmaba que había guardado el granero del trigo elegido, es decir, María (Llamas, 1999, p. 94).

17 Décadas antes, en 1692, la Nueva España había vivido un motín originado en la especulación del trigo y otros granos, que llevó a la destrucción de edificios del gobierno por parte de la plebe. El motín ocurrió el 8 de junio, en la festividad del Corpus Christi (Silva, 2007). Por ello, había conciencia del peligro que implicaba el desabastecimiento, máxime en un contexto de desastre natural.

Los mestizos, negros, mulatos y demás castas son muchos, pero su número es inaveriguable, y cuando se ha pretendido, se han llenado de aprensión creyendo que se les quiere imponer tributo y mitas, que es un servicio que miran como una especie de esclavitud que los altera; y cuando de repetir las diligencias no se suscitasen los levantamientos que en otras ocasiones, y de que hay reciente memoria en la provincia de Cochabamba, las ocultaciones serían infinitas, y se perturbaría no poco el gobierno del reino, sin que se pudiese venir el pleno conocimiento del vecindario que ocultan tan dilatadas y ásperas provincias” (Fuentes, 1859, t. IV, p. 79).

Superunda tuvo que afrontar la rebelión de Huarochirí y la de Juan Santos Atahualpa en zona de misiones franciscanas que tenían como punto de partida el convento de Santa Rosa de Ocopa, además de otras revueltas vinculadas algunas a la legalización del reparto. En ese contexto, las dos versiones del patrocinio parecen una suerte de respuesta en los mismos términos a la *Exclamación verdadera* y al *Planctus Indorum Christianorum in America Peruntina*, escritos como denuncia de esos años y cuyos términos de reclamo y lamento hacían uso de los textos del Antiguo Testamento.

Cabe preguntarse, ¿estos temas de san José y el patriarca eran de conocimiento general? Vale recordar que Jacques Benigne Bossuet (1974, p. 19), el gran teórico del absolutismo, en la dedicatoria al Delfín de Francia de su *Política sacada de las Sagradas Escrituras* (1679) mencionaba al patriarca como personaje “inspirado por Dios” para ejercer el gobierno. Ese discurso también estaba presente en la plástica y en la prédica cotidiana. En concreto, estaba inserto en el discurso del entorno de Superunda.

Pedro Bravo de Lagunas y Castilla, oidor y asesor del virrey, en su *Voto consultivo* traía a colación al barón de Pufendorf que mencionaba al virrey de Egipto y la necesidad de almacenar trigo para el tiempo de las vacas flacas (pp. 16-17). En todo caso, el episodio del trigo era el más conocido con respecto a este modelo de gobernante y los modelos iconográficos estaban perfectamente aprehendidos por la población. El manto se asociaba a protección.¹⁸ En el imaginario, Superunda estaba asociado al arquetipo de gobernador y administrador justo, y garante de un orden armónico, y al apelar al paralelismo con el mundo celestial, se otorgaba un acento sacralizado a su poder. A través de este imaginario, como indica Balandier (1994, pp. 18-19), podía dirigir lo real.¹⁹ Pero aún faltaba asentar otro flanco de su poder, aquel más urbano y asociado a una élite que empezaba a descubrir la distinción a través de expresiones artísticas distintas de las del siglo anterior.

4. Zorobabel en acción

Si en las relaciones que daban cuenta del terremoto se presentaba la imagen del padre magnífico que protegía a sus “infelices ciudadanos” y los consolaba ante la desgracia (Lozano, 1863, p. 44), para la inauguración de la primera parte de la catedral, en 1755, esta imagen de gobernante ideal y

18 Pérez-Mallaina (2001, p. 256) consigna un comentario sobre el duque de la Palata en el terremoto de 1687, en el que el tesorero de la Casa de Moneda indica que el virrey levantaba sus brazos para atender a las personas como si abriera su manto al modo de la Virgen de la Misericordia.

19 Ortemberg (2014, p. 47) señala la importancia y el valor simbólico del lavado de los pies de doce personas, por parte del virrey los miércoles de ceniza, mostrándose como el padre generoso y humilde en representación del monarca, que a su vez lo hacía en nombre de Cristo.

absoluto encontraba un sustento teórico en el abad Pluche (1755).²⁰ Este es mencionado por Francisco Antonio Ruiz Cano, marqués de Sotoflorido, en los *Júbilos de Lima* (1755), que debía dar cuenta de la celebración de la inauguración de la primera etapa de la catedral y se convierte asimismo en un canto a la figura del virrey. Ruiz Cano vincula la reconstrucción del templo a la fecundidad de los campos y señala que la siembra del trigo había empezado cuando se iniciaron las obras en la catedral, y que ya se veía “reparada con la abundancia la esterilidad de los campos” (Ruiz Cano, 1755, p. 148). Así, Superunda quedaba erguido como Pericles, estratega y reconstructor de Atenas, y también como el Zorobabel bíblico, figura no carente de sentido político que fue enviado por Ciro para reedificar el templo de Jerusalén. Descendía de la estirpe de David y por lo tanto era antepasado de Cristo. En este punto, conviene recordar que la monarquía española decía descender del rey David.

La inauguración dio oportunidad a Superunda para demostrar que no estaba vinculado al trigo únicamente por su preocupación por el pan y la analogía con el José veterotestamentario, y supo aprovecharla para reactualizar la relación entre la Corona y la devoción eucarística, y por extensión, con su persona. Esto lo hacía cada monarca, era una suerte de ritual para seguir manteniendo el favor divi-

20 “Por la protección del soberano, y por el beneficio de las leyes gozan estas familias sus derechos, y sus posesiones respectivas, aseguran el castigo de los malhechores, la libertad de los transportes, la certidumbre de los carruajes, el servicio constante de las Artes, y oficiales, el abasto cotidiano de los pósitos, almacenes, y mercados, la limpieza y hermoso adorno de nuestras casas, y por este mismo medio logramos otros cien establecimientos comunes, que no nos sujetan, sino para hacernos felices” (Pluche, 1755, pp. 279-280).

no y la continuidad de la dinastía. En el caso de Carlos II, Wuffarden (2020) comenta la importancia de esta renovación del pacto con la reconfiguración de la festividad del Corpus Christi realizada por el obispo Mollinedo durante su gobierno eclesiástico, lo que quedó patentizado en la serie del Corpus de la iglesia de Santa Ana (ahora en el Museo del Palacio Arzobispal), en donde Carlos II es representado varias veces y en una se encuentra, como Wuffarden manifiesta, al lado de lienzos de las tribus de Israel. Esto enfatizaría la vinculación de la monarquía española con el rey David, y, por lo tanto, con José, y con Cristo.²¹ Este hecho parecía cobrar más importancia en tiempos críticos, como lo había sido el gobierno de Carlos II en España (quien designó a José patrono de España y sus dominios en 1678), y lo era asimismo el de Manso de Velasco.²² Con la alusión mencionada a Zorobabel en *Júbilos de Lima*, la cercanía a Cristo y a su padre se tornaba más estrecha.

La celebración de la inauguración de la primera etapa de la catedral abarcó los días del Corpus Christi (29 de mayo) y san Fernando, patrono del monarca reinante (30 de mayo). No debe olvidarse que la de la segunda parte (1758) sería en el día de la Inmaculada Concepción. Con esto se asociaba la erección de la catedral con las devociones que la Corona tenía como fundamentales banderas y sostén de su continuidad: la eucarística y la inmaculista, y haciéndolo, el gobernante actualizaba la alianza con la Corona de parte del virreinato y

21 La identificación de los gobernantes con las figuras de santidad se hizo palpable en el caso de Luis XIV, con san Luis y la figura de Cristo y el buen pastor (Burke, 1995, p. 35).

22 También José Antonio de Mendoza y Caamaño, marqués de Villagarcía lo tenía de patrón.

sus autoridades, y de los gobernados; asimismo, se pretendía el aval del cielo.

Esta era también una oportunidad para mostrar el posicionamiento del virrey en las redes de poder local, que incluían al oidor Pedro Bravo del Ribero, a quien se le encomendó la reedificación del puente y de Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla, a quien se le había encomendado la averiguación de la conspiración de los indios de Santa Ana (Fuentes, 1859, t. IV, p. 95). Sotoflorido era del mismo círculo. Era el tiempo en que, como Víctor Peralta (2007) subrayó, se buscó un “discurso de la unanimidad” para afrontar los tiempos difíciles, el que se plasmó diligentemente en la *Gaceta de Lima*. Por este se enaltecía al gobierno y a la élite, que era la que contribuía al control de la plebe —que llamaba al desorden y a la sinrazón—, apoyada en su cristianismo y defensa del régimen.

Los *Júbilos de Lima* representan no solo la oportunidad para la exaltación de la sede metropolitana y su magnificencia, en términos de introducción de un gusto modernista, sino también, como ha destacado Ricardo Kusunoki (2006, p. 108) la reivindicación criolla en lo artístico y cultural, apelando a la nostalgia de una “edad de oro” del criollismo. Se entiende, por otra parte, las críticas del arzobispo Barroeta, enemigo acérrimo de Superunda, que señalaba en una carta al rey, refiriéndose a la catedral: “el edificio sólo era soberbio y magnífico a la luz de las exageraciones de los panegiristas” (Pérez- Mallaina, 2001, p. 268). Al arzobispo, que además de ser ilustrado y pretendía reformar la prédica, los usos y costumbres de la arquidiócesis no le debió gustar el hecho de que el templo se hiciera de madera y tampoco las concesiones al gusto anterior que se hacía en *Júbilos de Lima*, que

criticaba los excesos decorativos del barroco, pero alababa el trabajo de Martínez de Arzona, por ejemplo, que era introducción al barroco (Kusunoki, 2006). El virrey, ilustrado a su vez, había transado con lo que representaban las novedades en un contexto como el local y colonial. No puede extrañar entonces, que el retrato que debía perennizar su labor en la reconstrucción del templo mayor fuera realizado por el limeño Cristóbal Lozano, que trabajaba con la élite que lo rodeaba, en especial con Pedro Bravo de Lagunas y Castilla. La relación con este oidor habría sido clave para este retrato (Wuffarden, 2006, p. 115) en el cual se podía percibir que Lima se adaptaba a los cambios que se daban en el viejo mundo, se reinventaba, pero con un cariz local. Se alejaba de la pintura cuzqueña que había tendido a invadirla e imponerse con fuerza. En ese sentido, las pinturas andinas como los patrocinios mencionados que exaltaban la imagen del virrey y la del monarca no eran adecuadas para una élite que se pretendía más cosmopolita. El virrey debió buscar cómo alcanzar el prestigio de lo novedoso y lo encontró haciéndose retratar por Lozano.

Este pintor ha sido considerado, como ya se indicó: “paradigma de la pintura peruana del siglo XVIII” por Ricardo Estabridis (2001) y en los últimos tiempos ha sido objeto de estudios que han demostrado su evolución a la luz de nuevas obras que se le pueden atribuir, y que Luis Eduardo Wuffarden (2018) ha descubierto en un repositorio tan importante como el de la iglesia jesuita de San Pedro de Lima. Wuffarden (2006) afirma que tanto *Júbilos de Lima* como la presencia de este pintor anuncian los tiempos de cambio en la élite limeña de la segunda mitad del siglo XVIII. Y es que, como anota Emily Engel (2018) la pintura limeña se adaptaba a los tiempos diferentes que representaba el gobierno borbónico y

en los cuales el gusto por la pintura cuzqueña, que en su extensa difusión también había llegado a recintos importantes de Lima, ya no complacía de la misma manera.

El hecho es que el género del retrato había alcanzado un auge que no se había visto antes en el virreinato del Perú y constituía una expresión plástica que se utilizó en toda su amplitud y posibilidades discursivas, pues aportaba importante capital simbólico. Para entonces, Lozano estaba bajo el mecenazgo de Pedro José Bravo de Lagunas y ya había retratado en varias ocasiones a este personaje, conocedor y coleccionista de arte.²³ Era evidente que para pintar el retrato de un vicesoberano ilustrado en Lima, era quien mejor podía hacerlo en los términos que interesaba, distintos de los de los virreyes anteriores. Y así fue.

Los retratos anteriores, de tiempos de los Habsburgo, presentaban al gobernante en el interior de una habitación en la cual no faltaban la escribanía y el personaje miraba desde lo alto al espectador. Se trataba del prototipo cuya función era velar por la correcta administración de la justicia y cuyas disposiciones debían propender a que el poder religioso hiciera lo suyo para que la persona alcanzara la salvación eterna. La severidad en el rostro y los tonos oscuros y fríos acentuaban la gravedad del representado, piénsese sino en los retratos del arzobispo virrey Melchor Liñán y Cisneros o los del conde de la Monclova. El de Castelfuerte ya mostraba, al igual que el de Villagarcía, un interés en mostrar a través de las losetas del piso el espacio concreto en el cual se hallaba el funcionario. Pieza clave solía ser la mesa o escritorio que sirven de punto de apoyo para el virrey o muestran papeles y documentos que

23 Véase Holguera, 2017.

despachaba. En el caso de Manso de Velasco, el énfasis es diferente y, como indica Wuffarden (2004, p. 289), constituye una “imagen innovadora del poder político”.

De hecho, la idea de gobernantes reclusos en su escritorio había variado. Más bien, debían contribuir a la felicidad de la persona, a crear un espacio y actividades en las cuales esta pudiera alcanzarla, en orden, paz y prosperidad, por lo que no se trataba de un funcionario a puerta cerrada, sino abierto a la ciudad, al territorio que debía dominar y hacer amigable la vida de los ciudadanos. Así, se muestra un cortinaje ampuloso, que se quebraba y daba lugar a un movimiento y teatralidad acusados, en los era evidente que se estaba creando un escenario favorable para su exaltación y que no se le había pillado en su tiempo de despacho. Para entonces, no sería extraño que a Lima hubiera llegado un grabado del retrato que el pintor Jacopo Amigoni realizó a su mentor, el marqués de Ensenada hacia 1750 (El Prado), pues este pintor solía trabajar con grabadores como Joseph Wagner²⁴ y pronto hubo copias del cuadro. El retrato de Superunda guarda notorias semejanzas con dicho retrato. Ensenada está representado muy elegantemente vestido con casaca azul de terciopelo y elementos decorativos en dorado. Mira fijamente al observador, desde una posición de perfil ligeramente elevada. Su rostro ovalado con nariz afilada y labios gruesos destaca por la franqueza con que interpela al espectador. Su aire de superioridad parece provenir de una persona segura de su poder y de su valía. Lleva el toisón de oro en el pecho, al igual que la cruz y banda de la Orden de San Jenaro y la de Malta. Se apoya en su bastón de mando y a la espalda del

24 <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/amigoni-jacopo/8081e702-cfe8-47df-929d-693a2a18a790>

personaje se observa una cortina oscura, y algo más atrás, una construcción clásica, de la cual solo se ven las columnas y el entablamento, que aluden a lo que para entonces era un gusto refinado. No en vano poseía una de las pinacotecas más selectas. En el plano del fondo, se observa, casi a modo de un lienzo veneciano, una escena marina con barcos entre nubes y personas que contribuyen al aire diáfano del retrato. Como se recuerda, Ensenada fortaleció la marina española para que estuviera en mejores condiciones para enfrentar a la inglesa; ese fue su gran empeño y por el cual envió a la expedición de Jorge Juan y Antonio de Ulloa a América. No extraña entonces, que a pesar de que Ensenada ejerció diversos cargos durante los gobiernos de Felipe V y sobre todo con Fernando VI (y en menor medida durante Carlos III), ese fuera el aspecto que quisiera que se recalcará. Delante del cortinaje que otorga teatralidad a la pintura, hay documentos sobre una mesa.

Superunda también pudo ver alguna copia o grabado del retrato póstumo de otro personaje importante en el tiempo que le tocó gobernar, José de Carvajal y Lancaster, pintado por Andrés de la Calleja (Museo de Bellas Artes, San Fernando), que destaca por su luminosidad y la exaltación de un ministro de Estado interesado en favorecer y proteger el desarrollo de las bellas artes. Superunda había tenido el tiempo suficiente de conocer el retrato cortesano francés, el retrato encaminado a la creación de un personaje poderoso, minucioso en los detalles y en la simbología, y consciente del peso que la parafernalia y la imagen de poder tenían para el manejo del gobierno absoluto. Este tipo de retrato había llegado a Lima con el virrey Castelflos, quien había sido partícipe de la corte de Luis XIV y trajo retratos de este monarca y El Delfín, de Le Brun, así como otras obras, algunas

de las cuales pasaron a manos de Bravo de Lagunas y Castilla²⁵ (Martín-Pastor, 1938, pp. 148-149). La pintura limeña, sin embargo, no acusó su influjo en las primeras décadas del siglo, pues aún se dejaba sentir el barroco sevillano, aunque sin la carga naturalista que no había prendido en la pintura colonial. No obstante, se ha sostenido que se dio un antes y un después con el terremoto de 1746. Bravo de Lagunas debió hacer restaurar pinturas que habían quedado maltrechas por el sismo y para ello llamó a Cristóbal Lozano, que tuvo en esta pinacoteca una suerte de academia que le permitió observar la pintura del momento en el viejo mundo, procesarla y dar lugar a una pintura distinta de la que él mismo había estado realizando (Wuffarden, 2006). Emily Engel (2020) anota que esta representó una adaptación al proceso de recolonización que implicó la monarquía borbónica.

El hecho es que para el tiempo en que se quiso agradecer al virrey por la eficacia en la reconstrucción de la catedral, Cristóbal Lozano estaba pintando a la élite y ya lo había retratado por encargo de las monjas capuchinas de Jesús María y José en 1749, y dijo que podía hacer una pintura en la línea del retrato de Ensenada. No obstante, el barroquismo del cortinaje, por ejemplo, era muy de gusto español desde tiempos de Carlos II, aquel monarca que debió ser catapultado a la gloria, en vista precisamente de su falta de magnificencia y más aún por la poca idoneidad para ejercer el cargo que su imagen dejaba ver (Mínguez 2013, p. 12). El arte se había encargado enfáticamente de intentar presentar, reiterada y repetidamente a un monarca especialmente imbuido del poder para gobernar. Se había percibido la necesidad de que el

25 Inventario de bienes de José Bravo de Lagunas y Castilla. AGN, Protocolo 1073, Torres Preciado, 1782-1783, ff. 86v, 97.

arte supliera carencias que permitieran el ejercicio del poder absoluto. Se requería una imagen muy distinta de la que dejaba ver el retrato que se le hizo a Manso de Velasco en Chile al ser nombrado virrey del Perú y que hoy se encuentra en el Museo Histórico Nacional de Chile.

Aunque siendo virrey del Perú fue retratado varias veces, son dos los retratos más significativos, el de la catedral de Lima (museo catedralicio) y el que se encuentra en el Museo de América de Madrid. Aquel que lo ha identificado durante mucho tiempo ha sido el de la catedral limeña y el que se vincula más directamente con el terremoto de 1746. Superfondo se muestra de pie con mirada altiva, una ceja levantada en señal de firmeza y superioridad, y marcando la distancia con el espectador. Viste chupa y chaqueta azul con dorados, y el rojo encendido del cortinaje con rebuscados movimientos ocupa de lado a lado la parte superior del lienzo y otorga un marcado efecto teatral, pues casi parece un telón que se levanta para mostrar el escenario y al protagonista, y también hace pensar en el juego de ocultar y exhibir propio de la parafernalia vinculada a lo sagrado. Su escudo de armas luce en un extremo, en la parte alta de un pilar y le da el toque clásico al escenario. El personaje, parado con los pies en escuadra, sostiene en la mano derecha el bastón de mando, mientras que en la opuesta sostiene un documento y casi parece sugerir que se contemple la escena del fondo, en la cual se observa la reconstrucción de la catedral: andamios, obreros trabajando, paredes derribadas y él en el atrio con vestimenta similar a la del primer plano y tricornio, coordinando con un canónigo y dirigiendo personalmente las labores constructivas. Personajes de élite lo acompañan en el mismo atrio y en las escalinatas que llevan al mismo. Una cartela de formas ondulantes indica quién es el retratado y la función que

cumplió en la reedificación del templo mayor. Encima de una gran ola, que contribuye a perfilar la gran rocalla que constituye la cartela, un cisne, asociado a la promoción de las artes y las ciencias en tanto vinculado a Apolo. Su blancura refiere también a la pureza, al igual que el agua, que en este caso alude al tsunami que hundió en las ruinas al Callao (y que dio lugar al título nobiliario del virrey), pero que puede leerse asimismo como la purificación de la ciudad, dada la predominancia de la idea de que el terremoto había sido un castigo divino por las malas costumbres y degeneración limeñas (Pérez-Mallaina, 2001, pp. 389-419). Rodeando la cartela y a los pies de la misma se observa un escudo, armas, balas y palmas de victoria en alusión a sus triunfos militares previos a su ascenso como virrey del Perú. La presencia de una espada sería polivalente, pues era también símbolo de la justicia.



José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda, óleo sobre lienzo, 1758. Cristóbal Lozano, Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima. Fotografía de Daniel Giannoni S.

La imagen que el retrato trasunta es la del poder magnificante del gobernante, creada artificiosamente por el gesto, la postura y el escenario desplegado, que permite que la representación no necesariamente exhiba al referente, sino más bien lo oculte (Chartier, 1999, p. 58), pero a la vez establece identidades y relaciones simbólicas con los distintos actores del entramado social. En ese sentido, Superunda, asociado a cierta élite criolla ilustrada que se veía renovada y acomodada al régimen borbónico, encontraba su posición frente a los nuevos tiempos y mostraba su apertura a lo que se estaba haciendo en el otro extremo del mundo, pero en clave local, pues estas novedades se insertaban en un medio con una tradición previa, que condicionaba los modos de absorción de ellas. Los ilustrados criollos, por su parte, aunque abiertos a los modelos europeos, contaban también, aún, con abundantes lienzos cuzqueños en sus casas, pero en las áreas sociales tenían retratos, tanto de la realeza como de sí mismos realizados en formas más cosmopolitas. Eran estos lo que les otorgaban distinción (Bourdieu, 1988) y legitimaban las diferencias.²⁶ En ese sentido, Cristóbal Lozano, como pintor y con sus propias armas realizó una pintura de paleta clara, que contrastaba en el retrato de Superunda con los rojos y azules que hacen pensar en los retratos de *Carlos III niño en su gabinete* (ca. 1724, El Prado), y *Felipe V* (ca. 1723, El Prado) de Jean Ranc, en *La familia de Felipe V* de Van Loo (El Prado, 1743), o el ya mencionado del marqués de la Ensenada de Amigoni (ca. 1750, El Prado). Lograba “efectos táctiles” por vías particulares, que han puesto en evidencia Wuffarden, Federico Eisner y Fernando Marte (2012, p. 21) y, por lo tanto, distintos de los que se hacían y buscaban antes en Lima. A

26 Véase Barriga, 2015.

todas luces, era una pintura distinta, luminosa, que permitía el lucimiento del retratado y su psicología. Contribuía, pues, al prestigio de la élite y del virrey.

La identificación entre Superunda y esta élite criolla se confirmaba en *Lima gozosa*, escrito para dar cuenta de la proclamación de Carlos III, en la que Lozano presentó un retrato del nuevo monarca, que causó admiración.²⁷ Allí, como ha destacado Kusunoki, a la par de la exaltación de Lima, se da la del virrey y la del principal artífice de los nuevos tiempos artísticos que el virrey había contribuido a configurar, y en donde se verifica el peso que tenía el retrato real.²⁸ El de su *alter ego*, en este caso Superunda, también. No extraña entonces que este llevara uno a España, de mano del mismo autor, al final de su mandato. Esa vez fue un retrato ecuestre, que como se indicó, guardaba un profundo sentido simbólico. Ya no era el monarca retratado en el arco de entrada a Lima, era su representante que llevaba firmemente las riendas. No llama la atención, por lo tanto, que Túpac Amaru II, tiempo después se hizo retratar a caballo.

La relevancia del retrato de Superunda de 1758 y cómo este contribuyó a cimentar una imagen prestigiosa del virrey constituyó un modelo para la pintura que realizó años después José Joaquín Bermejo (Museo Nacional de Arqueología

27 Lo colocó a la puerta de su casa, “bajo dosel de terciopelo carmesí” siendo expuesto “a la curiosidad y a la admiración logró toda la que merecía, dando solo lugar a la duda de si debía decidirse como el mayor primor de aquella pintura, lo justo de su idea, la corrección de su diseño, la varia naturalidad de sus aptitudes, lo bien reglado de su disposición, o la perfecta viveza de el colorido” (Anónimo, 1760, f. 116 v.).

28 Osorio (2004) señala que el retrato real en el siglo XVIII decayó en su función; esta parecería ser más bien más sutil y simbólica, pero no menos poderosa.

Antropología e Historia del Perú), donde la escena de la catedral fue reemplazada por la reconstrucción del Callao y su fortificación. Con ello, la figura de este virrey quedó asociada al terremoto de 1746 de modo indefectible. Apenas salido de Lima, sin embargo, comenzó su deslucido final, pues luego de una parada en La Habana, camino a España, la plaza fue tomada por los ingleses (junio de 1762) y él acabó rindiendo la plaza. Esto le valió un posterior juicio que lo llevó a años de confinamiento, luego de lo cual se retiró a Priego de Córdoba, donde murió el 5 de enero de 1767. Lo hizo pidiendo austeridad en su entierro (Martínez, 2006, p. 278), por lo tanto, consecuente con sus críticas ilustradas a la vanidad de los limeños. Un desastre como el de 1746, que había mostrado a estos lo fútil de la vanidad del mundo, de acuerdo con los criterios aún vigentes, le había permitido dejar como legado una imagen a la posteridad, que lo mostraba todopoderoso..., casi divino... apelando a la imagen, de características distintas, pero que podían llegar al conjunto de la población y apelar a distintos resortes.

Recibido: 16 de octubre del 2021

Aprobado: 15 de marzo del 2022

Referencias bibliográficas

- Alloza, S.J, J.
(1652) *Afición y amor de San Joseph, sus grandes excelencias, y virtudes. Por el P. Jvan de Alloza de la Compañía de Jesus natural del Lima en el Reyno del Perú.* Con Privilegio.

Anónimo.

(1748)

El día de Lima. Proclamación real que de el nombre agosto de el Supremo señor don Fernando el VI rey Catholico de las Españas, y emperador de las Indias. Hizo la muy nombre y muy leal Ciudad de los Reyes, Lima, cabeza de la América Austral, fervorizada a influxo del zelo fiel, del cuidadoso empeño y de la amante lealtad del Excelentísimo Señor don Joseph Antonio Manso de Velasco, Cavallero del Orden de Santiago, teniente general de los reales exércitos de SMC Virrey Governador, y capitán general de estos Reynos del Perú, y Chile, Etc. de cuyo orden se imprime con la Relación de la Solemne Pompa de tan fausto felice aplauso y de las reales fiestas con que se celebró.

Anónimo.

(1760)

Lima gozosa descripción de las festivas demonstraciones con que esta ciudad, capital de la América Meridional celebró la real proclamación de el nombre agosto del católico Monarcha el señor Don Carlos III nuestro señor (que Dios guarde) a influxo de el activo zelo, de el Excelentísimo señor don Joseph Manso de Velasco, conde de Superunda. En la Plazuela de San Christoval.

Anónimo.

(1863)

Individual y verdadera relación de la extrema ruina que padeció al Ciudad de los Reyes, Lima, capital del reino del Perú, con el horrible temblor de tierra acaecido en ella la noche del 28 de octubre de 1746 y de la total asolación del presidio y puerto del Callao, por la violenta irrupción del mar, que ocasionó en aquella bahía. En M. de Odriozola, *Terremotos. Colección de las relaciones de los más notables que ha sufrido esta capital y que la han arruinado*. Tipología de Aurelio Alfaro, 1863, pp. 148-171.

Balandier, G.

(1994)

El poder en escenas. La representación del poder al poder de la representación. Paidós.

- Barriga, I.
(2010) *Patrocinio, monarquía y poder: el glorioso patriarca señor San Joseph en el Perú virreinal*. Instituto Riva-Agüero.
- Barriga, I.
(2015) Modernos e ilustrados: sensibilidad y buen gusto en el Perú del siglo XVIII. En S. O' Phelan (comp.), *El Perú del siglo XVIII: La era borbónica* (pp. 423-447). Pontificia Universidad Católica del Perú, Fundación M. J. Bustamante.
- Bossuet, J. B.
(1974) *Política sacada de las Sagradas Escrituras*. Tecnos.
- Bourdieu, P.
(1988) *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bravo de Lagunas, P.
(1755) *Voto consultivo que ofrece al Excelentísimo señor don Joseph Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda, cavallero del Orden de Santiago, gentilhombre de la cámara de Su Majestad, teniente general de sus reales exércitos, virrey, gobernador y capitán general de los reynos del Perú el doctor don Pedro Joseph Bravo de Lagunas y Castilla*.
- Burke, P.
(1995) *La invención de Luis XIV*. Nerea.
- Carrillo, G.
(2018) *Las redes de sociabilidad de los oidores de Lima. Cultura política, redes clientelares y gestión del poder en Lima virreinal (1745-1761)*. [Tesis par optar el grado académico de magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica del Perú, Departamento de Historia].

- Chartier, R.
(1999) *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Gedisa.
- Cuadriello, J.
(1989) San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de las Indias. *Memoria del Museo Nacional de Arte, 1*.
- Dean, C.
(2016) Cuando el arte era ‘mestizo’: balance y perspectivas”. En Kusunoki, R. y L. E. Wuffarden (Eds.), *Pintura cuzqueña* (pp. 60-71). MALI.
- Engel, E.
(2018) Artistic Invention as Tradition in the Portrait Painting of Late-Colonial Lima. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 40, 113*, 2018.
- Engel, E.
(2020) *Pictured politics: visualizing colonial history in South American portrait collections*. University of Texas Press.
- Estabridis, R.
(2001) Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII. *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad* (pp. 298-315). Universidad Pablo de Olavide.
-
- 174 Fuentes, M. A.
(1859) *Memoria de los virreyes que han gobernado el Perú desde el tiempo de coloniaje español* (t. IV). Librería Central de Felipe Bailly.
- Herrán, L. M.
(1987) San José en tres poemas marianos españoles del siglo XVII. En *Presencia de San José en el siglo XVII, Estu-*

dios Josefinos #81-82 (pp. 265-287). Centro Español de Investigaciones Josefinas.

- Herzog, T.
(2004) *Upholding Justice. Society, State, and the Penal System in Quito (1650-1750)*. The University of Michigan Press.
- Holguera, A.
(2017) Un coleccionista criollo en la Lima del siglo XVIII: Pedro José Bravo de Lagunas (1703-1765). *Laboratorio de Arte* 29, 503-524.
- Kusunoki, R.
(2006) De Ruiz Cano a Unanue: arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806). *Dieciocho*, 29, 1, 107-120.
- Llamas, R.
(1999) San José en los autores espirituales españoles del siglo XVII. *Estudios Josefinos* #105. Centro Español de Investigaciones Josefinas.
- Llano Zapata, J. E.
(1863) Carta o diario que escribió don José Eusebio de Llano y Zapata a su más venerado amigo y docto corresponsal el doctor don Ignacio de Chirivoga y Daza canónigo de la Santa Iglesia de Quito. En M. de Odriozola, *Terremotos. Colección de las relaciones de los más notables que ha sufrido esta capital y que la han arruinado* (pp. 70- 108). Tipología de Aurelio Alfaro.
- Lozano, P., S. J.
(1863) Relación del terremoto que arruinó a Lima e inundó al Callao el 28 de octubre de 1746, escrita por el padre Pedro Lozano de la Compañía de Jesús. En M. de Odriozola, *Terremotos. Colección de las relaciones de los más notables que ha sufrido esta capital y que la han arruinado* (pp. 36- 47). Tipología de Aurelio Alfaro.

- Martín-Pastor, E.
(1938) *De la vieja casa de Pizarro al nuevo Palacio de Gobierno*. Ministerio de Fomento y Obras Públicas
- Martínez, C.
(2006) Linaje y nobleza del virrey con José Manso de Velasco conde de Superunda. *Revista Complutense de Historia de América*, 32, 269-280.
- Mínguez, V.
(2013) *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Centro de Estudios de Historia Hispánica.
- Mínguez, V. y Rodríguez Moya, I.
(2006) *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*. Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Morán M. I., J. A.
(1981) La devoción a San José en México en el siglo XVII. *San José en el siglo XVII* (pp. 953-999). Estudios Josefinos.
- Nácar, E., y A. Colunga.
(1991) *Santa Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- Obando, F. J de.
(1863) Carta que escribió el marqués de Obando a un amigo suyo, sobre la inundación del Callao, terremotos y estragos causados por ellos en la ciudad de Lima. En M. de Odriozola, *Terremotos* (pp. 47-69). *Colección de las relaciones de los más notables que ha sufrido esta capital y que la han arruinado*. Tipología de Aurelio Alfaro
- O'Phelan, S.
(1988) *Un siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia 1700-1783*. Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de Las Casas.

- O'Phelan, S.
 (2002) Una rebelión abortada. Lima 1750: la conspiración de los indios olleros de Huarochirí. En M. Guerra, O. Holguín y C. Gutiérrez, *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo* (t. II, pp. 935-967). Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Fondo Ed. de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ortemberg, P.
 (2014) *Rituales del poder en Lima (1735-1828). De la monarquía a la república*. Fondo Ed. de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Osorio, A.
 (2004) *El rey en Lima. El simulacro real y el ejercicio del poder en la Lima del diecisiete*. IEP.
- Osorio, A.
 (2006) La entrada del virrey y el ejercicio del poder en la Lima del siglo XVII. *Historia Mexicana* I, v. 3, 767-831.
- Pastrana, A. J de (1696) *Empeños del poder y amor de Dios, en la admirable, y prodigiosa vida del Sanctissimo Patriarcha Joseph esposo de la Madre de Dios*. Con privilegio. Viuda de Don Francisco Nieto.
- Peralta, V.
 (2007) Prensa y opinión palaciega. La *Gaceta de Lima* de Villagarcía a Superunda (1744-1751). *Histórica* XXXI, 1, 9-83.
- Pérez-Mallaina, P. E.
 (2001) *Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. CSIC, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.

Pluche, N. A.

(1755) *Espectáculo de la naturaleza o Conversaciones acerca de las particularidades de la historia natural*. Parte séptima, t. XIV. Oficina de Gabriel Ramírez.

Recopilación de las leyes de los Reynos de Indias. (1998). Ed. facsimilar. Imp. Nacional del Boletín Oficial del Estado. t. 1.

Ruiz Cano, F. J.

(1755) *Júbilos de Lima en la dedicación de su Santa Iglesia Cathedral, instaurada (en gran parte) de la ruina, que padeció con el terremoto de el año de 1746. A esfuerzos de el activo zelo de el Excelentísimo señor don Joseph Manso de Velasco, conde de Superunda*. Calle de Palacio.

Sala, N.

(2004) La escenificación del poder: el marqués de Castellodorus, primer virrey Borbón del Perú (1707-1710). *Anuario de Estudios Americanos*, 61, 1, 31-68.

Sancho, J. L., Jordán de Urrés, y Benito, P.

(2016) Carlos III en los palacios reales. En *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado* (pp. 15-45). Catálogo de la exposición. Fundación Banco Santander.

Schenone, H.

(1992) *Iconografía del arte colonial. Los santos*. Tarea.

178

Silva, N.

(2007) *La política de una rebelión. Los indígenas frente al tumulto de 1692 en la Ciudad de México*. El Colegio de México.

Statny, F.

(2013) Una estatua ecuestre temprana y el hispanismo limeño. En Estenssoro, J. C. y Rose, S. (Eds.). *Estudios de arte colonial* (v. 1, pp. 273-280). MALI, IFEA.

- Stratton-Pruit, S.
(2007) *The Virgin, saints and angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*. Skira Editore S.p.A.
- Torres, E.
(2006) *Corte de virreyes. El entorno del poder en el Perú del siglo XVII*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vetancurt, A. [1697]
(1971) *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos exemplares, históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias. Crónica de las provincias del Santo Evangelio de México. Menologio franciscano de los varones más señalados*. Doña María de Benavides, viuda de Juan de Ribera [1697]. Ed. facsimilar. Porrúa.
- Walker, C.
(2018) *Colonialismo en ruinas. Lima frente al terremoto y tsunami de 1746* (2.^a ed.). IFEA, IEP.
- Wuffarden, L. E.
(2004) La catedral de Lima y el ‘triumfo de la pintura’. En G. Lohmann, A. San Cristóbal, R. Ramos et al. *La basílica catedral de Lima* (pp. 242-317). BCP.
- Wuffarden, L. E.
(2005) La descendencia real y el “renacimiento inca” en el virreinato. En T. Cummins, G. Ramos, E. Phipps, J. C. Estenssoro, L. E. Wuffarden y N. Majluf, *Los incas, reyes del Perú* (pp. 175-251). BCP.
- Wuffarden, L. E.
(2006) Avatares del ‘bello ideal’. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825. En R. Mujica, D. Brading, S. O’Phelan, L. E Wuffarden et al. *Visión y símbolos del virreinato criollo a la república peruana* (pp. 113-159). BCP.

Wuffarden, L. E.

(2018) La pintura y los programas iconográficos. En J. Dejo, R. Mujica y L. E. Wuffarden (Coords.). *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo colegio máximo de San Pablo* (pp. 205-267). Banco de Crédito.

Wuffarden, L. E.

(2020) La memoria de los incas en el Corpus Christie del Cuzco. En R. Mujica, J. Elliot et al. *Arte imperial inca: sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia* (pp. 132-163). BCP.

Wuffarden, L. E., Eisner, F y Marte, F.

(2012) Gil de Castro frente a sus contemporáneos. En N. Majluf (Ed.). *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el Proyecto Gil de Castro* (pp. 17-41). MALI.