

Metamorfosis barrocas de la imagen real. Retratos de Felipe V en el Virreinato del Perú*

Francisco Stastny

Presentación

Los retratos de la realeza, que a primera vista pueden parecer imágenes adocenadas creadas para difundir los méritos del poder imperial, al ser sometidos a una observación más cuidadosa, comparten con otras obras de arte la capacidad de revelar facetas inesperadas. No tanto acerca del monarca representado; sino más bien referentes a sus súbditos, a las condiciones sociales y, en el caso americano, acerca de las fricciones entre las dos culturas que, entabadas en una relación asimétrica, convivieron en este continente.

El trabajo que me complace en presentar esta noche ante este distinguido auditorio, y atendiendo a la invitación que me extendió generosamente la Academia Nacional de la Historia para incorporarme en sus filas, debo confesar, se originó accidentalmente. Un anticuario de Nueva York me envió en consulta dos fotografías de una plancha grabada con la imagen de una estatua de Felipe V, que decoró alguna vez el arco sobre el Puente de Piedra de Lima. Apenas las vi comprendí que finalmente iba a poder dar respuesta a las preguntas que desde décadas se hacían los historiadores del arte acerca de este monumento perdido, que había quedado como una referencia ciega en la escultura limeña. Es sabido que la obra fue la primera en su género creada en el Nuevo Mundo, más de medio siglo antes que el célebre *Caballito* (Carlos IV) de México. De modo que valía la pena examinar mejor el tema.

Por añadidura, pronto evoqué que existían más representaciones del mismo rey. Una, en un monasterio limeño, y dos en la pintura cusqueña.

* Discurso de incorporación leído el 14 de febrero del 2002.

También emergió de esa prospección, que no se conservan en los repositorios peruanos retratos de otros monarcas, como no sea de algunos que figuran como comparsas en composiciones sobre otros temas. ¿A qué se debía esa preferencia?

Estas inquietudes abrieron el campo a una investigación que me llevó desde la iconografía del retrato real, al origen y al simbolismo del arco triunfal romano, pasando por la tipología de las figuras ecuestres, entre las cuales estaba el primer caballo representado en el Perú para un *curaca* del siglo XVI. Pero, sobre todo, me condujo a buscar el esclarecimiento de dos aspectos que parecían estar estrechamente vinculados entre sí: primero, las circunstancias que motivaron la única aparición en Lima de un monumento ecuestre, a mediados del siglo XVIII; y segundo, la simultánea aparición de ese personaje real en el Cuzco, trajeado con un atuendo inesperado, que acentuaba su carácter divino. La relación subterránea entre esos dos acontecimientos ocultaba, sin duda, un significado que merecía ser esclarecido.

No se podrá examinar en detalle todos aquellos temas esta noche. Lo que continúa es un resumen, cuya aridez, espero, será amenizada por las fotografías que acompañarán la exposición.

El Retrato y la *Place Royale Europeae*

Una de las formas más notorias del retrato real barroco fue la estatua ecuestre exhibida en el espacio abierto de la urbe. Ni la antigüedad clásica ni la Edad Media conocieron esa modalidad, que fue desarrollada progresivamente desde el tardío-renacimiento italiano. Miguel Angel creó, en 1540, el primer prototipo de esa idea. Implantó la estatua romana de Marco Aurelio a caballo (antes identificada como el Emperador Constantino) al centro de una explanada de alto significado simbólico, en la Plaza del Capitolio, y diseñó su entronque visual con la Ciudad Eterna. La idea se extendió, luego, a Florencia y, finalmente, fue conducida a Francia por María Medici. Allí alcanzó el esplendor arquitectónico del barroco y su pleno significado político, al inicio, en el Pont Neuf (1614), y más tarde, en manos de Luis XIV, en la Place Vendôme (desde 1688).

De ese modo, la imagen real asumió en la capital del absolutismo francés, su plena vocación pública. Al reformular el trazo de la plaza, la monarquía, primero, creó y, luego, ocupó un *locus*, que nadie sino la más alta autoridad se atrevió a ostentar. La Plaza Real devino, así, una nueva entidad urbana cargada con los mensajes retóricos del sistema.

El Retrato Real en América

En contraste con lo que acabamos de describir para Europa, en el Nuevo Mundo colonial la imagen del rey fue casi invisible. No estuvo presente en ningún lugar público, ni en la plaza, ni en la iglesia, ni en los festejos habituales de la calle. Distanciado de sus súbditos de ultramar por un poderoso representante personal, éste aparentemente sustituyó al monarca en la vida cotidiana y en la política local.

El mérito de ese esquema fue que el soberano se convirtió en una figura mítica, un ser inalcanzable. Después de examinar el estado de la sociedad virreinal y de procurar informar, en un diálogo figurado, sus hallazgos a Felipe III, Guaman Poma optó por dirigirse directamente al rey para expresarle sus profundas dudas. Había llegado a la convicción de que la crisis por la que atravesaba la justicia en el sistema era tan grave que, se había alcanzado la situación limítrofe del caos, del “mundo al revés”, y perdido, por ende, toda autoridad. “Es señal –escribió– de (que) no hay Dios y *no hay rey*”. Dudó de su propia empresa y del sentido que podía tener escribir a un soberano ausente. “¿Quién podrá escribirle ni hablalle... a un personaje tan gran señor cristiano...?”, todavía observó¹.

Ese sentimiento de lejanía no sólo estuvo arraigado en el mundo indígena. También existió entre los criollos más cercanos al poder. Uno de los últimos actos del Virrey Conde de Superunda en Lima, por ejemplo, fue visitar en 1761, a Don Pedro Bravo de Lagunas, enfermo y recluido en una celda conventual. Su intención era obsequiarle, con la esperanza de aliviar su crisis de conciencia, una miniatura en oro con el retrato de Carlos III, casi como si fuera un amuleto. “Yo me voy a España a ver el original, le dijo, y dejo por memoria esta copia en manos de quien ha sido tan fiel ministro de su Majestad”.

Las contradicciones entre el sistema y la retórica oficial condujeron en último término a que los designios del soberano parecieran misteriosos. La vida del rey se desarrollaba en un círculo tan lejano, que su existencia misma podía ser puesta en duda. Las noticias de la corte llegaban con meses de retraso y eran incorporadas al mundo americano a un año de distancia.

En consecuencia, los retratos de la realeza que llegaron al Nuevo Mundo fueron guardados celosamente en el Palacio Virreinal, como objetos sagrados,

1 F. Guaman Poma, ed. J. Murra, 1980, T. III, 1025 (f. 1136/1137), dibujo de Guaman Poma entregando imaginariamente su obra a Felipe III, 897 (f. 961/975).

y en una política diametralmente contraria a la de la Place Royale europea, antes citada.

Ocasionalmente, la imagen real también se podía hallar cobijada en un convento de clausura. Sucedió así en el Monasterio de las Nazarenas, donde se conserva otro retrato de Felipe V, pintado por Fr. Miguel Adame.

En América la efigie de la realeza fue, entonces, un instrumento del sistema cuyo significado emblemático tenía resonancias muy diversas a las que prevalecieron en las grandes monarquías del Viejo Mundo. En esas modulaciones entre lo privado y la *res publica*, España tocó una nota intermedia, que explica lo sucedido en los virreinos. Los retratos ecuestres de Felipe III y el célebre monumento de Felipe IV, diseñado por Velázquez, no fueron destinados a plazas públicas, sino a los jardines de los Palacios: donde, aunque colocados al exterior, no abandonaron la intimidad de la corte. Una solución precavida que indica la distancia que existía entre el soberano y su pueblo.

Pero la reserva con que la imagen de la realeza se mantuvo frente a la población americana, no hubiera tenido el efecto deseado si ese velo de misterio no se hubiera corrido en las grandes ocasiones. Éstas se dieron durante el *tiempo fuerte* de las festividades dinásticas: en los juramentos de fidelidad y en el nacimiento de príncipes.

En esas ocasiones, el retrato, cubierto por un cortinaje, era extraído con gran pompa del palacio. Los altos dignatarios del cabildo lo trasladaban a un sillón bajo palio en el estrado de la plaza. Y cuando la imagen era descubierta, se la saludaba con ruidosas salvas y exclamaciones a viva voz de los presentes, como sucedió con Felipe IV en 1659, y nuevamente, en 1666, ante Carlos II.

Los asistentes quedaban embargados de emoción ante la presencia virtual del soberano figurado en la pintura. Este fenómeno de transferencia de una realidad sublimada al dominio del arte, también se dio con las imágenes piadosas. Santos y fieles, han narrado tales experiencias acaecidas frente a cuadros que les hablaban, sudaban o dejaban caer lágrimas, como personas de carne y hueso. Este es un fenómeno que tiene una larga historia. Ya figuró en la Antigüedad en el tropo de Pigmalión o en las fórmulas *ecfrásicas* de los autores latinos, como el conocido "*signa spirantia*" (parece que respirara).

Un claro indicio de la actitud de reserva frente a la realeza, es que no se conserven hoy en el Perú más que dos efigies de cuerpo entero de los reyes. Y no es por azar que ambos correspondan a Felipe V. En cambio, se conserva la serie completa de los virreyes.

Un Monumento Ecuestre en Lima

Nada hizo prever que la discreción acerca del tema monárquico se habría de quebrar en Lima, en 1739, con la inauguración de un majestuoso monumento ecuestre dedicado a Felipe V. ¿Cuál fue la motivación política para que sucediera ese cambio? En ningún otro lugar de Iberoamérica sucedió tal cosa, como no sea, a última hora, en la Ciudad de México, cuando en 1803 fue fundida la estatua de Carlos IV. La respuesta está sin duda inscrita en la situación que vivió el virreinato peruano en el primer tercio del siglo XVIII.

Las referencias escritas acerca del monumento limeño derivan del Mercurio Peruano de 1792, donde se comenta que “el Lisipo de nuestro Continente Peruano... (el) admirado... gran Baltasar” es recordado por “la infeliz memoria del busto del Sr. Felipe V... que ocupaba la cima del Puente de esta Ciudad”. La parca mención abrió el interés de los estudiosos por el monumento destruido en el terremoto de 1746.

Dejaba el Mercurio Peruano atribuída la obra al escultor limeño Baltasar Gavilán, de quien se conocen algunas tallas, como la célebre alegoría de la Muerte. Lo demás se aclaró afortunadamente con el hallazgo de la plancha grabada, ya mencionada.

El monumento ecuestre con el caballo saltando en corveta reproduce el modelo ilustre de Felipe IV, considerada la mejor escultura de su clase del siglo XVII. Y fue tallado en madera, a pesar de las especulaciones de algunos autores acerca del uso de bronce.

Queda claro, además, que la estatua del rey estuvo instalada encima del arco del puente, que actuaba como “puerta de ciudad” por el norte, según lo definió Bernabé Cobo. Su diseño presentaba en el frente pilastras de trazo simple, un entablamento dórico con triglifos y bucráneos; encima, una balaustrada y detrás la estatua con leones rampantes por ambos flancos.

Era ésta para su época una solución original en la tipología de la estatua ecuestre. No hemos identificado ningún otro caso, desde el Renacimiento en adelante, que reúna los tres elementos utilizados en Lima: una estatua ecuestre sobre un arco triunfal, y éste implantado sobre un puente. El antecedente de Enrique IV en el Pont-Neuf de París (1621), no cuenta con el arco honorario, que es el distintivo del monumento limeño.

El virrey que encomendó su ejecución, José Antonio de Mendoza Caamaño, Marqués de Villagarcía, ingresó solemnemente a Lima en enero de 1736. Fue el último virrey de los “grandes de España” y llegó al cargo cumplidos los setenta

años de edad. Eso explica que nombrara al brillante jurista, Don Pedro Bravo de Lagunas, Asesor General del Virreinato.

Bravo de Lagunas (1704-1765) fue Protector de Naturales y Oidor de la Real Audiencia de Lima por designación de Felipe V. Una faceta importante de su personalidad, es que además de jurista y político, tuvo una cultura humanista y un interés particular en las artes que lo llevaron a convertirse en un apasionado coleccionista de pintura. Fue, además, poseedor de una voluminosa biblioteca que, sin lugar a dudas, incluyó tratados de arte y de arquitectura.

Antecedentes Clásicos del Arco Honorífico sobre un Puente

El original arco limeño, debe ser considerado en la doble tipología de estatua ecuestre y de arco de triunfo. Es en esta última categoría, que se encontrará la solución al origen del prototipo empleado en el Puente de Piedra.

La costumbre de elevar arcos empezó en la República romana en el siglo II a.C. Livio y Cicerón los mencionaron con el nombre de *fornix*. Pero el primero en comprender las posibilidades políticas del arco, fue Augusto, el creador del Imperio. Plinio entendió esto y describió sucintamente el arco como un "*novicium inventum*" –una nueva invención, que se distinguía del viejo *fornix*. Desde entonces se convirtió en un monumento honorario otorgado por el Senado a aquellas personas que contribuyeron de modo notable al Imperio.

Formalmente, el arco de Lima cae en una categoría que corresponde a la época temprana de Augusto (en 25 y 10 a.C.), y donde el uso del orden dórico es muy semejante al modelo peruano. Eso es visible en el Arco del Ródano, en Arles (Francia).

Augusto también tuvo una particular predilección por arcos sobre puentes. Buenos ejemplos son los dos arcos de Saint Chamas (ca. 15 a.C.), sobre el río Touloubre. Y el caso tardío, del pueblo de Barrá, en Tarragona (España), (anterior a 110 d.C.), que como el de Lima, es de gran sencillez con dos pilastras en el frente.

La relación de los arcos con los ríos es antigua. El propósito de la ubicación sobre los puentes estuvo en relación con los *términos*, o límites territoriales simbólicos. La divinidad que agrupaba esos conceptos fue Jano, quien estuvo especialmente relacionado a los cursos de agua viva y a sus ritos. Augusto sintió una atracción particular por los cultos de cierre de Jano, como símbolos que eran de la *pax romana*; porque el cierre de las corrientes de agua significaba precisamente la apertura de arcos y puentes en tiempos de paz.

Se entiende, entonces, que quien diseñó el arco limeño fue alguien con un considerable conocimiento de historia romana. Y alguien que entendió el simbolismo de los monumentos del antiguo Imperio, portadores de una misión civilizadora y pacificadora universal, cuyos ideales deseó equiparar a los del Imperio hispánico de sus días. La amplia biblioteca que reunió y la posición privilegiada que tuvo en el virreinato, señalan a Bravo de Lagunas como el indudable autor intelectual del proyecto.

Respuesta a la Inestabilidad

La siguiente pregunta que cabe hacer, entonces, es ¿por qué decidió la Ciudad de los Reyes levantar, en 1739, un monumento público para el rey, contradiciendo la tradición anterior?

Un examen somero de la situación social en el Virreinato y del contexto internacional, otorgará las claves para entender esa reacción.

Dos conflictos provenientes del exterior crecieron en intensidad entre 1721-23 y 1739. Y ese último año, que fue el de la inauguración del arco limeño, marcó, en ambos casos, una cúspide en las hostilidades. Efecto más inmediato sobre Lima tuvo la agresión de Portugal contra las misiones de la zona amazónica. Las fuerzas portuguesas continuaron ese hostigamiento durante toda la década y en 1739 llegaron inclusive a amenazar el Río de la Plata.

La situación con Inglaterra, a partir del tratado de Utrecht, también se agravó en el período en cuestión. Y en el año decisivo de 1739, ante el contrabando británico creciente, España volvió a romper las relaciones diplomáticas.

Efecto psicológico más grave tuvo sobre el gobierno virreinal la marea creciente de movimientos insurreccionales que agitaron el territorio andino central. Lo que antes se consideraba meros alzamientos indígenas, hoy se sabe que abarcaron: criollos, mestizos y nativos en las poblaciones vinculadas a la zona económica de Potosí.

El valioso estudio de Scarlett O'Phelan ha señalado tres picos en los movimientos rebeldes del siglo XVIII, que culminaron en la gran insurrección de Túpac Amaru. Se produjeron éstos en los años: 1737, 1751 y 1780. El primero, que concierne al período de este trabajo, se desarrolló entre 1726 y 1737 y abarcó veinte sublevaciones. Su detonante fue el censo que mandó levantar el Virrey Marqués de Castelfuerte desde 1726, con el objeto de aumentar el número de personas sujetas a tributos y al régimen de la mita minera. Aunque esa *revisita* afectó a todos los sectores, tuvo disposiciones particularmente ofensivas para los mestizos.

Las rebeliones más serias fueron las que se desarrollaron en el sur entre 1730 y 1739. Entre ellas la de Cochabamba y Oruro en el Alto Perú (1730). La de Azángaro, Puno, en 1737, llegó a abarcar 17 provincias. Finalmente, entre 1737 y 1739 se desarrolló en Oruro la insurrección más orgánica de este período, que llegó a publicar un peculiar Manifiesto acerca de sus fines.

Visto en el mapa, desde la Ciudad de los Reyes, Oruro puede parecer un lugar lejano, pero en realidad ambos centros estuvieron estrechamente vinculados. El eje de la economía los unía por la ruta de la plata, que corría de Potosí a Lima y fue atravesada en ambos sentidos por recuas de mulas, conductoras también de noticias que sus arrieros difundían, incluyendo los mensajes de insurrección.

Lima, entonces, no estuvo aislada del resto del país, ni a salvo de los movimientos de rebeldía que parecían rodearla, inclusive en lugares cercanos como Canta y Tarma. La reacción primaria del Virrey Villagarcía ante ese estado de cosas, fue exhibir ante los rebeldes el poderío detrás del trono; mostrar al rey Felipe V, protegido con una coraza de cuerpo entero, como un general en su cabalgadura briosa, y rodeado por las fieras rampantes de su emblema. Elevado en lo más alto del arco sobre el puente, asumió el aspecto de un victorioso emperador romano; pero también como el propio Augusto, adoptó el papel de un propulsor de la *pax romana* para aquellos pueblos que aceptaban su justo dominio.

El Arco y el Urbanismo Barroco en Lima

El lugar normal para colocar el monumento hubiera sido la Plaza Mayor, y acorde con la tradición francesa, ésta se habría mutado espontáneamente en una Place Royale. Pero el centro de la plaza ya estaba ocupado por una obra de alto valor simbólico instalada por un virrey anterior. Era ésta la *Fuente de los Dragones*, elevada en 1650 por el Conde de Salvatierra, y contenía un mensaje triunfal que celebraba la victoria definitiva del león de España sobre el Amaru indígena. No podía pensarse en eliminarla o trasladarla a un lugar de menor cuantía.

1. El Impedimento de la Plaza

Por añadidura, a diferencia de sus semejantes en Europa, la plaza fue un centro de alto contenido político que reunía las cabezas de las tres autoridades dominantes del régimen: gobierno, Iglesia y cabildo. Entre ellos se mantenía un delicado equilibrio de poderes. Por añadidura, la explanada abierta fue a lo largo

del año el teatro de muchos festejos y procesiones que agrupaban a toda clase de multitudes, desde la nobleza hasta los gremios y la gente del común. Además, en los días regulares, la plaza se convertía en un mercado al aire libre que se extendía hasta las *covachas* implantadas delante del palacio y de la catedral.

Una estatua del rey en ese ambiente hubiera creado infinitas complicaciones de protocolo. Tratado con el respeto casi religioso que se rendía a la efigie real, su presencia habría impedido el funcionamiento de ese vital centro urbano. El sistema del virreinato peruano se había organizado, precisamente, en torno al principio de una metrópoli geográficamente distante. El rey en la Plaza habría sido un indudable impedimento, por no decir, un estorbo.

2. La Puerta de Ingreso por el Arco

A falta de la plaza, el segundo lugar en importancia fue el espacio al norte de la ciudad, detrás de Palacio. Era ésta un área cargada de significados, utilizada de puerta de ingreso a la capital por los virreyes del siglo XVI.

A partir del siglo XVII cambió la ruta ceremonial. No por eso perdió vigencia la zona norte como espacio emblemático. El Conde Superunda recordó en sus memorias que en el “grande arco... del puente (duraban)... los fragmentos de manos y cabezas de algunos... “indios rebeldes expuestos en ese lugar paradigmático. Y José Buendía en la *Vida... del P. Francisco del Castillo*, llegó a vincular alegóricamente a la Fuente de la plaza con el Arco, cada uno igualmente cargados de simbolismo político: “*Se hacían punta, escribió, la Fama de la fuente y el Fénix del arco del Palacio...*”. El ámbito quedó, así, señalado como el punto de un lazo espiritual, que unía a la Ciudad de los Reyes con la metrópoli. Una relación que tomó un nuevo significado en el siglo XVIII.

El monumento de Felipe V, colocado en ese lugar privilegiado con dimensiones y trazo desusados, destacó como un hilo excepcional. No es de extrañar que su presencia tuviera un efecto duradero en la definición simbólica del espacio ciudadano central. Además de reafirmar las Casas Reales en el tejido urbano, definió la relación de la ciudad con el entorno campestre.

3. El Monumento y el Espacio extramuros

El espacio extendido más allá del arco y del puente fue un área ambivalente. Ubicado extramuros, estuvo abierto a una población marginal donde leprosos, pescadores indios y mendigos encontraban refugio. No en vano el hospital de San Lázaro dedicado a los leprosos, dio el nombre a toda la zona.

Toda ella era también el camino a un ámbito natural, que sólo requería la dedicación de algunos hombres de virtud contemplativa y las mejoras urbanas de un virrey de visión, para convertirse en un lugar de regocijo para la población de la ciudad. Esa transformación se inició en 1592 con la edificación de la Recoleta franciscana. Y se reforzó en 1611, cuando Montesclaros construyó la alameda que conduce al convento. Ese “paseo bajo los árboles” se inspiró en la Alameda de Hércules de Sevilla, una de las primeras (1574) en su género trazada en Europa. Fue ésta la precursora de los *boulevards*, *ramblas*, *paseos* y *malls* que se diseñaron como una apertura del urbanismo barroco hacia el espacio natural.

En Lima las alamedas en vez de otorgar una apertura a la ciudad, más bien penetraron en el paisaje, casi como nuevas *entradas* civilizadoras en un espacio silvestre. Ese fue el sentido que Bravo de Lagunas dio al trazo del Paseo de Acho, creado en la ribera opuesta al río, como complemento del nuevo monumento. Su función fue otorgarle un escenario social al arco. En efecto, la estatua encontró una proyección a la distancia en dos direcciones: de sur a norte, en la Alameda de los Descalzos, y de oeste a este, en la de Acho.

Desde su creación, la Alameda de los Descalzos adquirió un uso adicional al de servir de calzada a los padres franciscanos. En los meses de verano, su amplia y sombreada extensión sirvió de teatro a los paseos ceremoniales que la nobleza emprendía, en carrozas o a caballo, para gozar de la naturaleza y la brisa que subía por el río. En el siglo XVIII, el Paseo de Acho y el propio puente se sumaron a ese escenario ritual.

4. Paseos y Amenaza Sublimada

Así, mientras los limeños circulaban lentamente bajo la sombra de los árboles, podían ver (o imaginar) a la distancia la figura vigilante del rey con sus leones que parecían cuidarlos. El mensaje que emanaba del arco triunfal era inequívoco. El rey y su ejército estaban allí para quedarse. En ese sentido, el espacio al otro lado del río Rímac asumió el aspecto simbólico del vasto territorio virreinal, cuyos nativos y mestizos rebeldes eran los recipientes finales del severo mensaje militar.

El Rey Ecuestre en el Mundo Andino

1. El Caballo del Curaca

Pocos elementos traídos por los conquistadores tuvieron un efecto tan profundo en la psicología andina como las cabalgaduras. Es bien sabido que fue una ayuda militar de valor indudable. Pero mayor fue el impacto que tuvo el

caballo en la ideología social y en la religiosa. En la primera, significó para algunos nativos ganar el derecho a andar en montura. En la segunda, tuvo que ver con la reencarnación del más temible de los dioses andinos: *el Illapa* o *Curi*.

Cabalgar fue el privilegio de autoridades y vecinos españoles. Pasaron tres lustros (1545) antes de que algunos *curacas* recibieran ese derecho por los servicios prestados a los invasores. Solía ser concedido por Real Cédula, junto con el otorgamiento de títulos nobiliarios.

En una pieza de oro excepcional, existe un testimonio visual que describe esa situación. Se trata de una *chipana* (o brazalete) de la cultura Ica-Chincha, donde junto a unos animales estilizados, se ha representado una figura que ya nos es familiar: un jinete armado. Quien lo diseñó tuvo dificultades con la representación del jinete y del animal. Estas incongruencias revelan la mano de un artista precolombino, enfrentado con el reto de representar situaciones inusitadas.

Según el acertado análisis de Tom Cummins, los monos y leones de la escena simbolizan a la comunidad prehispánica dividida en las *moitiés* del *hanan* y del *hurin*; a la vez que evocan la partición cruzada entre géneros, que conlleva el concepto de la dependencia recíproca o *yamatín*. La simetría bilateral precolombina requería el mismo número de criaturas en cada lado de la placa. Pero aquí la armonía social ha sido quebrada. A la secuencia ordenada del lado izquierdo se opone el voluminoso jinete, que ocupa todo el lado derecho. El poder del *curaca* ya no se sustenta en la estructura de mitades. Apoyado en una fuerza foránea, el cacique se erige como una autoridad que sojuzga y desafía a las *moitiés* tradicionales. Sólo mantiene a su lado, como aliados, a los leones *hanan* de una mitad, prescindiendo del balance que el *hurin* ofrecía al conjunto.

Visto bien, un paralelismo estructural vincula la imagen del cacique con la idea transmitida por la estatua de Felipe V, —aun cuando la primera se exprese en un estilo híbrido de difícil lectura. En ambos casos se trata de jinetes a caballo que blanden instrumentos militares y están protegidos por dos leones emblemáticos. Este esquema transmite la lógica de la dominación, que suplantó el antiguo sistema andino de reciprocidades.

2. Felipe V como Santiago en el Cuzco

El complejo ideológico del *Illapa*-Santiago fue una de las iconografías más representativas de las relaciones, entre contrarios que se dieron en el Perú colonial. En efecto, tanto Santiago como el *Curi* estuvieron relacionados en sus respectivos contextos ideológicos, con el tiempo atmosférico y con el mundo celeste. El apóstol Jacobo o Yago recibió directamente de Cristo el apelativo de

“hijo del trueno” (Marcos 3:17). Siglos después, transformado en Santiago, apareció en España durante la “reconquista” como un cruzado que, montado en un caballo blanco, combatía a los moros (Batalla de Clavijo, 930). Para finalmente convertirse en el Santo Patrono de la nación, que ofreció múltiples beneficios a sus fieles.

En cambio, *Curi ó Illapa*, la divinidad andina del relámpago y del tiempo atmosférico, fue un personaje mucho más complejo, capaz de otorgar el bien, pero también el mal. La lluvia beneficia las cosechas, pero en exceso se convierte en los fatales fenómenos del Niño. La interferencia de la divinidad en el quehacer humano generaba peligrosos hijos mellizos, o aun la muerte. Cualquiera cosa se podía esperar de *Illapa*.

No es de extrañar que, advenida la Conquista, *Illapa* fuera el causante de nuevos destrozos. Su identificación con el apóstol ecuestre otorgó una forma de explicación lógica a los desastres de la invasión europea. De allí la rápida asociación producida en la mente de los incas entre ambos personajes. Esta tuvo lugar en 1535, durante el sitio de la capital por Manco Inca II. Refugiados en el Sunturhuasi y con el techo en llamas, los soldados cristianos presenciaron dos apariciones milagrosas. Una de la Virgen. Y otra, de Santiago, quien bajó del cielo entre relámpagos y sembró el terror entre las tropas nativas.

El testimonio más antiguo de estos hechos es el de Garcilaso de la Vega, quien describió una pintura conservada en la Catedral, donde se veía “*al señor Santiago encima de un caballo blanco con... la espada (culebrea) en la mano... y muchos indios derrumbados a sus pies. Los indios viendo la pintura decían: Un Viracocha como éste era el que nos destruía en esta plaza*”.

Medio siglo después, Guaman Poma afirmó que el milagro tuvo lugar en Sacsahuamán, y describió la aparición según la percepción indígena. “... *avajó el señor Santiago con un trueno muy grande. Como rrayo cayó del cielo... y... se espantaron los indios y dijeron que había caído Yllapa, trueno y rrayo del cielo... (a) fabor de cristianos...*”

Los indios entendieron, según el autor, que el grito de batalla de los españoles invocaba al relámpago, “Y desde entonces los indios al rayo les llama y dize Sanctiago...”.

Por otro lado, se usó argumentos pictóricos cada vez más sutiles en el contexto de la “guerra iconográfica”, surgida como respuesta al “nacionalismo Inca” del siglo XVIII. La identificación de Santiago con *Illapa*, tan ventajosa para el gobierno virreinal por el carácter imprevisible de la divinidad andina, es un tema que no fue desaprovechado por los iconógrafos oficiales. En efecto, desde

mediados del siglo XVII fue patente que en las representaciones del apóstol, se acentuó su identificación con la monarquía española, más que con la religión. La placa que en el año 1664 se colocó en la Catedral del Cuzco, lo refleja con toda claridad: “Y atónita la idolatría –dice el mensaje– veneró... (al) hijo del Trueno rindiendo homenaje al Cetro Hispánico...”

En algunas representaciones se llegó inclusive a sustituir la espada del santo por el estandarte de Castilla y León, como se ve en la fotografía.

El paso siguiente en esa dirección fue más lejos. Se reemplazó al propio santo por el rey de España, como sucedió en el retrato cuzqueño de Felipe V. Reconocible por el rostro, aparece con los atributos del apóstol. El monarca-Santiago, monta un caballo blanco en corveta, porta espada desenvainada, la cruz de Santiago en la pechera, y lo acompañan dos ángeles, uno con armas, y otro con la trompeta de la fama y el estandarte de Castilla y León.

Esos angelitos señalan el nexo con el poder divino; y siguen la lógica de los Arcángeles Arcabuceros, una de las más exitosas invenciones de la “guerra iconográfica”. Emisarios militares que personifican el “*timor Dei*” cristiano, estos personajes alados fueron hábilmente empleados para convergir con creencias andinas personificadas por las aves, como bien lo demuestra la puerta del sol de Tiahuanaco.

También lo confirma el cacique ecuestre representado en la *chipana* anteriormente descrita. El *curaca* se rodeó de dos clases de acompañantes: felinos y aves, y una de estas últimas estuvo colocada al lado de su cabeza. La misma ubicación utilizada en los queros. En un ambiente tan estrictamente controlado y polémico como fue la atmósfera del “nacionalismo inca”, podemos estar seguros de que tales indicios no se deben al azar.

De ese modo, la devoción que los nativos sintieron por el relámpago, fue canalizada hacia la figura sobrenatural del Rey-Santiago y, en consecuencia, al gobierno que lo representaba. El monarca como soldado divino se convirtió en una nueva fórmula de la “guerra iconográfica”. A su lado, invenciones tan elocuentes como los Arcángeles Arcabuceros o la Defensa de la Eucaristía marcaron las etapas de un diálogo complejo entre el sistema virreinal y el otro de origen andino.

Recapitulación

El análisis de tres obras de arte peruano nos ha permitido observar el poder del antiguo tropo del ‘guerrero victorioso a caballo’, proveniente del continente

europeo asiático. El jinete triunfal es un conductor de hombres, un general victorioso y un individuo inspirado. Desde Tutankamón a Alejandro Magno, del Emperador Octavio Augusto a Gattamelata, de Ludovico Sforza a Luis XIV y a Napoleón, esas figuras heroicas debieron gran parte del efecto que proyectaron sobre la comunidad a su asociación con la imagen dinámica del noble corcel.

Aunque estuvo basado en un animal desconocido para los hombres americanos, el tropo fue casi inmediatamente incorporado al lenguaje artístico del Nuevo Mundo. Al hacerlo, América le imprimió un perfil que revela los rasgos de su propia compleja historia cultural. En ese sentido, es notable que la representación del tema en el Perú fuese iniciada por un cacique, alrededor de 1550, y que en ella ya se definiera la tipología que habrían de utilizar los retratos reales peruanos. No sucedió eso por azar, sino porque aquellas imágenes están profundamente enraizadas en la cultura andina y, a su vez, en el pensamiento simbólico universal. Los felinos que flanquean la montura del *curaca*, se repiten en los leones heráldicos del arco triunfal limeño de Felipe V. Mientras que las aves que lo acompañan, están replicadas virtualmente en los ángeles armados que rodean en el retrato cuzqueño la cabeza del Rey vestido como el *Curi*. Las iconografías de esas obras dieciochescas se adecuaron, así, intencionalmente al complejo mítico andino sin, por eso, abandonar sus propias simbologías en lo que se volvió en un genuino diálogo intercultural.

Para concluir, y aunque escape al ciclo aquí estudiado, se pueden recordar otras figuras que estuvieron vinculadas al motivo ecuestre heroico y a la Antigüedad. Es el caso del conductor de la "gran rebelión", José Gabriel Túpac Amaru II, quien usó en la vida real el simbólico caballo blanco del *Illapa* y cuya derrota, pintada en Chincheros, fue sellada con el clásico "Veni, vidi, vici" de Julio César. Aún al final del período, los héroes románticos de la Independencia americana, Bolívar y San Martín, también asumieron la montura emblemática en la gesta que lideraron, y en su aparente restauración del imperio de los incas.

Pero eso, ya es el inicio de otra historia.

Muchas gracias por su paciencia.

=====

Discurso de recibimiento por don Guillermo Lohmann Villena

El unánime aplauso que ha saludado el discurso de recepción de nuestro nuevo colega es inequívoco testimonio del acierto del acuerdo de la Academia de elegir al Profesor Francisco Stastny como Numerario. Con su discurso ha cumplido