

Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815)

RICARDO KUSUNOKI RODRÍGUEZ

Museo de Arte de Lima

RESUMEN

Este trabajo explora las obras de reforma clasicista llevadas a cabo por el presbítero y arquitecto vasco Matías Maestro en las principales iglesias de Lima entre 1790 y 1815. Con el respaldo de la jerarquía eclesiástica limeña, Maestro dio forma a un verdadero programa estético, estrechamente condicionado por la crisis del Antiguo Régimen. De hecho, el contraste entre el renovado esplendor del culto y el fantasma de la revolución –trasladándose de Europa a la América del Sur– permitió una lectura providencialista de la renovación arquitectónica de la ciudad.

Palabras clave: Antiguo Régimen, Casimiro Novajas, Clasicismo, Ilustración, Juan Domingo González de la Reguera, Lima, Matías Maestro

ABSTRACT

This paper examines the works of classicist refurbishment carried out in the main churches of Lima by architect and priest Matías Maestro, between 1790 and 1815. With the endorsement of the *limeño* ecclesiastical hierarchy, Maestro shaped a full aesthetic program, strongly influenced by the crisis of the *Ancien Régime*. Furthermore, the contrast between the renewed splendor of the cult and the ghost of the Revolution –coming from Europe to South America– promoted a providential reading of the city's architectural renovation.

Keywords: *Ancien Régime*, Casimiro Novajas, Classicism, Enlightenment, Juan Domingo González de la Reguera, Lima, Matías Maestro

“Parece que se renovaron los preciosos días de Zorobabel y Josué, quando toda la opulencia de Judá se ocupa en las más penosas labores de la casa del señor”

Vicente Morales Duárez, 1805¹

Recibido: 15-11-2011. Aceptado: 06-03-2012.

1 Morales Duárez, 1805: s/n. Este trabajo se basa en la ponencia del mismo título presentada en ocasión del simposio “Cultura visual y revolución: Hispanoamérica 1808-1830”, desarrollado en el Museo de Arte de Lima y la Pontificia Universidad Católica del Perú en agosto de 2010.

La ciudad ilustrada encierra una complejidad mayor de la que su austera arquitectura permite suponer. En ella operaban ocultos los mecanismos del poder borbónico, preocupado por la funcionalidad urbana, el control social y la homogenización cultural². Ceñida al rigor de los modelos de la Antigüedad, parecía eludir además cualquier referencia a un contexto cultural específico. No de otra forma el clasicismo pretendió erigirse como una verdad universal dictada por la razón. Pero al convertirse en la *lingua franca* estética de la Ilustración, este estilo reveló el carácter ilusorio de su pretendida atemporalidad. Pese a su ortodoxia teórica y a sus pretensiones “internacionales”, el clasicismo partió siempre de una negociación con tradiciones ya configuradas y de un mayor o menor conocimiento de los modelos grecolatinos³.

Por su prestigio intelectual y social, las ideas modernas constituyeron un referente ineludible para las elites locales⁴, y el clasicismo, su aparente correlato estético, poseyó una autoridad nunca puesta en discusión. Ciertamente, la sobriedad y claridad formal del nuevo estilo eran los medios de expresión adecuados para una cultura ilustrada que se distanciaba de la casuística, la “incivilidad” popular y los excesos devotos. No obstante, gran parte del éxito obtenido por el canon grecolatino descansaba además en su capacidad para adecuarse a los distintos intereses de una sociedad en proceso de cambio, que asimilaba el “Espíritu de las Luces” al mismo tiempo que veía surgir de éste al fantasma de la Revolución. En numerosas ocasiones, el vocabulario formal clásico otorgó un renovado aspecto a contenidos tradicionales, a la vez que pudo prestar refugio en su lenguaje ornamental a toda una cultura del símbolo amenazada por la claridad racionalista.

Surgida casi en los márgenes del lienzo, la arquitectura clasicista pareció ser en sus inicios solo parte de la retórica ampulosa del retrato cortesano limeño. Las columnas, arcos y demás elementos tratados con un desusado rigor hicieron su ingreso en las representaciones de la nobleza local mucho antes de tener una presencia tangible en la ciudad. Sin embargo, en un escaso margen de años, los órdenes clásicos revelarían toda su densidad conceptual al convocar una variedad de sentidos que iba cada vez más allá de lo formal. Con ellos, el pintor Pedro Díaz (activo en Lima entre 1770 y 1815) pudo reforzar la semblanza que trazara del virrey Ambrosio O’Higgins en el retrato que le realizara en 1798 (MNAHP, Lima) [ilustración 1]. Al ubicarse en la misma diagonal que se pierde en profundidad, la nobleza y austeridad del arco de fondo replica casi de forma especular el aspecto grave e inteligente del virrey. Incluso, la importancia que esta re-

2 En esta línea, sin duda Gabriel Ramón es uno de los que mejor se ha ocupado del tema. Véase Ramón, 1999.

3 Andrés Úbeda señala similar tensión entre lo “nacional” y lo “cosmopolita” en el desarrollo del clasicismo español (Úbeda, 2001: 289-300).

4 “[Las] ideas modernas transmitidas por Europa eran dominantes, llevadas por una corriente de prestigio intelectual y social al que las elites andinas no tenían ningún medio (ni, a menudo, ningún deseo) de oponerse. Pero que fueron también mitigadas, subrepticamente matizadas, por notables que seguían siendo más apegados que Europa a la tradición y más dóciles a la presión de la sociedad” (Demélas, 2003: 85).

ferencia a la “más reglada arquitectura” jugaba en la composición era ya el reflejo de un ánimo renovador que dejaría huella en la capital del virreinato peruano. Apenas comenzado el siglo siguiente, O’Higgins inauguraba la gran Portada del Callao (1801), primera obra civil de importancia diseñada con un evidente énfasis purista (Wuffarden, 2006: 141). Realizada por el ingeniero Luis Rico, la evidente analogía con los arcos de la Roma clásica convirtió a esta obra en un hito urbano secular. Sin duda, la austeridad monumental de la portada debió ser percibida como un paso decisivo en la conformación de una ciudad cuya arquitectura se correspondiera con su grado de ilustración.

Sin embargo, la “noble simplicidad” sólo encontraría su definitiva formulación local con la presencia decisiva del presbítero vasco Matías Maestro (Vitoria, 1766 – Lima, 1835) en la renovación arquitectónica de la Catedral de Lima, iniciada hacia 1794 bajo el patrocinio del arzobispo Juan Domingo González de la Reguera. Los intentos anteriores del prelado por dotar de un mobiliario “moderno” al principal templo de la ciudad habían tenido que ceñirse a esquemas decorativos aún tradicionales. Pero la ligereza rococó de obras como el retablo del Señor del Consuelo (actualmente en la capilla de Santa Ana, c. 1785-1795), o el proyecto para las torres presentado por el ingeniero Pedro Antonio Molina (c. 1790-1793), sería pronto dejada de lado por la austeridad de los diseños del presbítero. En realidad, la presencia de Maestro parece haber sido determinante para convertir en programa las que hasta ese momento habían constituido sólo reformas puntuales. El arzobispo selló su compromiso con este ambicioso plan al dejar todas las labores bajo la dirección del clérigo vasco, desde el púlpito, los muebles y retablos, hasta las torres, que ya habían sido encomendadas al arquitecto Ignacio Martorell⁵.

El inicio de la reforma catedralicia coincidió con el tenso ambiente generado por las noticias de la Revolución Francesa, que comenzaron a circular de manera oficial a partir de 1793, con la publicación de la *Gaceta de Lima*. Aunque ampliamente conocidos por medios alternos, los acontecimientos revolucionarios requirieron de una versión local autorizada sólo a partir de la decapitación de Luis XVI y la consiguiente declaración

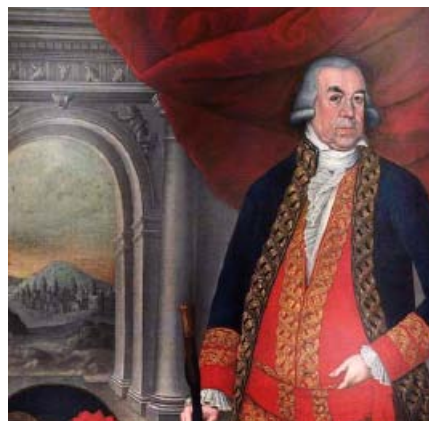


Ilustración 1. Pedro Díaz. *Retrato del virrey Ambrosio O'Higgins (detalle)* 1798. Óleo sobre tela. MNAAHP, Lima.

5 Así lo señala el propio arzobispo, en el codicilo de su testamento, con fecha del 22 de febrero de 1805: “Yten declaro que la fabrica de las torres empezó vajo la direccion del Arquitecto D. Ygnacio Martorell y continuo después vajo de la del Presvitero D. Matias Maestro, quien corrio igualmente con todas las demas obras hasta su conclusion”. Archivo Arzobispal de Lima (en adelante AAL), Papeles importantes Leg. 27 Exp. 30, f. 1v.

de guerra realizada por España (Rosas Lauro, 2006: 66). Desde aquel momento había quedado claro que en Francia estaba en juego la propia legitimidad del orden político tradicional, simbolizada en la figura del rey. Si bien la Paz de Basilea (1795) determinó el viraje de la postura española frente a este país, el temor a la “disolución del cuerpo social” representada por la Revolución seguiría estando presente en el imaginario de las elites locales. Al contraponerse a la difícil coyuntura europea, el proyecto de La Reguera y Maestro comenzaría a asumir implicancias que iban más allá del mero “progreso de las

Luces”, y que incluso se planteaban como una respuesta local al discurso revolucionario. La crisis del Antiguo Régimen fue crucial para que el “buen gusto” se configurara como un proyecto que aunaba lo estético y lo político en términos distintos a los del ideal racionalista ilustrado.

Las primeras intervenciones de Maestro en la renovación de la Catedral marcaron un punto de quiebre en las artes limeñas. Así lo demuestra el diseño para el retablo de la cofradía de San Crispín y San Crispiniano (1798), llevado a la madera por el carpintero Juan Pablo Mesía y cuya pintura fue concluida seis años después [ilustración 2]. Si bien dependiente de ciertos recursos compositivos del barroco italiano y francés, el desusado rigor de este retablo era completamente novedoso para el medio. Idéntica trascendencia tuvieron las torres (c. 1796-1800) para la arquitectura local, previa



Ilustración 2. Matías Maestro (diseño) / Juan Pablo Mesía (ejecución). *Retablo de San Crispín y San Crispiniano* 1796 (pintado en 1802).

Madera tallada y policromada. Catedral de Lima.

modificación del aspecto que inicialmente les había otorgado Martorell [ilustración 3]⁶. Pero estas obras anunciaban además la carga política que le sería asignada al nuevo estilo. De hecho, si representaban el salto final hacia el neoclasicismo, al mismo tiempo consti-

6 Fue el padre Antonio San Cristóbal quien dio a conocer por primera vez la participación de Martorell en las obras de las torres. Véase San Cristóbal, 1996: 193-213.

tuían los primeros ensayos del uso de un nuevo orden arquitectónico que pretendía simbolizar los derechos de la corona española sobre América. Se trataba del *orden español*, invención del arquitecto Luis de Lorenzana, cuya escasa fortuna en el ámbito peninsular contrastaría con el éxito que desde aquel momento gozaría en la capital virreinal (Wuffarden, 2006: 133-136) [ilustración 4]. La propuesta de Lorenzana buscaba contraponer al paganismo y cosmopolitismo de los cinco órdenes clásicos, un nuevo orden arquitectónico católico y “nacional”:

cuya Columna en su virginal proporción, en su lisa desnudez, y en su Capitel ceñido por una corona de plumas recibiendo agua de una concha, y de sí arrojando una Serpiente, representa la América descubierta, conquistada y convertida (Sambricio, 1985: 273).

Hacia 1803, el interior del principal templo de la ciudad había sufrido una transformación integral. Para la fecha, estaban ya concluidos el púlpito y los nuevos retablos de Nuestra Señora de la Antigua (1799), Santa Apolonia y de los Reyes (ambos c. 1798-1803), todos diseñados por Maestro, quien además realizó dos años antes una profunda modificación al de la Inmaculada (actual de Nuestra Señora de la Evangelización)⁷. Por sobre estas obras descollaba el retablo mayor, verdadero hito del clasicismo limeño. Como punto focal de su interior, este templete exento compendia el programa de la reforma catedralicia. Presidido por la *Virgen con el Niño* de Roque Balduque –que en aquel momento se creía obsequio de Carlos V– el retablo presentaba por la parte posterior una escultura de Santiago Apóstol derrotando a los moros. El mensaje implícito de



Ilustración 3. Matías Maestro (diseño). Torre de la Catedral de Lima 1795-1800. Catedral de Lima.

7 Véase: Archivo General de la Nación (en adelante AGN), D1- 15 - 403.

estas imágenes hablaba de la comunión de intereses entre la Iglesia y la Corona Española, resaltando no sólo el compromiso de la última en la defensa del catolicismo, sino además la legitimidad de su dominio. Subrayando estos significados, el templete remataba con la imagen del manto y la corona reales, que solían acompañarse con el pendón de Pizarro (Novajas, 1803b: octavas XXXVI-XL; Bermúdez, 1805: LXXXVI-XCII).

Tal como lo esperaba González de la Reguera, la Catedral fijó el rumbo a seguir para el resto de templos de la capital, cuya pronta adecuación al nuevo gusto clasicista otorgó renovados bríos al culto religioso y un inusitado dinamismo a la actividad artesanal⁸. Sin duda, era en los interiores eclesiásticos en donde el utópico marco arquitectónico de la ciudad ilustrada comenzaba a tomar una forma coherente. Emulando con prontitud el ejemplo catedralicio, los frailes agustinos reemplazaron el retablo mayor de su iglesia por uno que guardaba “la precisa alma de la proporción” en sus tres cuerpos (Novajas, 1803: p. [4]). Por este motivo, las obras serían elogiadas en el primero de los cuatro poemas que el

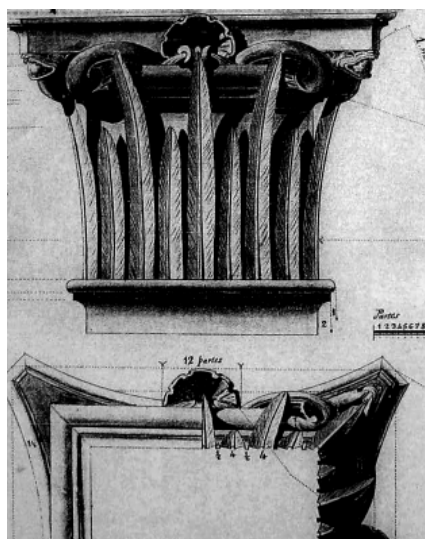


Ilustración 4. Francisco Xavier de Mendizábal. *Diseño de Capitel*, en *Orden español de arquitectura por Luis de Lorenzana*. Servicio Histórico Militar, Madrid.

poeta Casimiro Novajas escribiría a propósito de la renovación clasicista de sendos templos limeños: *La Providencia* (Lima, 1803). Aunque la mayor parte de su trayectoria es desconocida hasta el momento, el también funcionario virreinal fue miembro honorario de la Sociedad de Amantes del País, evidencia de su compromiso con la difusión de “las Luces”⁹. En efecto, una rápida mirada a la evolución temática de esta serie de “rasgos épicos” pone en evidencia la forma en que se construyó una estrategia de difusión impresa del “buen gusto” y sus lecturas políticas. Al ser el poema inicial, *La Providencia* incide en el despliegue iconográfico del retablo mayor, ubicando en segundo plano sus aspectos estilísticos. En cierta medida, el propio clasicismo de la obra estaba subordinado a la complejidad alegórica de sus elementos y su distribución jerarquizada.

- 8 “[L]legué a lograr la conclusion de dichas torres [catedral], la reparacion total de la Sta. Yg.a, su nuevo Altar; y el magnifico ornato de ella, impendiendo en todas estas obras mas de trescientos mil p.s, aunque [cupó] en su execucion de aplicar la mas posible economia, sin lo que hubiera sin duda excedido a mas el gasto; el qual ha servido no solo principalmente, para lo expresado, sino tambien para ayuda de la subsistencia de muchos pobres, especialmente artesanos, que se emplearon y trabajaron en ella, lo que declaro para que conste”. Codicilo del arzobispo González de la Reguera, dado el 22 de febrero de 1805. AAL, Papeles importantes leg. 27 exp. 30, f. 1rv.
- 9 Figura como “Oficial mayor teniente de la Administración de Rentas y Real Aduana del Callao” (Anónimo, 1794: 190).

A diferencia de San Agustín, el programa catedralicio había aunado desde sus inicios los aspectos formales con los contenidos, y *La Maravilla Peruana* sería una demostración de ello. Publicado el mismo año que *La Providencia*, este segundo poema tradujo a una forma textual las intenciones políticas y estéticas de las obras del principal templo de la ciudad. De manera explícita, en *La Maravilla Peruana* no sólo se formularon algunos tópicos centrales del nuevo estilo –entre ellos el elogio a la figura de Maestro– sino que además se trazó su definitiva interpretación providencialista:

El año de 1794 se dio principio a esta obra (concluida ya en lo principal), el tiempo más fatal para la Religión Christiana en la Europa revolucionada, donde se perpetraban las mayores atrocidades y vexaciones en los templos, y en los sacerdotes. Iguales días (a corta diferencia) numeran los Sagrados Historiadores en la verificación del Templo de Salomon, y esta oportuna coincidencia hará a este de Lima, mas recomendable á la posteridad, como a los demas que á su Exemplo se admiran refaccionados con la mayor decencia (Novajas, 1803b: p. [4]).

El Templo de Jerusalén era de por sí una imagen recurrente dentro del clasicismo español. No podía ser de otra forma, al tratarse de una construcción que, como señalaban las Escrituras, había sido trazada por el propio Dios (Paralipómenos I 28:19). Debido a ello, algunos de los ilustrados peninsulares se dedicaron a diferenciar lo que consideraban su verdadera arquitectura, de aquel “orden mosaico” que le habían asignado tratadistas barrocos como Caramuel. Para Antonio Ponz, si en aquella obra Dios “no quiso sino la bella arquitectura, la hermosa proporcion y la grandiosidad”, era impensable que fueran de su agrado “Templos, y altares, en donde todo lo que se ve es desorden, ignorancia y confusion?” (Ponz, 1774: I 183). Por su parte, el Marqués de Ureña fundamentaba sus recomendaciones acerca de la arquitectura y ornato de las iglesias, a partir de las descripciones bíblicas del mismo templo, cuyo modelo consideraba afín al “carácter arquitectónico universal de Atenas y Roma” (Molina y Saldívar 1785: 151).

De igual forma, Jerusalén había estado presente en la argumentación de los primeros modernistas limeños a mediados del siglo XVIII. La autoridad del Templo había permitido a Ruiz Cano, por ejemplo, defender –en los *Júbilos de Lima* (1755)– la madera utilizada en las obras de reconstrucción de la Catedral luego del terremoto de 1746, como un material equiparable al mármol y a la piedra (Ruiz Cano, 1755). Pero la comparación que Novajas estableció entre ambas edificaciones no se dirigía tanto a sus similitudes físicas, cuanto a que eran el símbolo del pacto de la ciudad con Dios, el que Lima veía confirmado por la protección divina. La Jerusalén santa constituía una metáfora cabal para integrar en sí los distintos aspectos que terminaron articulándose en el proyecto estético de González de la Reguera y Maestro: el esplendor artístico de la ciudad era el reflejo de su excelencia espiritual, cimentada sobre la unión indisoluble del trono y el báculo. De esta forma, frente al modelo laico e imperial de la Roma antigua, ejemplificado por la imponente austeridad de la portada del Callao, se perfiló este nuevo paradigma de la ciudad neoclásica, en verdad acorde con el sesgo que había asumido el discurso estético más programático de la capital:

Mientras la Europa culta se destruye, / Ardiendo en voraz fuego de la guerra / Y el Santuario de Dios se constituye / Á el oprobio y desprecio de la tierra: Mientras que Marte fiero horror influye, / Y la paz y buen órden se destierra, / Sucediendo la pena, muerte, espanto, / Los suplicios, estragos y quebranto.

Pero:::¿Á dónde el ardor me ha conducido? / ¿Qué entusiasmo me eleva? ¡Ah Lima Amada! / Centro de cristiandad::: Jardin florido, / Donde la religión se haya exaltada: / Si allá el divino culto es perseguido, / Aquí tiene su asiento y su morada, / En quantos Templos se hayan erigidos, / Donde a Dios se dan cultos repetidos (Novajas, 1803b: octavas VII y VIII).

A la muerte del arzobispo –ocurrida a inicios de 1805– tal lectura de las reformas neoclásicas estaba ya instalada en el imaginario local, estrechamente ligada a la percepción de participar de un periodo de esplendor artístico. Al parecer por cuestiones de ortodoxia, los aspectos providencialistas de esta interpretación fueron omitidos en el elogio póstumo que dedicara a González de la Reguera el clérigo Juan Manuel Bermúdez, aunque se reiterara la analogía de la Catedral de Lima con el templo de Jerusalén (Bermúdez, 1805b: 39-40), resaltándose el papel del prelado –y el de Maestro– en la puesta al día de las artes locales¹⁰. Sin embargo, los ejes argumentales de *La Maravilla Peruana* no dejarían de hacerse presentes en otros homenajes, como el discurso escrito por Vicente Morales Duárez en el acto realizado por Tomás de la Casa y Piedra para obtener el grado de doctor en Teología, pronunciado en la Universidad de San Marcos en junio del mismo año. Morales Duárez contrapuso la imagen floreciente del catolicismo en Lima –reflejada en el renovado esplendor de sus templos– a “las tristes quiebras” que lo amenazaban en Europa¹¹. Y señaló:

Sí América, región venturosa por la abundancia, quietud y devocion: aun no te adorna este bullicioso don ya nombrado política, que tanto oprime y conturba a las otras partes de la tierra. [...] Pero cimentada con la sombra divina de la Religion, descollarás de un modo mas glorioso, ofreciendo al globo á todas luces estas ilusiones y juzgando en tu tribunal severo los funestos resultados de su desorden y orgullo (Casa Piedra, 1805: XLIV-XLV).

-
- 10 “Su ejemplo [Catedral] ha cundido felizmente a muchos cuerpos regulares que a su imitación hermosearon sus templos, llenándolos de nuevo lustre y esplendor: quales son los de san Francisco, san Agustín, la Merced y san Pablo. El diseño, disposición y complemento de estas y otras obras, que por no molestar omito, [...] se debe a la destreza e inventiva del licenciado Matías Maestro, el mas propio para efectuar las sublimes ideas de su Excelencia Ilustrísima, cuya estimación y la de todo el público se ha merecido tan justamente” (Bermúdez, 1805: XCIII).
- 11 Dentro del mismo acto universitario, Gaspar de Zevallos y Calderón –Marqués de Casa Calderón– utilizó similar analogía: “Templo magnífico: Jerusalén nueva! Ya te veo adornada con los atavíos que te hacen digna de tu casto esposo. [...] Esas pirámides, esos pórticos, los templos que elevó el paganismo, pábulo fueron de la voracidad del tiempo, y solo han transmitido á los tiempos remotos la vanidad de quien los promovió, ó el gusto de los arquitectos. Aquí entrelazando las ramificaciones de la obra material con el templo santo de la eternidad, se ha construido para ella; y el nombre de su autor se pronunciará con elogio en las últimas generaciones” (Casa Piedra, 1805: LVIII-LIX).

Pese a la muerte de su principal promotor, el programa catedralicio siguió dictando la pauta del nuevo estilo. El mismo año se estrenaba el retablo mayor de la Iglesia de San Francisco, obra encargada al ubicuo Maestro. La obra sería celebrada en un nuevo poema que, aunque publicado sin el nombre del autor, sin duda debe de atribuirse a Novajas¹². Al tratar de remarcar el renacimiento artístico de la capital del virreinato, el poeta no dudó en servirse de las categorías formuladas por Vasari, tildando de “gótico” al antiguo retablo barroco reemplazado por el presbítero. Sin sugerir mayores implicancias políticas, el texto reafirma el papel protagónico asignado por la ciudad al artista vasco: “amable Sacerdote, digno colector, célebre Arquitecto, y hábil dibujante” ([Novajas], 1805: nota 23).

En 1807, Matías Maestro concluye la refacción de la iglesia de Santo Domingo, templo con una importancia central desde la perspectiva fidelista. Santuario de la Virgen del Rosario y de Santa Rosa de Lima, era asimismo la casa matriz de la orden religiosa que participó en la conquista y primera evangelización de los indígenas. Aunque la reforma sufrida por la iglesia a fines del siglo XIX borró la mayor parte de la labor del presbítero, algunos detalles aún existentes dejan claro el interés inusitado de Maestro por reforzar ciertos mensajes clave. En el retablo mayor, las columnas presentan capiteles de una originalidad que van de la mano con su compleja simbología. Se ven representadas cabezas de leones y penachos con plumas, en una probable conjunción del Orden Español de Lorenzana con el de Sébastien Leclerc [ilustración 5 y 5.1]¹³. Casi a manera de un emblema barroco, Maestro articula en ellos una defensa del derecho divino que la evangelización otorgaba a España (el león) sobre las Indias (representadas por las diademas emplumadas); al mismo tiempo,



Ilustración 5. Matías Maestro (diseño). *Retablo mayor* 1807. Madera tallada y policromada. Iglesia de Santo Domingo, Lima.

12 Compárese, por ejemplo, la octava XVIII de *La Maravilla Peruana*, con la 23 del *Poema épico*.

13 Difundido por medio de manuales, como la *Escuela de Arquitectura Civil* de Atanasio Brizguz y Bru, cuya primera edición se publicó en 1738 (Brizguz y Bru, 1806: 66 y estampas 25 y 27).



Ilustración 5.1. Diseño de capitel.

se remarca el protagonismo que en ello tuvo la orden dominica. Novajas retomaría estos mismos argumentos –y el tópico de la ciudad santa indemne a la anarquía– en *El vergel dominicano*, poema escrito con motivo de la renovación de este templo¹⁴. Como un detalle substancial, en esta oportunidad la imagen de la guerra no se ubicaba ya en la distante Europa, sino en Buenos Aires y los intentos de invasión ingleses de 1806 y 1807. De forma significativa, *El Vergel* concluye con una invocación a la Virgen del Rosario y a Santa Rosa:

“Prosperad al Monarca más piadoso, / De la América el suave predominio, / Y, el vasallage noble y generoso / En todo lo que abraza su dominio. / A honor de nuestro afecto religioso / Sienta, sienta el contrario su exterminio, / Pues su intencion sobervia e inhumana / Solo tira a destruir la especie humana” (Novajas, 1807: octava XXXV).

La creciente sensación de inestabilidad permitió que este clasicismo cristianizado discurriera conjuntamente con el programa ilustrado secularizador llevado a cabo por el virrey Fernando de Abascal a fines de la década de 1800. De hecho, la ya cimentada fama de Maestro llevaría a que el virrey le encomendara dos de los proyectos más emblemáticos de su gobierno, destinados a mejorar la higiene pública, elevar el estatus del ejercicio de la medicina y desterrar la “superstición” popular: el Cementerio General (1808) y la Escuela de Medicina de San Fernando (1810)¹⁵. Abascal era consciente de la importancia de difundir el “buen gusto” como reflejo del “progreso de las Luces” en la ciudad, y ambas obras parecían retomar aquella imagen laicista de la Roma clásica que había quedado sin continuidad desde inicios de siglo¹⁶. Tanto el Cementerio como la Escuela de Medicina carecían del despliegue iconográfico habitual en los encargos eclesiásticos del presbítero. Aunque las divisiones corporativas de los entierros y su estricta jerarquía replicaban la distribución de las bóvedas sepulcrales de las iglesias, el llamado Panteón se hacía eco del “gusto de los templos antiguos, de que no se aparta toda la obra en lo posible” (Anónimo, 1808: f. Av). De igual forma, la fachada de la Escuela de Medicina asimilaba el cosmopolitismo de los modelos greco-latinos de una forma novedosa para la

14 “Sí, Venturosa Lima, Patria amada; / Gloriarde debes, pues con francos dones, / La Religion se mira radicada, / A expensas de Christianos Corazones; / Y, al paso que se vé vilipendiada / En esos Pueblos, libres, y Naciones / En tu seno reposa, donde canta / Triunfante y Victoriosa la fe santa” (Novajas, 1807: octava VIII).

15 Véase Peralta, 2010: 99.

16 Como parte de esta preocupación, el virrey había prohibido en 1806 las pinturas populares que acostumbraban adornar las paredes exteriores de las pulperías (Kusunoki, 2006: 189).

arquitectura civil (Abascal, 1808: 5v), completamente distante a la de la coetánea Casa de Osambela (1808), construida por el alarife Juan de Herrera dentro de las convenciones locales. El pintor Pedro Díaz representaría en su retrato del virrey (1808) la imagen de la fachada inserta en un espacio urbano ideal –de una racionalidad casi geométrica–, reflejando las utopías que la arquitectura clásica simbolizaba dentro del tejido urbano.

En comparación, los primeros despliegues oficiales de una retórica visual fidelista tuvieron su origen en las imágenes difundidas por la arquitectura eclesiástica. Sirva de ejemplo la monumental portada de Maravillas, diseñada por el ingeniero Pedro Antonio de Molina y construida en 1808 con el fin de dar ornato al camino que unía a la ciudad con el Cementerio General [ilustración 6]. En el tímpano de ella, se observaba a un león con una cruz, alegoría de España trayendo a América la religión, que “establece y defiende por medio del sable de la conquista”. Un comentarista no dejaría de señalarlo:

el símbolo del León, los dos mundos, etc, es uno de los adornos sacados de nuestra religión y nuestras conquistas, los cuales quiere sustituir un español de singular mérito, en el sexto orden de arquitectura que ha inventado, a los adornos de los otros órdenes; adornos que todos consisten en alusiones a las divinidades paganas (Anónimo, 1808b: 185).



Ilustración 6. Pedro Antonio de Molina. *Portada de Maravillas*. Litografía inserta en Lima, de Manuel Atanasio Fuentes. París, Librería de Fermín Didot Hnos., 1867.

Aunque la referencia parece aludir al *orden español*, los elementos descritos parecen ir más allá de lo planteado por Lorenzana. De hecho, en la resignificación cristiana de sus modelos greco-latinos, la portada asumía las directrices ya trazadas por Maestro, claro anuncio del destino que correría el clasicismo local durante la década posterior.

La discusión política, denostada por Morales Duárez como causante de la anarquía y la guerra, haría su ingreso en la escena local en agosto de 1808, al llegar a Lima las noticias de la caída de Godoy y la ascensión al trono de Fernando VII. Sería al mes siguiente cuando los sucesos españoles revelarían sus verdaderas implicancias, al conocerse que Fernando VII estaba prisionero en Bayona luego de abdicar a favor de Napoleón. Aunque desde un inicio el virreinato demostró su fidelidad al *Deseado*, el virrey tuvo que enfrentar la formación de juntas autonomistas en varias ciudades de América del Sur. De hecho, la difícil coyuntura política desplazó su atención de las obras públicas a las medidas militares, cortando la posibilidad de un programa clasicista alternativo al impulsado desde el ámbito eclesiástico. En ese contexto, el providencialismo acuñado en los poemas de Novajas se reveló particularmente oportuno, más aún cuando el decreto de libertad de prensa dado por las Cortes de Cádiz –que llegó a Lima en abril de 1811– abría localmente la posibilidad de asumir una postura crítica frente a las premisas del absolutismo (Peralta, 2010: 201-238).

Sin embargo, la necesidad de propaganda monárquica relegó a un segundo plano el elogio a la renovación artística de la ciudad, para concentrarse en la defensa del carácter divino de las potestades reales. No por azar, las más importantes obras arquitectónicas realizadas durante la década de 1810 carecieron de un elogio impreso, en evidente contraste con lo ocurrido pocos años antes¹⁷. Incluso, los símbolos del pacto entre la ciudad y Dios serían modificados en función a la política de Concordia Española en el Perú, implementada por Abascal para conciliar los intereses criollos y peninsulares (Altuve-Febres, 2001: 275-286). En el sermón por la institución del Regimiento de la Concordia, pronunciado en la iglesia de Santo Domingo en junio de 1811, fray Ignacio González Bustamante señalaría los orígenes de esta unión armónica:

las Indias no olvidarán jamás lo que deben al Europeo, y su memoria será siempre con-testada de los dulces efluvios del corazón. Por que ¿Quién las sacó de las tinieblas de la gentilidad? ¿Quién las cultivó y formó en el bello orden en que aparecen? ¿Quién las adiestró en las Artes y las instruyó en las ciencias? (González Bustamante, 1811: 14).

Pero el acento no recaería en la ilustración, sino en la santidad de la capital del virreinato. Siendo frutos de la Iglesia implantada en antiguos territorios idolátricos, los santos locales representaban el mejor argumento de la legitimidad de los derechos de la corona española, y la garantía de que Lima sería preservada del caos revolucionario.

17 Así por ejemplo la reforma de la Iglesia del Sagrario, concluida en 1815 con el estreno del ambicioso retablo mayor, significativamente realizado en el orden español. Véase Wuffarden, 2006: 136.

“Ángel tutelar”¹⁸ o nueva “Judith”¹⁹, Santa Rosa fue aclamada como la protectora del cuerpo social y la imagen emblemática de esta nueva concordia. En las oraciones que pronunciara en julio de 1811 con motivo de la derrota de “los insurgentes del río de la Plata”, el dominico fray Pedro Loayza no dudó en atribuir al influjo benéfico de Rosa el renovado esplendor de los templos limeños, coetáneo a la clausura de los de la Francia revolucionaria (Mujica, 2001: 349-351). Más aún, uno de sus sermones fue dado precisamente en el santuario de la santa limeña, pocos años antes de erigirse un nuevo retablo mayor en el orden español de Lorenzana, cuyo foco visual sería una gran apoteosis de Rosa pintada por José del Pozo (Menéndez Rúa, 1939: 305).

De hecho, la arquitectura cedería la posta a la pintura como medio principal de difusión de la retórica fidelista, a diferencia del papel secundario que este último género parecía haber jugado en el proyecto de Maestro y La Reguera. Todo hace pensar que los lienzos que menciona Bermúdez en el elogio póstumo al arzobispo que publicara en 1805 no se articulaban dentro de un programa definido²⁰. Si bien la fecha exacta no es del todo precisa, al parecer Maestro trazó para la Catedral un gran programa pictórico solo a partir de 1808 (Kusunoki, 2006: 184-190; Wuffarden, 2006: 146-149). Se trata de una serie de pinturas que, a pesar de haber sido realizadas sobre tela, poseen la apariencia de grandes pinturas murales. En la actualidad, parte de ellas no se encuentra en su ubicación original, e incluso algunas han desaparecido. Pero la retórica desplegada en las que restan deja claro que todas integraban un solo conjunto, cuyo eje temático –los frutos de la Iglesia limeña– se relacionaba estrechamente con el discurso de la Concordia Española en el Perú. Por ejemplo, *La Iglesia limeña redentora de los indios* (c. 1808-1815) representa una decodificación de los mensajes cifrados en el orden español de Lorenzana. En esta composición, la gentilidad queda representada por el emblemático penacho de plumas abandonado por un par de indígenas, los que reciben el bautismo de manos de la Iglesia limeña. Era evidente que, a su impacto visual, la pintura sumaba una claridad en la transmisión de mensajes mucho mayor que las sutilezas simbólicas de la ornamentación arquitectónica.

A lo largo de casi tres décadas, la utopía urbana ilustrada se debatió para el imaginario local entre la imagen clásica de Roma y la santidad de Jerusalén. Como verdaderos

18 “Rosa es el Ángel tutelar que os ha hablado, señalandoos las tragedias de que el Señor ha librado por su mediación” (Loayza, 1811: 6).

19 “Tu amada patria Lima ve con dolor y amargura de su corazón los estragos y vilipendios que padecen su religión y monarquía. Tú eres el honor y apoyo de este pueblo como Judith del de Betulia, y espera lo defiendas” (Urrismendi, 1812: 32).

20 “Además de lo cual [...] se colocaron las graciosas pinturas del Apocalipsis, Nacimiento, san Gregorio, santo Toribio, y se empezó la de la Capilla de Todos-santos, que en la actualidad se halla en obra y sus diseños prometen no será inferior maravilla a las demás de que se ha hablado” (Bermúdez, 1805: XCII). Algunas de estas obras se encontraban en la Catedral desde años atrás, y la única con un verdadero empaque monumental era el *San Gregorio Naciaceno* de Erasmus Quellinus, comprado unos años antes luego de haber sido traído del Cuzco por la Real Juna de Temporalidades. Véase: A. G. N. Superior Gobierno, Leg. 19 Cuaderno 219.

paradigmas de la *urbs* occidental, en sus cruces, diferencias y tensiones, ambos modelos dieron cuenta de la diversidad de intereses que podían subyacer a la aparente univocidad de los modelos grecolatinos. Pero el resultado final reflejó la especificidad de un contexto aún tradicional, que articuló el discurso arquitectónico clasicista más coherente dentro de los límites de una lectura cristianizada y providencialista. Investida de la racionalidad del nuevo estilo, la Lima de Matías Maestro fue sin embargo una ciudad santa que, resguardada de la anarquía por la obediencia de sus habitantes y la protección de sus santos, sería el auténtico bastión del dominio español en América del Sur.

BIBLIOGRAFÍA

- Abascal, F. de (1808): *Oficio del Exc.mo señor virrey del Perú don José Fernando Abascal y Souza, a los señores intendentes, gobernadores e ilustrísimos señores obispos del Virreynato sobre la erección y establecimiento de un Colegio de Medicina en esta Ciudad y Real Escuela de Lima*. Lima, Casa de Niños Expósitos.
- Altuve-Febres, F. (2001): *Los reinos del Perú: apuntes sobre una monarquía peruana*. Lima, Dupla Editorial S.R.L.
- Anónimo, (1808b): “Contestación a la carta inserta en la Minerva número 26”. *Minerva Peruana*, n° 27, Lima, 4 de junio de 1808, p. 185-186.
- Anónimo, (1808): *Descripción del Cementerio General mandado erigir en la ciudad de Lima por el Excelentísimo señor don Fernando de Abascal y Souza*. Lima, Casa Real de Niños Expósitos.
- Anónimo, (1794): “Lista de los individuos de la Sociedad de Amantes del País: año 2 de su formal erección, y 4° de la publicación del Mercurio”. *Mercurio Peruano*, tomo X n° 335, Lima, 20 de marzo, p. 188-190.
- Bermúdez, J. M. (1805): *Fama póstuma del excelentísimo e ilustrísimo señor doctor don Juan Manuel Domingo González de La Reguera*. Lima, Imprenta Real de los Huérfanos.
- Bermúdez, J. M. (1805b): *Oración fúnebre del excelentísimo e ilustrísimo señor Doct. don Juan Domingo González de la Reguera*. Lima, Imprenta de los Niños Huérfanos.
- Brizguz y Bru, A. (1806): *Escuela de Arquitectura Civil*. Valencia, en la Oficina de Joseph de Orga.
- Casa y Piedra, T. (1805): *Testimonios de gratitud a la feliz memoria del excelentísimo e ilustrísimo señor D. D. Juan Domingo González de la Reguera*. Lima.
- Demélas, M. D. (2003): *La invención política. Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Estudios Peruanos.
- García Bryce, J. (1976): “Del Barroco al Neoclasicismo en Lima: Matías Maestro”. *Mercurio Peruano*, 488, Lima, p. 48-68.
- Gento Sanz, Benjamín (1945): *San Francisco de Lima*. Lima, Imprenta Torres Aguirre.
- González Bustamante, I. (1811): *Sermón de acción de gracias por la institución del Ilustre Regimiento de Concordia del Perú, que en la misa solemne que la religión de Santo Domingo celebró en el altar de Nuestra Señora del Rosario, patrona juarda de las armas, el tres de junio del presente año*. Lima, Casa de Niños Expósitos.
- Kusunoki Rodríguez, R. (2006): “Matías Maestro, José del Pozo y el arte en Lima a inicios del siglo XIX”. *Fronteras de la Historia*, 11, Bogotá, p. 173-199.
- Lastres, J. (1955): *Hipólito Unanue*. Lima, Imprenta PGACE.
- Loayza, P. (1811): *Oraciones que se pronunciaron el diez y el diez y seis de julio del presente año: La una en la Iglesia Catedral de Lima, en la misa de acción de gracias por la victoria que reportaron las armas del Perú sobre los insurgentes de Río de la Plata. La otra en el Santuario de nuestra patrona Santa Rosa con ocasión de colocarse en él una de las banderas del egercito derrotado*. Lima, Imprenta de los Huérfanos.

- Menéndez Rúa, A. (1939): *Reseña histórica del Santuario de Santa Rosa*. Lima, Sanmarti y Cía.
- Molina y Saldívar, G. de (1785): *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa*. Madrid, por D. Joaquín Ibarra.
- Morales Duárez, V. (1805): *Elogio académico del excelentísimo e ilustrísimo señor doctor don Juan Domingo González de la Reguera*. Lima, Casa Real de Niños Huérfanos.
- Mujica, R. (2001): *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Fondo de Cultura Económica / Banco Central de Reserva del Perú.
- Novajas, C. (1803b): *La maravilla peruana. Rasgo épico*. Lima, Real Casa de Niños Expósitos.
- Novajas, C. (1803): *La Providencia. Rasgo épico*. Lima, s/d.
- [Novajas, C.] (1805): *Poema épico en elogio de la magnífica renovación y suntuoso adorno del Altar mayor e Iglesia del Convento Grande de N. S. P. S. Francisco*. Lima, Imprenta Real Calle de Concha.
- Novajas, C. (1807): *Rasgo épico. El vergel dominicano*. Lima, Casa Real de Niños Expósitos.
- Peralta Ruiz, V. (2010): *La Independencia y la cultura política peruana (1808-1821)*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos / Fundación M. J. Bustamante de la Fuente.
- Ponz, A. *Viaje de España, en que se da la noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid, viuda de D. Joaquín Ibarra, 1774.
- Ramón, G. (1999): "Urbe y orbe: evidencias del reformismo borbónico en el tejido limeño". En S. O'Phelan (edit.), *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Lima, Instituto Riva-Agüero, p. 295-324.
- Rosas Lauro, Claudia (2006): *Del trono a la guillotina. El impacto de la Revolución Francesa en el Perú (1789-1808)*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos / Fondo Editorial de la PUCP.
- Ruiz Cano y Galiano, F. (1755): *Júbilos de Lima en la dedicación de su santa Iglesia catedral*. Lima, calle de Palacio.
- Sambricio, C. (1985): "La tentativa del orden español de arquitectura que inventó don Luis de Lorenzana en la segunda mitad del siglo XVIII". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 60, San Fernando, p. 265-285.
- San Cristóbal, A. (1996): *La Catedral de Lima: estudios y documentos*. Lima, Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima.
- Úbeda, A. (2001): *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Urrismendi, M. A. (1812): *Sermón panegírico que en honor y celebridad de la gloriosa virgen Santa Rosa de Santa María patrona de la América Meridional...* Lima, Imprenta de los Huérfanos.
- Wuffarden, L. E. (2006): "Avatares del 'bello ideal'. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825". En *Visión y símbolos. Del Virreinato Criollo a la República Peruana*. Lima, Banco de Crédito del Perú, p. 113-159.