



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

La idea de nación en Francisco Laso

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y
Latinoamericano con mención en Historia del Arte

AUTOR

Eugenia María ABADÍA GONZÁLEZ

ASESOR

Dr. Jaime MARIZA FOY

Lima, Perú

2022



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Abadía, E. (2022). *La idea de nación en Francisco Laso*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Eugenia María Abadía González.
Tipo de documento de identidad	Carnet de extranjería
Número de documento	000161295
URL de ORCID	0000-0003-2094-7026
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Jaime Mariaza Foy.
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	10830453
URL de ORCID	0000-0001-7592-5671
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Nanda Leonardini Herane
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06662413
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Martha Barriga Tello
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08239684
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Elton Alfredo Honres Vázquez
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09920837
Miembro del jurado 3	
Nombres y apellidos	
Tipo de documento	

Número de documento de identidad	
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.Z.7.Z. Arte y cultura visual.
Grupo de investigación	No aplica
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor San Marcos. País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cercado Latitud: -12.05673 Longitud: -77.08106. /
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2016 - 2022
URL de disciplinas OCDE	https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.03.01

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

A los veintinueve días del mes de abril de dos mil veintidós, siendo las 11.10 horas, vía virtual se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Dra. Nanda Leonardini Herane (Presidenta-Informante), Dr. Jaime Mariaza Foy (Asesor), Dra. Martha Barriga Tello (Informante) y Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez (Miembro) para calificar la sustentación de la tesis titulada **La idea de nación en Francisco Laso**, presentada por la señorita Eugenia María Abadía González Bachiller en Antropología, para optar el Grado de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

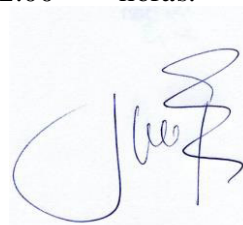
Bueno (16)

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magister en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte a la bachiller **Eugenia María Abadía González**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 12.00 horas.



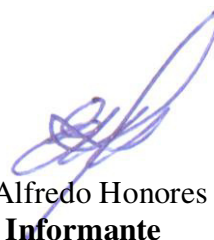
Dra. Nanda Leonardini Herane
Presidenta-Informante
Profesora Principal D. E.



Dr. Jaime Mariaza Foy
Asesor
Profesor Principal T.C.



Dra. Martha Barriga Tello
Informante
Profesora Emérita



Dr. Elton Alfredo Honores Vásquez
Informante
Profesor Auxiliar T.C.



UNMSM
Facultad de Letras y Ciencias Humanas



UNIDAD DE POSGRADO

Informe de originalidad
N.º 04-UPG-FLCH-UNMSM-2022

Título: La idea de nación en Francisco Laso

Tesista: Bach. Eugenia María Abadía González

Grado académico: Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte

Asesor: Dr. Jaime Mariazza Foy

Reporte automatizado: 17-01-22

Fecha: 17-01-22

1. La tesis de la Bach. Eugenia María Abadía González ha sido sometida a revisión. El resultado final fue de 5% de similitud. De acuerdo a la RR N° 04305-R-18, art. 15, expedida el 16 de julio de 2018, dicho porcentaje cumple las condiciones para ser aceptado.
2. La tesis que será sometida a defensa pública es esta versión evaluada por el programa informático Turnitin.

Por estas consideraciones, se otorga la

conformidad de originalidad.



UNMSM

Firmado digitalmente por ESTRADA
CUZCANO Martín Alonso FAU
20148092282 soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 17.01.2022 17:18:19 -05:00

DR. MARTÍN ALONSO ESTRADA CUZCANO

Director

Unidad de Posgrado

FLCH-UNMSM

A mis padres, Janette y Luis Ángel. A
Dora, Walter y Esther para que el
camino nos junte de nuevo.

*“y para aquellos que tienen corazón,
despierten y acudan a salvar el país”.*

Francisco Laso, *Aguinaldo para las señoras del Perú*, 1854.

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo estudiar la idea de nación a través de la pintura de Francisco Laso de los Ríos (1823-1869). Para ello, se seleccionaron seis lienzos donde el pintor representa motivos acordes a su ideal de nación. Se utilizaron, además, textos redactados por el mismo Laso, siendo los más importantes de ellos, el folleto titulado *Aguinaldo para las Señoras del Perú* (1854), y los ensayos en *La Revista de Lima* (1859-1863). Es a través de dichos escritos Laso que se sustenta una idea de nación, la fue plasmada a sí mismo en sus propios lienzos. De acuerdo con esto se procederá a estudiar la *Pascana en la Cordillera* (1855-1856), *El habitante de las cordilleras* (1855), la *Pascana en la cordillera* o *Campamento indio* (1860), la *Igualdad ante la Ley* o *Las tres razas* (1859), *El Haravicu* (1860-1869) y la *Alegoría del 2º Congreso Americano* (1864). Para esta investigación se han analizado tanto los escritos del artista, como también el contexto en el que él vivió. Se tomará especial importancia a la influencia de su entorno social en su producción artística.

ÍNDICE

RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I. LA IMAGEN DEL INDIO EN LA NUEVA REPÚBLICA.....	19
1.1. Antecedentes: el indio en el Mercurio Peruano (1791 – 1795).....	19
1.2. Contexto histórico: tensiones sociales del siglo XIX.....	21
1.3. El indio en el desarrollo de la Confederación Peruano-Boliviana.....	25
CAPÍTULO II. FRANCISCO LASO Y SU ÉPOCA.....	31
2.1. Francisco Laso: el artista y su época	31
2.2. La influencia de Benito laso en su hijo, el pintor	40
2.3. La generación del 48: la intelectualidad de la época	43
2.4. <i>La Revista de Lima</i> (1859-1863).....	46
CAPÍTULO III. FRANCISCO LASO: LA IMAGEN E IDEA DEL PERÚ	49
3.1. El ideal bolivariano de los Laso	49
3.2. <i>Igualdad ante la ley</i> : radiografía de la desigualdad.....	64
3.3. Del exotismo en la pintura de Francisco Laso.....	72
3.4. El habitante de las cordilleras.....	79
3.5. Visión de los Andes a través de las pascanas	86

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Francisco Laso, Retrato de Felipe Pardo y Aliaga 1866. Óleo sobre lienzo, 132 x 1.06 cm. Museo Pedro de Osma	27
Imagen 2. Estudio Courret Hnos. Retrato de Francisco Laso. Fotografía en papel albuminado, tarjeta de visita, 10 x 6.2 cm. Colección Miguel Alonso Cordero Velásquez.....	32
Imagen 3. Francisco Laso, Retrato de Manuela Henríquez de Laso, 1858. Óleo sobre lienzo 96.5 x 72.5 cm. Museo de Arte	39
Imagen 4. Francisco Laso, Retrato de Benito Laso, 1859. Óleo sobre lienzo, 170 x 105 cm. Palacio de Justicia	43
Imagen 5. Francisco Laso, Alegoría para el 2º Congreso Americano, 1864. Óleo sobre tela, 275 x 186 cm. Biblioteca Nacional del Perú.....	49
Imagen 6. Louis Couder, Alegoría de la creación del Museo Histórico de Versalles, 1843. Óleo sobre tela, s/m.....	50
Imagen 7. Jean-Léon Gérôme, La era del Augusto, ca.1852-1854. Óleo sobre lienzo, 37.1 × 55.2 cm. Paul Getty Museum.....	51
Imagen 8. Alegoría de México en el cuadro de Alegoría para el 2º Congreso Americano	53
Imagen 9. Grabado de figurillas de oro inca de la Colección de memorias científicas, agrícolas e industriales publicadas por Mariano Eduardo de Rivero, 1857. (pág. 83).....	55
Imagen 10. Alegoría de América, Alegoría para el 2º Congreso Americano	55
Imagen 11. Francisco Laso. Alegoría de Bolivia y Perú, Alegoría para el 2º Congreso Americano....	56
Imagen 12. Francisco Laso, Santa Rosa de Lima, 1866. 275 x 140 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.....	58
Imagen 13. Francisco Laso, El Aguinaldo para las señoras del Perú, 1854. Lima, Imprenta de Maulde y Renou.	60
Imagen 14. Atanasio Fuentes, Un niño limeño, 1867. Lima, Litografía sobre papel, s/m. Extraída de “Lima y lo limeño” (Ugarte, 1967, Lámina IX).....	62
Imagen 15. Francisco Laso, Escena de siesta en Arequipa, 1849. Óleo sobre tela, 16,2 x 21,5 cm.	

Museo de Arte de Lima.....	65
Imagen 16. Léon François Bénouville, Esther with Odalisque, 1844. Óleo sobre lienzo. Musée des Beaux-Arts, Pau	66
Imagen 17. Francisco Laso, Las tres razas o Igualdad ante la ley, 1859. Óleo sobre lienzo, 81 x 105 cm. Museo de Arte de Lima.	67
Imagen 18. Las tres razas (Detalle).....	68
Imagen 19. Francisco Laso, La lavandera, ca. 1859. Óleo sobre lienzo 106 x 61.3 cm. Museo de Arte de Lima.	70
Imagen 20. Marie-Guillemine Benoist, Retrato de Madeleine, 1800. Óleo sobre lienzo, 65 × 81 cm. Musée du Louvre.	71
Imagen 21. Francisco Laso, Lavandera al borde de un río, ca.1850-1860. Óleo sobre lienzo 24 x 28.8 cm. Museo de Arte de Lima.	71
Imagen 22. Charles Gleyre, Three felahs, 1835. Lápiz y acuarela sobre papel, 24.4. x 32.9 cm. Cantonal Museum of Fine Arts	74
Imagen 23. Francisco Laso, La matanza de Quíos, de Eugene Delacroix, 1844. Óleo sobre madera, 24.10 x 15.50 cm. Museo de Arte de Lima.	75
Imagen 24. Eugène Delacroix, La matanza de Quíos, 1824. Óleo sobre lienzo, 417 x 354 cm. Museo del Louvre	76
Imagen 25. Francisco Laso, Paisaje serrano, ca. 1850-1860. Óleo sobre tela, 13.2 x 29 cm. Museo de Arte de Lima.	77
Imagen 26. Francisco Laso, Paisaje de la Grave, 1853. Óleo sobre lienzo adherido a cartón. 20.00 x 33.30 cm. Museo de Arte de Lima.	77
Imagen 27. Francisco Laso, Paisaje, ca. 1850 – 1860. Óleo sobre lienzo. 11.00 x 29.00 cm. Museo de Arte de Lima.	78
Imagen 28. Charles Gleyre, Templo egipcio, 1840. Óleo sobre lienzo, 36 x 49 cm. Cantonal Museum of Fine Arts	78
Imagen 29. Francisco Laso, El habitante de las cordilleras, 1855. Óleo sobre lienzo, 138 x 88 cm. Museo de Arte de Lima.....	80

Imagen 30. Merino, Ignacio, Ilustración extraída del libro de Esteban Teralla y Landa, Lima por fuera y por dentro, 1854.	82
Imagen 31. Luca Della Robbia, Bajo relieve del coro de la iglesia de Santa María del Fiore, 1400 - 1482. Florencia.	84
Imagen 32. Francisco Laso, La leva, ca. 1856-1869. Lápiz sobre papel, 24.70 x 47 cm. Museo de Arte de Lima.	86
Imagen 33. Francisco Laso, Pascana en la cordillera, ca. 1860. Óleo sobre lienzo, 127 x 192 cm. Club Nacional.....	87
Imagen 34. Francisco Laso, Pascana en la cordillera o Campamento indio, 1850-1857. Óleo sobre lienzo, 140 x 148 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú.....	89
Imagen 35. Francisco Laso, La hilandera, 1849. Óleo sobre madera, 40.5 x 23.5 cm. Museo de Arte de Lima.	90
Imagen 36. <i>Campamento indio. (Detalle)</i>	91
Imagen 37. Campamento indio (Detalle).....	91
Imagen 38. Francisco Laso, Estudio para El Haravicu, ca. 1858-1868. Óleo sobre lienzo, 27.1 x 34.9 cm. Museo de Arte de Lima.	92
Imagen 39. Francisco Laso, El Haravicu, 1860 - 1869. Óleo sobre lienzo, 103 x 138 cm. Palacio de Gobierno.	92
Imagen 40. Anónimo. Fotografía de El Haravicu, ca. 1860-1868. Fotografía en papel albuminado, 23.3. x 27.7. cm. Museo de Arte de Lima. Museo de Arte de Lima.	93
Imagen 41. Anónimo. Fotografía de El Haravicu, ca. 1860-1868. Fotografía en papel albuminado, 18.5. x 24.5. cm. Museo de Arte de Lima.	94
Imagen 42. Anónimo. Francisco Laso en traje indígena, ca. 1860-1868. Fotografía en papel albuminado, 21.2 cm. 24.2 cm. Museo de Arte de Lima.	94
Imagen 43. Anónimo, <i>Fotografía de Haravicu</i> , ca. 1860-1868. Fotografía en papel albuminado, 26. x 22.5. cm. Museo de Arte de Lima.	95
Imagen 44. Anónimo. <i>Fotografía de Haravicu</i> (ca. 1860-1868) Fotografía en papel albuminado, 26 x 22.5. cm. Museo de Arte de Lima. Donación Memoria Prado. Fuente: Museo de Arte de Lima.....	95

Imagen 45. Francisco Laso. El entierro del mal cura o Manchay Puyto ca. 1860-1868. Óleo sobre tela,
71 x 228 cm. Museo de Arte de Lima 97

INTRODUCCIÓN

La primera vez que vi el cuadro *El habitante de las cordilleras* (1855) de Francisco Laso recordé el video *Golden Brown*¹. En él la banda The Strangles toca en un espacio con decoración orientalista. Allí Hugh Cornwelle canta con un micrófono en el que se lee la inscripción Radio Cairo, imagen interrumpida por tomas de medio oriente (camellos, turbantes, desiertos, mezquitas, etc.). No podía dejar de pensar en cómo este tema de la exotización del otro siempre se mantuvo y se mantiene presente en el arte. Francisco Laso también lo desarrolló, y fue el primero en introducirlo en el ambiente artístico peruano. Nuestro pintor se apropió y dominó la técnica y el estilo que aprobaba la academia y la crítica europea, para ellos era un cuadro de temática exotista. Lo interesante es que Laso, en su praxis moral y política, se involucró en su obra pictórica e incluso se retrató perennizando su imagen a manera de un deseo material en torno a una nación anhelada, una nación donde todas las razas convivieran sin prejuicios ni discriminaciones. No era solo un cuadro orientalista, era un cuadro donde Laso se manifestó como el *otro*².

Francisco Laso (Tacna, 1823 - San Mateo, 1869) es un artista cuya producción ha despertado siempre el interés entre conocidos investigadores peruanos, a raíz de que su pintura abordó el tema del indio en una época temprana. Sin embargo, a la fecha, ninguno de estos relevantes estudios se ha dedicado al análisis de la obra de Laso en comunicación directa con la idea de nación que él desarrolló en sus escritos.

Francisco Laso fue un pintor y un ensayista importante en su época, quien publicó sus escritos en la conocida *Revista de Lima* (1859-1863). Ésta fue una publicación de intelectuales progresistas influenciados por los movimientos obreros ingleses. Desarrollaron

¹ Golden Brown es la novena canción del sexto disco de The Strangers titulado *La Folie*. Grabado y producido por Steve Churchyard y Tony Visconti en The Manor Studio (Oxfordshire, Inglaterra) en 1981.

² La otredad es el resultado de un proceso filosófico, psicológico, cognitivo y social a través del cual un grupo se define a sí mismo, crea una identidad y se diferencia de otros grupos.

un sentido crítico hacia el clero, la esclavitud y en contra del yanaconaje. Para ellos, los campesinos y los esclavos (indios y negros) eran el germen del nuevo proletariado. Laso no solo compartía estas ideas, sino que también las formuló en sus textos.

Se propone en el presente trabajo de investigación, que Laso, con lo aprendido y vivido en Europa, supo dominar los estilos y temáticas comunes de la academia artística (tales como el costumbrismo y el exotismo colonialista), al punto que no sólo fue premiado en el Viejo Continente, sino que, al trasladarlos al Perú, posicionó sus obras como agentes irruptores en una sociedad de fuerte herencia colonial. Mediante este proceso de traslación y transformación, Laso logró proponer un ideal personalísimo de una nación en la que no hubiese diferencias étnicas ni culturales entre los distintos grupos y sectores sociales que imperaban en la sociedad peruana.

¿Cuál era la idea de nación de Laso y como se conectaba con su obra pictórica? Al hacer un repaso por los textos de su autoría en *La Revista de Lima*, se observa que el mismo Laso, en *La paleta y los colores* (1859), hizo un símil de la variedad étnica establecida en el Perú con los colores empleados en la paleta de un artista, y describió así su anhelo por conformar una nación moderna armónica. Laso buscó una relación horizontal entre los grupos socio-étnicos criollos, indios y negros, preponderantes en el siglo XIX y, a decir de Perogrullo, eran partes interactuantes de la sociedad peruana.

La importancia del ideario de Laso radica en que aquél se contraponía, por ejemplo, a los textos contemporáneos de autores tales como los del francés Joseph Arthur, Comte de Gobineau (1816-1882), quien desplegó en su *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-1855), una defensa de las teorías del evolucionismo antropológico (1830).

Según los antropólogos evolucionistas como Herbert Spencer (1820-1903), Lewis Henry Morgan (1818-1881) y Edward Burnet Tylor (1832-1917), las razas debían pasar por distintos estadios evolutivos hasta alcanzar la civilización, partiendo ello de la premisa de

que existía una inferioridad y una superioridad biológica y cultural. Estas ideas se expandieron al punto que influyeron en el educador Sebastián Lorente (1813-1884) en sus textos *Pensamientos sobre el Perú* (1855) e *Historia antigua del Perú* (1860). Lorente, hay que recordar, era director y profesor de historia en el Colegio Guadalupe (1844-1849). En él se podía hallar no sólo a un defensor de los conceptos de la superioridad de algunas razas sobre otras, sino también a un legitimador y difusor del discurso racista que encontró arraigo en la herencia colonial. Es en este entorno, que Laso debe ser estudiado en su debida relevancia.

Sobre Francisco Laso se ha publicado un número significativo de escritos que se pueden agrupar en artículos difundidos a través de periódicos y revistas, así como en investigaciones de mayor envergadura. Todos los textos consultados son un aporte significativo para esta investigación se han dividido en dos categorías: la primera son publicaciones que aportan datos biográficos, obra y noticias del pintor. Y la segunda, los textos donde se hace referencia a la idea de nación y a las motivaciones políticas e ideológicas de Francisco Laso.

Dentro de la primera categoría destaca el texto pionero que data de 1851, obra del intelectual chileno José Victorino Lastarria, quien vivió parte de su exilio en la capital peruana. En su ensayo *Carta de Lima*, escribió sobre las artes de esta ciudad, razón por la cual hace referencia a la importancia de fundar una Academia de Pintura y se detiene solo en el gran talento “del joven y distinguido pintor Francisco Laso, que ejecuta obras con valentía y originalidad”, cuando el joven artista tenía sólo 28 años.

El diario limeño *La Prensa* difundió varios artículos sobre Laso. Publicó en 1917 *Apreciaciones del señor Emilio Gutiérrez de Quintanilla*, donde el autor presenta a Laso como “pintor insigne y crítico de bala en boca”. El mismo investigador, en 1920, desarrolla la biografía de Laso e Ignacio Merino en *Palique sobre los artistas Merino i Laso*, además

de analizar sus obras. Al detenerse en Laso puso en evidencia el proyecto planteado por el artista de fundar una Academia de Pintura en Lima, el cual es respaldado por su padre, Benito Laso. Además, Gutiérrez detalla la participación de Laso en la Exposición Universal de París (1855), donde el indio era el motivo central de su obra titulada *El habitante de las cordilleras*.

En 1918, la crónica *Recuerdos íntimos de Lima* del sacerdote chileno Martín Rucker, describe su visita al Museo Nacional y detalla la obra de Laso. En 1923, salió a la luz el artículo *1823 – Francisco Laso – 1923*, texto sobre la vida y obra del pintor, de autor anónimo. Al año siguiente, con motivo del centenario de su nacimiento, fue impreso el texto *Francisco Laso 1823-1923*, que se detiene en los rumores acerca de una posible nacionalidad boliviana, en lugar de una tacneña.

Quince años después, el intelectual José Flores Araoz presentó, entre 1937 y 1938, cuatro artículos donde desarrolló aspectos biográficos del artista y retomó el debate en torno al lugar de nacimiento del pintor.

En 1938, la Biblioteca de Cultura Peruana patrocinada por el presidente constitucional de la República, General Oscar R. Benavides, editó en Bruselas, *Costumbristas y satíricos. De Teralla a Yeroví*. Brevemente, se hace referencia a la similitud entre Francisco Laso y los pintores franceses Eugene Fromentin y Eugene Delacroix, ambos pintores y escritores. Allí presentan una traducción de la “Oración de Jeremías” poema de corte político con motivo de la derrota del ejército del general Belgrano, durante la independencia de Argentina y Bolivia.

En 1949, se publicó *Comentario de la obra Canto llano o El concierto, del pintor peruano Francisco Laso*; el artículo describe esta tela de Laso como cercana al lienzo *La Justicia* (1855) del mismo artista y la compara con el academicismo de su maestro suizo Charles Gleyre (1806-1874).

En 1974, Teodoro Núñez Ureta en el libro *Pintura Contemporánea. Primera parte (1820-1920)* de la Colección Arte y Tesoros del Perú editada por el Banco de Crédito y

dirigida por José Antonio de Lavallo, realizó análisis plásticos de algunos lienzos del artista destacan *La lavandera*, *El indio alfarero*, y *Pascana en la cordillera*.

Desde una mirada contemporánea Gustavo Buntinx, al margen de las interpretaciones fantasmáticas de la sexualidad de Francisco Laso, en *Del “Habitante de las cordilleras” al “Indio alfarero”. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso* (1993), analizó el carácter nostálgico en torno a la forma alegórica en que Laso expone el problema étnico y las relaciones de tensión entre indios, negros y criollos en el Perú decimonónico.

Marisa Mujica en *Perú, 10000 años de pintura desde la época rupestre hasta nuestros días* (2006) expuso aspectos puntuales sobre la pintura académica en la plástica peruana del XIX; sobre Laso trata, sostiene que el artista tiene sincero interés por lo peruano.

Con respecto a las investigaciones que pertenecen a la segunda categoría son se hace referencia la idea de nación del pintor destacan el texto *Casa de la Sra. Manuela Henríquez de V. de Laso* del pintor y crítico de arte Teófilo Castillo, en seis artículos de sus “Interiores limeños” publicados en la revista *Variedades* entre 1914 y 1917, hiciera referencia a la obra de Laso en sus aspectos plásticos pero, principalmente, en la forma filosófica en la cual el artista trató el tema nacional en obras como *El Haravicu*, *El Habitante de las cordilleras* y *El entierro del mal cura* o *Manchay Puyto*, asunto éste último que Castillo abordó también en 1916, en “Una Nota de Arte”, cuando describió una marina y un interior de iglesia pintados por Laso.

Casi una década después, en 1948, Alberto Jochamowitz en *Pintores y Pinturas. Crítica de Arte*, destaca la influencia del academicismo francés en Laso; propone, además, otras influencias plásticas como Pierre Paul Prud'hon, cuyo sentimentalismo poético es acorde al temperamento poético de Laso. También fue un modelo alentador para sus tendencias moralizantes traducirlas en alegorías dentro de su pintura. Del artista Theodore Chasseriau, se inspiró en el manejo de grupos de personas con una marcada dignidad. Ambos

eran contemplativos y románticos. A la vez, hace referencia al arraigado sentido de patria que tenía Laso, a quien consideró “poeta de nuestra pintura”.

Otro texto biográfico acerca de Laso es el de Manuel Ugarte Eléspuru, *Ignacio Merino, Francisco Laso*, editado en 1966 por la Municipalidad de Lima. Ugarte Eléspuru aprovecha para detenerse, comentar y analizar las obras más conocidas de Laso. Además, relata sobre la estadía de Laso en Europa y da alcances de la amistad del artista peruano con el pintor francés Eugène Jean Damery (1823-1853), mientras describe aspectos de su actividad política y literaria. Tres años después, el mismo Ugarte Eléspuru (1969) en el artículo *Francisco Laso. El Pincel, la Pluma y el Espíritu*, hace una síntesis del libro anterior y destacó detalles relevantes de la vida del artista como pintor y ensayista.

Durante 1967, Francisco Stastny publicó *Breve Historia del Arte en el Perú. La Pintura Precolombina, Colonial y Republicana*; allí señaló que Laso era un artista conocedor de las corrientes académicas modernas europeas y a la vez se hallaba involucrado en la política y en temas de carácter nacional. Hizo hincapié en el *Habitante de la Cordillera* y menciona que es la primera obra en la cual aparece una cerámica del antiguo Perú con categoría estética.

Un año después en 1968, Francisco Stastny impulsa las investigaciones que se detienen en Laso; con el catálogo *Dibujos de la colección del Museo de Arte: Francisco Laso y Carlos Baca Flor*, destaca los estudios y los dibujos de los pintores. Al año siguiente, Stastny continúa su estudio en el catálogo de *Exposición conmemorativa. Francisco Laso. I centenario (1869-1969)*; allí desarrolló aspectos biográficos del artista y publicó una fotografía de Laso sentado con poncho y chullo como uno de los indios de su cuadro *Pascana³ en la cordillera* o *El Haravicu* (1868), que permitió a Stastny hipotetizar que Laso,

³ La palabra pascana significa “un descanso en el camino”, o lugar para hacer un alto y reponerse de un viaje (Tauro del Pino, 2001, p. 1971).

además de emplear la fotografía como herramienta para sus obras, sirviera de modelo.

Natalia Majluf (1995), en su tesis *The creation of the image of the indian in 19th century Perú: The paintings of Francisco Laso (1823-1869)*, sostiene que las élites criollas de la segunda mitad del siglo XIX pretendieron modernizar el discurso nacional a través del proyecto aristocrático. Laso como miembro de la élite criolla construye, en lienzos y en textos, la Imagen del indio. Asimismo, Majluf (1999), en su ponencia *Más allá del texto: Francisco Laso y el fracaso de la esfera pública*, expuso el panorama cultural y artístico en Lima durante la época en la que Francisco Laso estuvo activo.

Años más tarde, la misma Majluf (2003) compiló los ensayos de Laso con el título: *Aguinaldo para las señoras del Perú*, antecedido por un estudio introductorio escrito por ella. Un año después, Ricardo Estabridis, en *Academias y academicismos en Lima decimonónica* (2004), hizo hincapié en el viaje a los Andes que realizó el pintor en 1849 y el impacto de esta travesía en su obra.

En el 2022 publicó *La invención del indio. Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*, la investigadora sostiene que a partir de Laso se crea un arquetipo de lo andino y el surgimiento de la imagen moderna del indio.

Sofía Pachas Maceda analizó a Laso en su ponencia «*El entierro del mal cura o Manchay Puyto. La representación del mal a partir de una leyenda de amor prohibido*» (2013); la autora sostiene el interés de Laso por el “tema nacional” en su obra pictórica y de su “preocupación social” plasmada en sus escritos donde critica a la sociedad peruana. Su estudio se basó en la leyenda andina de un joven sacerdote y una dama enamorados, tragedia que resulta en la muerte de la dama. De dicha historia surge el *Manchay Puyto*, o melodía fúnebre interpretada con quena, un tema que despertaría el interés de Laso al conocer la leyenda durante su viaje al sur.

De alfarero civilizador a artesano insurgente. El trasfondo político de un lienzo de

Francisco Laso (2016), es el artículo de Ramón Mujica Pinilla quien estudió *El habitante de las cordilleras* en el contexto político y social que vivía el Perú mientras Francisco Laso presentaba la obra en Francia. El autor sostuvo que la pintura posee una gran carga política por el vínculo del pintor con las luchas reivindicativas del movimiento gremial de artesanos durante 1850.

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar la idea de nación en la obra de Francisco Laso. Como se ha señalado anteriormente, la hipótesis sostiene que Laso acorde a sus motivaciones ideológicas y políticas crea un estilo propio donde planteó como entendió el Perú, y sus ideales de nación y mestizaje.

Esta investigación ha comprendido tres etapas deudoras del método iconológico. En la primera se recopiló el material bibliográfico, hemerográfico y fotográfico en museos, bibliotecas y colecciones particulares. En la segunda fase se clasificó el material privilegiando la información donde se expusiera información o interpretación relacionada a la idea de nación de Laso, además de data inédita que haya podido ser encontrada. En la tercera se realizó el análisis de las obras a la luz de la interpretación de los textos de Francisco Laso. Para ello, se seleccionaron seis lienzos en los cuales Laso retrató los distintos grupos socio-étnicos a los que se ha ido haciendo referencia. El análisis de los lienzos y la interpretación de los textos de Laso, permitieron un acercamiento a la idea de nación del artista.

La investigación está compuesta en tres capítulos. En el primero, *La imagen del indio en la nueva república*, se desarrolló el contexto histórico social, y se estudió la visión del indio en el Perú, hasta la Confederación Peruano Boliviana, a través de la literatura.

En el segundo capítulo, *Francisco Laso y su época*, se abordó la figura influyente de Benito Laso, padre del pintor, y su actividad política. Se menciona a “la generación del 48” a la que perteneció el pintor, su paso por la *Revista de Lima*, para, finalmente, concluir con

la biografía del artista.

En el tercer capítulo, *Francisco Laso: Imagen e idea del Perú*, se analizó lo nacional en la pintura de Francisco Laso a través del contexto histórico social, y la interpretación de sus textos como el: *Aguinaldo para las señoras del Perú* y artículos de *La Revista de Lima*, donde aborda la polémica en torno a las diferencias entre los distintos grupos socio étnicos del Perú. Además, se examinaron seis lienzos del artista donde desarrolla un lenguaje plástico vanguardista, ya que incluía las temática social, nacional y política. Estos lienzos son: *Pascana en la cordillera o Campamento indio* (1850-1857), *El habitante de las cordilleras* (1955), *Las tres razas o igualdad ante la ley* (1859), *Pascana en la cordillera* (1860) y *Pascana en la cordillera o El haravicu* (1860-1869) y la *Alegoría para el 2º Congreso Americano* (1864).

La propuesta de esta investigación se confirma en las seis imágenes analizadas, en las que evoca la temática nacional a través de elementos como el paisaje, el textil, iconografía del Perú antiguo, la cerámica escultórica y las interacciones sociales de los diferentes grupos étnicos del Perú.

Este trabajo de investigación ha sido posible gracias a al apoyo desinteresado de numerosas personas a quienes expreso mi más sincero reconocimiento al Dr. Jaime Mariza Foy por su permanente asesoría; a la Dra. Martha Barriga, a la Dra. Nanda Leonardini por sus comentarios y sugerencias; a Vladimir Velásquez por las imágenes y documentos proporcionados. A Miguel Alonso Cordero Velásquez por la fotografía de Francisco Laso, a Jonathan Mendoza por su incondicional apoyo; a Marcel Velaochaga por mejorar la calidad de las imágenes; a la Dra. María Emma Manarelli por facilitarme acceder al cuadro *Alegoría del 2º congreso Americano*. En especial a mi querida amiga Esther Jiménez Menacho por sus pacientes lecturas y comentarios. Sin estos apoyos, esta tesis no habría alcanzado sus logros.

CAPÍTULO I.

LA IMAGEN DEL INDIO EN LA NUEVA REPÚBLICA

1.1. Antecedentes: el indio en el Mercurio Peruano (1791 – 1795)

En el siglo XVIII se difundió la publicación de *El Mercurio Peruano*, realizada ésta por los intelectuales miembros de la Sociedad de Amantes del País,⁴ entre los que destacaban personajes como Hipólito Unanue,⁵ José Baquijano y Carrillo,⁶ y Giuseppe Rossi y Rubí.⁷ Influenciados por la Ilustración Europea, buscaron, a través de sus escritos, problematizar e impulsar el desarrollo intelectual, cultural, comercial y material del Perú.

Los mercuristas tenían como interés demostrar que la *intelligentsia* criolla⁸ era capaz de asumir la dirección de la administración colonial, sin significar ello poner en cuestión su compromiso con la corona española y su régimen, sino más bien en función a ella. No obstante, se puede vislumbrar algunas pretensiones por alcanzar una autonomía y libertad suficientes para una mayor control político y administrativo en el Perú. Los mercuristas se autodefinían como:

Jóvenes todos, empleados algunos en el servicio del Rey, otros graduados en los diversos ejercicios de la Universidad, otros ministros del altar, hemos abrazado unánime y gustosamente la difícil empresa de abrírnos una nueva senda, que nos conduzca al término feliz de ser útiles a la Patria. (*Mercurio Peruano*, 1793, VII: 6)

Los temas tratados en el diario eran diversos, principalmente orientados a estudios sobre

⁴ Fundada en 1790 por el milanés José Rossi Rubí establecido en Lima en 1786 junto a otros intelectuales interesados en la ilustración como José María Egaña, Hipólito Unanue y Demetrio Gusque. Se llamaron Sociedad Académica Amantes del País, por su amor por la patria y tuvieron la participación de otros intelectuales de la época (Tauro del Pino, 2001, p. 2464).

⁵ Hipólito Unanue Pavón (Arica, 1755 – Cañete, 1833). Médico y docente de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y uno de los intelectuales que formó parte de la Sociedad Académica de Amantes del País (1790); asimismo, participó en el *Mercurio Peruano* (Tauro del Pino, 2001, p. 2464).

⁶ José Baquijano y Carrillo (Lima, 1851 – Sevilla, 1817). Abogado e intelectual de tendencia liberal que impulsó la fundación de la Sociedad Académica Amantes del País (1790). Además, contribuyó intelectualmente en el *Mercurio Peruano*. (Tauro del Pino, 2001, p. 295).

⁷ Giuseppe Rossi y Rubí (Milán, 1765 – Lima, (?)). Escritor y científico experto en minerales, miembro de la Sociedad Académica de Amantes del País; también participó del *Mercurio Peruano*. (Tauro del Pino, 2001, p. 2301).

⁸ Entiéndase por ‘criollo’ el hijo procreado por el peninsular que nació en América.

los recursos naturales, los ingenios y sobre los distintos grupos socio étnicos que habitaban las zonas exploradas del territorio virreinal. Estos trabajos eran investigaciones que pretendían ser meticulosas en torno a la flora, la fauna, los recursos minerales y algunas características sobre poblaciones indígenas.

Un tema tratado, de especial interés para este trabajo, fue el relacionado al origen de la civilización en el antiguo Perú. Se consideraba a los incas como los más cercanos antepasados y como la civilización más avanzada hasta la llegada de los europeos. Se tuvo, así, una visión nostálgica de los incas en su búsqueda por encontrar estadios evolutivos análogos a las culturas del mediterráneo y occidente.

Fue Unanue quien ensayó una primera historiografía. Su contexto inmediato fueron las reformas borbónicas y los tiempos de levantamientos y revueltas indígenas, por lo que su visión no podía ser otra que la de la reivindicación de los imperios históricos como lo fue el de los Incas.

En efecto, la historiografía del siglo XVIII tiene en mente una idea de progreso histórico como el soporte genealógico sólido que requiere una «nación» como la criolla del Perú a fines del siglo XVIII y esta condición bien puede subyacer a los escritos de, al menos, Baquijano, Rossi y Rubí e Hipólito Unanue. Lo que interesa a los mercuristas es establecer que los Andes tienen un alto grado de civilización en su historia y los incas sirven perfectamente para este fin pues presentan un nivel elevado de civilización previa a la suya que, por definición, ha de ser necesariamente superior. (Quiroz & Quiroz, 2014, p. 134)

Frente a este idealismo, estaban los esclavos y la servidumbre, quienes eran, mayoritaria y respectivamente, los negros e indios, sujetos que, en el imaginario de los sectores gobernantes, causaban preocupación debido a su superioridad demográfica frente a los criollos y españoles, y, por lo tanto, eran quienes representaron siempre un rol de amenaza y posible sublevación. En el caso de Lima, siempre existió el miedo a un levantamiento, e incluso había noticias frescas de lo ocurrido en la Revolución Haitiana de fines del siglo XVIII, liderada por

Toussaint Louverture.⁹

Por tanto, en el *Mercurio Peruano*, a pesar de haberse mencionado tempranamente el término “patria” con aparentes connotaciones nacionalistas, no se lee ninguna referencia a grandes insurgencias indígenas, como las ocurridas en la selva con Juan Santos Atahualpa (1742),¹⁰ en Huarochirí con Francisco Inca (1750)¹¹ y en el sur andino con Túpac Amaru II (1780-1783).¹² Lo que sí es recurrente en el *Mercurio*, en cambio, es hallar un discurso generalizado que subestimaba la religiosidad y tradiciones andinas, como el artículo de José Mariano Millán de Aguirre donde mencionaba: “Supersticiones tan ridículas y degradantes fascinaban a estas gentes; y como la religión tiene un influjo superior en las costumbres, su espíritu ocupado de tan quiméricas ideas, sin necesidad inventaba los ritos y multiplicaba los presagios” (Millán de Aguirre, 1791). Las estructuras de sometimiento eran las que conducían las ideas de la época.

1.2. Contexto histórico: tensiones sociales del siglo XIX

El Perú ciertamente se halla en triste y deplorable estado; pero su desgracia no se debe ni puede atribuir a los pobres indios, a los mulatos ni a los negros. El mal está en todos. —El mal impera por la ignorancia y apatía del pueblo—por la inercia y carencia de espíritu público de las clases acomodadas. Estas son las principales causas por las que el mal reina sin freno y sin trabas—por esto la inmoralidad vencedora o vencida explota, consume y destruye el país. —Pero si el pueblo estuviese educado, si los hombres de talento y fortuna tuviesen

⁹ Toussaint Louverture (Saint Domingue, 1743 – Francia, 1803). Político y militar dirigente de la Revolución Haitiana. Fue prócer de la lucha contra la esclavitud en todo el continente. Murió encarcelado en el Fort de Joux (Gilrald, 2016, pp. 199-206).

¹⁰ Juan Santos Atahualpa fue un caudillo indígena que fue capaz de movilizar a distintas etnias en la selva central del Gran Pajonal, siendo partícipe de una importante rebelión contra los españoles (1742-1756). Nunca lo pudieron capturar. Según el mito se fue volando (Tauro del Pino, 2001, pp. 1032-1033).

¹¹ Francisco Inca comandó a los indígenas en Huarochirí, quienes agobiados por la mita y los tributos se sublevaron en contra del padre Francisco de Ávila, quien además realizó una campaña de extirpación de idolatrías. Tiempo después tras un enfrentamiento con las autoridades españolas se unieron a Juan Santos Atahualpa (Tauro del Pino, 2001, p. 1228).

¹² José Gabriel Condorcanqui y Rosa Noguera Valenzuela conocido como Túpac Amaru II. Fue cacique de Tungasuca, Surimana y Pampamarca; en 1760 se casó con Micaela Bastidas y, en 1778, encabezó una de las rebeliones de mayor trascendencia contra la corona española. Detenido, torturado y condenado a muerte, le cortaron la lengua, ataron sus extremidades a cuatro caballos, y finalmente lo decapitaron. Sin embargo, su muerte avivó el espíritu de rebeldía de los pueblos andinos (Tauro del Pino, 2001, pp. 2613 – 2614).

desinteresado patriotismo, el Perú cambiaría de faz. De un pueblo patriota se podía esperar que por sostener la paz y sus derechos, ahogase en su origen a todo tiranuelo que quisiese perturbar la marcha de la República en la vía de la verdadera moral y del progreso.—De una sociedad ilustrada y patriota se podía aguardar una buena elección de representantes, es decir, de hombres dignos, desinteresados que no consultasen sino el bien general, y que no fuesen como los que tenemos la costumbre de ver, seres famélicos traficantes de su honor y de su conciencia (Laso, como se cita en Majluf, 2003, p. 106).

Laso, autor del texto arriba citado, se muestra en él crítico hacia la estructura social en la que se sostenía el Estado peruano; para él, el problema del Perú no estaba en la diversidad étnica y cultural, el problema estaba en la forma de gobierno, y en cómo la élite utilizó a los militares para conservar el poder político y económico, creando, así, alianzas para su beneficio. Laso culpó a las clases acomodadas, como él las llamaba, de no tener interés en mejorar las políticas educativas, agrícolas ni industriales.

En el caso de la población indígena, se legitimaron condiciones de esclavitud a través de los pequeños feudos controlados por los gamonales. Con el advenimiento de la República, los indígenas dejaron la segregacionista república de indios para ser “ciudadanos” en una república sin ciudadanos —como lo expone Flores Galindo (1993)—, por ello, la nobleza indígena perdió legalidad y autoridad en la nueva República, gobernada por los criollos en Lima, tal como señala Manrique:

Con la desaparición de la nobleza indígena, la cultura andina se vio privada de sus intelectuales orgánicos; esos nobles que se proclamaban orgullosamente indios y se sentían herederos de una gran civilización; que poseían importantes patrimonios materiales, pero además leían y escribían; que sabían latín y se expresaban en quechua, aymara y castellano: que actuaban como una bisagra imprescindible entre la cultura de los conquistadores y la de los conquistados. Su desaparición llevó a la identificación, que persiste hasta ahora, entre la condición de “indio” y “pobre”. Creó también esa brecha, aun no cerrada, entre la cultura andina y la cultura occidental. En adelante la cultura andina sería obra de productores —agricultores, pastores, artesanos—, que, además de insertarse en la división social del trabajo como trabajadores manuales, producen cultura. Durante la República persistió la miseria material de los indios y se renovó su marginación cultural. Esto impedirá que las obras gestadas por los

creadores populares (artífices del denominado “saber popular”) pudieran acceder al estatuto de obras académicas. A lo más, servirán para proveer de temas a la elaboración de los indigenistas, creadores provenientes del mundo no indio que trataban de representar la realidad india, que les era ajena. (Manrique, 2005, p. 7)

Manrique expone el origen del tema étnico que acompaña el discurso nacional hasta la actualidad. Sostiene que hubo una ruptura en desmedro de los derechos indígenas y que se originó en el siglo XVIII con la derrota de la revolución de Túpac Amaru II y la caída del así llamado Renacimiento Inca,¹³ siendo este momento en el que la élite inca volvió a considerar su pasado real, como lo evidenció el Inca Garcilaso de la Vega¹⁴ en su emblemática obra *Los Comentarios Reales de los Incas* (1610) y los retratos de la nobleza inca.

Saltando directamente a la época de Francisco Laso, es necesario recordar que las ideas del Conde de Gobineau¹⁵ (1937) circulaban por los sectores intelectuales conservadores. Gobineau analizó en su obra la historia de las civilizaciones desde una perspectiva socio étnica, siendo la raza aria superior a las otras. Este autor consideró que las sociedades desaparecían o entraban en decadencia debido a que la supervivencia en el tiempo estaría condicionada por las cualidades raciales. Para él, entonces, las civilizaciones que habían perdurado en superioridad en el tiempo serían aquellas fundadas por arios, pero de ser el caso que ellas se mezclasen con otras razas, su decadencia iniciaría.

El Perú no fue extraño a estas ideas, las cuales se cristalizaron y fueron articuladas

¹³ Ver: Rowe (2003).

¹⁴ España, (1616). Historiador y cronista, hijo de un capitán español y de la ñusta Isabel Chimu Ocllo, nieta de Túpac Yupanqui, por lo que Garcilaso tuvo contacto con la corte de Sairi Túpac. En 1562 conoce a Fray Bartolomé de las Casas. Escribió varias obras como *La florida de Inca* (1605) donde cuenta la trágica expedición de Hernando de Soto a la Florida, y *Los Comentarios Reales* (1609) dividido en dos partes: la primera expone la grandeza del pasado andino a través de sus recuerdos de infancia y narraciones familiares maternos; la segunda, la *Historia general del Perú* (1617) y es una descripción de cómo fue el panorama tras la conquista, la guerra entre españoles, y las reparticiones de tierras. En 1782 fue prohibida su lectura, porque su contenido exalta la equidad entre la cultura andina y la europea (Tauro del Pino, 2001, pp. 1058- 1059).

¹⁵ Joseph Arthur, conde de Gobineau nació en 1816 y murió en 1882, fue un filósofo francés conocido por sus ideas sobre la superioridad racial, ideas que publicó en el texto *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (De Gobineau, 1967).

posteriormente por el español Sebastián Lorente¹⁶ en su libro *Historia antigua del Perú* (1860), utilizado en los colegios y academias, como señala Flores Galindo (1993):

Lorente fue quien contribuyó de manera más directa a modelar la conciencia histórica de los niños y los jóvenes peruanos que asistían a la escuela o que sabían leer. Sustentó su versión de la historia peruana en un esquema general que admitía la existencia de razas. Por entonces habían llegado al Perú las ideas de Gabineau y fueron admitidas muy rápidamente. Lorente encontró en ella la clave para cualquier explicación histórica. Distinguir entre razas opresoras y razas oprimidas le permitió compadecer al indio. (Galindo, 1992, p. 278)

Tal como señaló Flores Galindo, citando a Lorente, este último indica que compadecer al indio es también cargarlo de todos los adjetivos negativos contra él y su cultura:

Yacen en la ignorancia, son cobardes, indolentes, incapaces de reconocer los beneficios, sin entrañas, holgazanes, rateros, sin respeto por la verdad, y sin ningún sentimiento elevado, vegetan en la miseria y en las preocupaciones, viven en la embriaguez y duermen en la lascivia. (Flores Galindo, 1993, p. 279)

El poder estaba en Lima, y los Andes eran un territorio incomprendido cultural, social e ideológicamente. Estaba lejos de la modernidad de Europa y su progreso.

Francisco Laso, por su parte, tenía otra perspectiva sobre el tema del indio. Para él, el problema radicaba en cómo habían sido ellos explotados y relegados socialmente. Laso argumentó de forma incisiva a lo largo de sus escritos que la educación de estos grupos sería el único instrumento capaz de cambiar el destino de las poblaciones indígenas.

La raza indígena, pues, a pesar de lo que quieran decir de ella, es una buena raza a la cual no se ha sabido explotar. Si a los Indios se les hubiese considerado como a hombres y no como a bestias; si los gobernantes hubiesen mirado al Indio como los franceses al Veduino (sic) sometido, el Indio habría desplegado sus buenas cualidades, y se hubiera nivelado con el hombre más civilizado. Si acaso la América del Sur no está destinada a ser propiedad de la gente sajona que disuelve a las otras razas, puede muy bien ser que, después de una serie de

¹⁶ Sebastián Lorente (Murcia, España 1813 - Lima, Perú 1884). Historiador, teólogo y maestro. En 1842 viajó a Lima y fue incorporado al Colegio Guadalupe por falta de docentes. Así llegó a dictar hasta 10 cursos, entre ellos historia de América y Perú. Publicó *Historia antigua del Perú* (1860) e *Historia de la civilización peruana* (1879), entre otros libros (Tauro del Pino, 2001, p. 1512).

buenos y civilizados gobiernos, los Indios del Perú, ya ilustrados, puedan desmentir con hechos la opinión injusta que de ellos se ha tenido (Laso, como se cita en Majluf, 2003, p.120).

Algunos antecedentes tuvieron las ideas de Laso. Algunos intelectuales se vieron atraídos por las culturas del Perú antiguo. Así, en 1827, Mariano Eduardo Rivero y Ustáriz¹⁷ publicó *Antigüedades peruanas*¹⁸ y luego, en 1851, en Viena, sacó otra edición en coautoría con Johann Jakob von Tschudi.¹⁹ Este libro despertó interés en los intelectuales europeos por las culturas del antiguo Perú a través de sus traducciones.

De acuerdo con Manrique (2004), los criollos, quienes representaban la civilización, tenían el “deber histórico” de controlar el poder político y cultural sobre los otros grupos socio étnicos que conformaban el Perú. Por ello, se mantuvo el antiguo régimen colonial, “donde una minoría se sentía la encarnación de la nación, con el derecho de excluir a las grandes mayorías” (Manrique, 2004, p.13). Sin embargo, existió un grupo de intelectuales criollos de la elite que, influenciados por los ideales de la Revolución Francesa y del movimiento obrero inglés, tuvieron la preocupación por un proyecto nacional. Entre ellos estaba Francisco Laso, quien pensaba en un proyecto inclusivo.

1.3. El indio en el desarrollo de la Confederación Peruano-Boliviana

¿Cómo era la visión del indio en la literatura contemporánea a Laso? En 1836, durante el periodo de la Confederación Peruano-Boliviana,²⁰ los intelectuales de la época atacaron con

¹⁷ Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz (Perú, Arequipa, 1798 – París, 1857) Naturalista y pionero en la antropología y la arqueología peruana. Viajó a Europa donde se perfeccionó en química y mineralogía, y regreso a Perú por orden del Gral. Simón Bolívar, quien lo nombró director del Museo Nacional. También reconoció las propiedades del guano como un eficaz fertilizante (Tauro del Pino, 2001, p. 2268).

¹⁸ *Antigüedades peruanas* fue un texto publicado por Mariano Eduardo de Rivero y Ustáriz. El plantea el estudio de las sociedades en el antiguo Perú, a través de descripciones e ilustraciones de monumentos y cultura inmaterial, con una visión sobre el mundo peruano antiguo, desde la perspectiva del siglo XIX. El libro fue traducido al inglés en cuatro ediciones; al francés en dos ediciones y en alemán (Tauro del Pino, 2001, p. 2268).

¹⁹ Johann Jakob von Tschudi colaboró con Rivero como editor, aunque en el texto original aparece como co-autor (Coloma, 1984, p. 64).

²⁰ La Confederación Perú-Bolivia (1836-1839) fue un Estado que estuvo bajo el liderazgo del mariscal Andrés de Santa Cruz y tuvo una duración de tres años. Esta fue disuelta por Agustín Gamarra (Basadre, 1983, s/p).

discursos racistas los orígenes étnicos de Andrés de Santa Cruz²¹ por éste ser un ferviente impulsor de las políticas comerciales entre Perú y Bolivia, lo que resultó contraproducente para los intereses económicos de la elite comercial peruana (Méndez, 2000, pp.14-16). Felipe Pardo y Aliaga,²² literato y político peruano, publicó un muy conocido poema satírico titulado *La Jeta* con mofas hacia el origen étnico de Andrés de Santa Cruz a quien llamó cholo jetón, durante la Confederación:

Santa Cruz propicio trae cadena aciaga
¡ah, como se apaga tan gran beneficio que trompa suene torrón ton, ton!
¡Que viene
el cholo jeton!

(Pardo y Aliaga, como se cita en Kristal 1991, p. 44)

²¹ Andrés de Santa Cruz (La Paz, Bolivia - 1792 Versalles, Francia 1865) Militar protector de la Confederación Perú-Bolivia (Tauro del Pino, 2001, pp. 2403-2404).

²² Felipe Pardo y Aliaga (Lima, Perú 1806 - Lima 1868). Abogado, poeta y político, viajó muy joven a España. Regresó al Perú en 1828 y ejerció la abogacía. Asimismo, dirigió *El conciliador* (1829-1833) y escribió en el *Mercurio Peruano* en los periodos (1827-1834) y (1839 -1840). Tuvo una activa participación política contra el general Luis de Orbegoso, en los periódicos donde escribió satíricamente, lo denominaban “El hijo del Montonero”, “El coco de Santa Cruz” y” Para Muchachos”. También escribió tres comedias, reflejo de la época y del acontecer histórico del momento: *Frutos de una educación* (1828), *Una huérfana en Chorrillos* (1833), *Don Leocadio y el aniversario de Ayacucho* (1833). Felipe Pardo y Aliaga fue retratado por Francisco Laso en 1866 se considera como uno de los mejores retratos del artista. Actualmente esta obra se encuentra en el Museo Pedro de Osma en Lima (Tauro del Pino, 2001, pp. 1949-1950).



Imagen 1. Francisco Laso, Retrato de Felipe Pardo y Aliaga 1866. Óleo sobre lienzo, 132 x 1.06 cm. Museo Pedro de Osma

Tal como señala Efraín Kristal (1991), Pardo y Aliaga expuso un discurso racista contra Santa Cruz, y su madre, una india aymara llamada Juana Basilia Calaumana, Cacica de Huarina a quien calificó de momia (Pardo y Aliaga, como se cita en Kristal 1991, p. 45). Lo anterior, sumado al estigma de rebelde e incansable anarquista que cargaba consigo Andrés de Santa Cruz, fue todo lo contrario a Castilla y su grupo político-militar conservador con el que simpatizaba Pardo y Aliaga.

En contraste a este poema, y durante el mismo contexto de la Confederación Perú-Bolivia, Narciso Aréstegui,²³ soldado cercano a las ideas de Castilla, publicó por entregas en el diario

²³ Narciso Aréstegui (Cuzco, Perú ¿1820? - Puno, Perú. 1869). Novelista, abogado y militar. Asimismo, escribió tres libros: *El padre Horán* (1848), *El ángel salvador*, *Faustina*; y dos obras pedidas: *La venganza de un marido* y *El abogado* (Tauro del Pino, 2001, pp. 214-215).

El Comercio la novela *El padre Horán*, una historia ambientada en 1836 durante la Confederación. Según Tord (1978), estaba “destinada a ser la primera narración del Perú republicano en comprender en su argumento las costumbres y el estado social del indígena” (p. 32), además de buscar aproximarse al mundo indígena y a las condiciones en las que vivían sus actores. Tord cita un texto donde Aréstegui expresa su sinsabor sobre la condición del indio:

¡Y aun se abusa del sufrimiento de esta raza desgraciada! Apartando la vista de su indigencia, se les encarece llamándolos infelices, porque callan, sufren y obedecen, quizás por la fuerza, puesto que no pueden dejar de conocer cuando están evidentemente obligados y no se procura aliviar siquiera la diana instrucción, suficiente tal vez para su ventura. (Tord, 1978, p. 31)

Aréstegui planteó nuevas problemáticas, como el acceso a la educación del indígena y su inclusión en la economía a través de la industria textil regional, que fue de gran importancia para el comercio indígena durante el virreinato. Tord (1978) le atribuye a Luis Alberto Sánchez sentenciar que el interés por el indio aparece en 1848 con la obra de Aréstegui, siendo precedente a la literatura de corte indigenista como los posteriores textos de Francisco Laso.

Pero esta obra fue, al igual que la obra de Laso, sólo una isla de rebeldía en su época, pues, en este mismo panorama, otro texto que hace referencia a la población indígena, pero con una visión paternalista, fue el de Santiago Távara²⁴ (1854), quien publicó el ensayo “Emancipación del indio decretada el 5 de julio de 1854 por el libertador Ramón Castilla”, donde manifestó que los indios no estaban en condiciones de asumir su propia autonomía, ni defensa legal, debido a la constante opresión al que fueron sometidos. Según cita Kristal (1991):

Távara creía que, debido a su debilidad de carácter, los indios no sabían cómo protegerse ni cómo defender sus derechos frente al engaño o los maltratos: “Carecen de energía

²⁴ Santiago Távara (Piura, 1790 – Piura, 1874). Fue escritor, político y un acaudalado terrateniente norteño. En 1826 viajó a Lima y visitó los círculos de liberales; asimismo, fue elegido diputado por Piura en 1833. También fue director del Archivo Nacional en 1864 (Tauro del Pino, 2001, p. 2537).

para exigir justicia contra el defraudador” Según Távara los indios necesitaban su ayuda debido a que, con el tiempo, su carácter había sido degradado por la servidumbre y el sufrimiento. (Kristal, 1991, p. 48)

El indio era un grupo socio étnico explotado por la recaudación de impuestos, el servicio militar obligatorio y los abusos del gamonalismo. Távara criticó este sistema semi esclavista, pues fue el sistema que mantuvo al indio en perenne servidumbre.

Por otro lado, un fenómeno posterior a la independencia, y que reforzó las relaciones de dependencia de las comunidades indígenas, fue la desarticulación de la red de mercados y abastecimiento en el área andina. Scarlett Ophelan (1988) señala que:

Ningún circuito comercial estuvo tan bien sincronizado como el que abastecía de productos al Alto Perú. Lo peculiar es que este mercado no fue exclusividad de comerciantes peninsulares, criollos o de la elite indígena. Las comunidades campesinas al igual que los pequeños productores y, trajinantes o viajeros indígenas, compartieron una porción del mercado. (Ophelan, 1988, p. 107)

En consecuencia, al abolir el tributo indígena, las comunidades fueron absorbidas por el poder gamonal mientras se desarrollaban vínculos de dependencia entre ellos, pues el primero se apropió de las tierras, como una forma de tener control y mano de obra permanentemente gratuita, aspectos que fueron tratados en la literatura de la época y criticados.

Como se puede observar, la percepción alrededor de la figura del indio fue principalmente de carácter paternalista durante la primera mitad del siglo XIX. Fueron subestimados constantemente por su cultura, religiosidad y capacidad intelectual por un sector ilustrado de la elite, tales como Felipe Pardo y Aliaga o Juan José Mariano Millán de Aguirre, quienes difundieron con discursos racistas el sentimiento generalizado hacia los indios y sus descendientes, a través de los medios escritos que la elite consumía. Primero lo fue a través del *Mercurio Peruano*, y con posterioridad en revistas como “El hijo del Montonero”, “El coco de Santa Cruz” y “Para Muchachos”.

Fue dentro de este ambiente literario y artístico que Francisco Laso trató la problemática del indio en la sociedad peruana desde una perspectiva más integracionista, con preocupaciones en torno a la educación y participación cívica y política de los indios. En el siguiente capítulo, se desarrollará la vida personal y política de Laso.

CAPÍTULO II.

FRANCISCO LASO Y SU ÉPOCA

2.1. Francisco Laso: el artista y su época

José Francisco Domingo Laso de la Vega y de los Ríos (Imagen 2) nació en Tacna, el 8 de mayo de 1823. Hijo del prócer de la Independencia, Benito Laso de la Vega Quijano, y de Juana Manuela de los Ríos, perteneciente a la elite puneña, hermana del marqués de Villahermosa de San José.²⁵ Su familia apoyó en todo momento la vocación del artista hacia la pintura y su interés de servir a la patria a través de la actividad política. Fue hermano de Juana Manuela de Eléspuru,²⁶ intelectual y poeta de la época, conocida por las tertulias en su casa con intelectuales como Juana Manuela Gorriti. Tras la muerte de su madre, en 1830, en Copacabana, su padre casó en segundas nupcias con doña Petronila García Calderón, y se trasladaron a Lima en 1833 para que Francisco estudiara derecho, como lo había hecho su padre. Finalmente, Francisco abandonó esta carrera para volcar sus fuerzas hacia su vocación artística (Ugarte Eléspuru, 1969, pp. 110 -111).

La vida familiar de Francisco Laso fue similar a la del pintor y poeta inglés Dante Gabriel Rossetti (1828-1882),²⁷ hijo del poeta de la revolución italiana, Gabriele Rossetti (1783-1854),²⁸ exiliado en Londres, y hermano de la conocida poeta Cristina Rossetti (1830-

²⁵ El Marquesado de Villahermosa de San José fue otorgado por Carlos II en 1696 a favor de Francisco Tamayo de Mendoza y Navarra, miembro de una familia criolla de origen andaluza quienes radicaban en Arequipa y Lima. Sus integrantes desempeñaron cargos administrativos y militares importantes (Vargas, 1948, p. 43).

²⁶ Juana Manuela Laso de Eléspuru (Tacna, Perú 1818- Lima, Perú 1905), hermana de Francisco Laso, hija del político y periodista Benito Laso. Importante escritora tuvo una magnífica educación y gustó de las artes. En 1839 casó con el general Norberto Eléspuru; sus hijos fueron Juan Norberto Eléspuru y Mercedes Eléspuru, quienes se dedicaron a la vida literaria. Juana Manuela destacó en el género dramático; su obra *Amor a la libertad*, que se estrenó el 9 de diciembre para la conmemoración de la Batalla de Ayacucho; y *Que nadie lo sepa* (Forgues, 1999, pp. 97-98).

²⁷ Dante Gabriel Rossetti (Londres, Reino Unido 1828 – 1892 Kent, Reino Unido). Poeta y pintor, uno de los fundadores de la Hermandad Prerrafaelita, en 1848 junto a los pintores John Everett Millais y William Holman Hunt (Sarabia, 1997, pp. 9-15).

²⁸ Gabriele Rossetti (Nápoles 1783- Londres 1854), poeta y cantor de la Revolución Italiana, exiliado en Nápoles y refugiado en Londres 1824. Su casa fue centro de reuniones de intelectuales revolucionarios italianos con quienes disfrutó de tertulias sobre literatura y política (Rossetti, 1996, p.9).

1894)²⁹ y del historiador y crítico de arte William Michael (1829-1919).³⁰ Ambos artistas poseían una sólida formación ideológica y política producto de la experiencia familiar, pues los Rossetti estaban marcados por el exilio de la revolución nacionalista italiana, y los Laso por el proceso de Independencia del Perú. En consecuencia, en ambas familias el rol político siempre estuvo vinculado a la creación artística.



Imagen 2. Estudio Courret Hnos. Retrato de Francisco Laso. Fotografía en papel albuminado, tarjeta de visita, 10 x 6.2 cm. Colección Miguel Alonso Cordero Velásquez

²⁹ Cristina Rossetti (Londres, Reino Unido 1830 – 1894 *ibidem*). Poeta hermana del pintor Dante Gabriel Rossetti, William Michael Rossetti y María Francesca Rossetti. Su poesía era principalmente mística, motivo por el que sus amigos la llamaban Santa Cristina (Sarabia, 1997, p. 10).

³⁰ William Michael (Londres 1829 – 1919), crítico literario, historiador de la Hermandad Prerrafaelista y apoyo constante de su hermana Gabriel; y Cristina (1830-1894), la famosa poetisa (Rossetti, 1996, p. 9).

Entre 1838 y 1839, Laso estudió pintura en el taller de Francisco Javier Cortés,³¹ artista quiteño especialista en dibujo botánico, quien había colaborado con Humboldt³² en una de sus expediciones científicas. Cortés era uno de los artistas más reconocidos de su tiempo, motivo que hizo que el virrey Abascal, en 1810, lo designara director de la academia de pintura y dibujo

Es en esta época cuando Francisco Laso conoció al pintor Ignacio Merino,³³ quien tuvo la dirección de la academia tras el fallecimiento de Cortés en 1841 y Laso la subdirección. Merino aconsejó al artista realizar una estancia en Europa y buscar a su antiguo maestro Paul Delaroche³⁴ (Ugarte, 1966, p. 117). Benito apoyó la decisión de su hijo y aprovechó el viaje de un gran amigo, Miguel Espinoza de los Monteros, para entregarle la tutoría de Francisco durante su viaje.

Es posible que Miguel Espinoza fuera el mismo personaje del artículo *Tiempos pasados* escrito por Laso para *La Revista de Lima*. Allí hizo una referencia autobiográfica bajo el seudónimo de Cesare Mercato, un supuesto artista florentino. En el relato, Mercato recorre Europa con su tutor español, Don Patricio de Gil, a quien Laso describió como “idiota e insípido”. La analogía con Miguel Espinoza de los Monteros y el personaje de Don Patricio Gil se trasluce en *Tiempos pasados*, representado como un hombre de poca educación y sensibilidad, de cuya moral Laso hace referencia de la siguiente manera: “Con respecto a la moral de Don Patricio diré que era muy bueno, pero, en mi concepto, de esos buenos que bien

³¹ Francisco Javier Cortés (Quito, Ecuador 1770- Lima, Perú 1841) Pintor ecuatoriano, descendiente de un linaje de artistas. Trabajó en expediciones científicas, como del naturista José Celestino Mutis. Fue profesor de Ignacio Merino y de Francisco Laso. Es el artífice de los primeros diseños del Escudo Nacional del Perú en 1820 (Tauro del Pino, 2001, p. 765).

³² Alexander Von Humboldt (Berlín, reino de Prusia 1769 – 1859 Berlín, reino de Prusia). Explorador prusiano viajó por América y Asia Central. Como naturalista y conocedor de diversas disciplinas científicas: botánica, astronomía, ciencias históricas, geología, minería y geografía entre otras. En 1818 conoce Mariano Eduardo de Rivero, autor del libro *Antigüedades Peruanas* (1851) (Vargas, 1966, p. 5).

³³ Ignacio Merino Muñoz (Piura, Perú 1817- Lima, Perú 1876). Pintor que gozó de gran prestigio; es considerado uno de los fundadores del academicismo en el Perú (Ugarte, 1966, p. 7).

³⁴ Paul Delaroche (Paris 1797 – 1859). Pintor francés, romántico, retratista y profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes en 1832 (Bann, 1997, pp. 13-38).

pudieran no salir de los infiernos, puesto que son incapaces de hacer el menor bien en este mundo” (Laso, como se cita en Majluf, 2003, p. 154).

En París, Laso fue alumno de Paul Delaroche durante un corto tiempo, pues abandonó ese taller por el de Charles Gleyre,³⁵ con cuya pintura Laso tuvo una mayor afinidad (Lavalle, 1889, p. 1126). Al respecto, Stastny (1969) indicó: “en París muy significativamente lo atrae el maestro Charles Gleyre, pintor de estilo severo y notable actividad pedagógica, cuyo taller fue frecuentado por figuras tan destacadas como Monet,³⁶ Renoir³⁷ y Sisley³⁸” (s/p).

Aunque el joven Laso se interesó por el innovador estilo de Gleyre, el maestro que dejó un mayor impacto en nuestro pintor fue Eugene-Jean Damery³⁹ (1825-1853), a quien conoció en el taller de su amigo Fauret de Tolosa,⁴⁰ cordial momento que narra en el artículo *Un recuerdo* difundido en *La Revista de Lima* en 1861 (Majluf, 2003, p. 132).

Damery no solo fue un gran maestro desde el punto de vista plástico, sino también un joven vanguardista de quien Laso aprendió los hábitos de un pintor romántico. Veía en Damery a un maestro a pesar de ser Laso mayor que él, pues el francés ya contaba con el Premio Roma a sus cortos 20 años. Laso no solo sentía admiración hacia él como artista, sino que también lo respetaba como amigo, por sus cualidades morales que le hicieron merecedor del respeto profesional de otros artistas: “Damery partió para Roma y llegó a la escuela francesa precedido de su reputación. Allí se estableció, a pesar de ser el más joven, como el soberano. Era el más

³⁵ Marc Gabriel Charles Gleyre (Vaud, Suiza 1806 - 1879 Vaud, Suiza) Artista durante su juventud perteneció al taller de Paul Delaroche. Fue maestro de Renoir, Whisler, Sisley y Monet (Rosenblum y Janson, 1984, p. 202).

³⁶ Claude Monet (París 1840 – Giverny 1926), pintor francés impresionista. (Puig, 1981, p. 1044).

³⁷ Pierre Auguste Renoir (Limoges 1841 – Cagnes 1919), pintor francés impresionista. Conoció a Monet y Sisley en el taller de Gleyre (Puig, 1981, pp. 1299-1300).

³⁸ Alfred Sisley (París 1839 – Moret-Sur-Loing 1899), pintor francés de origen británico. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de París, en el taller de Gleyre. (Puig, 1981, pp. 1468-1470).

³⁹ Eugene-Jean Damery (París, Francia 1825-1853 Nice, Francia) Pintor merecedor del premio Roma en 1848 (beca escolar del gobierno francés para la formación artística). Gran amigo y maestro de Francisco Laso (Cardoso & Trood, 2000, p. 138).

⁴⁰ Léon Fauré (Tolosa, España ¿? - 1887 París, Francia) Pintor, alumno de Delacroix, que exhibió en el Salón de París entre (1857-1876) (Majluf, 2003, p. 132).

fuerte” (Majluf, 2003, p. 131).

A su regreso al Perú, en 1848, Laso se instaló en el número 133 de la calle Gremios (hoy Jr. Callao), en donde intentó crear un centro de amena reunión con artistas e intelectuales, semejante a los que había frecuentado en Europa. Además, propuso a las cámaras legislativas la creación de una academia o escuela para la enseñanza de las bellas artes, y propuso a la representación nacional ser financiado a través de una deuda que el Estado tenía con su padre, Benito Laso, por su aporte en las guerras de la Independencia (Ugarte, 1966, p. 123).

Laso recibió una negativa de algunos sectores de la clase política que nunca le perdonaron a don Benito su bolivarianismo, como tampoco la afilada pluma en sus ensayos.

Esta no sería la primera ni la última vez en la que el artista se enfrentaría a un panorama difícil en el mundo artístico. Ante esto, Laso tomó la pluma y la pintura como un recurso político contra sus detractores, aun siendo todos ellos del mismo estrato social.

Durante este periodo de estancia en Lima, Laso elaboró algunos retratos de amigos de la familia y del pintor. Por ejemplo, los de Don Bartolomé Herrera⁴¹ que, lamentablemente se quemó en 1943 en el incendio de la Biblioteca Nacional,⁴² y el de Federico Errázuriz,⁴³ que posiblemente fuera llevado a Chile. Por esos años, y por su cercanía con el mundo artístico limeño, pintó el telón del teatro Variedades, local que se ubicaba en la calle Espaderos (hoy cuadra 5 de Jr. de la Unión). También pintó el retrato de la actriz Aurora Fedriani conocida artista del Teatro Principal (Ugarte Eléspuru, 1966.p 132).

Entre 1849-1850 recorrió el interior del Perú, específicamente Cusco y Puno. Este viaje

⁴¹ Bartolomé Herrera (Lima, Perú 1808 – 1864 Arequipa) Sacerdote filósofo y político conservador y antiliberal (Tauro del Pino, 2001, p.p. 1158- 1159).

⁴² La madrugada del 10 de mayo de 1943 un voraz incendio consumió casi todo el edificio que albergaba la Biblioteca Nacional (Tauro del Pino, 2001, pp. 361-362).

⁴³ Federico Errázuriz Zañartu (Santiago, Chile 1825 – 1877 Santiago, Chile) Abogado, político y presidente de Chile entre 1871-1876. Opositor al gobierno de Manuel Montt, participó en la revolución de 1851 motivo por el cual fue desterrado a Perú hasta 1855; es durante su estancia que fue retratado por Francisco Laso (Quezada, 2011, p. 116).

le permitió realizar bocetos de obras como *El habitante de las cordilleras* (1855), *Pascana en la cordillera* o *Campamento indio* (1850-1857), *Pascana en la cordillera* (1860), *Pascana en la cordillera* o *El Haravicu* (1869). Recorrió el interior del Perú, experiencia que dio inicio a su producción de temática nacional en su pintura. Laso emprendió su largo viaje hacia los Andes como lo hicieron sus maestros europeos Delaroche y Gleyre a África y Medio Oriente. Al respecto, Ricardo Estabridis (2004) sostuvo que:

Es indudable que los viajes que realiza en 1850 por Cuzco y Puno son cruciales, ya que ese contacto con el Perú en sus raíces marcará su sensibilidad romántica, no solo para su obra plástica, sino también para la labor que realizó como escritor crítico de la sociedad peruana de la época. Fruto principal de su obra creativa será su "Habitante de la Cordillera", desarrollado en París durante su segunda estancia, iniciada en 1853, gracias al apoyo económico del presidente Echenique. Esta pintura será exhibida en la Exposición Universal de París del año 1855, donde obtendrá una Mención Honrosa y dará lugar a comentarios favorables de los críticos franceses, tales como Gustavo Planche quien le dedicó elogiosos párrafos en la 'Reveu des Deux Mondes'. (p. 86)

Para Estabridis, este viaje causó gran impacto en la sensibilidad romántica de Laso, al conocer otros grupos étnicos, las costumbres, los colores y paisajes de los Andes. Al ver a las poblaciones en su propio hábitat geográfico, conoció el otro rostro de su nación.

La búsqueda de su identidad se expresó a través del paisaje, de las poblaciones locales y de las manifestaciones culturales y religiosas, además del interés de representar plásticamente aspectos relacionados con la población afroperuana.

En 1851, periodo que inició su producción con temática indígena, el gobierno de José Rufino Echenique⁴⁴ le otorgó una beca que le permitió regresar a Europa. En este viaje Laso conoció a sus compatriotas José Casimiro Ulloa⁴⁵ y Manuel Pardo,⁴⁶ quienes residían en París.

⁴⁴ José Rufino Echenique (Puno, Perú 1808 – 1887 Lima, Perú) presidente del Perú entre los años 1851 a 1855 (Tauro del Pino, 2001, pp. 873-874).

⁴⁵ José Casimiro Ulloa Bucelo (Lima, Perú 1829 – 1891 Arequipa, Perú) Médico, docente, periodista y político, fue uno de los fundadores de la Cruz Roja Peruana (Tauro del Pino, 2001, pp. 2634 -2634).

⁴⁶ Manuel Pardo y Lavalle (Lima, Perú 1843- 1878 Lima, Perú) Economista y político, primer presidente civil del

Para Ugarte Eléspuru, entre 1853-1854, Laso realizó un viaje por la región francesa de La Grave en compañía de los pintores Isidoro Rahoult (1819-1874) y Enrique Blanc-Fontaine (1819-1897) posiblemente. En este viaje pintó el paisaje de *La Grave* (imagen 26).

En esta estancia escribió el *Aguinaldo para las señoras del Perú*, finalizado el primero de enero de 1854, texto donde planteó una serie de denuncias sobre las relaciones de poder que se tejían en la estructura social peruana. Sobre este periodo, Manuel Ugarte Eléspuru (1966) señala:

[...] El aguinaldo, que escribió en París, en 1854, con el seudónimo de El Barón de poco me importa ya en él enrostra a la juventud peruana su inoperancia y su vacuidad. En general, El aguinaldo es un patético llamado a la conciencia del país para que despierte y una crítica a la educación y los prejuicios criollos. (p. 152)

Durante este periodo Laso adquirió un lenguaje estético propio, y es considerado como su mejor momento, tal vez porque “tenía un espíritu persistente y una imagen de la patria lejana” (Ugarte, 1966, p. 144). Además, como bien señala Ugarte, la pintura de *El habitante de las cordilleras* tuvo comentarios favorables en la crítica francesa y recibió la mención honrosa en la Exposición Universal de París de 1855:

La exposición fue motivo de elogios por seis diarios de París. Entre estas críticas favorables debemos anotar la de Gustave Planche aparecida en la “Revue des Deux Mondes” y la de “La Ilustración”, entonces la más difundida y popular revista semanal francesa de la época. (p. 144)

Francisco Laso, en 1855, regresó al Perú y viajó a Arequipa para encontrarse con el obispo José Sebastián de Goyeneche y Barreda,⁴⁷ para el cual realizó un encargo de obras religiosas destinadas a la catedral, entre las que destaca *Canto Llano* (1856). Para Ugarte Eléspuru los modelos de este lienzo fueron sus amigos: Manuel Osma vestido de dominico,

Perú (Tauro del Pino, 2001, pp. 1953-1954).

⁴⁷ José Sebastián de Goyeneche y Barreda (Arequipa, Perú 1784 – 1872– Lima, Perú) Obispo de Arequipa desde 1818 a 1859, y XVII arzobispo de Lima entre 1859 y 1872. Fue uno de los ideólogos de la Confederación Perú-Bolivia (Tauro del Pino, 2001, p. 1093).

Toribio Calmet como agustino y Le Pere Eternel como el mercedario, modelo profesional éste último, así como también amigo del pintor. El que le dio el rostro al fraile camaldulense fue José de Goyeneche (Ugarte, 1966, p. 145).

Entre 1860-1864, Laso retrató a su amigo, el pintor y calígrafo Palemón Tinajeros 1835-1865, quien le dio el rostro al inca en la tela de Luis Montero *Los Funerales de Atahualpa* (1863-1967) (Majluf, 2011, pp.70-75).

En 1863, Laso se casó con Manuela Henríquez (Imagen 3), a quien tomaría como modelo para obras como *Santa Rosa de Lima*, *La Justicia* y el cuadro *Alegoría para el 2º Congreso Americano*. Posteriormente, realizaría su tercer viaje a Europa.

Tal como se señaló anteriormente, Laso tuvo una etapa política intensa en la cual fue uno de los colaboradores más activos del gobierno de Manuel Pardo y Lavalle, gobierno que emprendió un proyecto de reforma económica e institucional del Estado guanero. En 1864, fue elegido diputado por Lima al Congreso Constituyente.

En 1866, a raíz del Combate del Dos de Mayo,⁴⁸ Laso organizó la Compañía de Bomberos. Majluf (2003) sostiene que “Laso fue uno de los principales promotores de esta iniciativa y, como capitán de dicha compañía, lideró un cuerpo de doscientos artesanos voluntarios, en el que las fuerzas peruanas repelieron el ataque español” (Majluf, 2003, p. 31).

⁴⁸ El Combate Dos de Mayo fue un enfrentamiento naval entre la escuadra española al mando del almirante Casto Méndez Núñez y el ejército peruano bajo el mando de Mariano Ignacio Prado, guerra en la cual el Perú salió victorioso (Basadre, 1983, p. 272).



Imagen 3. Francisco Laso, Retrato de Manuela Henríquez de Laso, 1858. Óleo sobre lienzo 96.5 x 72.5 cm. Museo de Arte

Su permanente participación política le valió la censura y la crítica por obtener becas otorgadas por el Estado, ya que sus detractores consideraban que iba en contra de lo que predicaba. Ante esto, y como respuesta, el pintor obsequió al Estado peruano tres obras: *El habitante de las cordilleras*, *La Justicia*, ambas de 1855, y *Santa Rosa de Lima*, realizada alrededor de 1859.

Durante las elecciones de 1866 fue elegido con un amplio número de votos como sindicalista del Municipio, y nombrado parte de la Comisión de Ornato y Obras Públicas donde supervisó los precios del agua, promovió la modernización urbana y presenció los proyectos ferroviarios de la década siguiente (Majluf, 2003, p. 33).

Al siguiente año, 1867, Laso continuó con su actividad política, y obtuvo la mayoría de

los votos para ser nombrado diputado en el Congreso Constituyente, momento en el cual se debatió el tema del indio por las revueltas que tuvieron lugar en Puno, y en el que las represalias del gobierno dieron como resultado las masacres en las comunidades indígenas, hecho que motivó a Laso denunciar el problema a nivel nacional (Majluf, 2003, pp. 34-35).

El 13 marzo de 1869, a través de las páginas de *El Nacional*, Laso criticó la proliferación de la fiebre amarilla y la falta de políticas sanitarias para hacer frente a la epidemia:

La fiebre avanza aun cuando sea con paso lento, pero de repente puede desarrollarse con fuerza. Bueno sería que el gobierno se apresurase a formar una municipalidad, cualquiera que sea, para que ella tome las medidas precautorias y preste servicios en caso se extienda. El señor ministro de gobierno merecerá pues, la censura pública, si continúa por más tiempo en esa apatía tan nociva para el bien de la población de Lima. Esperamos que en la semana entrante estará zanjada esta cuestión. (Laso, como se cita en Majluf, 2003, p. 233)

Con estas denuncias meses más tarde y acorde con su postura política y conciencia social, participó en las jornadas para erradicar la fiebre amarilla durante el mandato de Manuel Pardo. Debido a su constante labor en el campo se contagió de fiebre amarilla, razón por la cual falleció a los 46 años en el pueblo de San Mateo, cercano a Lima, el 14 de mayo de 1869. Fue una muerte similar a la de su cercano amigo Damery, solo y sin gozar del prestigio que merecía por su labor artística (Majluf, 2003, pp. 37- 38).

2.2. La influencia de Benito laso en su hijo, el pintor

Desde la perspectiva liberal que tenía don Benito, la idea de nación se expresó en la búsqueda de igualdad a través del ejercicio y conocimiento de la ley que tienen los ciudadanos. Asimismo, se opuso a la esclavitud y al sometimiento de indios y negros.

Benito Laso se opuso al conservadurismo de Bartolomé Herrera, quien, durante el *Tedeum*⁴⁹ del 28 de julio de 1846, sostuvo que los pueblos no podrían alcanzar la soberanía por

⁴⁹ Tedeum: Himno de alabanza y de acción de gracias de la Iglesia Católica que empieza con las palabras

sí mismos, sino solo por designio divino. A raíz de este sermón conservador se originó una polémica donde Benito Laso participó junto a Pedro Gálvez.⁵⁰ En ella respondió a Herrera a través de un discurso titulado *El poder de la fuerza y el poder de la ley*, en donde se refirió a los conversadores de la siguiente manera:

Son aquellos que, en cada adelanto de la libertad de pensamiento, no ve más que el trastorno y ruina de las sociedades... Son aquellos que se empeñan en conservar los privilegios, las distinciones de castas y familias para que unas sean las dominantes y otras las esclavizadas. Son aquellos quienes suena tan mal la palabra igualdad que la toman en un sentido anárquico y desorganizador, los que, aun en su sentido religiosos y a pesar del plan del Evangelio, no comprenden la doctrina de fraternidad cristiana, sino cuando ellos ejercen un acto de caridad con este espíritu de orgullo, que la herencia de privilegiados antecesores. (Zegarra, 1957, pp. 49-50)

El proyecto nacional de Benito Laso fue de carácter integracionista, donde los ideales de libertad, igualdad y solidaridad debían ser los pilares para la nueva nación. Por ello, don Benito estaba convencido de que la educación sería la base de una ciudadanía consciente de sus deberes y derechos.

Se entiende que las ideas políticas de Benito Laso fueron críticas del ideario conservador relacionado con la construcción de un estado-nación emprendido por las élites, grupos privilegiados que tendrían la misión de fundarla. Esto último fue llamado por Flores Galindo (1993) como un “Estado Oligárquico” (p. 277). Ugarte Eléspuru, en la biografía de Francisco Laso, explicó detalladamente la influencia de su padre Benito, desde los estímulos, como el viaje a Europa, hasta el apoyo incondicional al talento de su hijo el pintor:

Don Benito en su recalcitrante bolivianismo y su lealtad a las ideas y los hombres a los que sirvió en su vida política, le denegó sañosamente. Ambas deudas, pues, la moral y la

Te Deum Landamus (Larousse, 2009).

⁵⁰ Pedro Gálvez Egúsqiza (Cajamarca, Perú 1822 – Paris, Francia 1872). Abogado y profesor del colegio Guadalupe en 1846. Fundó el Club Progresista donde se discutían las ideas liberales. En el mandato de Ramón Castilla redactó el decreto que abolió el tributo indígena (1854). Fue ministro plenipotenciario en Centroamérica y visitó Costa Rica, Guatemala y El Salvador para reforzar las relaciones entre países de la región, a fin de fortalecer la defensa latinoamericana en caso de un ataque extranjero (Tauro del Pino, 2001, pp. 1032-1033).

monetaria: quedaron impagas. Pero, en cambio, dejó un legado de grandeza de espíritu, de ejemplar conducta, de honradez y dignidad, que fueron recogidos por su hijo, quien lo conservó como la preciada herencia que se puede recibir de un progenitor. (Ugarte, 1966, p. 130)

En 1849, Benito Laso solicitó a la Corte Suprema de Justicia la autorización para crear una Escuela Formal del Arte que recibiera a jóvenes de ambos sexos bajo la dirección de su hijo, Francisco Laso, a cambio de la deuda que se tuvo por sus servicios como consejero de Estado, tal como lo menciona en una carta dirigida al Congreso del 49:

[...] Ha regresado de Europa en el mes próximo pasado i seguro de que sus estudios lo hacen capaz de establecer una Academia de Pintura que introduzca i propague por el Perú este bello Arte que distingue a las naciones cultas de las que no lo son, estoi empeñado por mi parte en facilitarle los medios para que la establezca como una empresa particular.

A vista de que otros Gobiernos del Continente están haciendo para el adelanto de las nuevas Republicas, i de las providencias que aquí mismo se expiden a beneficio del país, yo habría podido solicitarle la creación de un establecimiento rentado a los fondos nacionales, que sirviera a tantos jóvenes de ambos sexos [...].

En medio de este desinterés, creo, no obstante, que la Representación Nacional puede asignar para el local de la Escuela uno de los departamentos que haya desocupados en la casa que sirve para el Museo i Biblioteca, o en la Universidad [...]. (Gutiérrez, 1920, pp. 391- 392).

Este pedido no prosperó debido, primero, al rechazo de un sector político, y, segundo, a la oposición de Ignacio Merino, quien con “despectivo desahucio”, en palabras de Emilio Gutiérrez de Quintanilla, respondió de la siguiente manera:

Sr. Director Del Instituto Nacional

El Director de la Academia Nacional de Dibujo y de Pintura, ignora si existe o no existe local en dicho establecimiento para que se establezca otra Academia de Dibujo.

Dios guarde a V'. Lima 1 Sep. En 1849

Ignacio Merino.

(Gutiérrez, 1920, p. 389)

Años más tarde, en 1867, Francisco Laso escribió un artículo titulado *Derechos adquiridos*, publicado en *El Nacional*, en donde mencionó el apoyo incondicional que recibió

de su padre:

Y no se crea que yo estaba entonces abandonado por mi padre, quien jamás fue indiferente para conmigo, pero él se complacía al ver que yo sabía adquirir mi subsistencia y yo tenía orgullo en ser independiente. (Majluf, 2003, p. 103).

La actividad política de Benito Laso en la vida republicana y su compromiso político e ideológico como prócer de la independencia fue de gran influencia en su hijo Francisco quien, heredó ese espíritu rebelde y liberal, así como el afán integrador y revolucionario de su padre.



Imagen 4. Francisco Laso, Retrato de Benito Laso, 1859. Óleo sobre lienzo, 170 x 105 cm. Palacio de Justicia

2.3. La generación del 48: la intelectualidad de la época

El periodo de 1840-1860 estuvo marcado por enfrentamientos entre conservadores y liberales. La prensa fue el espacio para exponer y difundir ideas. Así, los liberales monopolizaron el terreno intelectual al proponer la separación del Estado y la Iglesia, pero, tras el fracaso de la Confederación Peruano-Boliviana, perdieron ese monopolio y, nuevamente, el conservadurismo resurgió fortaleciéndose en figuras como el arzobispo Bartolomé Herrera

(García, 2007, p. 130).

Esta generación de intelectuales liberales estaba conformada por jóvenes estudiantes y graduados del Colegio de San Carlos,⁵¹ parte de la elite que participó en la administración pública, durante el periodo que Jorge Basadre denominó como el civilismo (segunda mitad del siglo XIX):

Un grupo de civiles que se dedicó a una labor de “convencimiento” y “presión” sobre los caudillos militares en beneficio de la clase terrateniente comercial para el ensanchamiento de su poderío económico a través de la especulación financiera (Basadre, 1983, p. 75).

Eran los hijos y representantes de los terratenientes y los grandes comerciantes. Entre ellos se encontraban José Casimiro Ulloa, Ricardo Palma,⁵² Ignacio Noboa,⁵³ Carlos Augusto Salaverry,⁵⁴ Manuel Nicolás Corpancho⁵⁵, José Simeón Tejada⁵⁶ y el pintor Francisco Laso, jóvenes todos ellos influenciados por las vanguardias políticas, científicas y artísticas europeas.⁵⁷

⁵¹ El Real Convictorio de San Carlos, colegio creado a fines del periodo colonial en 1770, funcionó hasta 1866. Sirvió como residencia para los alumnos de la Universidad Mayor de San Marcos. Posteriormente, en sus ambientes establecieron la Facultad de Humanidades y de Derecho (Tauro del Pino, 2001, p. 736).

⁵² Manuel Ricardo Palma (Lima, Perú 1833 – Lima, Perú 1919). Escritor, cuya obra transita entre el romanticismo y el costumbrismo. También se dedicó al quehacer político y al periodismo de tendencia liberal. Combatió en la Batalla de Miraflores y logró la devolución del lienzo Los funerales de Atahualpa en 1885 tras ser robado por el ejército de ocupación del Palacio de la Exposición y llevado a Chile (Tauro del Pino, 2001, p. 1921).

⁵³ Pedro Ignacio Noboa y Benavides (Arequipa, Perú 1813 – Valparaíso, Chile 1879). Escritor, financista y político liberal peruano, ministro de estado y diplomático durante el gobierno de Echenique, en La Revista de Lima, y fue conocido por su labor en la reorganización de las finanzas cuando fue nombrado ministro de Hacienda (Tauro del Pino, 2001, p. 1790).

⁵⁴ Carlos Augusto Salaverry Ramírez (Piura, Perú 1830 – París, Francia 1891). Poeta, dramaturgo y militar, estuvo en el Combate Dos de Mayo, en 1866. Junto con Ricardo Palma son los escritores más importantes del romanticismo en el Perú (Tauro del Pino, 2001, p. 2332).

⁵⁵ Manuel Nicolás Corpancho Alarcón (Lima, 1830 – México 1863). Diplomático y poeta peruano, editor de la obra La lira patriótica en 1853. Ministro plenipotenciario en México, murió en un naufragio en el golfo de México (Tauro del Pino, 2001, p. 758).

⁵⁶ José Simeón Tejada (Andaray, 1826 – Lima, 1873). Político y abogado, ministro de justicia e instrucción del Perú en 1864. Integró el llamado Gabinete de los talentos presidido por Manuel Costas, fundador del partido civil, fue alcalde de Lima en 1873 (Tauro del Pino, 2001, p. 2541).

⁵⁷ Entre 1840 y 1860, un fantasma recorrió Europa. Simultáneamente en Francia, Italia, el imperio Austrohúngaro y Prusia, estallaron movimientos revolucionarios las primeras organizaciones de trabajadores; el acelerado crecimiento del capitalismo producto de la Revolución industrial se sustentó en la explotación de los trabajadores en las urbes europeas. En 1848 fue publicado en Londres el Manifiesto del Partido Comunista. Como consecuencia de las demandas del fuerte movimiento obrero se fundó en 1864 la Asociación Internacional de Trabajadores o la Primera Internacional con el objetivo de unir a los trabajadores del mundo (Lecaros, 1981, pp. 62-64).

Por ello, es posible que el acercamiento de Francisco Laso con la nueva generación de intelectuales, tras su llegada de Europa, fuera propiciada por su padre Benito, cercano a estos jóvenes, y quien los acompañó en sus debates periodísticos. Además, Benito fue el fundador del diario *El Correo Peruano* en 1845, un bastión de la defensa del liberalismo. El chileno Lastarria en su *Carta sobre Lima* (1851) hizo una interesante comparación con el número de escritores activos en Lima con relación a Santiago: “si tratáramos de escritores, no tendríamos papel para escribir los nombres con los que cuenta Lima” (Lastarria, 2014, p. 169). Esto nos reafirma la idea de un periodo de intensa producción intelectual y un variado panorama cultural, donde hombres y mujeres de letras gozaron aceptación de los sectores intelectuales de Lima. Esta generación tuvo la suerte de pertenecer a esta elite favorecida por las reformas estatales que permitieron una economía bullente, producto de la comercialización del guano.

Aquel taller limeño del joven Laso, en la calle Gremios, se convirtió en un lugar de reunión de artistas e intelectuales. Claramente se percibe que nuestro novel artista intentó crear un centro de interés por las artes, ajeno a las inquietudes políticas que era la principal ocupación de sus conciudadanos.

Como en tantas otras notables tertulias de aquel tiempo, en la del taller de Laso, se congregan los más selectos espíritus de la ciudad. Eran asiduos concurrentes, Don Miguel del Carpio, el conocido político y hombre de estado, que él mismo sostenía su propia tertulia, en su acogedora casa [...] (Ugarte Eléspuru, 1966, p. 131).

Francisco Laso era mayor que todos por casi diez años, y su taller fue el punto de encuentro para estos jóvenes, fue uno de los grupos intelectuales más importantes tras la Independencia. La consolidación de esta generación fue conseguida al trasladar el debate privado hacia la esfera pública en revistas literarias como *La Revista de Lima*, editada por Nicolás Corpancho y José Arnaldo Márquez.⁵⁸ Aunque fue un medio periodístico de corta vida,

⁵⁸ José Arnaldo Márquez (Lima 1832 – Lima 1903): Cursó estudios en el Convictorio de San Carlos. Fue secretario del presidente José Rufino Echenique en 1854, e intelectual y poeta que tradujo al español obras de Shakespeare, por encargo de la Real Academia Española (Tauro del Pino, 2001, pp. 1604 -1605).

abrió el camino para el debate en nuevos espacios literarios (Holguin, 1994, pp. 43-44)

A diferencia de la bohemia francesa, ellos no eran marginales, eran parte de la clase dirigente y dominante, convocados a servir al Estado, en un intento de crear una elite política como la europea.

2.4. *La Revista de Lima* (1859-1863)

Francisco Laso participó en la mencionada revista entre los años 1859 a 1863. Allí publicó catorce artículos en donde expuso su postura crítica frente a la corrupción y la gestión pública dirigidas por la elite limeña:

1. Algo sobre las Bellas Artes (15 de octubre de 1859)
2. El hombre y su Imagen (15 de noviembre de 1859)
3. La paleta y los colores (1° de diciembre de 1859)
4. Croquis sobre la amistad (15 de enero de 1860)
5. El vividor (15 de febrero de 1860)
6. Croquis sobre el carácter peruano (1° de octubre de 1860)
7. Un recuerdo (15 de marzo de 1861)
8. Variaciones sobre la candidez (15 de junio de 1861)
9. Tiempos pasados (15 de julio de 1861)
10. Tiempos pasados (continuación) (1° de setiembre de 1861)
11. Tiempos pasados. Segundos amores de Mercato (15 de octubre de 1861)
12. Señores redactores de la Revista de Lima (15 de julio de 1862)
13. Croquis sobre los bienaventurados de la tierra (1° de diciembre de 1862)
14. Croquis sobre las elecciones. Indirecta para los ricos, en particular, y para todo hombre de orden, en general (1° de febrero de 1863)

La Revista de Lima, distribuida en Lima entre 1859 y 1863, fue de circulación quincenal

y difundida por José Antonio de Lavalle⁵⁹ y Toribio Pacheco,⁶⁰ de corte académico y científico, conformada por artículos de literatura, historia, geografía, biología y economía. Fue, en suma, la más importante publicación de la segunda mitad del siglo XIX. Entre sus directores se encontraban el médico Casimiro Ulloa (1859-1860), Ricardo Palma (1863), entre otros. Tuvo, además, colaboraciones femeninas como la de Juana Manuela Gorriti⁶¹ (Tauro del Pino, 2001, pp. 1408-1409). Ugarte Eléspuru (1966) refiere la participación de Laso en la revista como alguien “devenido en crítico social y en satírico” (p. 167).

El promotor de estos jóvenes intelectuales, para Natalia Majluf (2003), fue el poeta Miguel del Carpio y Melgar:⁶²

Promovió activamente a los jóvenes escritores y a quien Laso retrató antes de emprender su segundo viaje a Francia. Como ministro de Ramón Castilla y luego como vicepresidente utilizó su influencia para obtener cargos públicos para varios de los jóvenes escritores. Palma, Corpancho y Márquez se incorporaron como oficiales del Cuerpo Político de la Armada, entidad que acogía civiles para cargos administrativos en el ejército. El propio Laso recibió apoyo de Echenique para viajar a Europa (p. 20).

Esta clase, protegida por el Estado, no tuvo una postura ideológica definida, transitó entre un liberalismo conservador y, en algunos, un cierto radicalismo como Francisco Laso. No tenían una causa política común, pero sí una postura crítica frente a algunas prácticas coloniales aún persistentes en la sociedad y la cultura peruana. También enunciaban críticas

⁵⁹ José Antonio de Lavalle (Lima 1833 – Lima 1893): escritor y diplomático. Se inició en el periodismo con la fundación de la Revista de Lima (1859 – 1863), alta expresión de la cultura nacional en el siglo XIX. Elegido diputado por Lima, dirigió la Sociedad de Beneficencia Pública (1865) y ministro plenipotenciario en Alemania y Rusia. (Tauro del Pino, 2001, p. 1431).

⁶⁰ José Toribio Pacheco (Arequipa 1828 – Lima 1868): diplomático y jurista, jurista y diplomático. Alumno del Convictorio de San Carlos, posteriormente debido a su buen desempeño, se trasladó a Europa para estudiar en La Sorbona y en la Universidad de Bruselas. Establecido en Perú, entre 1854 y 1856 fue jefe de redacción de El Herald, en cuyas columnas combatió al gobierno de Ramón Castilla (Tauro del Pino, 2001, pp. 1899-1900).

⁶¹ Juana Manuela Gorriti (Salta, Argentina 1818 – 1892 Buenos Aires, Argentina. Escritora, su familia se trasladó a Bolivia, donde casó con el capitán Manuel Isidoro; se dedicó a la literatura mientras su esposo realizaba carrera militar y política. Después de un escándalo amoroso, viajó a Lima en 1850, donde participó de La Revista de Lima. En 1866 como enfermera durante el Combate Dos de Mayo. Su hogar era un lugar de tertulias. (Tauro del Pino, 2001, p. 1091).

⁶² Juan Miguel del Carpio y Melgar (Arequipa, Perú 1795 – Lima, Perú 1896). Médico, abogado y magistrado peruano, asimismo, fue un destacado poeta que se encargó de promover e introducir intelectuales en el Estado durante el gobierno de Echenique (Tauro del Pino, 2001, p. 518).

contra los militares que ocupaban cargos en la administración Estatal. Así, la generación del 48 como primera vanguardia intelectual peruana del siglo XIX, utilizó la literatura como una forma de difusión de las ideas progresistas.

Desde su perspectiva había una complicidad entre el Estado y los nuevos gamonales en la explotación del indio. Inspirados en las ideas de la Revolución francesa, buscaban construir un Estado moderno, alejado de las prácticas coloniales que se mantenían en las haciendas y las formas de reclutamiento obligatorio de la población indígena para servir en el ejército o hacer trabajos forzosos. Tal como señala Efraín Kristal (1991):

Mientras los liberales desean un sistema de tributos justo y que garantice a los indios un nivel de ingresos para su subsistencia, los civilistas están a favor de un mercado libre de trabajo, que permita el desplazamiento de la mano de obra indígena a otros sectores de la economía, tales como la minería, la construcción de carreteras y otras actividades que puedan alentar la exportación y el comercio (p. 73).

Para los liberales la solución era eliminar el sistema feudal y transformar al indio en la nueva fuerza obrera. El cambio, entonces, radicaba en la modificación de la política económica nacional.

CAPÍTULO III.

FRANCISCO LASO: LA IMAGEN E IDEA DEL PERÚ

3.1. El ideal bolivariano de los Laso

El 14 de noviembre de 1864 se instaló en Lima el Congreso Internacional de Estados de América del Sur. Su sede fue el Palacio de Torre Tagle. Bajo el sentimiento de unión bolivariana, el objetivo era defender, a través de una ayuda mutua, la autonomía de los países en caso de una intervención europea, problema que ya se presentaba en las Isla de Chincha, pretendidas por los españoles.



Imagen 5. Francisco Laso, Alegoría para el 2º Congreso Americano, 1864. Óleo sobre tela, 275 x 186 cm. Biblioteca Nacional del Perú.

En la *Alegoría para el 2º Congreso Americano* (1864) (Imagen 5) Laso se detuvo en el tema político de la solidaridad latinoamericana a través de matronas que representan a las distintas naciones.

Ramón Mujica sostuvo (2016) que este lienzo fue un encargo de José G. Paz Soldán (p. 685). Es probable que para este tema el pintor haya tomado como referencia alegorías y composiciones de los cuadros de Louis Couder,⁶³ como el de la *Alegoría de la creación del Museo Histórico de Versalles* (1843) (Imagen 6), en la que se representó sobre una plataforma clásica a las alegorías de la poesía, la escultura, la arquitectura y la pintura. Una alegoría similar es tratada por Jean-Léon Gérôme:⁶⁴ en el óleo *La era de Augusto* (1852–1854) (Imagen 7), se representó al emperador romano entronizado (Mujica, 2016, pp. 688-690).



Imagen 6. Louis Couder, *Alegoría de la creación del Museo Histórico de Versalles*, 1843. Óleo sobre tela, s/m.

⁶³ Louis Charles Auguste Couder (París, Francia. 1790 – 1873) Miembro del Instituto. Oficial de la Legión de Honor. Ejecutó las pinturas del Salón de Apolo en el Louvre y algunas obras en Versalles. Participó en los talleres de Regnault y David en París (Erskine & Hutton, 189, p. 163).

⁶⁴ Jean-Léon Gérôme (Francia, Vesoul 1824– París 1904). Pintor y escultor. Miembro del Oficial de la Legión de Honor y Caballero de Orden de la Águila Roja. Gran Orden del Águila Roja. Trabajó para Paul Delaroche en París con quien realizó viajes a Italia. Entre 1853 y 1856 viajó a Egipto y Turquía. Posteriormente, fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Francia (Bam, 1997, pp. 60 -89).



Imagen 7. Jean-Léon Gérôme, *La era del Augusto*, ca.1852-1854. Óleo sobre lienzo, 37.1 × 55.2 cm. Paul Getty Museum.

En el cuadro de Francisco Laso de la *Alegoría para el 2º Congreso Americano* (1864) (Imagen 5), se identifica a ocho naciones americanas representadas de norte a sur, siete de ellas como robustas matronas armadas con dagas, espadas y lanzas, a la manera de diosas del Olimpo, reunidas todas ellas sobre una plataforma donde el peralte de la gradería luce cabezas de perfil inspiradas en la iconografía del antiguo Perú, clavos, rosetones y escuadras. Mujica identifica “al mundo andino como una matriz civilizadora de América, ahora presidido por un tribunal de Ñustas o vírgenes del sol” (Mujica, 2016, p. 698).

Laso distribuye a sus personajes bajo las alas extendidas de un gran ángel localizado en el centro de la composición,⁶⁵ quien, de pie, a modo de patrocinio, los protege, recurso ya usado en la pintura virreinal por vírgenes como la del Rosario a la de la Merced que cobijan de las inclemencias mundanas a sus santos, sacerdotes, y monjas bajo sus mantos.

Bajo este ángel, América, simbolizada por una escultural mujer cubierta con una estola abierta en su lado derecho, detalle que permite percibir, en parte, un erguido desnudo femenino

⁶⁵ Para realizar el rostro del ángel tutelar, Laso utilizó como modelo a su esposa, doña Manuela Henríquez.

que con elegancia extiende su brazo mientras cruza con sensualidad su bien conformada pierna, nacida ésta de un robusto muslo. Su pie delicado descansa sobre el orbe. Sin lugar a dudas, se trata del segundo desnudo femenino justificado⁶⁶ de la pintura decimonónica peruana, gracias al cual Laso demostró el dominio de la anatomía femenina.

América como guerrera carga su espalda y el típico carcaj repleto de flechas. Está entronizada sobre un trono de piedra tallado en la parte baja con relieve de imágenes precolombinas en oro, detalle inspirado en uno de los grabados publicado por Mariano Eduardo de Rivero, en 1857, en su libro *Antigüedades peruanas* (Imagen 9) (Mujica, 2016, pp. 690-693).

América posa su pie derecho sobre el orbe del mundo para expresar su unidad y poder, similar a la idea de los masones que consideraban la esfera como el emblema de la regularidad y la sabiduría. De la misma manera, en la cultura egipcia las esferas eran símbolos de Dios eterno y supremo (Frau Abrines; 1883, p.17). ¿Será acaso que Francisco Laso consideró transmitir un mensaje subliminal a los asistentes masones al segundo congreso americano?

En la parte baja izquierda de la tela el busto de una joven desesperada que alza sus brazos encadenados con grilletes de oro en las muñecas, mientras es atacada por un águila; gracias a los colores verde, rojo y blanco de su túnica es factible identificarla como México (Imagen 8). Se trata pues de una clara alusión a la segunda intervención francesa en México (1862- 1867).⁶⁷ En el momento en el cual la tela fue pintada, el emperador Maximiliano de Habsburgo gobernaba la nación mexicana apoyado por las tropas de Napoleón III. He ahí la razón del rostro angustiado de la dama.

⁶⁶ El primero fue *La Venus dormida* de Luis Montero pintado en 1850.

⁶⁷ La primera intervención francesa en México fue en 1838.



Imagen 8. Alegoría de México en el cuadro de Alegoría para el 2º Congreso Americano

En la parte baja de la plataforma, de pie, Simón Bolívar está ataviado con túnica blanca. Sobre su cabeza luce una corona de laureles símbolo de la victoria de la libertad, en tanto que su mano derecha porta un pergamino enrollado. Custodia a Venezuela que con una lanza en su mano derecha y viste una túnica anaranjada y manto azul. De reojo observa preocupada a México. A su izquierda está la matrona que representa a Colombia vestida de rosado. Su brazo derecho alzado sostiene con gallardía una alabarda. A su izquierda, Ecuador, ataviada con túnica ocre, sobre la cual, desde su cabeza, cae una manta turquesa. Está coronada con una diadema con el signo astrológico de libra, el cual alude a la ubicación geográfica de este país: el equinoccio terrestre (Mujica, 2016, p. 693).

A la izquierda de América, de pie ligeramente semi inclinada, Bolivia (Imagen 11), vestida con túnica marrón; luce tocado sobre la frente. Con la mano derecha sostiene una lanza. A su izquierda, la alegoría del Perú (Imagen 11) con túnica blanca y manto rojo, los colores de la bandera nacional; mientras el pectoral sobre su pecho es de oro, en el tocado, también de

oro, dos plumas blanquirrojas enfatizan los colores nacionales su mano derecha sostiene una espada sobre su hombro. A la izquierda de Perú, Chile, figura andrógina; hierática, viste túnica blanca decorada con líneas verticales rojas sobre la cual cae una azul; en su cabeza un tocado dorado con una estrella al centro, clara alusión a la bandera nacional chilena que en su ángulo izquierdo luce una estrella solitaria; de su mano derecha pende una espada desenvainada.

Contiguo a Chile, girado, con la pierna izquierda desplazada hacia atrás, dando la espalda al espectador, aparece un joven vestido con túnica blanca bajo la cual se percibe una manga celeste: es una fina alegoría a la república Argentina. Descalzo, su mano izquierda empuña una daga y una valedora, arma empleada por los pueblos americanos. Detrás de él, en la parte baja del estrado, se encuentra el general José de San Martín cubierto con poncho azul, acompañado por la caballería del ejercito independentista.

Es interesante es que esta alegoría, planteada por Laso, sea custodiada por Bolívar y San Martín, liberadores que, a pesar de estar en un segundo plano en la parte baja del estrado, son los gestores más importantes de las independencias sudamericanas.

Por último, para el ángel tutelar de América que resguarda a todas las alegorías con las alas extendidas y sosteniendo una suerte de cetro, vestida de túnicas blancas y rojas, el artista utilizó el rostro de su esposa, Manuela Henríquez de Laso (Mujica, 2016, pp. 693-694).

Laso, al representar elementos provenientes de la iconografía del antiguo Perú en el peralte, exaltó la cultura indígena. Estas patrias son custodiadas por los libertadores, como testimonio de su lucha y los complejos procesos sociales y políticos que tuvieron las naciones para obtener su independencia. Lo indio y lo mestizo como lo americano, habría sido el ideal de la consumación del sueño bolivariano de Benito Laso y de la nación de su hijo.

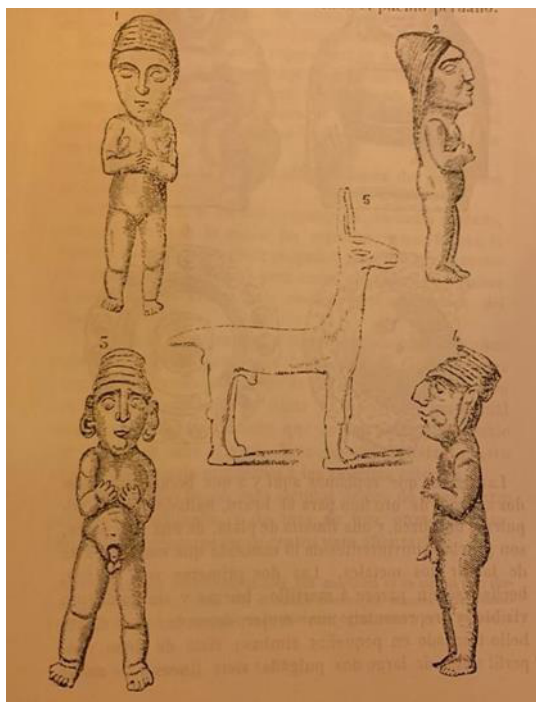


Imagen 9. Grabado de figurillas de oro inca de la Colección de memorias científicas, agrícolas e industriales publicadas por Mariano Eduardo de Rivero, 1857. (pág. 83)

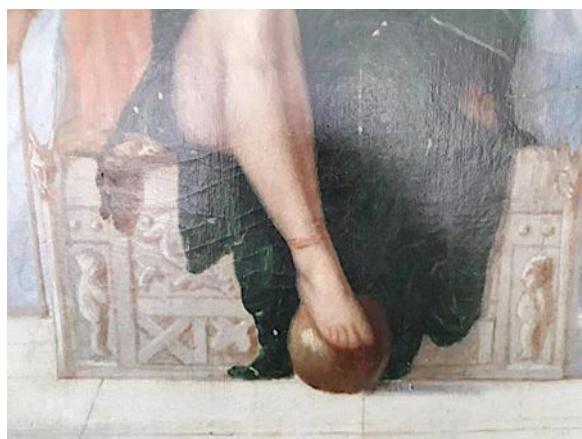


Imagen 10. Alegoría de América, Alegoría para el 2º Congreso Americano



Imagen 11. Francisco Laso. Alegoría de Bolivia y Perú, Alegoría para el 2º Congreso Americano

Esta obra fue expuesta por primera vez en uno de los ambientes del Palacio Torre Tagle que, como ya se ha mencionado, servía como sede del Congreso Internacional de Estados de América del Sur, en noviembre de 1864. Lo interesante es que, gracias a los corresponsales franceses en Lima, la noticia llegó de inmediato a París y fue publicada en una hoja volante en el mismo año. En ella se señalaba que una gran tela alegórica elaborada a través de Laso representaba la libertad de todas las repúblicas de América. Esta alegoría, magníficamente ejecutada, era el honor más grande al talento de su autor (A.H., 1864, hoja volante).

Pero retornemos a la esposa de Laso como modelo. En el cuadro de santa Rosa de Lima, del cual se tiene noticia de haber sido expuesto en 1859 (cuadro normalmente fechado en 1866),

Manuela Henríquez posó para su esposo⁶⁸ (Imagen 12). Fue un asunto que elaboró varias veces, el primero fue encargado por el Obispo de Goyeneche⁶⁹ para la catedral de Arequipa. El artista nunca llegó a entregar este pedido que incluía además otros cuatro lienzos de santos (Ugarte Eléspuru, 1966, p. 172).

Laso representa a la santa vestida con el hábito dominico, coronada con rosas; se encuentra en la esquina de una habitación, cuyo piso es de cuadrículas; el único mueble es una silla de esparto. Santa Rosa se encuentra de pie con las muñecas juntas y los dedos ligeramente entrelazados. Laso había retratado un año antes a su hermana Juana Manuela Laso de Eléspuru con las manos en la misma posición. De rostro pálido, con leve rubor en las mejillas, observa con gesto de profundo misticismo a Jesús, quien porta una palma en su mano derecha. De él proviene la luminosidad acentuada en el punto central y superior de la obra.

En una nota publicada en *El Comercio* del 3 de agosto de 1859 se hizo referencia a las opiniones de las personas vertidas sobre la *Santa Rosa* de Laso, dentro de las opiniones destaca el rojo de sus labios, color que no sería el de una mujer penitente, y que la anatomía de la santa se dibujaba bajo su hábito. Además, se hizo una comparación entre las manos de la santa y el lienzo el Habitante de las cordilleras. Se perciben una sensualidad mística en la santa como la de las mujeres de Dante Gabriel Rossetti, tal como señala Selma: “El culto a la belleza como equidistante del culto de un ideal femenino de la sensibilidad, una sensibilidad donde trascienden y se interpretan la creación, la sensualidad y la fe religiosa” (Selma, 1991, pp. 80-81).

Mujica (2016) comenta que Francisco Bilbao, amigo del pintor, habría sido una

⁶⁸ La segunda versión de “Santa Rosa de Lima”, es datada en 1867, y se encuentra en el Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú. 191,5 cm x 114,5 cm. (Stastny, 1969, s/p).

⁶⁹ Obispo José Sebastián de Goyeneche y Barreda. (Arequipa, 1784-Lima, 1872): arzobispo de Arequipa (1818-1859), arzobispo de Lima (1859-1872), realizó estudios en Latinidad, Filosofía y Derecho. Fue uno de los fundadores del Colegio de Abogados. (Tauro del Pino, 2001, pp. 1093-1094)

influencia para Laso, al haberle compartido sus *Estudios Sobre la Vida de la santa Rosa de Lima* (1852), donde se evidencia la idea nacionalista que tenía sobre la Santa.

El interés de Laso por santa Rosa de Lima venía de muy atrás, probablemente a través de su amigo Francisco Bilbao, expulsado de Chile por sublevar a los artesanos desde su “Sociedad de la Igualdad”. Bilbao fue autor de un Estudio sobre la vida de la Santa Rosa de Lima (1852), y para el círculo intelectual de Laso, era tenido literalmente por un “profeta” de la libertad. Según Bilbao, la “Flor de Lima” era la “encarnación” del genio, de la nacionalidad y del culto peruano”, el “modelo y salvaguardia de la patria” y la “intercesora” divina de los pueblos meridionales. Su santidad, lejos de anular su sensualidad, era una derivación directa de la combinación de las tres sangres que constituían su naturaleza racial híbrida o mestiza: la europea, la indígena y la negra. (Mujica, 2016, pp. 696-698)

Si bien es un tema religioso, Laso convierte el cuadro de Santa Rosa de Lima en un discurso nacionalista. La santa representaba a la peruanidad y fue considerada intercesora espiritual de América y las Filipinas, que aglutinaba las naciones americanas. De esta manera es convertida por el artista en un icono nacional.



Imagen 12. Francisco Laso, *Santa Rosa de Lima*, 1866. 275 x 140 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

Como ensayista Francisco Laso publicó varios artículos en *La Revista de Lima* (1859-1963), además del folleto *Aguinaldo para las señoras del Perú* (1854). En la mayoría de sus escritos abordó los conflictos políticos y sociales del Perú del siglo XIX. Además, exhortó a la sociedad a adoptar una posición patriótica frente al mal gobierno de la recién instaurada república.

El *Aguinaldo para las señoras del Perú* (Imagen 13) es un ensayo que tuvo tres ediciones. La primera se publicó en París el primero de enero de 1854, cuando el artista vivía en Francia. Los cercanos vínculos con el doctor José Casimiro Ulloa y el civilista Manuel Pardo, así como con otros intelectuales peruanos, permitió que el pintor se mantuviese al tanto de la realidad nacional, pese a residir en el extranjero. Es posible que entre 1852 y 1856, mientras que en el Perú acontecía la contienda liberal,⁷⁰ la distancia y la indignación fueran las motivaciones que hayan fortalecido su patriotismo, y lo que, asimismo, lo movilizó a publicar el ensayo mientras residía en París. Así, el folleto vio la luz en Lima en 1855 a través de entregas en el diario *El Comercio*. La última edición se publicó en 1867 por los enemigos políticos de Laso, acompañada de una editorial y comentarios difamatorios de sus ideas políticas y vida personal (Majluf, 2003, p. 55).

¿Qué expone *El Aguinaldo para las señoras del Perú*? Laso iniciaba el texto con un saludo a sus compatriotas el primero de enero de 1854. Con verso directo, respetuoso, pero satírico, se dirigió a las señoras del Perú para discutir sobre la patria y sobre lo fundamental que es el rol de las madres de familia, al ser ellas las encargadas de educar a los futuros ciudadanos. Para Laso la clave del cambio estaba en las nuevas generaciones de jóvenes educados académica y moralmente, pues ellos serían los patriotas que en un futuro dirigirán el

⁷⁰ Fue un conflicto que sucedió en el Perú entre el gobierno de José Rufino Echenique y las tropas lideradas por liberados por Ramón Castilla. Se le conoce como contienda liberal por la supresión del tributo indígena y de la esclavitud (Lecaros, 1981, p. 108).

Perú:

La degradación es el remedio de nuestro mal, y ella es la esperanza del porvenir; pero no la educación como generalmente se entiende en el Perú, que consiste en hacer un bailarín o un pedante a los 18 años, sino aquella por la cual se infunde en el hombre bases sólidas y durables de moral. La moral es la salvación. —Y, Ustedes, mujeres del Perú, como institutrices de sus hijos, son las que deben darles las primeras lecciones. Por amor a su propia sangre; por compasión a ese pobre país donde nacieron, haga que sus hijos no se nos parezcan en nada. Formen hombres honrados, fuertes y valientes. Siendo honrados serán buenos hijos y buenos ciudadanos: si son fuertes y valientes, servirán para defender la justicia. (Laso, como se cita en Majluf, 2003, p. 61)



Imagen 13. Francisco Laso, *El Aguinaldo para las señoras del Perú*, 1854. Lima, Imprenta de Maulde y Renou.

Hay que señalar, además, que Laso firmó el texto de forma irreverente como “El Barón de poco me importa”.⁷¹ Inició el ensayo con el título “El niño Manongo”. Allí describía el nacimiento de un aristócrata llamado Manongo. A través de este personaje, Laso ironizó sobre la mala crianza que reciben los infantes por parte de sus padres. Para el pintor los padres de

⁷¹ El Barón de poco me importa, hijo ilegítimo del príncipe de poca-pena, y de la princesa de Mala Gana”, fue el distintivo con el que Francisco Laso firmó “El Aguinaldo para las señoras del Perú” en 1854.

estos niños son excesivamente permisivos con quienes en el futuro asumirían las riendas del país, lo que devendría en el detrimento de la manera honesta de enfrentar la vida y la política.

Aparte, en el ensayo, el artista describió aspectos sociales de las familias que provenían de una tradición aristócrata, como la esclavitud y el servilismo doméstico, que fueron parte de la sociedad limeña del siglo XIX. Por ejemplo:

¡Ya nació el niño Manongo! Que toda la casa se alborote; que tiemblen los suelos, techos, paredes con los gritos de alegría de los veintitrés criados de la familia y de innumerables negros, cholos, pardos, cuarterones y mestizos que ha venido al olor del recién nacido. (Laso, como se cita en Majluf, 2003, p. 62)

Durante los primeros años del siglo XIX, en las casas limeñas la servidumbre era símbolo de riqueza y distinción. Incluso Ernest Middendorf (1973) nos brindó un ejemplo de ello al hacer hincapié en los numerosos miembros de la servidumbre y en cómo esta situación no pasaba inadvertida ni siquiera por los viajeros europeos:

La servidumbre de una casa se compone por los menos de tres personas: un cocinero, un mayordomo y una muchacha o auxiliar de la señora. Los sirvientes son cholos, zambos, con excepción del cocinero, que frecuentemente es chino y excepcionalmente francés. En las casas más ricas se añade todavía un portero, un segundo mayordomo que ayuda en la mesa primero, un pinche de cocina o lavador de platos, una lavandera, una costurera y tantas criadas como el número de niños los exija. (Middendorf, 1973, p. 176)

Francisco Laso en el relato continuó con la descripción de Manongo, ahora de cinco años a punto de ir a la escuela. Sostuvo “que la falta de carácter y de personalidad de estos infantes era producto de una mimada educación” (Laso, como se cita en Majluf, 2003, p. 64) y la sobre protección de sus padres, principalmente de las madres que desde pequeños les condonaban los robos al interior de sus domicilios.



Imagen 14. Atanasio Fuentes, Un niño limeño, 1867. Lima, Litografía sobre papel, s/m. Extraída de “Lima y lo limeño” (Ugarte, 1967, Lámina IX)

Este arquetipo de niño mimado se acompaña de un relato en el capítulo tres, titulado: “Entre col y col lechuga. Historia de Manuquita”. Sobre ésta menciona: “[...] Era un animal que un diputado o subprefecto había regalado a mi hermana. Creo que fue de una hacienda que la arrancaron del seno maternal [...]” (Laso, como se cita en Majluf, 2003, pp. 73- 74). Esta parte del ensayo quizás sea la historia más emotiva. Allí el pintor describió el destino de una niña indígena, Manuquita, quien formaba parte de los criados de la casa, la que fue acusada, injustamente, de hurtar a la hermana de Laso un rosario, acción que en realidad fue llevada a cabo por un niño Manongo, relacionado a una familia amiga de los Laso.

El desenlace es fatídico, pues Manuquita recibió un severo castigo, además del estigma de ladrona. Laso lamentó lo sucedido, y se atribuyó la complicidad del hurto, y de haber guardado silencio tras ser partícipe de lo sucedido.

Sobre la base de este recuerdo es que el pintor responsabilizó a las madres por ser las encargadas de la crianza de sus hijos. Además, en este relato denunció el abuso y el trabajo infantil con la historia de Manuquita. Para Flores Galindo (1993), esta problemática se debía al paternalismo que justificaba el maltrato:

Los sirvientes eran incorporados, aunque en un plano muy inferior y claramente diferenciado, a la vida doméstica y en ocasiones hasta a la propia familia. Este aparente paternalismo permitía disponer de trabajo gratuito o justificaba el recurso de castigos físicos. Algunos eran enrolados desde muy niños. (Flores, 1993, p. 285)

Laso continuó el relato con la adolescencia de Manongo, quien acudió a la escuela y continuó aprendiendo los descarríos de un hombre cobarde y mentiroso. Hizo una crítica feroz a las escuelas públicas por la ausencia de educación patriótica y humanista. Al respecto señaló: “[...] ¿Qué colegio se ocupa de elevar el espíritu y cuidar la pureza en los corazones de sus alumnos? -En todos lo solo que se hace es formar pedantes, y en ninguno formar buenos ciudadanos [...]” (Majluf, 2003, p. 77). El pintor demostró ser crítico con los jóvenes de su época, y a lo largo del ensayo expuso una idea moralista sobre el comportamiento y la formación de los jóvenes.

El artista sostuvo que las futuras generaciones debían tomar otro camino, para enfrentar los nuevos retos que tiene el Perú como nación independiente, estar preparados ante situaciones bélicas que comprometieran la libertad y la democracia, como una intervención extranjera o la corrupción en las instituciones públicas. Finalmente, se despidió de “sus amigas las señoras de Lima”, y firmó, con elegante sarcasmo, como El Barón de poco me importa.

La publicación de *El Aguinaldo para las señoras del Perú* fue polémica y recibida con hostilidad por la elite limeña. Lo que da cuenta, el mismo Laso, al agradecer el gesto en una misiva a su amigo Nicolás Corpancho, quien salió en defensa del pintor en un artículo publicado en *El Comercio* en septiembre de 1854. En dicha carta Laso mencionó que su

objetivo no fue ofender a la elite gobernante; por el contrario, al decir la verdad sobre la realidad nacional “se trata nada menos que de salvar al país de la ignominia por medio de la educación” (Laso, como se cita en Majluf, 2003, p. 83).

3.2. *Igualdad ante la ley: radiografía de la desigualdad*

En el artículo *La Paleta y los colores* (1859), Laso insiste con una crítica al racismo en el Perú y nos preguntaba:

¿Qué es lo que constituye la divergencia entre sociedades? ¿Es sola la diferencia de epidermis o la desigualdad de posición social? -Claro es que la divergencia debe consistir en el modo distinto de pensar, en la diferencia de hábitos- en aspiraciones diametralmente opuestas y realización de vida en contradicción una clase con otra. Pero sí todos los ciudadanos, como sucede en esta República, tienen los mismos derechos siendo mulatos indios o blancos (Majluf, 2003, p. 103).

Para Laso, las dinámicas establecidas entre los grupos socio-étnicos se debían modificar, todos eran por ley ciudadanos y, por ende, iguales. Con relación a ello, expresa que “[...] los blancos, los indios y mulatos todos somos iguales- andamos todos juntos hombro con hombro en nuestras reuniones privadas o públicas” (Laso, como se cita en Majluf, 2003, p. 104), lo que connotaría para el pintor una muestra de igualdad.

En primera instancia, haremos referencia al cuadro *Escena de siesta en Arequipa* (1845) (Imagen 15), uno de sus óleos más interesantes para este estudio. La pintura presenta la siguiente descripción:

En este óleo, de pequeño formato, retrata una escena doméstica donde una dama blanca semi recostada sobre un sillón descansa cómodamente sobre mullidos cojines, con las piernas recogidas; además, se advierte la presencia de su esclava quien la estudia a sus pies. La composición está desarrollada a través de una diagonal que va del ángulo superior derecho al inferior izquierdo; en la parte media alta destaca la patrona vestida con elegante atuendo blanco, razón por la cual recibe toda la intensidad luminosa, y al encontrarse dormida, no participa de la acción del cuadro. La negra con atuendos humildes, en el extremo opuesto, está representada en penumbra como un objeto más del decorado, pero que, a su vez, observa con curiosidad el

sueño de su ama. (Abadía, 2020, p. 134)

Esta composición nos evoca un tema exótico tratado por artistas académicos como Léon François Bénouville,⁷² con su obra *Esther como Odalisca* (1844) (Imagen 16). No obstante, a diferencia de Bénouville, Laso, a través del claroscuro, dejó constancia de las marcadas diferencias socioétnicas. Diferencias a través de las cuales la elite dominante eran “iluminados”, mientras que la servidumbre era expresada por medio de la penumbra en la que se encuentra en la composición de la obra. Laso nos expone la verticalidad del poder entre la relación entre amo y esclavo, como la servidumbre debía estar sometida en el suelo durante el sueño de su ama, la cual se ubica durmiendo en un cómodo lecho arriba de la su esclava, quien la mira con detenimiento y curiosidad de abajo hacia arriba.



Imagen 15. Francisco Laso, *Escena de siesta en Arequipa*, 1849. Óleo sobre tela, 16,2 x 21,5 cm. Museo de Arte de Lima.

⁷² Léon François Bénouville (París, Francia, 1821 – 1859 París, Francia): pintor de composiciones religiosas de estilo orientalista, destacado retratista, hermano menor del también pintor Achille Bénouville (Erskine & Hutton, 1893, p. 55).



Imagen 16. Léon François Bénouville, *Esther with Odalisque*, 1844. Óleo sobre lienzo. Musée des Beaux-Arts, Pau

La crítica a la desigualdad social es una constante en la obra de Laso; sus ensayos y su obra pictórica son un testimonio de ello. Estas ideas fueron nuevamente plasmadas en el lienzo bajo el nombre la *Igualdad ante la ley*, que, con el paso de los años, cambió al de *Las tres razas*.

Su gran amigo y biógrafo, José Antonio De Lavalles, describió la obra con prejuicios sociales expresados en la adjetivación de los personajes femeninos, hiperbolizando características que en el cuadro no son tan marcadas, pero que, en suma, reflejaban los estereotipos de la sociedad:

Merece una especial mención, entre los primeros, un cuadrito que tituló *Igualdad ante la ley* y que representa a un niño blanco esmeradamente vestido, jugando a los naipes con una sucia negrilla y a una *haraposa* indiecita [la cursiva es nuestra]. (Lavalles, 1889, p. 1127)

La obra representa una escena doméstica en la que tres jóvenes de distintos grupos socio-étnicos juegan a los naipes al interior de una casa, como si el artista invitara al espectador a ser partícipe de la escena a través de una ventana, y en donde se refleja su anhelo de proyecto

nacional sin desigualdades socio étnicas.

El cuadro *Las tres razas* (Imagen 17) puede ser descrito de la siguiente manera:

[...] presenta una composición triangular que encierra a tres personas que juegan a las cartas. A la izquierda, la joven negra erguida, de perfil, de finas facciones, vestida con largo atuendo rosa y blusa blanca que deja libre sus hombros y parte del pecho, mira al personaje de la derecha con atención atenta; lo mide, evalúa sus acciones. Además, está en confianza; sin un zapato, se siente dueña de la situación. A su izquierda, una niña india de largas trenzas, sentada en la postura de flor de loto; viste traje claro con cuello blanco; a modo de collar luce un fino rosario; pendiente del juego, en ella recae la mayor intensidad luminosa; ensimismada, parece no participar del juego sino convencionalmente, aunque está lista para sacar una carta. Muestra una actitud también atenta, expectante, pero disimula. También de perfil, un niño vestido de negro a su izquierda, con el rostro semi cubierto por una gorra, con la vista baja, deposita su carta sobre el taburete; al contrario del personaje central, se oculta y muestra inseguridad.

La escena se desarrolla en un interior de pared gris clara decorada con zócalo alto, pintado a modo de una reja verde; el piso está cubierto con esparto de tonos amarillos, ocre y cremas sobre el cual descansa un taburete cubierto con un textil decorado con motivos cuadrangulares marrones, rojo y azules donde se lleva a efecto el juego (Abadía, 2020, p. 35)



Imagen 17. Francisco Laso, *Las tres razas o Igualdad ante la ley*, 1859. Óleo sobre lienzo, 81 x 105 cm. Museo de Arte de Lima.

Este cuadro es, asimismo, un tributo a la niña Manuquita, quien Laso había citado en *El Aguinaldo para las señoras del Perú* con respecto al robo de un rosario. Por ello, es probable que la india de la tela sea un retrato de Manuquita, pues, de su cuello cuelga un rosario, fina manera de saldar el silencio y la culpa que Laso guardó desde niño ante la injusticia de la cual fue partícipe, recuerdo que mencionó en el artículo y lamenta: “[...] que siempre me atormenta y el que jamás puedo olvidar” (Laso, como se cita en Majluf 2003, p.72). Esto lo enfatizó en el mismo ensayo: “pobre Manuquita si algo ese día ganaste fue que desde entonces hubo una persona que jamás te olvidó mientras viviste, y después de muerta recordó tu memoria con ternura” (Laso, como se cita en Majluf, 2003, p.72). Fue éste un recuerdo que guardaba relación con la siguiente evocación: “La pobre Manuquita era una indígena poco más o menos de mi edad, a quien yo quería mucho y a quien nunca denuncié a mi madre cuando en nuestras batallas yo salía mordido” (Laso, como se cita en Majuf, 2003, p. 72). La descripción puede continuar así: “llama la atención en esta tela el colorido donde destacan los pasteles contrapuestos al vestido negro del joven blanco quien con su actitud esconde su fisonomía, a diferencia de las mujeres cuyos rostros, además de belleza, expresan dignidad en sus gestos” (Abadía, 2020, p. 137).



Imagen 18. Las tres razas (Detalle)

Ugarte Eléspuru sostuvo que el niño blanco respondería por el nombre de Juan Norberto Eléspuru y Laso, quien fuera sobrino del pintor, hijo de Juana Manuela Laso y el coronel Norberto Eléspuru⁷³ (Ugarte, 1967. lámina V). La modelo negra, debido a sus características físicas, sería la misma que posó para *La lavandera* (Imagen 19), del mismo año de ejecución. El pintor presenta como “sello personal una densidad alegórica transformándola en símbolos de protesta y reivindicación dentro de los cánones estéticos marcados por la pintura decimonónica.” (Abadía, 2020, p. 137)

El cuadro se expuso en la imprenta y litografía de su amigo, Emilio Prugue,⁷⁴ por primera vez junto a *La lavandera* (Imagen 19) (1859). *Las tres razas* también fue expuesto en la Exposición Nacional de 1860, descrito por la crítica como un: “bonito cuadro de costumbres” (Majluf, 1999, p. 10). Aunque dicha escena no presenta las características del costumbrismo, si no la de una escena doméstica, muestra a una negra de postura erguida, en un techo limeño desde el cual se tiene una vista del exterior. Influenciado por la pintura romántica, Laso nos evoca a los pintores academicistas que trataron el retrato de esclavos tras la abolición de la esclavitud, como Marie Guillemine Benoist⁷⁵ (1768 - 1826) en su obra *Retrato de Madeleine* (1800) (Imagen 20). Ambas obras retrataban negras que provenían de una historia de opresión e invisibilidad, las cuales reivindicaban su emancipación.

Un tema recurrente para el costumbrismo, también tratado por Laso, es un pequeño estudio (Imagen 21) de 24 cm x 28 cm, que antecede a *La Lavandera*. Este óleo, catalogado entre 1850-1860, representa a una lavandera negra a la orilla de un río. La carga expresiva de

⁷³ Norberto Eléspuru (Tacna, 1817 – Lima, 1866). Secretario de la legación que en Chile tuvo a su cargo Benito Laso, en 1845, su suegro, pues, casó con Doña Manuela Laso de la Vega (8-V-1839). Fue intendente de Arequipa y subprefecto de Lampa (Tauro del Pino, 2001, p. 894).

⁷⁴ Emilio Prugue (Francia) Litógrafo y grabador activo en Lima entre 1855 y 1866. En sociedad con Carlos Midroit fundaron la imprenta y litografía de E. Prugue y Midroit, ubicado en la calle plateros allí realizaban mapas, retratos, rótulos, y otras impresiones a pedido (Leonardini, 2003, p. 151).

⁷⁵ Marie Guillemine Benoist (París, 1768 – París, 1826). Destacada pintora de estilo neoclásico. En 1800, expuso en el Salón anual, el retrato de una negra (Ashby, 2021, pp. 34-35).

la obra se encuentra en la acción del personaje mientras realiza su quehacer. El trazo y la paleta de colores ocres, pardos, rojos y azules, nos evoca a la mano de Honoré Daumier, en sus obras de corte doméstica y cotidiano, como lo describía Balzac (Bouleau, 2006, p. 203).



Imagen 19. Francisco Laso, La lavandera, ca. 1859. Óleo sobre lienzo 106 x 61.3 cm. Museo de Arte de Lima.



Imagen 20. Marie-Guillemine Benoist, Retrato de Madeleine, 1800. Óleo sobre lienzo, 65 × 81 cm. Musée du Louvre.



Imagen 21. Francisco Laso, Lavandera al borde de un río, ca. 1850-1860. Óleo sobre lienzo 24 x 28.8 cm. Museo de Arte de Lima.

Una de las conclusiones a las que se puede arribar es que los temas pictórico-costumbristas que en Europa normalmente no pasaban de ser un típico cuadro decorativo, fueron trasladados al Perú de la mano de Laso, y desarrollados por él a manera de una irrupción político-social en una sociedad como la limeña, la cual no estaba acostumbrada a la crítica directa, sin los filtros de la ironía o la sátira. Toda la fuerza, novedad e innovación de su obra se concentraba, principalmente, en la dignificación intencionada de los personajes de la servidumbre.

3.3. Del exotismo en la pintura de Francisco Laso

En la pintura francesa de la primera mitad del siglo XIX surge el exotismo como temática, producto de los viajes de exploración y estudios científicos. Dentro de este interés se encuentran artistas como Eugene Delacroix, Jean Dominique Ingres y Theodore Chassireu (Cabanne, 1981, p. 1152).

Para Murillo (2005), la Revolución Francesa de 1789 y la abolición de la esclavitud en Francia en 1794, fueron determinantes para la promoción del estudio del orientalismo como disciplina científica que recurría a la historia y la literatura como fuentes de conocimiento, y a los viajes como la experiencia vivencial para reafirmar lo estudiado. En línea con la historia europea, en el Perú tuvieron lugar sucesos históricos similares tales como la independencia en 1821, la eliminación de la esclavitud en 1854 y la abolición del tributo a los indios en el mismo año, sumado a los múltiples levantamientos indígenas desde el virreinato. Pero, no obstante, estos múltiples escenarios, no se produjo en el Perú un interés artístico similar al europeo.

Según Edward W. Said (2008), “cuando un orientalista viajaba al país en el que estaba especializado, lo hacía llevando consigo sentencias abstractas e inmutables sobre la ‘civilización’ que había estudiado; los orientalistas pocas veces se interesaron por algo que no fuera probar la validez de sus ‘verdades’ mohosas y aplicarlas, sin mucho éxito, a los indígenas

incomprensibles y, por tanto, degenerados” (Said, 2008, p. 84).

Los maestros de Laso hicieron realidad esta fascinación romántica por Medio Oriente cuando emprendieron sus viajes. Gleyre lo hizo durante tres años por Sudán, experiencia que sería determinante en su plástica. Allí conoció al filántropo norteamericano John Lowell Jr.,⁷⁶ quien financió su viaje a cambio de elaborar acuarelas y dibujos de sitios arqueológicos, de los habitantes y de las culturas del lugar.

Es posible que este interés por el exotismo del Medio Oriente, la arqueología del mundo antiguo, y los grupos étnicos locales, fuera influyente en Laso en el tratamiento romántico de los personajes y su vestimenta representados con elegancia.

Por ejemplo, en la acuarela de Gleyre, *Three fellahin* (1835) (Imagen 22), el detalle del tratamiento de los textiles se asemeja a la serie *Pascanas* (1851) de Laso, principalmente, en *El Haravicu* (ca. 1858-1868) (Imagen 39), de gran detalle en la indumentaria. Al igual que en *El habitante de las cordilleras*, Laso construyó una imagen de los habitantes de los Andes y su cultura a través de su textilería y una cerámica escultórica moche. Lo innovador de la pintura de Laso fue la de irrumpir en el medio social limeño con una representación de los indios como elegantes señores de lugares exóticos, poco explorados culturalmente por occidente, y vistos únicamente dentro del anecdotario de los viajeros europeos. Laso, asimismo, estuvo influenciado por otros románticos europeos, como Eugène Delacroix,⁷⁷ de quien realizó en 1844 una copia (Imagen 23) de *La matanza de Quílos* (1822) (Imagen 24).

⁷⁶ John Lowell Jr (Boston, Estados Unidos 1799 - 1836 Bombay, India), Comerciante y filántropo, hijo de una familia influyente de Boston. Viajó por Egipto, Turquía, Persia, Armenia y Etiopía entre otros lugares. Creó el Instituto Lowell con fines de investigación científica (Farrell, 1993, pp. 170-175).

⁷⁷ Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, Francia, 1798- 1863 París, Francia) Uno de los más importantes representantes del romanticismo y el orientalismo de su época (Friedlaender; 1952, pp. 103- 112).



Imagen 22. Charles Gleyre, Three felahs, 1835. Lápiz y acuarela sobre papel, 24.4. x 32.9 cm. Cantonal Museum of Fine Arts

En la escena de esta obra, Delacroix relata un episodio de la guerra de independencia de los griegos contra los otomanos, la masacre de Quíos,⁷⁸ perpetuada en una de las islas mediterráneas, memorable episodio de la independencia griega (Honour, 1981, pp. 49-52). Delacroix pintó esta obra en 1824, antes de emprender su viaje por Marruecos y Argelia en 1832, tal como señala Friedlaender: “Delacroix presenta todos los síntomas inconfundibles del romanticismo: sujetísimo, exotismo, bayronismo, etc; pero la enumeración de estas cosas, que forman parte de un espíritu general de la época.” (Friedlaender, 1989, p. 103). En el detalle elegido por Laso, vemos a un militar turco raptando a una joven mujer con el torso desnudo, detalle observado por una anciana sentada y paralizada por el miedo, cercana al cuerpo de una mujer y un niño tirados en el piso.

⁷⁸ “La matanza de Quíos” representa un hecho histórico perpetuado por los otomanos, en 1822, contra la población griega que habitaba la isla de Quíos (Honour, 1981, pp. 49-52).



*Imagen 23. Francisco Laso, La matanza de Quios, de Eugene Delacroix, 1844. Óleo sobre madera, 24.10 x 15.50 cm.
Museo de Arte de Lima.*



Imagen 24. Eugène Delacroix, *La matanza de Quíos*, 1824. Óleo sobre lienzo, 417 x 354 cm. Museo del Louvre

Laso tuvo un contacto previo con el tema oriental en tres obras: *Cinco árabes sentados*, *Odalisca*, y *Mujer árabe sentada* custodiados todos por el Museo de Arte de Lima (Stastny, 1969, s/p).

Laso prestó gran atención a la construcción espacial de las obras, pero a diferencia de Charles Gleyre, lo hace con el paisaje andino. Por ejemplo, las *Pascanas* y los estudios del paisaje que realizó entre 1850 y 1860, a su vez en *Paisaje serrano* (ca. 1850-1860) (Imagen 25), *Paisaje de la Grave* (1853) (Imagen 26) y *Paisaje* (ca.1850-1860) (Imagen 25).

Con respecto a la representación del mundo arqueológico como lo hace Gleyre en su cuadro *Templo egipcio* (1840) (Imagen 28), Laso lo realiza a través de la cultura viva, presente en la construcción de los espacios donde habita el hombre andino y donde desarrolla su historia y sus modos de vida. Los colores del paisaje están influenciados por la paleta de Daumier, de

la cual toma los colores tierras, ocre, verdes, azules y grises, junto a la pincelada fluida y suelta para lograr el detalle del efecto atmosférico del cielo y las nubes, sobre el cual recaen los rayos del sol en la geografía (Ives, Stuffmann, & Sonnabend, 1993, p. 250).



Imagen 25. Francisco Laso, Paisaje serrano, ca. 1850-1860. Óleo sobre tela, 13.2 x 29 cm. Museo de Arte de Lima.

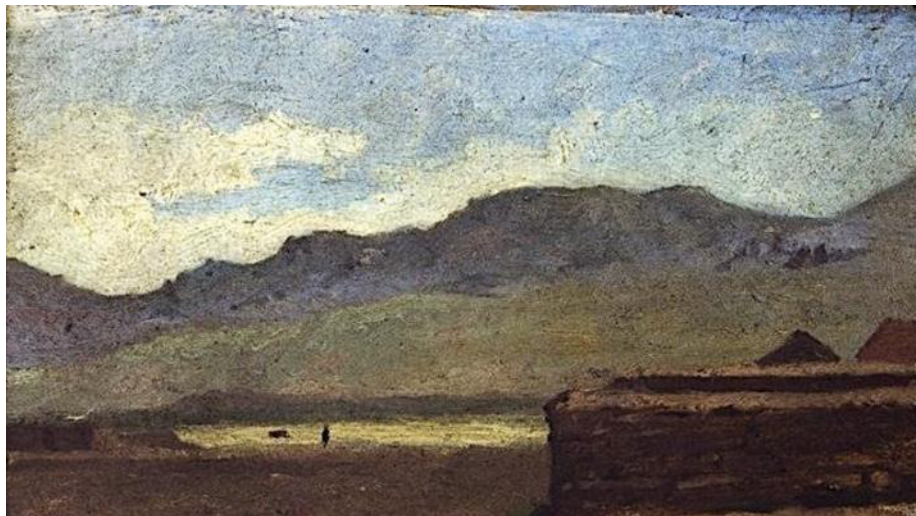


Imagen 26. Francisco Laso, Paisaje de la Grave, 1853. Óleo sobre lienzo adherido a cartón, 20.00 x 33.30 cm. Museo de Arte de Lima.



Imagen 27. Francisco Laso, Paisaje, ca. 1850 – 1860. Óleo sobre lienzo. 11.00 x 29.00 cm. Museo de Arte de Lima.



Imagen 28. Charles Gleyre, Templo egipcio, 1840. Óleo sobre lienzo, 36 x 49 cm. Cantonal Museum of Fine Arts

A fines del siglo XVIII, la categoría de paisaje había quedado bien definida. El paisaje romántico surge como un encuentro entre el pasado y la memoria histórica nacional, como lo menciona Ortega (2010):

Los grupos humanos y sus desenvolvimientos históricos se entienden así conectados con sus respectivos paisajes. Existen lazos estrechos y continuos entre el paisaje y la identidad colectiva, nacional, del pueblo que en él vive y actúa. La historia de los pueblos, sus aspiraciones y sus logros comunes, su carácter y su psicología, están ligados a sus paisajes. El paisaje adquiere de ese modo un significado histórico y nacional importante (Ortega, 2010, p. 49).

En las tres pascanas y en *Manchay Puyto* (1860 -1868), Francisco Laso se preocupó por el paisaje andino, elaboró varios estudios previos que luego serían parte de sus pascanas. Honour señala: “los paisajes expresarán la intimidad del artista y su reacción individual ante la naturaleza de manera más directa y reveladora” (Honour, 1981, p. 120). Para Laso, los Andes representan la columna vertebral de América del Sur, a la cual elige como escenario para sus obras con carácter nacional.

3.4. *El habitante de las cordilleras*

En 1854, sucedieron dos hechos políticos que cambiaron la convivencia social en el Perú. En su búsqueda por contener los levantamientos sociales durante la guerra civil:

Un decreto de Echenique ofreció la libertad a los esclavos que quisieran darse de alta en el ejército. Este acto fue llamado por Francisco Bilbao en un escrito: “la prostitución de la filantropía”. El decreto firmado por Castilla y Ureta en Huancayo el 5 de diciembre de 1854 proclamó la libertad de todos los hombres que pisaran el territorio de la república. (Basadre, 2015, p. 230, tomo 4)

La abolición de la esclavitud en el Perú fue un hecho político que despertó el interés de un sector intelectual. En el caso de Laso, fue fundamental debido a su interés por los grupos socio étnicos del Perú que formaban parte del proyecto nacional que él anhelaba.

Francisco Laso pintó *El habitante de las cordilleras* (Imagen 21) en su segundo viaje a Europa en 1855. Lo elaboró en diez días para ser presentado en la Exposición Universal de los Productos de la Agricultura y Bellas Artes de París, por el que obtuvo mención honrosa. Además, junto al cuadro anterior, expuso un retrato, Gonzalo Pizarro,⁷⁹ el hermano menor del conquistador del Perú, Francisco Pizarro (Ugarte Eléspuru, 1966, p.144).

⁷⁹ Gonzalo Pizarro. (Trujillo, España ¿1510? – 1548 Cuzco, Perú). Participó junto con su hermano Francisco en la captura de Atahualpa, en 1532. Colaboró en la toma del Cuzco. Dirigió la rebelión de encomenderos en 1544. Gobernador del Perú entre los años de 1544 y 1548. Tras ser derrotado en la batalla de Huaranga, en 1548, por Pedro de la Gasca, fue decapitado. (Tauro del Pino, 2001, p. 2087).



Imagen 29. Francisco Laso, *El habitante de las cordilleras*, 1855. Óleo sobre lienzo, 138 x 88 cm. Museo de Arte de Lima

El cambio de título de la obra *El habitante de las cordilleras*, a *El Indio Alfarero* (Imagen 29) fue una atribución de la crítica francesa al observar por primera vez la obra en la exposición de París (1855). Para críticos como J. du Pays, la obra reafirmaba el origen indígena del personaje a través de su indumentaria y del ceramio que porta.

¿Cómo serán los reyes en ese país, si los alfareros, tienen allí aire tan solemne? Este alfarero parece cocido al sol. Si el sol tropical justifica su tono bronceado intenso, a la exageración de la severidad y al paralelismo de las líneas debe su apariencia escultural. (Mujica, 2016, p. 656)

Otro comentario que remarcó el nombre del cuadro fue el del ministro mexicano de Fomento, Pedro Escadón, quien escribió: “El alfarero del señor Laso está presentado por un indio de las cordilleras” (Mujica, 2016, p. 657).

El lienzo fue muy elogiado por la prensa francesa. Mujica menciona que seis diarios comentaron favorablemente acerca de él; *La Revue Contemporaine* señaló sobre el pintor: “peruano de nacimiento, pero francés por el talento” (Mujica, 2016, p. 654).

El habitante de las cordilleras es de formato rectangular. Sobre fondo crema representa a un mestizo de pie. Ataviado hasta las rodillas con un largo poncho aymara de color negro decorado con finas líneas rojas por cada lado, y cuya abertura central permite vislumbrar el pecho y el cuello de la camisa blanca como detalle de intensidad luminosa. De la montera negra de ala ancha cuelga, a ambos lados del rostro, una cinta decorada con motivos geométricos rematada con borlas. Similar a la utilizada en las danzas Inca Tusun y Castilla Tusun, originarias de Q’eros.⁸⁰ El personaje sostiene entre sus manos una cerámica escultórica moche de un guerrero cautivo previo a su sacrificio, razón por la cual, además de estar desnudo, tiene en torno a su cuello una soga. El no comprender el significado de la pieza escultórica, dio origen a confundir el mensaje por lo que la tela fue llamada, *El indio alfarero*.

Ignacio Merino, cuando ilustró el libro *Lima por dentro y por fuera* (1854) de Esteban de Terralla y Landa,⁸¹ incluyó el ceramio del mencionado prisionero. En 1859, en el ensayo *Algo sobre las bellas artes* publicado en *La Revista de Lima*, Laso describe el cántaro escultórico presente en su óleo *El habitante de las cordilleras*, en *La pascana en la cordillera* (1850-1857) y *Campamento indio* (1860):

Los indios en sus huacos no solo copiaban simplemente al hombre, a los animales y a las frutas. –Muchas veces, al trazar una obra, tenían una idea filosófica. Existen muchos vasos representando al mismo personaje, a quien envuelve una culebra, y el modo como está colocado

⁸⁰ Q’ero es el nombre de un área cultural del departamento del Cusco; que abarca las provincias de Paucartambo y Quispicanchi (Silverman, 1998, p. 33). La ausencia de toda presencia española en Q’ero, permitió a sus habitantes conservar sus tradiciones en mayor grado que sus vecinos mestizos (Silverman, 1998:34). La nación Q’eros ha permanecido casi incólume hasta nuestros días, en cierta manera aislada en sus valles (Silverman, 1998, p. 15).

⁸¹ Esteban Terralla y Landa (Andalucía, España 1750 – 1805 Lima, Perú) Escritor y poeta vivió en Lima entre (1787- 1797) En 1798 bajo el nombre de Simón Ayanque publicó los romances satíricos *Lima por dentro y por fuera* (Tauro del Pino, 2001, p. 2548).

el reptil, indica que fue intencional: más no podemos traducir la idea por temor de pasar por ingenuos e inmorales. (Majluf, 2003, p. 77)

Uno de los aspectos más llamativos de esta obra es el protagonismo otorgado a la cerámica. Desde un punto de vista plástico, resalta por su tonalidad clara sobre un fondo profundamente oscuro. La forma expositiva con la que Laso presenta a su habitante con un ceramio entre las manos, sugiere una reivindicación al antiguo Perú y a sus maestros anónimos. Laso le otorga un significado político, pues el ceramio es a la vez una metáfora de la opresión.

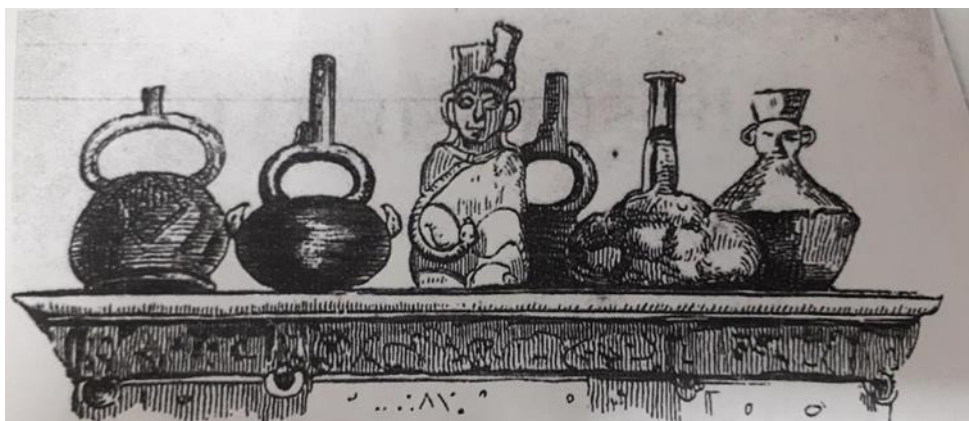


Imagen 30. Merino, Ignacio, Ilustración extraída del libro de Esteban Teralla y Landa, Lima por fuera y por dentro, 1854.

Para el arqueólogo Christopher B. Donnan (1989), los artistas moche muestran partes específicas del cuerpo que, en cierta manera, transmiten información del sujeto, como la pérdida de la dignidad que, según el autor, sugiere cumplir ciertos cánones que los identifique como los vencidos o derrotados:

Los vencidos frecuentemente son mostrados siendo agarrados del pelo, han perdido la ropa, tienen sogas en los cuellos, las manos están amarradas detrás de sus espaldas y, frecuentemente, hay sangre saliendo de sus narices. Una figura representada con uno o más de estos rangos presumiblemente ha perdido su dignidad, aunque puede o no haber perdido su rango. (Donnan, 1989, p.p. 68)

El lienzo sería una reafirmación de la denuncia social que Laso defendió al ser testigo de las condiciones de semi esclavitud de los indios, a los que consideró como prisioneros del sistema social, político de la república. A través del óleo el artista revalora una categoría

estética nacida en el antiguo Perú por medio de una evidente intención alegórica (Stastny, 1967, p. 53).

Este tema Laso lo señaló en la *Revista de Lima* en su ensayo *Algo sobre las bellas artes*. Aquí el artista hace una defensa estética del arte del antiguo Perú, específicamente, sobre la cerámica escultórica:

Los huacos, o vasos de tierra y metal que nos quedan en abundancia, nos permiten apreciar un modo claro el grado de adelanto en que se hallaban los indios en el arte escultural. En general, dichos huacos tienen una forma que indica ingenio. Hemos visto algunos que pueden compararse por su buen gusto a las tierras cocidas etruscas y egipcias. En el Cuzco existe, en una casa de un particular, un huaco representando a un hombre dormido, y la precisión con la que el autor ha copiado el sueño (sin que esto se pueda decir) dicho vaso es digno de Luca de Rovia el florentino [sic]. (Laso, como se cita en Majluf, 2003, p. 91)

En el texto Laso destaca el valor estético de la cerámica escultórica del antiguo Perú y la compara con la cerámica escultórica del mundo preclásico antiguo que, posiblemente, vio en algún museo cuando estuvo en Europa; incluso la compara a la manufactura de los acabados de los ceramios (Imagen 31) del italiano Luca della Robbia,⁸² por su delicadeza y minuciosidad.

El arte textil y la cerámica del antiguo Perú son elementos presentes en lienzos donde desarrolló el tema andino. Por ejemplo, en la *Pascana* (1860), y en *Campamento indio* (1850-1857), en ambos lienzos Laso presenta a grupos de indígenas que descansan en los Andes acompañados por la misma cerámica escultórica que representa a un prisionero moche presente en *El habitante de las cordilleras*.

⁸² Luca Della Robbia, de Florencia, Italia (1399-1482), ceramista y escultor (Cabanne, 1981, p. 1332).



Imagen 31. Luca Della Robbia, Bajo relieve del coro de la iglesia de Santa María del Fiore, 1400 - 1482. Florencia.

Además, hace referencia al textil, otro elemento presente en *El habitante de las cordilleras*. El poncho representa un interesante elemento en la obra de Laso, al que la crítica ha considerado por “su apariencia externa y el vestirlo, le permite expresar visualmente su identidad con una particular precisión. Fue uno de los atuendos rurales más difundidos en la ciudad republicana. [...] Lo usaron igualmente los señores indígenas y los criollos, los negros” (Acevedo, 1999, p. 758).

El sugerente nombre de la obra *El habitante de las cordilleras* nos abre la posibilidad de otras interpretaciones. Crea un personaje al que no es posible advertir la mirada en su totalidad, pues presenta el rostro parcialmente cubierto, con carga enigmática, que podría provenir de cualquier lugar de la cordillera de los Andes, acentuando sus características románticas y exóticas de acuerdo con la perspectiva de la crítica francesa.

Laso hace una construcción alegórica del habitante de la cordillera de los Andes, influenciado por los maestros franceses con los que se formó en Europa. Tal como señala

Ugarte Eléspuru, “El Habitante de las Cordilleras presenta muchas influencias académicas de la época y tiene todo el sabor del estilo de Gleyre. De colorido frío y grave, compuesto con medida. Su gama, neutra en los fondos” (Ugarte, 1966, p.p. 146). Laso despertó el interés de los espectadores franceses, quienes percibieron un significado distinto al que tiene en el Perú, pues fue visto desde una mirada exótica.

Desde la visión de Ramón Mujica, el poncho también es una muestra de solidaridad con los artesanos peruanos que estaban en crisis, por la importación de productos europeos, y pasó a ser una prenda nacional característica del Perú. Los gremios, tal como señala Ramón Mujica, fueron una asociación con la que Laso se había identificado. Por tanto, *El Indio alfarero* tenía un mensaje reivindicatorio.

Hay una analogía en la representación con el estado de opresión en el que se encontraban las comunidades indígenas, las cuales habían sido liberadas del tributo, pero a la vez, seguían consumidas por el poder gamonal. Laso denunció la situación, la falta de planificación y de inclusión de la población indígena al sistema. Por ello, en su artículo “Croquis sobre el carácter peruano” (1860) de *La Revista de Lima*, señala:

Al indio proletario nunca se le ha considerado como a hombre, y sin darle la menor parte de interés en la sociedad, sin siquiera educarlo, para enseñarle que es un deber social el trabajo, se pretende que el indio alquile gustoso sus fuerzas, solo para que se enriquezca el propietario, y para que el cura lo despoje de la miserable pitanza que recibe. (Laso, como se cita en Majluf, 2003, p. 118)

Laso llamó la atención de las autoridades, al manifestar su preocupación por el desinterés de integrar al indígena a la sociedad, a través de la educación y el trabajo, en lugar de estar sujeto permanentemente a la caridad católica.

3.5. Visión de los Andes a través de las pascanas

En *La leva*, boceto fechado entre 1856 y 1869 (Imagen 32), se observa en un primer plano a dos indígenas escondidos en la orilla de un camino, de los cuales uno mira a un tercero que yace muerto en el suelo. En la parte superior, en segundo plano, un grupo de indígenas atados son llevados prisioneros por tres hombres a caballo.



Imagen 32. Francisco Laso, *La leva*, ca. 1856-1869. Lápiz sobre papel, 24.70 x 47 cm. Museo de Arte de Lima.

El dibujo denunciaba lo que ocurría en las comunidades indígenas. La leva fue un mecanismo mediante el cual secuestraban o llevaban a la fuerza a jóvenes para servir en el ejército o para trabajar de forma gratuita y forzada para el Estado en el llamado *Servicio a la República*, como lo señala Manrique (2005):

La mita colonial fue abolida por San Martín y Bolívar, pero el servicio gratuito indígena volvió a ser reestablecido bajo distintas modalidades en los países andinos en cuanto se afirmó la República. La más importante fue el “servicio a la República”: la obligación de los indígenas de trabajar gratuitamente un número de días al año en las obras estatales. Con un estado central y débil, con frecuencia este trabajo fue usufructuado por los grupos señoriales del interior en su propio beneficio. Los indios denominaron “República” a este trabajo forzado. Los municipios usufructuaron también ampliamente esta fuente de trabajo gratuito:

‘El reclutamiento (informaba Isaac Echave, síndico de gastos de la municipalidad del Cusco, el

30 de marzo de 1883) se verifica del modo más alarmante y acompañada de actos de salvajismo y barbarie. En el recinto de la ciudad, sin tener en cuenta que pasa en los caminos y de preferencia los indígenas son cazados por los soldados y los envarados, tanto para lo que se llama el servicio público como para el de los particulares que ejercen algún cargo o mando (...) A los reclutados se les suelta a cambio de efectos, en fin, se realizan desmanes queda de pensar que la sociedad toca al término de su desquiciamiento y ruina. (Manrique, 2005, p. 11)

Lo descrito por Manrique, sumado a la cita de 1883 que incluye el autor, prueban lo representado por Laso (Imagen 32), quien presencié lo que sucedió en la época en la que elaboró el boceto en sus viajes hacia Cusco y Puno.

En la *Pascana en la cordillera* (1860) (Imagen 33) el artista pintó a tres hombres en algún lugar de los Andes en actitud de descanso. Dispuesto de un formato horizontal, posee una composición organizada en tres ejes verticales representado cada uno por un indio sedente. Son tres hombres que interactúan entre sí teniendo de fondo un paisaje andino.



Imagen 33. Francisco Laso, *Pascana en la cordillera*, ca. 1860. Óleo sobre lienzo, 127 x 192 cm. Club Nacional.

Ugarte Eléspuru (1966) analizó el cuadro en su calidad compositiva e histórica, de la siguiente manera:

Por aquellos años debió pintar, también en Europa, el cuadro conocido como “Campamento de Indios”. Tiene esta obra todas las características del “Habitante de las cordilleras”. Factura pulida, todavía meticulosa, grave apostura de los personajes, sobriedad en el colorido y los demás ademanes; pero algo artificioso, como de modelos posando, que seguramente es producto de haber sido pintada a base de apuntes, de aquel conocido viaje a Puno y Cuzco, y coloreando de memoria en Europa. El estudio de los ropajes, más que la visión directa, tiene valor de composición académica como ropajes plegados al “estilo noble” a la manera clásica. Todo el conjunto, sin embargo, anuncia ya lo que nuestro artista pintara usando esos motivos de las pascanas, año más tarde y que son las obras pictóricas de mayor categoría producidas por la pintura no sólo peruana, sino americana, en el siglo XIX. (Ugarte, 1966, p. 155)

Estos tres hombres con finísimos ponchos, monteras y chullo aparecen acompañados por la cerámica escultórica del prisionero moche, la misma utilizada en *El habitante de las cordilleras* (1855), en la *Pascana en la cordillera* (1850-1857) y en *Campamento indio* (1860). El trabajo que realizó el pintor en los ponchos manifiesta la influencia en Laso de la pintura académica, como lo mencionó Ugarte (1966), lo que otorga a los indígenas un aspecto señorial.

Laso fue el único pintor de su tiempo en representar lo nacional a través del tema indígena por medio del estilo académico europeo. Resulta interesante observar que sus pascanas habían sido todas ya boceteadas en la obra llamada por Ugarte Eléspuru *Campamento de Indios* (Imagen 34). Esta es una suerte de estudio compositivo, que integra escenas que no se relacionan entre sí pero que posteriormente conformarían otros lienzos:

Pascana o campamento de indios en la cordillera (140 x 148. Colección Banco de Reserva, Lima) del cual hay varios apuntes de detalles entre bocetos y dibujos. Este cuadro es un boceto también, pues parece inacabado y algunos de sus detalles o grupos sirvieron luego para otros cuadros del mismo tema andino. (Ugarte, 1969, p. 159)

El lienzo está conformado por cuatro grupos de indios. Es posible que a eso se deba el nombre de *Campamento indio* al que se refiere Eléspuru (1969), debido a que se ven grupos de

indios interactuando entre sí.

El personaje central del primer plano es similar al trabajado por Laso en el boceto *La hilandera* (1859) (Imagen 35). A su alrededor, hay cuatro personas sentadas y una de pie a espaldas de la hilandera. De igual manera, el ya mencionado cántaro escultórico se mantiene presente en la obra. A la izquierda del segundo plano se encuentra el segundo grupo conformado por individuos de pie, con características similares al personaje que da la espalda en el lienzo de la *Pascana en la Cordillera* o de *El Haravicu* (1860-1869). A la derecha del cuadro, un grupo asciende por un camino. En el tercer plano, ubicado a la izquierda de la tela el artista colocó un grupo conformado por tres indios (Imagen 36) descansando en terreno llano. Este detalle posee una composición similar al lienzo de la *Pascana en la cordillera* (1860) (Imagen 33). Por último, en un cuarto plano, un hombre de espaldas sube la suave pendiente, mientras un par de camélidos pasta.



Imagen 34. Francisco Laso, *Pascana en la cordillera o Campamento indio*, 1850-1857. Óleo sobre lienzo, 140 x 148 cm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú.

Otra obra con la impronta nacional a través del mundo andino es la *Pascana en la Cordillera* o *El Haravicu* pintada por Laso entre 1860-1869 (Imagen 33), obra inacabada debido, posiblemente, por el incremento de su actividad política y a su prematura muerte en mayo de 1869.

Laso realizó este boceto entre 1858 y 1868. La escena se desarrolla en un ambiente andino. Mientras que en el primer plano un grupo de cinco personas conversa, en el segundo una yunta de bueyes ara, guiada por un campesino. La sencilla composición trabajada en tonos marrones con figuras abocetadas, rompe la monocromía cromática gracias al tercer plano donde se percibe en la parte baja un cúmulo de nubes que dan paso a un cielo celeste.



Imagen 35. Francisco Laso, *La hilandera*, 1849. Óleo sobre madera, 40.5 x 23.5 cm. Museo de Arte de Lima.



Imagen 36. *Campamento indio. (Detalle)*
Detalle



Imagen 37. *Campamento indio (Detalle)*

Manteniendo la misma estructura Laso elabora la *Pascana en la cordillera* o *El Haravicu*. La variante radica en reemplazar la yunta de bueyes por un grupo de alpacas y vicuñas, pequeño gran detalle que permite localizar la escena en un espacio andino de mayor altitud. Al sacar la yunta de bueyes destierra inexorablemente la presencia europea.



Imagen 38. Francisco Laso, Estudio para El Haravicu, ca. 1858-1868. Óleo sobre lienzo, 27.1 x 34.9 cm. Museo de Arte de Lima.

Lo interesante de esta nueva versión radica en los modelos utilizados por Laso, quien los tomó de fotografías individuales a los que les dio una estructura compositiva. Así mismo la modernidad se ve reflejada en el uso del recurso fotográfico que por primera vez es empleado en el Perú.



Imagen 39. Francisco Laso, El Haravicu, 1860 - 1869. Óleo sobre lienzo, 103 x 138 cm. Palacio de Gobierno.

Un recurso tecnológico y moderno que surge para los artistas europeos del siglo XIX fue la fotografía. Artistas como Eugene Delacroix la emplearon a su favor para un mejor estudio de la pose y la anatomía (Scharf, 1975, p. 119). Al igual que Delacroix, Laso se retrata a sí mismo con la indumentaria y la pose que fuera de su interés plasmar en la pintura. Fueron dos fotografías reproducidas por primera vez en el catálogo de la *Exposición conmemorativa Francisco Laso I centenario (1869-1969)* curada por Francisco Stastny en 1969. En la fotografía de tono sepia (Imagen 40) se aprecia a Laso con la indumentaria y postura de uno de los indios Haravicu (Imagen 39). Laso está ataviado con otra indumentaria andina. Tiene la misma postura que el indio Haravicu o indio narrador de perfil que apunta con su mano derecha (Stastny, 1969, s/p).

En *El Haravicu* (Imagen 39) Laso se representa a sí mismo como parte de la nación, como indio de las pascanas, como uno dentro de nación socio étnica. De una u otra manera sus escritos en donde pregonaba su ideal de nación lo plasma en la pintura al insertarse en ella como un indio más.



Imagen 40. Anónimo. Fotografía de El Haravicu, ca. 1860-1868. Fotografía en papel aluminado, 23.3. x 27.7. cm. Museo de Arte de Lima. Museo de Arte de Lima.



Imagen 41. Anónimo. Fotografía de El Haravicu, ca. 1860-1868. Fotografía en papel albuminado, 18.5. x 24.5. cm. Museo de Arte de Lima.



Imagen 42. Anónimo. Francisco Laso en traje indígena, ca. 1860-1868. Fotografía en papel albuminado, 21.2 cm. 24.2 cm. Museo de Arte de Lima.



Imagen 43. Anónimo, Fotografía de Haravicu, ca. 1860-1868. Fotografía en papel albuminado, 26. x 22.5. cm. Museo de Arte de Lima.



Imagen 44. Anónimo. Fotografía de Haravicu (ca. 1860-1868) Fotografía en papel albuminado, 26 x 22.5. cm. Museo de Arte de Lima. Donación Memoria Prado. Fuente: Museo de Arte de Lima

El lienzo de la *Pascana en la Cordillera* o *El Haravicu* presenta en el primer plano a un grupo de cinco personas ataviadas con textilería andina. De izquierda a derecha, un hombre sentado (Imagen 39), de perfil, cuya mano semi extendida señala algo con su índice derecho. Viste poncho con franjas marrones y sobre su cabeza lleva una montera negra de la que cae una trenza. Reposa sobre una manta marrón decorada con líneas blancas y ocre. A su izquierda, el individuo (Imagen 39) que afirma su mentón sobre los nudillos, cubre su cabeza con un manto en tonos rosas, cremas y celestes, con franjas horizontales con motivos geométricos, su atuendo se complementa con un poncho verde.

A su lado, atento, con la mirada baja, un joven con los brazos sobre las piernas flexionadas escucha a su interlocutor (Imagen 39), Nótese que la fotografía que el artista usó es un retrato de él vestido de indio (Imagen 42). Observa al espectador (Imagen 39) un hombre con una montera cusqueña de la cual pende un textil en negro y ocre, abrigado con poncho marrón decorado con franjas naranjas; sus piernas están cubiertas por una manta azul.

Esta estructura de los indios sentados se quiebra con la presencia de un individuo de pie que da la espalda al espectador (Imagen 39). Descalzo, su vestuario está cubierto por un poncho negro, entre tanto sobre su cabeza luce una montera. De la parte superior de su espalda cuelga una manta negra con franjas negras, rojas y azules.

Laso, en la mencionada obra, rinde homenaje a la tradición oral andina a través del Haravicu, personaje que recita poesía y es descrito por el Inca Garcilaso de Vega:⁸³

A si mismo los haravicus eran los poetas, componían versos breves y compendiosos, en los cuales encerraba la historia o la embajada o la respuesta del rey; en suma decían en los versos todo lo que no podían poner en los nudos (quipus), y aquellos versos cantaban su triunfos

⁸³ Gómez Suárez de Figueroa conocido como Inca Garcilaso de la Vega (Cuzco- Perú 1539 Córdoba España 1616) Historiador y cronista de descendencia Inca y española su madre fue la ñusta Isabel Chimu Ocllo nieta de Inca Tupac Yupanqui y su padre el capitán Garcí Lasso de la Vega. Sus parientes maternos fueron Sary Tupac y Cusi Huallpa por lo que conoció el incanato y la colonia. *Comentarios reales de los incas* Vol. 1 y la segunda parte Historia general del Perú en 1617, fue publicado en Lisboa en 1609. La Florida del Inca en 1905 (Tauro, 2001, p.1059).

y en sus fiestas mayores, y los recitaban los incas nobles cuando los armaban caballeros, y de esta manera guardaban la memoria de las historias. (Garcilaso, 1991, p. 36)

Eran poetas que contaban la historia de la tradición religiosa e histórica de la cosmovisión andina a través de sus versos. La oralidad aseguraba la transmisión de generación en generación.



Imagen 45. Francisco Laso. *El entierro del mal cura o Manchay Puyto* ca. 1860-1868. Óleo sobre tela, 71 x 228 cm. Museo de Arte de Lima.

Otro importante lienzo de Laso es *Manchay Puyto*, conocido también como *El entierro del mal cura* (Imagen 45): En él desarrolló la historia de amor entre un sacerdote y una joven indígena. Los amantes vivían juntos, pero el sacerdote viajó a Arequipa y cuando regresó, se enteró de la muerte de su amada. El sacerdote enloqueció desenterró el cadáver e improvisó un yaraví⁸⁴ conocido como *Manchay Puyto*. Esta obra fue presentada en el *Salón anual de París* en 1863 y excluida por el jurado, al igual que el lienzo de Gustave Courbet llamado *La vuelta de la conferencia* (Gutiérrez de Quintanilla, 1920, p. 49).

En uno de sus artículos de *Interiores Limeños* el pintor y crítico de arte Teófilo Castillo⁸⁵ (1915) relató la visita a la casa de Manuela Enríquez de Laso viuda del artista. En ella encontró el lienzo *Manchay Puyto*:

Como se ve, Laso no solamente es pintor sino pensador también. En esa obra él ha querido

⁸⁴ Canción resultante de la fusión de elementos melódicos y ritmos indígenas e hispanos. Se inspira en acontecimientos dolorosos como la distancia, la pérdida de un ser amado o el desamor presuntamente proviene del harawi incaico Mariano Melgar es considerado su creador (Tauro del Pino, 2001, p. 2805).

⁸⁵ Teófilo Castillo (Áncash, Perú 1857- 1922 Tucumán, Argentina) Pintor y crítico de arte en su pintura Castillo evoca la época colonial, estuvo bajo la dirección de las publicaciones: *Prisma*, *La ilustración peruana* y *Variedades*. Allí publicó sus críticas de arte y reproducciones su obra en tricromía (Tauro del Pino, 548, p. 549).

castigar al clero malo de nuestras provincias andinas, a quien se acusa de explotar demasiado a los indígenas y cuya moralidad a veces, parece, deja que desear. (Castillo, 1915, p. 1931)

Para Stastny, Laso evocó esta narrativa a través del academicismo con el que trabajó el tema, como, paralelamente, lo habían ejecutado también los prerrafaelitas, quienes tomaron un tema de carácter tradicional, y lo representaban de forma mística y sensual.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación hemos llegado a las siguientes conclusiones:

Francisco Laso, a través de su obra escrita, criticó a la clase política dirigente con tono satírico a través de ensayos, artículos y cartas que a lo largo de su vida publicó en Europa y en el Perú.

Sus ensayos le permitieron hacer un llamado de atención a las madres de la elite limeña. En su folleto *Aguinaldo para las señoras del Perú*, las invitó a reflexionar sobre el daño de la malacrianza en los hijos, y las consecuencias que puede devenir en un futuro con funcionarios corruptos y deshonestos. Es en estos ensayos donde expuso su idea de nación, como por ejemplo la carta a su amigo Nicolás Corpancho, titulada *La causa de la juventud*, publicada en El Comercio en 1855, así como en su artículo *La paleta y los colores* difundido en *La Revista de Lima* en 1859, donde exhortó a la juventud a educarse para así servir a la patria. Y es que, para Laso, la educación debería formar a ciudadanos ilustrados sin importar el grupo socio étnico, ya que todos son iguales ante la ley.

Laso expresó sus anhelos de equidad y de inclusión social, los que además trasladó a su pintura. Sus ideas y escritos reflejan su preocupación por la situación de indios y negros.

La idea de nación en Francisco Laso, como se ha dicho, es la equidad ante la ley, manifestada en algunos de sus pinturas donde protagonistas, que, con porte y dignidad, interactúan. Dichos protagonistas están representados por indios, negros y criollos.

Con respecto al interés y la admiración por los artistas del antiguo Perú, Laso reproduce una cerámica escultórica moche en tres obras icónicas: *Habitante de las cordilleras*, *Campamento indio* y *Pascana en la Cordillera*. Su pintura además muestra carácter vanguardista al plantear la presencia protagónica del indio y del negro en sus lienzos.

Con respecto a su tela *Alegoría para el segundo congreso americano*, lo interesante de ella es la presencia de América rodeada de ocho naciones latinoamericanas, manera simbólica de representar la unidad que debía existir entre ellas para defender sus territorios en contra de un enemigo común (europeo o norteamericano) que las pudiera invadir.

Sobre la influencia del exotismo, Francisco Laso, a través de su pintura, escritos y activa participación política, manifestó sus anhelos de un proyecto nacional que consideró justo, una Nación forjada por peruanos con valores patrióticos, cívicos, morales, con profundo arraigo, donde la igualdad ante la ley es prioridad.

Finalmente, hay una intención aleccionadora en la obra de Francisco Laso. Él se viste como un indio más, como otro excluido. Laso optó por la perennización de su imagen como la de un excluido por la misma sociedad a la que él pertenecía. Su cuadro es tanto un manifiesto de identidad frustrada pero anhelosa, como una denuncia política hacia una estructura de dominación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A.H. (1864), hoja volante Installation à Lima du congrès international des États de l’Amérique du Sud, le 14 novembre 1864. París: Hoja volante.

Abadía González, E. M. (2020). Igualdad ante la ley: la nación socio étnica de Francisco Laso. Tesis (Lima), 13(17), pp. 129–140. <https://doi.org/10.15381/tesis.v13i17.19619>

Acevedo, S. (1999). Tejidos milenarios del Perú. Lima: LL Editores.

Arrelucea, M., & Cosamalón, J. (2016). La presencia afrodescendiente en el Perú. Siglos XVI-XX. Lima: Ministerio de Cultura.

Bam, S. (1997). Paul Delaroche History painted. Londres: Reaktion Books.

Basadre, J. (1983). Historia de la república del Perú (Vols. IV, V, VI, VIII). Lima: Editorial Universitaria.

Biblioteca de Cultura Peruana. (1938). Costumbristas y Satíricos. De Terralla a Yerovi. París: Desclée de Brouwer.

Buntinx, G. (1993). Del “Habitante de las cordilleras” al “indio alfarero”, variaciones sobre un tema de Francisco Laso. Márgenes 6 (10-11), 9-92.

Cardoso, R., & Trood, C. (2000). Art and the academy in the nineteenth century. Manchester: Manchester University.

Castillo, T. (26 de diciembre de 1914). Interiores limeños IV. Casa de Dr. José A de Lavalley y Pardo. Variedades (356), pp. 1593-1597.

--- (5 de diciembre de 1914). Interiores limeños VII. Casa del Dr. Javier Prado Ugarteche. Variedades (353), pp. 1520-1524.

--- (27 de marzo de 1915). Interiores limeños XI. Casa de la señora Manuela Enríquez de Laso.

Variedades (369), Lima, pp. 1929-1934.

--- (10 de julio de 1915). Interiores limeños XVI. Casa del Sr Miguel Miró Quesada. Variedades (384), pp. 2339-2343.

--- (25 de marzo de 1917). Interiores limeños XX. Casa del Dr. Luis Varela Orbegoso. Variedades (421), pp. 391-394.

--- (30 de marzo de 1917). Interiores limeños XXIII. Casa de la Señora Julia Cossio de Salinas. La Prensa, edición de la mañana, p. 3.

Charles, V. (2018). 1000 acuarelas de los grandes maestros. Nueva York: Parkstone International.

Coloma, C. (1994). Los inicios de la arqueología en el Perú o "Antigüedades Peruanas" de Mariano Eduardo de Rivero. Lima: Instituto Latinoamericano de Cultura y Desarrollo.

Cosamalón, J. (2017). El Juego de las Apariencias. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Démelas, M.-D. (2003). La invención política. Bolivia, Ecuador y Perú en el siglo XIX. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Donnan, C. B. (1989). Arte Moche. En J. A. De Lavalle (Ed.), Colección Arte y Tesoros del Perú. Moche. Lima: Banco de Crédito del Perú.

Erskine & Hulton (1879) Artis of the nineteentn century and their Works. Boston: Hugton, osgood and company.

Estabridis, R. (2004). Academias y academicismos en Lima decimonónica. Tiempos de América, pp. 77-90.

Flores Galindo, A. (1993). Buscando un Inca. Identidad y utopía en los andes. México D.F.: Grijalbo.

Forgues, R. (1999). *Mujer creación y problema de identidad en América Latina*. Venezuela: Universidad de los Andes.

Flores Araoz, J. (7 de marzo de 1937). Francisco Laso. Pintor peruano del siglo XIX, ensayo biográfico-crítico. *La Prensa*, p. 14.

Flores Araoz, J. (8 de diciembre de 1937). La exposición de pintura Francisco Laso. *La Prensa*, p. 11.

Flores Araoz, J. (19 de junio de 1938). En torno al lugar y fecha de nacimiento del pintor Francisco Laso. *La Prensa*, p. 13.

Frau Abrines, L. (1883). *Diccionario Enciclopédico de la Masonería*. Habana: La Propaganda literaria. Obtenido de

<http://libroesoterico.com/biblioteca/masoneria/Diccionario%20Enciclopedico%20Masoneria%201.pdf>

Friedlaender, W. (1989). *De David a Delacroix*. Madrid: Alianza Editorial.

García, M. (2007). *De peruanos e indios: la figura en la intelectualidad y políticas criollas (Perú: siglo XVIII-XIX)*. Andalucía: Universidad Internacional de Andalucía.

Gobineau, C. d. (1937). *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*. Barcelona: Apolo.

Girald, Philippe. (2016) *Toussaint Louverture: A revolutionary life*. Nueva York: Basic Books.

Gutiérrez, E. (1920). *Palique sobre Bellas Artes. Conferencias, críticas i estudios*. Lima.

Gutiérrez, E. (8 de enero de 1922). Los cuadros de Lazo. *La Prensa*, p. 7.

Gallagher de Parks, M. (21 de enero de 1951). Laso, Merino y el arte del retratista. *La Prensa*, p. 3.

Gonzáles, C. (28 de agosto de 1949). TRES BRONCES TACNEÑOS. *La Prensa*, pp. 3-6.

Hobsbawm, E. (1998). *Naciones y Nacionalismo desde 1780*. Barcelona: CRÍTICA. Grijaldo Mondadori.

Honour, H. (1981). *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial.

James, C. (2013). *Toussant Louverture*. Durham: Duke University Press.

Jochamowitz, A. (1949). *Pintores y Pinturas. Crítica de Arte*. Lima: Imprenta Torres Aguirre S. A.

Kristal, E. (1991). *Una visión urbana de los andes. Génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Lastarria, J. (2014). *Obra Narrativa*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Lavalle, J. A. (21 de diciembre de 1889). *Nuestros Grabados*. *Perú Ilustrado*, p. 1126. Obtenido de <https://archive.org/details/elperuilustrado1889lima/page/n146>

Lecaros, F. (1981). *Historia del Perú y del Mundo S. XIX*. Lima: Ediciones Rikchay Perú.

Leonardini, N. (2003). *El grabado en el Perú republicano (Diccionario histórico)*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

Majluf, N. (1995). *The creation of the image of the indian in 19th century Peru: The paintings of Francisco Laso (1823-1869) (Tesis doctoral)* University of Texas at Austin, Estados Unidos. Recuperada de https://www.academia.edu/984270/The_creation_of_the_indian_in_19th_century_Peru_the_paintings_of_Francisco_Laso_1823-1869

Majluf, N. (1999). *Más allá del texto: Francisco Laso y el fracaso de la esfera pública*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones estéticas. Obtenido de

<http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/Majluf- buenosaires.pdf>

Majluf, N. (2003). Francisco Laso: Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos. Lima: Museo de Arte de Lima.

Majluf, N. (2010) Luis Montero Los Funerales de Atahualpa. Lima: Museo de arte de Lima.

Manrique, N. (2005). Territorio y Nación. La difícil construcción de la comunidad nacional. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Obtenido de <http://www.pucp.edu.pe/aulamagna/2005/docs/manrique.pdf>

Majluf, N. (2022). *Inventing Indigenism: Francisco Laso's Image of Modern Peru*. New York, USA: University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/777187-010>

Mariátegui, José Carlos (1989). *Invitación a la vida heroica/Antología*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

Martínez, E., & Ortega, N. (2010). *El paisaje: valores e identidades*. Madrid: Fundación Duques de Soria.

Méndez, S. (1996). *El hispanoamericanismo de Lucas Alamán, 1823-1853*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

Mercurio Peruano. (1793). *Mercurio Peruano de Historia, Literatura, y noticias públicas que da á luz La Sociedad Académica de Amantes de Lima*. (Edición Facsimilar ed., Vol. VII). Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Mujica, Marisa (2006). *Perú 10.000 años de pintura: Desde la época rupestre hasta nuestros días*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

Mujica, R. (2016). *La Imagen transgredida. Ensayo de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Murillo, E. (2005). Exotismo en el arte. *Revista Káñina*, XXIX (1), 197-207.

Ophelan, S. (1988). *Comunidades campesinas. Cambios y permanencias*. Lima: Centro de Estudios Sociales Solidaridad.

Pachas, S. (2013). El entierro del mal cura o Manchay Puyto de Francisco Laso. La representación del mal a partir de una leyenda de amor prohibido. En *Estética del mal: conceptos y representaciones*. Coloquio Internacional de Historia del Arte. (pp. 323-333). México DF: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Peralta, V. (2013). La guerra civil peruana 1854. Los entredichos de una revolución. *Anuario de Estudios Americanos*, pp. 195-219.

Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de Imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Quezada, A. (2011). *Diccionario de historia y geografía de Chile*. Santiago de Chile: RIL Editores.

Quiroz, F., & Quiroz, L. (2014). El Mercurio Peruano (1791 - 1795): historia y sociedad. *Investigaciones Sociales*, 18(33), 131 -139.

Rafols, J. (2000). *Historia del Arte*. Cataluña: Editorial Óptima. Rosenblum, R., & Janson, H. (1984). *El Arte del siglo XIX*. Madrid: AKAL. Said, E. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo

Rucker, M. (29 de noviembre de 1918). *RECUERDOS INTIMOS DE LIMA*. La Prensa, p. 2.

Sarabia, A. (1997). *Cristina Rossetti Florilegio*. España: Poesía Hiperión.

Spalding, K. (2003). Rebelión colonial: Huarochirí, 1750. *Revista de Antropología*, 26. Obtenido de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20161027035821/AntologiaPensamiento>

Silverman, G. (1998). El Tejido Andino: un libro de sabiduría. México D.F.: Fondo Editorial de Cultura S. A.

Stasny, F. (1968). Dibujos de la colección del Museo de Arte: Francisco Laso y Carlos Baca Flor. Lima: Museo de Arte – Patronato de las Artes.

Stastny, F. (1967). Breve Historia del Arte en el Perú. La pintura precolombina, colonial y republicana. Lima: Universo S. A.

s/a. (28 de mayo de 1938). Sigue Discutiéndose el Lugar Donde Nació Laso. La Prensa, p. 3.

s/a. (8 de diciembre de 1949). Conozcamos la obra de nuestros grandes pintores. La Prensa, p. 3.

s/a. (11 de diciembre de 1949). Conozcamos la obra de nuestros grandes pintores. La Prensa, p. 8.

Stastny, F. (1969). Exposición conmemorativa Francisco Laso. I Centenario (1869-1969). Lima: Museo de Arte.

Tauro del Pino, A. (2001). Enciclopedia ilustrada del Perú. Lima: El Comercio.

Tord, L. E. (1978). El indio en los ensayistas peruanos 1848-1948. Lima: Editoriales Unidas S. A.

Ugarte Eléspuru, J. (1966). Biblioteca hombres del Perú. Ignacio Merino, Francisco Laso. Lima: Universitaria.

Ugarte Eléspuru, J. (1967). Lima y lo limeño. Lima: Editorial Universitaria.

Ugarte Eléspuru, J. (28 de julio de 1969). Francisco Laso. El Pincel, la pluma y el Espíritu. La Prensa, p. 16.

Vallejo, R. (2017). *Patriotas y Amantes. Románticos del siglo XIX en toda nuestra América.*

Sevilla: LUMEN. Obtenido de

[https://books.google.com.pe/books?id=Hso9DwAAQBAJ&pg=PT22&dq=definici%C3%B3n+de+patria+y+nación&hl=es-](https://books.google.com.pe/books?id=Hso9DwAAQBAJ&pg=PT22&dq=definici%C3%B3n+de+patria+y+nación&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiEkIOSxJDmAhUowFkKHYkgBKMq6AEIUjAG#v=onepage&q=definici%C3%B3n%20de%20patria%20y%20nación)

[419&sa=X&ved=0ahUKEwiEkIOSxJDmAhUowFkKHYkgBKMq6AEIUjAG#](https://books.google.com.pe/books?id=Hso9DwAAQBAJ&pg=PT22&dq=definici%C3%B3n+de+patria+y+nación&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiEkIOSxJDmAhUowFkKHYkgBKMq6AEIUjAG#v=onepage&q=definici%C3%B3n%20de%20patria%20y%20nación)

[v=onepage&q=definici%C3%B3n%20de%20patria%](https://books.google.com.pe/books?id=Hso9DwAAQBAJ&pg=PT22&dq=definici%C3%B3n+de+patria+y+nación&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiEkIOSxJDmAhUowFkKHYkgBKMq6AEIUjAG#v=onepage&q=definici%C3%B3n%20de%20patria%20y%20nación)

[v=onepage&q=definici%C3%B3n%20de%20patria%](https://books.google.com.pe/books?id=Hso9DwAAQBAJ&pg=PT22&dq=definici%C3%B3n+de+patria+y+nación&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiEkIOSxJDmAhUowFkKHYkgBKMq6AEIUjAG#v=onepage&q=definici%C3%B3n%20de%20patria%20y%20nación)

Vargas, R. (1948). *Títulos nobiliarios en el Perú.* Lima: Compañía de impresiones y publicidad.

Vargas, R. (1966). *Biblioteca hombres del Perú Alejandro de Humboldt – Enrique Meiggs.*

Lima: Universitaria.

Zegarra, G. (1957). *Benito Laso, Prócer de la Independencia y la República.* Arequipa.

Zora, F. (1975). *Francisco Laso. Notable pintor y periodista.* San Pedro de Tacna: La Fundación

“Fortunato Zora Carvajal”.