
Martha Barriga Tello

Martha Barriga Tello, Licenciada en Historia del Arte, Magister y Doctora en Literatura. Es Docente del Departamento y Posgrado en Arte y fue Decana de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú). Participa en congresos y es profesora invitada en diversas universidades en su país y el extranjero. Libros: *Emilio Harth-Terré catálogo bio-bibliográfico; Influencia de la Ilustración Borbónica en el arte limeño; Lock Out análisis plástico de la puesta en escena; Vicente de Valverde en las crónicas del siglo XVI*, y artículos especializados. Es Asesora del Vicerrectorado de Investigación.

LOS JÚBILOS DE LIMA (1755), DEL MARQUÉS DE SOTOFORIDO: EL QUIEBRE DEL PARADIGMA

MARTHA BARRIGA TELLO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.

martha_barriga@yahoo.com.ar

RESUMEN

En 1755 a propósito de la inauguración de una sección de la Catedral de Lima restaurada después del terremoto de 1746, el virrey José Manso de Velasco, conde de Superunda, le encargó a Francisco Antonio Ruiz Cano y Galeano, marqués de Sotoflorido, una relación que constituye una propuesta pionera de las ideas ilustradas en la primera mitad del siglo XVIII virreinal peruano.

Palabras clave: Francisco Antonio Ruiz Cano y Galiano. *Júbilos de Lima*. La Ilustración en Lima. Perú.

ABSTRACT

In 1755, in occasion of the opening of a part of the reconstruction of the Cathedral of Lima, reconstructed after the earthquake of 1746, Viceroy José Manso de Velasco, conde de Superunda, commissioned to Francisco Antonio Ruiz Cano y Galeano, marqués de Sotoflorido, a relation that became a pioneer proposal of the new illustrated ideas in the first half of the XVIII century of the Peruvian Viceroyalty.

Keywords: Francisco Antonio Ruiz Cano y Galiano. *Júbilos de Lima*. Illustration in Lima. Perú.

El 28 de octubre de 1746, a las 10 de la noche, la capital del Virreinato del Perú cambió de fisonomía. La mayoría de los edificios en la ciudad colapsaron debido a uno de los más devastadores terremotos de su historia y fue necesario demolerlos o reconstruirlos. Como afirmó el virrey José Manso de Velasco (1746-1761) en su *Relación de Gobierno*, «la ciudad sin templos y sin casas quedó hecha un lugar de espanto, a la manera que suelen verse en una guerra los lugares cuando entra el enemigo a sangre y fuego, y convierte en montones de tierra y piedras los más hermosos edificios» (1756, p. 259). Uno de los más afectados

fue el de la catedral metropolitana que debió ser intervenida casi de manera integral. El virrey también señaló que el resultado y la fiesta subsiguiente para celebrarlo «infundían gozo y devoción, sin que faltase demostración que fuese capaz de aumentarlo, como constaría de la relación impresa que se hizo de la obra y del aparato con que se celebró esta deseada renovación de la primera del reino» (1756, p. 169).

En mayo de 1755 el virrey inauguró la primera etapa concluida y la segunda parte, a excepción de las torres, el 8 de diciembre de 1758. En la primera ocasión, y como lo informó porque era costumbre en situacio-

nes solemnes como aquella, dispuso que adicional a la fiesta pública y las ceremonias, se elaborara un texto que recogiera la experiencia y sustentara los criterios que habían orientado el proceso de restauración. Le fue encomendada la tarea al criollo Francisco Ruiz Cano y Sáenz Galiano, Cuarto marqués de Sotoflorido (Lima, 1732-1792). En ese momento de 23 años y colegial del Colegio Real de San Martín, fue posteriormente doctor en Sagrada Teología y en ambos Derechos; catedrático de Artes y de Código en la Real Universidad de San Marcos y su Vicerrector, Abogado de la Real Audiencia (Ruiz Cano, 1776a) y Asesor de Rentas de Correos del Superior Gobierno (Ruiz Cano, 1776b). Su relación se publicó en 1755 y llevó por título *Júbilos de Lima, en la dedicación de su santa Iglesia Catedral instaurada (en gran parte) de la Ruina que padeció con el Terremoto de el año de 1746 a esfuerzos de el activo zelo de el EX.mo señor D. Joseph Manso de Velasco Conde de Super Unda, Caballero de el Orden de Santiago, Gentil Hombre de la Cámara de S.M. (que Dios guarde) Theniente General de los Reales Exercitos, Virrey Gobernador, y Capitán General de estos Reynos de el Perú. Descritos por el Doctor Don Francisco Antonio Cano y Galiano, Colegial de el Real de San Martín.*

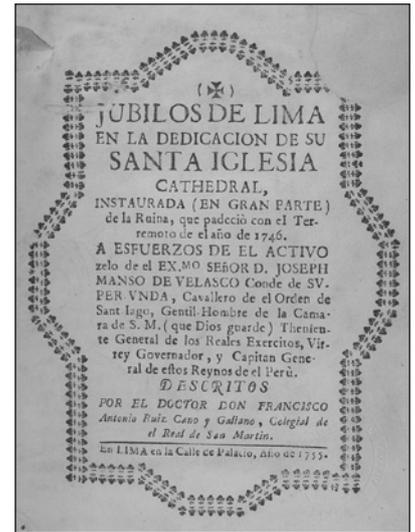
Esta obra recogió el pensamiento clásico pionero de su autor y muestra igualmente su amplia y buena formación académica, respaldada por importantes intelectuales locales y numerosas bibliotecas públicas y privadas. En *Los Júbilos* se advierte no solamente la erudición del individuo, su capacidad de observación y su destreza con el idioma castellano, así como con el lenguaje técnico específico que se requería, sino la reflexión acerca del quehacer literario y artístico. Ruiz Cano sustentó su elogio al nuevo edificio catedralicio, y a su promotor, en un marco de amplio conocimiento de la literatura antigua y de su época, así como de la referida a la construcción y las artes de la arquitectura, la pintura, la escultura y la música. Mi análisis se concentrará especialmente en las ideas estéticas sobre arquitectura propuestas en el texto.

Francisco Ruiz Cano y Sáenz Galiano se muestra consciente de su tarea y de las dificultades que afrontaba, tanto como por la calidad y prestigio del edificio al que aplicaba su observación, como por la necesidad de responder a la expectativa sobre su habilidad

para describirlo de manera adecuada, especialmente por el carácter oficial del encargo, ya que «Éran estas correspondientes a la magnificencia, con que debía señalarse el mayor Templo de América. Numerarlas, era poner a cargo de la pluma un empeño, que quizá excede las fuerzas de la imaginación» (1755, p. 9vta)¹. El autor entiende la necesidad de una inventiva rica, atenta y comprensiva, necesaria para una descripción cabal de objetos sobre los que se había formado una alta opinión, por lo que duda tener la capacidad para encontrar las palabras apropiadas, así como de mantener el equilibrio necesario para ser justo y no excederse. No aspira a la originalidad, sino a lo correcto.

En referencia específica al sistema que sigue en su indagación (p. 48), Ruiz menciona el método científico de investigación para sustentar sus afirmaciones, oponiéndose a quienes no cuidaron de confrontar las fuentes y de mantener la prevalencia de las más antiguas. También señala su disgusto por quienes copiaban las referencias sin analizarlas ni confirmarlas. Rechaza las ocasiones en las que un autor afirmaba la verdad de un hecho «sin que él nos muestre el lugar, en que podemos hallar el original, ni dé otras pruebas de su dictamen que la que, por otras obras suyas tenemos de su exactitud y de su juicio» (p. 83vta). La preocupación de Ruiz se inscribe en los riesgos del quehacer histórico que analizó Feijóo (1778, tomo IV, disc. 8º, V), pues estos descuidos contaminaban, cuando no anulaban, la veracidad de lo tratado. Otro punto interesante en este sentido de precisión y verificación documental es su valoración del testigo directo para corroborar o utilizar la certeza de sus datos, debido a la experiencia que los precedía. En este aspecto Ruiz alude a una aproximación rigurosamente confrontada de lo que afirma y de la manera como estructurará su escrito.

Respaldado en Vitruvio, a quien consideró su guía en este propósito, Ruiz Cano inicia su descripción con una reflexión general acerca de la arquitectura y los principios que la rigen. Sostiene que el soporte formal de la arquitectura fue la imitación de la Naturaleza que, por analogía, implicaba sustento, protección, utilidad y «Lo verda-



1 A partir de este momento se ingresará entre paréntesis solamente el número de folio de *Los Júbilos* al que se hace referencia.



Retrato de Francisco Ruiz Cano, marqués de Sotoflorido



Grabado catedral de Lima, siglo XIX

dero», pues era observando lo natural que en la Antigüedad se había llegado a la necesaria «perfección, y solidez» (p. 32) en la edificación. Opinó respecto a la proporción arquitectónica que «La conveniente disposición de sus partes, deja ver en cada uno de ellos, miembros debidamente organizados, para componer cuando se unen en población, un cuerpo más grande, informado ya de una más extendida simetría», correspondiente en su equilibrio al cuerpo humano (p. 5vta). El edificio debía conformar un todo armónico que debía serlo en sí mismo y en el referente urbano, el «conjunto de fábricas» del que formaba parte. Desde este ordenamiento natural implícito, que permitía el funcionamiento coordinado del total, condujo el sentido del texto hacia el urbanismo en cuanto resaltó la percepción del conjunto como unidad, con valores públicos y privados que emanaban de la mutua correspondencia y del orden en la organización. Lima era una ciudad que Ruiz

percibía coherente en cada uno de sus componentes, especialmente en la disposición de la catedral en sí misma, su principal edificación, respecto al complejo formado por la plaza mayor, el entramado urbano, y todos estos elementos vinculados en una armónica conformación. En este contexto se pregunta «¿Qué otra cosa es una Ciudad...?» (p. 5vta) más que ese perfecto acuerdo.

En la propuesta humanista, naturalista y racional de Ruiz Cano, coincidente con el criterio clásico de organicidad, la capital del Virreinato era una estructura viva, dinámica y en constante transformación que, sin embargo, estaba sujeta a condiciones impredecibles como los terremotos —por ello devastadores en tanto quebraban su armonía— pero también dependiente del Estado como ente regulador administrativo que orientaba su configuración y restituía el orden. Esta concepción de la ciudad como un cuerpo coherente, y en especial seguro, fue la razón de los ajustes formales a las que fueron sometidas las nuevas edificaciones de Lima después del sismo, una preocupación que aparecería, entre otras, en la *Real*

Disposición para Desterrar las Deformidades arquitectónicas de los edificios de Carlos III en noviembre de 1777 (Barriga, 2006), señalando medidas correctivas que Lima decidió adoptar años antes y por las mismas consideraciones de seguridad que defendió Ruiz Cano para quien, al incumplir este principio, los arquitectos no solamente actuaban irresponsablemente, sino que no podían aspirar a la excelencia.

Ruiz Cano reflexiona respecto a la Arquitectura como profesión en el sentido universalista de Vitruvio (1955, lib. I, cap. I). En cuanto ciencia, el ejercicio de la arquitectura tenía como principal objetivo la fortaleza de la construcción antes que su apariencia externa, aunque no la descuidara. Ruiz la compara en ventaja con las artes «de ingenio» que buscan la verdad, aunque muchas veces no se sustenten en lo comprobable, y tengan carácter temporal, estén circunscritas a su propia manifestación, pertenezcan al ámbito local, sean de corta influencia y las domine fundamentalmente la variabilidad del gusto, una fluctuante manifestación que ocasionaba que no pudiera hallarse la verdad que las sostenía, lo que lograba la arquitectura gracias a la solidez. Aunado a ello y ante las fluctuaciones del gusto, Ruiz advirtió la importancia de un lenguaje formal consistente y fiel a los postulados del arte, que pudiera ser comprendido por distintas sociedades al ofrecerse como válido, además de asegurar en su pertinencia las restricciones temporales (p. 30vta).

A lo largo del discurso y a propósito de lo anterior, el autor pondera la calidad del edificio catedralicio desde la fundación española de la ciudad, porque su fábrica se había realizado con materiales duraderos y con características que fueron incrementando su belleza posteriormente. Era el tiempo el que validaba la belleza verdadera porque perduraba y superaba no solamente los años respecto a su fortaleza, indispensable de una buena factura, sino que mantenía y corroboraba su condición. La auténtica obra de arte evitaba encarar el «desprecio» que acarrearía la caducidad, «La robustez de una construcción pende, en gran parte, de la materia; pero la belleza, (en todas las especies de obras) apenas puede ser cabal sin la intervención de los años» (p. 54). El tiempo determinaba la pertinencia de las soluciones adoptadas por las diferentes épocas, y solo reconocía las

que por sus características eran universales y permanentes.

En este sentido se refiere a las manifestaciones artísticas inmediatas a su época y de la aceptación que habían recibido:

Entró el falso brillante en la Arquitectura, como en todos los demás Artes. Al mismo paso se iba perdiendo de vista en los escritos la elegancia de el Siglo de Augusto, y en las fábricas, la justeza, y proporción de aquel tiempo. Parecía, que los Escritores afectaban hacerse ininteligibles, y solo pretendían deslumbrar el espíritu para agradarlo. Los arquitectos, con el mismo cuidado, escondían su dibujo entre una infinidad de molduras, aspirando a lisonjear la vista con la confusión. La permanencia y fortaleza de lo que construían ocupaba poco su cuidado. Y que efecto se podía esperar de las bellezas que ideaban, si eran desamparadas de este auxilio. Los hombres sin saber lo que hacían, hacían justicia, al mérito de aquellas obras. Cada Comarca, mejor diré, cada Edificio estableció para sí, un particular Orden de Arquitectura. Como eran arbitrarias sus medidas, ningunas (sic) diferían (p. 31) al gusto de otras, y lo que es mas; ningunas duraban medio siglo sin que allí mismo donde habían sido recibidas con aceptación, se mirasen en aquel disforme aspecto, que acompaña siempre la caducidad (p. 31vta).

Ruiz Cano comprende que la Arquitectura se sustenta sobre bases científicas y técnicas precisas y expresa una opinión radical y crítica, sin referirse a ningún monumento en particular. Con la aceptación general e irresponsable, todas las artes se habían apartado del ideal clásico para apostar por el individualismo extremo y la ostentación del ingenio, no compartían ni buscaban transmitir sus ideas rectoras sino «lisonjear la vista» con el «falso brillante», que suponía un aspecto general de carácter escenográfico, ininteligible e ineludiblemente pasajero. Rechazó explícitamente la confusión en el diseño y el exceso que cubría la limpieza de la línea en beneficio de impresionar y conmover al espectador; la liberalidad en el empleo y modificación de los órdenes y la ornamentación, inútil salvo para una efímera y coyuntural contemplación. Estas comprobaciones lo hacen dudar si en algún momento hubo una real preocupación por lograr la resistencia en la construcción, y si no se había incurrido en imprudencia sin medir las consecuencias (p. 53vta), afirmaciones que, si bien derivan de los evidentes estragos que había causado el terremoto en los edificios limeños, también ofrecen una

censura lúcida respecto a la pertinencia de las diversas soluciones de acuerdo al medio en el que se aplicaban e, igualmente, marcan su oposición a las formalizaciones aún vigentes en su tiempo, y una clara orientación clasicista que antecede a su oficialización. Igualmente sustentó la necesidad de usar materiales adecuados a la circunstancia local y, como indispensable, meditar en su pertinencia, reflexionando acerca de las circunstancias del medio en el que se utilizarían, un punto al que volverá reiteradamente.

Específicamente para Lima, por ejemplo, defendió la importancia del uso de la madera que por experiencia se conocía que resistía mejor las condiciones requeridas, y cuya flexibilidad y apariencia no desdecían el objetivo de belleza que proponía la intervención en la catedral, por lo que su uso debía extenderse a los edificios civiles: «La madera que había de hacer el cuerpo de la nueva Fábrica, ofrecía en su docilidad la mejor (p. 29vta) proporción, para dejar reales las más finas ideas de la arquitectura, y aseguraba, al mismo tiempo, la permanencia, con la doble fianza de la experiencia, y la razón» (p. 30). A ello agregó razones de protección de los recursos naturales, por la necesidad de preservar los bosques que en otros lugares del mundo habían sido depredados indiscriminadamente con fines urbanos². Si bien en América era un problema que consideró lejano, debía actuarse con prudencia,

...temiendo no se consumiese con gasto tan excesivo una materia tan preciosa. El suceso desmiente, en algún modo, lo que promete la razón, y la experiencia sobre el restablecimiento de las Selvas, en la sucesión de algunos años. Muchas, y las más célebres de la Antigüedad por su extensión, y su grandeza, se ven hoy reducidas a unos términos, que se deben tener por nada en comparación de lo que ocupaban (p. 37vta).

Su preocupación lo coloca entre aquellos que propugnaban el conocimiento y la defensa del entorno natural, y que desde la monarquía se interesaron por documentarla con este objetivo, lo que se evidenció en el tiempo de Ruiz Cano con la llegada a Lima de Jorge Juan y Antonio Ulloa. Un renovado enfoque científico orientaba la indagación de los recursos en los territorios americanos, su inventario, clasificación y empleo productivo.

Implícita en su apreciación arquitectónica está la figura del arquitecto, en cuya labor admira el diseño y la realización. El arquitecto



Retrato de Manuel d'Amat i Junyent, Pedro José Díaz, 1773

2

El interés por la naturaleza, sus condiciones y aplicaciones técnicas y materiales es una postura que Ruiz comparte con los naturalistas y científicos de su tiempo. La preservación y adecuada explotación de sus riquezas también coincide con el objetivo científico contemporáneo a su escrito.

Los Júbilos de Lima (1755), del marqués de Sotoflorido: el quiebre del paradigma

MARTHA BARRIGA TELLO

debía estar formado en todas las ciencias, en la práctica y en la teoría (p. 31). Es opuesto a lo que identifica como el genio liberal y ostentoso de Bramante «a cuyo espíritu había poseído enteramente la vanidad de vivir como gran Señor» (p. 53). Consideró que la mayor virtud de un arquitecto era la modestia pues la falta de equilibrio y armonía en la vida, la soberbia y el exceso, la desprolijidad y la precipitación en la labor, era falta de virtud, cualidad sin la que no era posible una obra resistente y bella. A ello debía agregarse el conocimiento y su aplicación responsable. Habilidad y principios éticos configuraban al maestro.

Siendo adecuados el material y los profesionales responsables, Ruiz asegura que la reconstrucción de la catedral limeña había respetado el rigor estilístico y tenido cuidado en mantener la sobriedad del edificio original, cuyo modelo defiende,

Solo en una Ciudad, que empezaba a construirse, podía hallar cabal satisfacción a sus deseos, y lograr sus aciertos; sin costarle reformas llenas de arduidades. Verdad es que no halló pocos embarazos la arquitectura en Lima para excusar en ella sus primores. Precisábala el temor a los Terremotos; a cuidar en sus obras, más que la magnificencia, (p. 13) de la seguridad. Pero no le estorbó esta prevención el prodigar en ella sus primores, el apurar todas las reglas de los Ordenes; y si es lícito decirlo así, el mostrar a la Europa, cuanto había perdido teniéndola en descrédito por la sucesión de once siglos (p. 13vta).

A diferencia de lo sucedido en ella, el estilo que rechazó Ruiz había dejado ejemplos que,

Hasta ahora son deslucimiento de su hermosura muchas antiguas Catedrales, formadas según las groseras, o confusas ideas de las medidas Góticas. Aquellos bárbaros del Norte,...no contaron entre sus menores triunfos, haber hecho dominante el gusto irregular de su arquitectura. Con el vencimiento de Roma quedó cautiva la razón. Aún la Italia, que adornada de tantos monumentos de un gusto fino, y delicado, pudo impedir tan fatales progresos: dejó su arquitectura Autorizada, por la antigüedad, por el aplauso, y por la posesión; adoptando una bárbara, irregular, confusa, y poco agradable. Pero ella enmendó en el decimosexto siglo esta falta; y puso a LIMA; que en aquel tiempo se construía; en estado de aprovecharse de sus luces (p. 13vta).

Mientras Europa había atravesado transformaciones estilísticas desfavorables, la fun-

dación española de Lima en 1535 estuvo en el momento adecuado para adoptar los rasgos clásicos que, además, le eran necesarios por su condición geográfica y por el convencimiento de sus vecinos. No puede ser más clara la opinión de Ruiz: «En los Edificios de esta Ciudad, se admiraban todos los aciertos de el arte, que renacía; pero en ninguna de sus obras, más que en su Iglesia Catedral, se hacían sentir más vivamente sus bellezas...un Templo, cuya estructura daba motivo a una inocente, y bien fundada vanidad» (p. 14). Atribuye a los limeños una tendencia hacia los valores clásicos que rescató el Renacimiento, y que habían sido abandonados desprevénidamente en su lugar de origen.

Con esta convicción, Ruiz adoptó el modelo conceptual de Vitruvio en su descripción de la catedral, reforzando los aspectos que éste señaló, el «Orden, la Disposición, la Simetría», que conformaban los principios de justa medida, trazado y proporción en la arquitectura y que con la Eurytmia y el «decoro», correspondían al aspecto correcto de la edificación, en el sentido del cumplimiento intelectual y reflexivo de la función y la razón. Por ello recalcó que el exterior del edificio auguraba un interior que no defraudaría al espectador, y destacó la relación entre las naves, las cubiertas y las capillas hornacinas, perfectamente distribuidas (p. 16), un principio armónico fundamental para la coherencia del conjunto.

Su primera alusión al Barroco limeño aparece referida a los elementos muebles. Ruiz menciona como característica de la «fantasía moderna», la diversidad de elementos decorativos que en ocasiones ocultaban la calidad y limpieza del trazo y, paralelamente, desmerecían una obra, lo que considera que *obscurecía y debilitaba* «la Valentía y claridad de el diseño» (p. 18). En este contexto se inscribe su rechazo al dorado como fórmula decorativa extendida, que restaba valor a las piezas o encubría su medianía, una afirmación que respalda en la autoridad de Plinio. En consecuencia, admira el retablo mayor de la catedral en el que «el debido aprecio de la talla de este Retablo, ha impedido siempre que se le haya dado un adorno, que mas fuera injuria», y adjudica a los limeños, finalmente responsables del aspecto final del mueble, el buen criterio de haber evitado el estropicio de dorarlo debido a que consideraron su valor intrínseco, en la misma línea que supuso fue el

pensamiento de los clásicos de la Antigüedad (p. 71). Por similares consideraciones rechaza el uso de la columna mosaica o salomónica, «de quienes sobre el débil fundamento de un nombre nuevo, y arbitrario, se cree comúnmente inventor a Salomón» (p. 32vta) por su inestabilidad, porque no podía soportar el peso necesario en una construcción debido a haberse disminuido su fortaleza con el adorno. Es posible que Ruiz haya fundamentado su opinión en el tomo segundo del tratado de *Arquitectura Civil* de Iván Caramuel, citado una vez en el texto, que recogió la atribución (1678, libro V, art. XIII)³. En ambos ejemplos impugnó soluciones en las que forma y función no estuvieron ligadas a la apreciación adecuada de la materialidad de una obra, o a su solidez. La columna salomónica podía ser eventualmente bella, pero fallaba en fortaleza, del mismo modo que el retablo tenía calidad escultórica pero la hubiera perdido con un afeite. La integridad y la coherencia eran indispensables en una obra de arte respecto al objetivo de su creación.

Otro aspecto en el razonamiento de Ruiz es el referido a su conceptualización del *gusto*. Rechazó las formulaciones que consideró inadecuadas y apartadas de la razón en tanto no cumplían con los principios del arte, pero fue consciente de su origen y de los cambios en su orientación, así como de la importancia de atender a la dirección que marcaban:

El Reino vecino; en quien quizá dominará otro gusto, las mirará con desprecio; si las pone en su lengua, ignorará en que estriba lo perfecto, y aun el mismo Pueblo, en quien habían logrado admiración; las verá con enfado, luego que su gusto, (lo que regularmente sucede) se mude con el siglo (p. 30vta).

Lo que se percibe por la lógica del discurso es que la belleza aspira a lo universal pero también es relativa, dependiente de la tendencia predominante en cada lugar y, probablemente, en cada sujeto que juzga cuando, y lo resalta, no le es posible entender y por consiguiente tampoco comprender, por lo tanto su opinión cobra mayor relevancia. Se deduce entonces que sería la familiaridad y la comprensión del fenómeno creativo así como la particularidad del lenguaje en el que se expresa, lo que lo convertiría en agradable al gusto, porque alguien proveniente de otro lugar «si las pone en su lengua, ignorará en que estriba lo perfecto». Ruiz Cano coincidió

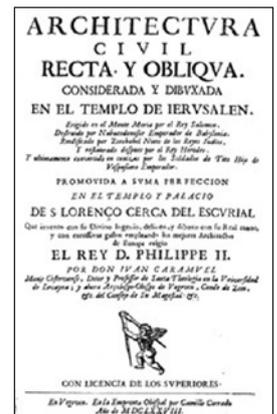
con Benito Gerónimo Feijóo en cuanto a que la belleza no necesariamente estaba constreñida por una ley específica (1778, tomo VI, disc. 12º), porque en gran parte dependía de la condición subjetiva, fluctuante, condicionada e impresionable del gusto (1778, VI, disc. 11º). Una acotación interesante al respecto es un poema de Feijóo:

Señalar medidas fijas/ a las facciones es necia/ observación que introdujo/ la ociosidad indiscreta, / porque ninguno hasta ahora/ ha comprendido las reglas/ que en la humana arquitectura/ el arte del cielo observa./ Para esta fábrica tiene / miles de plantas diversas/ y no es preciso que solo/ la una sea perfecta (Úbeda, 2001, p. 36)⁴.

En el poema, Feijóo relativiza la importancia y determinación de las normas referidas al arte, y el que se apliquen y juzguen bajo un criterio único. La dicotomía a la que se enfrentó el marqués de Sotoflorido fue el drama del siglo XVIII. Por su razón y convicción era el clasicismo el que guiaba su juicio pues, incluso antes que se emitiera la legislación carlista, en el ambiente intelectual limeño era una corriente que se discutía desde la segunda mitad del XVII. Sin embargo, el asombro y el sentimiento en ocasiones marcaron otra ruta a la apreciación, el «no sé qué» que analizó Feijóo, y que en España ya se encontraba como fórmula en *La Celestina* y en el uso popular francés e italiano (Portús, 1997, p.160), referido a aquello que no podía descifrar la razón, cuando los ojos se quedaban cautivados. Ese enigma de Feijóo coincide con la propuesta de Antonio Palomino (1715, I, p.17)⁵, que con la «Gracia, buen gusto, ó buena manera» se refería no a

lo hermoso en razón de Symetria, o Fisonomía [...] sino en una cierta, y oculta especie de belleza; que tanto puede pertenecerle a lo hermozo, como a lo fiero, teniendo aquella especie de forma, aquél linaje de perfección, y gracia, que le compete; lo cual es más fácil entenderlo, que definirlo...un no sé qué, o un donayre...; y así mas fácil es conocerlo, que explicarlo (1715, I, p. 63).

Esta cualidad estaba circunscrita a «cierta felicidad de ingenio, buen gusto, y elección azertada», que agradaba al receptor y que no dependía del esfuerzo sino de la habilidad para plasmar «la perfección elegante de su idea», con una «natural, y no afectada facili-



3

«Columna Mosayca: Así se llama la que va subiendo en figura de llama; y el formarla no es dificultoso, si se considera bien el Círculo pequeño, que se le pone en cima; Las líneas perpendiculares, que desde sus actantes caen, y las Reglas que se ponen aquí. 9.102. puse en esta Columna un género de adorno que puede servir en cualquier orden, digo, unas hojas que caen sobre la base y la hermocean y otras que ciñen y reciben lo vivo de la Columna superior.9.102» (Caramuel, 1678, cap. IX). En oposición a la propuesta de Juan Bautista Villalpando, Caramuel intentó completar lo que se pretendía instaurar como un «orden» salomónico, añadiendo los elementos al fuste.

4

Poema citado de Gamallo y Fierros, Dionisio, «La poesía de Feijóo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* (1964, vol. XL, p. 140).

5

Palomino equipara el «buen gusto» con «la gracia, donayre, o bella manera» conceptos que, siguiendo a Plinio, se atribuyen en distinta medida a diversos pintores, pero estableciendo que «el ingenio, belleza y gracia» eran cualidades de Apeles y lo que, junto con el buen gusto, le daba «eminencia» a la pintura (Palomino, 1715, I, 17, pp. 63 y ss).

Los Júbilos de Lima (1755), del marqués de Sotoflorido: el quiebre del paradigma

MARTHA BARRIGA TELLO



6
Las *Relaciones*, como la de Ruiz Cano, con frecuencia eran leídas en la ceremonia para la que estaban preparadas, por lo que es posible que los espectadores también hayan hecho la comparación.

Los Júbilos de Lima (1755), del marqués de Sotoflorido: el quiebre del paradigma

MARTHA BARRIGA TELLO

dad» (1715, I, pp. 64-65). En conclusión, «la suma perfección que cada cosa puede tener en su esfera, no como en la naturaleza son, sino como serían si estuviese en su perfecta integridad» (1797, II, p. 202) en el conjunto, la coherencia debía adecuarse a la intención. Feijóo tampoco puntualizó lo canónico, sino la noción de la que surgía la invención, «la más elevada, a donde arribó por su valentía la sublime idea del arquitecto» (1778, Tomo VI, disc. 12º, VII). Pedro de Peralta Barnuevo consideró también que la invención era tan necesaria a la creación de la épica, «como la simetría en cualquier fábrica» (1732, p. IX). Por su parte Palomino insistió en que la hermosura, más que el concepto que evocaba, suponía

un cierto armonioso atractivo, que suspende, y arrebat a él mismo tiempo la atención de quien la mira... que deleyte, atraiga, y suspenda la atención de quien la mira, tanto que sucede en semejantes casos quedarse como absorto, y enagenado de sí el sugeto, sin articular palabra en un gran rato, hasta que reparado ya de aquel éxtasis, prorrumpe mas en efectos de admiración, que en hipérboles de alabanza (1797, II,1, pp. 96-197).

La digresión contribuye a comprender la terminología utilizada por Ruiz Cano al referirse a formalizaciones caprichosas (p. 71vta), cuya aceptación no comparte pero que capturan su interés, así como los retablos y pinturas que consideró monstruosos y extravagantes pero hermosos (p. 18vta). Él no recurrió a fórmula alguna, y parece no percatarse que, al menos en este particular, requería cierta sustentación, pues ofrece sus apreciaciones naturalmente, sin pretender justificarlas ni tampoco aclararlas, inserta o compagina dos tendencias apreciativas con fluidez y sin arrepentimientos. Inicialmente responde al efecto general del conjunto para, posteriormente, ir adecuándolo a su convicción reflexionando acerca de lo pertinente del efecto. Esta circunstancia se presenta también en cuanto al proceso de la percepción del público en general porque, frente a los altares que se prepararon para la fiesta pública, los espectadores estaban deslumbrados ante la riqueza del ofrecido por la orden dominica del que «no podían huir, luego que se recobraban de el deslumbramiento [...] era, cuando se reparaba en el justo repartimiento de la fábrica» (p. 97). La sorpresa inicial era superada

por la contemplación detallada que permitía percibir lo adecuado del conjunto. Diferente fue el aspecto del quinto altar, perteneciente a los agustinos, en todo conforme al «orden de Arquitectura [que] seguían, con escrupulosa exactitud» (p. 98vta). La descripción de la fiesta que realizó Ruiz permite comprobar que en 1755 las opciones formales eran tan variadas como la decisión de los habitantes limeños por adoptar una u otra indistintamente, lo que resalta la importancia que él adoptara y sustentara, en general, una posición firme.

En su recorrido por los espacios de la catedral, Ruiz menciona las pinturas que existían en las capillas laterales en las que juzgó que brillaba «el arte, la hermosura, y la magnificencia». Opinó que el retablo mayor, como cada uno de los que habían en las capillas laterales, en general eran un «bello Retablo» (p. 75), aunque estaban contruidos de acuerdo a «una idea extravagante» que sin embargo calificó de hermosa. En el mismo sentido se refirió al uso «antiguo» de las excelentes pinturas de «vivas y elegantes» expresiones. Estas observaciones, aunadas al uso que denominó «moderno» del retablo mayor, señalan una contradicción de forma y contenido en el pensamiento de Ruiz Cano. Puede comprenderse que en algunas circunstancias su voluntad fue destacar positivamente la obra local, que por lo menos en la catedral mantuvo un perfil sobrio, y que por ello evitó impugnar sus formulaciones directamente, aunque discrepara con su propuesta teórica en favor de lo sobrio y contenido, si se considera que sus lectores tuvieron la posibilidad de confrontar las piezas que describe⁶.

El debate en el devenir de la reflexión teórica y la adaptación al cambio de la primera mitad del siglo XVIII puede advertirse en el discurso del marqués de Sotoflorido en toda su plenitud. En las páginas iniciales de su escrito rechazó el desorden, la decoración excesiva y confusa de quienes buscaban agradar antes que sustentar sólidamente sus obras, pero al contemplar el retablo de la capilla mayor catedralicia, y a pesar de haber registrado su debilidad, se rinde ante el orden salomónico, y alaba la variedad de sus «pequeñas labores», identificadas como propias de la «fantasía moderna», que permanecía en algunos de los elementos del edificio reconstruido. No se opone a la formulación sobria del Barroco, antes la justifica por la calidad y habilidad en el trabajo porque no ocultaba el diseño

principal y, con esta acotación, restringió su aceptación a los objetos muebles,

Eran estas correspondientes a la magnificencia, con que debía señalarse el mayor Templo de América. Numerarlas, era poner a cargo de la pluma un empeño, que quizá excede las fuerzas de la imaginación. Baste decir, que hallándole ceñida a su despecho la magnificencia en las medidas de esta Iglesia, le llevaron la mayor parte de su atención los cuidados de su adorno (p. 19).

Además de alabar el edificio, el proceso de reconstrucción y a sus actores, la Relación tuvo, como consecuencia de esto último, el propósito de justificar las decisiones técnicas que se adoptaron. Después de validar el templo interna y externamente, se ocupó del material con el que fue edificado, adicional a la madera (p. 45). Ruiz Cano cubrió varios folios en destacar al ladrillo como material idóneo para construir en una zona sísmica como la limeña, «Los ladrillos, en fin, si acaso no igualan en la preciosidad a las demás materias, ellos las aventajan en la duración, que comunican a sus obras. Este es el sentir de Vitruvio (Vitruvio, 1955, lib. 2, cap. 8) cuya Autoridad en este punto debe ser inviolable, y Sagrada» (p. 20vta).

Su defensa de los términos en los que se estaba reconstruyendo la catedral no constituyó una postura aislada y solamente inspirada en respaldar al virrey, o a la particular formalización clásica con la que el autor se identificaba. Hay una definición clara a favor de la propuesta que teóricamente sustenta, pues su descripción justificó su reflexión aunque en algunos pasajes parezca incurrir en contradicción. En el libro de Francisco Antonio Ruiz Cano se puede identificar la consolidación de un planteamiento teórico que estaba siendo debatido y expresado por los intelectuales en el Perú, como rasgo al que aspiró el «buen gusto» en la formalización artística de entonces, la sencillez considerada en el sentido de limpieza, coherencia y claridad, sin ceder a la tentación del individualismo expresivo o a la grandilocuencia. Ruiz señala reiteradamente y sin remilgos, lo prolijo y «justo» de la construcción catedralicia que fue intervenida en su tiempo, y la economía de medios con que estaba construida, lo que propició la precisión en el gasto y también el haberse constreñido a mantener lo valioso que permanecía del edificio anterior, reparándose

lo indispensable y limitándose a mejorar lo siniestrado por el terremoto de 1746, ajustándose a los lineamientos de los principios clásicos.

El contexto que explica la insistencia de Ruiz por respaldar todos los actos y decisiones referidos a la reconstrucción es que, si bien la teoría del arte ilustrada del siglo XVIII consideró relevante desde su inicio el papel de la técnica en las formalizaciones y en el aspecto final de las obras, en especial las arquitectónicas, fue la razón la que ocupó el espacio como único acercamiento válido a la obra de arte en todas sus manifestaciones, sin jerarquía de espacio, de tiempo ni de material. En su discurso, Ruiz Cano hace interactuar a las diversas artes en correspondencias y empréstitos comparables en equidad. Esto supuso la internalización de los valores clásicos, tradicionalmente considerados pauta de medición, reformulados y adaptados a las necesidades que aspiraba para su tiempo. Orden y decoro fueron principios que debían conducir la producción tanto como el disfrute de la obra. El fin último del arte era su utilidad en beneficio del crecimiento integral del individuo, liberado de la confusión y el desorden, y sustentado en sólidos principios morales. Su opinión sobre la profesión del arquitecto lo señala. Igualmente aspiraba a que se respetase las condiciones del cuerpo social integrado a las propuestas que se ofrecían, tanto como que se verificara la idoneidad de la autoridad para responsabilizarse de la pertinencia de sus decisiones.

Debido a circunstancias político económicas de la época que favorecieron el comercio con otros centros europeos, la intelectualidad limeña estaba informada de las nuevas corrientes de pensamiento y cultivó una prolífica cultura humanística en la que los autores clásicos y renacentistas así como los aportes europeos recientes, se leían con frecuencia. Una demostración de ello son las constantes referencias textuales a las que se remite Ruiz Cano y Galiano mediante las que busca, no solamente demostrar erudición sino también respaldar con autoridad sus afirmaciones. Sus lecturas fueron atentas, el ejercicio heurístico aplicado con prolijidad y sus comentarios resultado de la reflexión y el análisis. Está implícito en este proceso demostrar la cualificación del criollo americano en el ejercicio teórico crítico, pero no se observa que fuera un fin buscado en sí mismo, sino una con-

7

No comparto la afirmación de Pablo Macera que Ruiz pretendió «confrontar la arquitectura moderna y la arquitectura barroca y a través de este examen, sin olvidar una original defensa de la arquitectura criolla, decir cuales eran las aspiraciones estéticas de su época» (1977, p. 16), pues la postura que muestra Ruiz es precisamente lo que lo convierte en un hombre de su tiempo, explorador de una nueva tendencia que suscribe e irá afinando progresivamente, y de una anterior de la que no puede prescindir sin desconuelo.

secuencia de su aplicación⁷. Ruiz Cano se equipara a sus contemporáneos americanos y europeos, maneja las fuentes con soltura y en la línea de reflexión del siglo XVIII, que otorgaba al individuo la competencia para juzgar adecuadamente basándose en su experiencia, sensibilidad y capacidad para comparar hechos similares. Ruiz alude a la posibilidad de sus coetáneos para juzgar la pertinencia de una u otra decisión ante cualquier problema que los involucrara, para optar con eficiencia, resaltando la condición del desarrollo de la imaginación creadora y solucionadora de conflictos a partir de las experiencias directas previas, antes que exclusivamente por su condición americana (pp. 1vta-2). Por eso afirma respecto al éxito de las fiestas que siguieron a la inauguración, «no son los espíritus de el Perú de aquellos, que se acomodan a creer fácilmente, que llegan a tanto los aciertos de la casualidad» (p. 90), pues era usual el prevenir y estudiar los resultados de las medidas que se adoptaban basándose en la práctica.

Aunque el gusto fue cobrando importancia en este avance de la individualidad que valora, también se aspiraba a que en la obra de arte coincidieran sucesivamente imaginación/ verdad/ belleza. Ruiz Cano aportó aquí los fundamentos de su reflexión, un sutil rechazo, en su caso selectivo, a las expresiones inmediatamente anteriores, frente a lo que en su tiempo respondía a la defensa de la verdad y la razón. Esta actitud la reconoció como parte de la costumbre, y parece no otorgarle mayor importancia mientras se produzca adecuadamente y de acuerdo a los fines que propuso en el texto (p. 3). No es benevolente con las posturas extremas. Señala la veleidat del receptor al ensalzar sin criterio preciso y, si bien podía ser impresionado por alguno de los aspectos que mostraba la obra por la variedad de su conformación y el momento en el que se le ofrecía, que en ocasiones lo llevaba a respuestas exageradas, lo admite siempre que la expresión estuviera bien formulada.

Ruiz avanza y retrocede en el empoderamiento que otorgó al sujeto –él, sujeto principal– que aprecia, distingue y resuelve en su relación con el objeto. El marco solemne de su escrito supuso que, por su condición jubilar, determinadas circunstancias fueran ensalzadas por el escritor «como un preciso cumplimiento», sin por ello comprometer la veracidad de la narración. Consideró la necesi-

dad de mantener activa la atención del lector, de hacerlo partícipe de la satisfacción por el triunfo, por comprometerlo con el éxito de las acciones y los hechos, por el «regocijo» y lo «agradable», por obligarlo a participar (p. 3vta):

El lucimiento del traje, que puede ser sombra de la villanía; nunca será desdoro de la nobleza. Decir, que está en peligro la certidumbre, si la exageran las expresiones, que había usado la ficción; es ponerse de parte de la falsedad. Es dar crédito al más execrable de sus artificios. Es condescender con el más injusto de sus deseos: quiero decir; es dar a entender, que entre la realidad, y la apariencia, no sabe discernir justamente la razón (p. 2vta). [...] Esto es lo que quería yo decir: que no debe perder nada lo cierto, cuando se explica en aquellos términos, de que había usado lo inverosímil; porque hay ocasiones, en que los hipérbolos mas comunes se proporcionan justamente con la realidad (p. 4).

Determinó un justo medio entre lo que existe (la realidad), y aquello que se percibe (la apariencia), estableciendo un relativismo de acuerdo al uso y al mensajero. En este contexto, Ruiz justificó las licencias literarias, el buen decir y la subjetividad que adornaba una descripción, siempre y cuando excedieran la verdad de lo descrito. Comprometió así el discernimiento del lector, eje fundamental en este juego, a quien debía dar placer la lectura sin que perdiera de vista lo que tenía de artificio literario.

Por otra parte, admitió la tendencia a considerar los asuntos más recientes exagerándolos en el buen o mal sentido. Siendo un uso inveterado, se apoyó en fuentes clásicas que alabaron o denostaron formalizaciones artísticas en la misma dirección. En los *Júbilos* se hace evidente que su postura crítica no era la general. En la descripción de la fiesta, si bien refiere el caso de los altares efímeros que tenían mayor libertad en la decoración, puntualizó respecto al levantado por los comerciantes Cajoneros de la Ribera: «El orden de la fábrica, era el Mosayco. Bastaba para crearlo así, la formación de las Columnas espirales, que distinguen de los demás, *este nuevo modo* de construir» (p. 93). Por la condición del grupo referido podría entenderse que mantenían la tradición, pues sucedió lo mismo con el noveno altar que fue preparado por los comerciantes (p. 106vta). Sin embargo Ruiz mencionó la fórmula espiral como nue-

va, no siéndolo en su tiempo, aunque agregó a manera de aclaración «Si él, como creen todos los buenos Maestros, no tuvo otro fin en su invención que el recreo de la vista: en esta ocasión logró con la mayor felicidad sus intentos» (p. 93). Esta es una concesión que registra el texto, al respaldar su opinión en los entendidos y admitir solamente como adorno lo que no acepta como elemento estructural. Tempranamente y de manera decidida, Ruiz Cano asumió una concepción estética que sustentó a lo largo de su discurso. Fue tolerante con la formalización en muchos casos aún vigente para, en pasajes sucesivos, aclararlos y proponer su postura con nuevos argumentos.

Veinte años después, en las Aprobaciones incluidas en la *Oración fúnebre que en las exequias de N.S.S.P. Clemente XIV...*, de Luis Rodríguez Tena para la ceremonia celebrada en la catedral de Lima el 26 de agosto de 1776, y en la *Oración fúnebre que en las exequias del Ilustrísimo D.D. Agustín de Gorrichátegui...* de José Manuel Bermúdez del 19 de diciembre en el mismo lugar y año, Ruiz mantenía los principios que expresó en su obra inicial. En la pieza de Rodríguez alabó la sobriedad del discurso expresado en el «idioma patrio», evitando extranjerismos y, especialmente, porque el autor se había apartado cuidadosamente de «pensamientos ingeniosos» (Ruiz Cano, 1776a). Al referirse al discurso de Bermúdez fue más enfático al insistir en la relación arte-naturaleza e imaginación-verdad que «afianzan sus lucimientos en fondos reales, y no en apariencias engañosas». Sustentó su opinión aludiendo al arte de la pintura, que en los grandes maestros se basaba en la imitación, un valor que no cedía a la ilusión. Ellos destacaban por la «valentía del diseño» y la «naturalidad de la expresión y viveza del colorido» (Ruiz Cano, 1776b). Ruiz se mantuvo convencido de los principios de sobriedad y adecuación al orden natural que defendió en 1755, y que consideró valores universales y eternos, vinculados a la obra:

Construida [...] a conformidad de las leyes que halla invariables en todos los tiempos la razón, y el buen juicio...tan ajena de aquellos desconciertos ingeniosos, que en los años pasados consiguieron la más injusta aprobación y aplauso, como del reprehensible empeño de imitar servilmente los bellos modelos que nos ofrece una nación extraña...» (Ruiz Cano, 1776b).

A diferencia de *Los Júbilos* en los que expresó sus juicios con solvencia pero en solitario, en 1776 su convicción está expresada con mayor firmeza pues en ese momento estuvo respaldada no solamente por la autoridad de escritores antiguos y contemporáneos, sino también por la Corona, que en la década de 1770 emitió varias leyes en el mismo sentido. A pesar de su juventud, Ruiz expresó decididamente sus ideas estéticas en una ocasión solemne como la que motivó los *Júbilos*, enfrentando fórmulas que contaban aún con la aceptación entre sus conciudadanos y que en muchos aspectos tardarían en abandonarse, especialmente considerando que el virrey Manuel Amat y Junient (1761-1776), que sucedió inmediatamente a José Antonio Manso de Velasco, favoreció el estilo rococó en las obras que auspició durante su mandato.

Bibliografía

- Barriga Tello, Martha (2006), «Arte, legislación y política en Lima: Siglo XVIII», *Letras*, 77, 111-112, pp.41-57.
- Caramuel, Iván (1678), *Arquitectura Civil, Tomo II*, Vegeven, Empronta Obispa por Camilo Corrado.
- Feijóo y Montenegro, Benito Gerónimo [1730] (1778), «Reflexiones sobre la Historia», en *Teatro Crítico Universal*, Tomo IV, Disc. 8º, Madrid, Imprenta de Blas Román.
- Feijóo y Montenegro, Benito Gerónimo [1734] (1778), «Razón del gusto», *Teatro Crítico Universal*, Tomo VI, Discurso 11º, Madrid, Andrés Ortega.
- Feijóo y Montenegro, Benito Gerónimo [1734] (1778) «El no se qué», *Teatro Crítico Universal*, Tomo VI, disc. 12º, Madrid, Andrés Ortega.
- Macera, Pablo (1977), «Lenguaje y modernismo peruano del siglo XVIII», en Pablo Macera, *Trabajos de Historia*, Tomo 2, Lima, Instituto Nacional de Cultura, pp. 9-77.
- Manso de Velasco, Joseph, Conde de Superunda [1756] (1983), *Relación que escribe el conde de Superunda, virrey del Perú, de los principales sucesos de su gobierno*

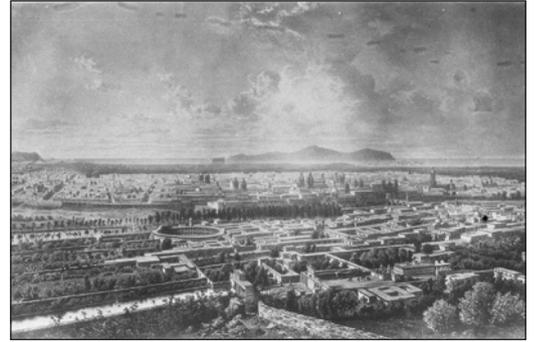


Imagen de Lima. Grabado siglo XVIII

Los Júbilos de Lima (1755), del marqués de Sotoflorido: el quiebre del paradigma

MARTHA BARRIGA TELLO

- de orden de S.M., en Alfredo Moreno Cebrián (ed), *Conde de Superunda, Relación de Gobierno. Perú (1745-1761)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp.165-403.
- Palomino, Antonio (1715), *El museo pictórico y escala óptica. Tomo I. Theorica de la pintura, en que se describe su origen, Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enriquezen, é ilustran. Y se pruevan, con demostraciones Mathematicas, y Filosoficas, sus mas radicales Fundamentos*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, Impresor del Reyno, &.
- Palomino, Antonio (1797), *El museo pictórico y escala óptica. Tomo II. Práctica de la pintura, en que se describe del modo de pintar al olio, temple, fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir y de la perspectiva común, la de techos, ángulos, teatros, y monumentos de perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección y documentos para las ideas o asuntos de las obras de que se ponen algunos exemplares*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha.
- Peralta Barnuevo, Pedro de (1732), *Lima Fundada o Conquista del Perú. Poema heroico en que se decanta toda la Historia del Descubrimiento, y sujeción de sus Provincias*, Lima, Imprenta de Francisco Sobrino y Bados.
- Portús Pérez, Javier (1997), «Cuando ya no hay palabras: El «no se qué y otras fórmulas de lo inefable», en Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velásquez*, Madrid, Ediciones Istmo, S.A.
- Ruiz Cano y Sainz Galiano, Francisco Antonio (1755), *Júbilos de Lima, en la dedicación de su santa Iglesia Catedral instaurada (en gran parte) de la Ruina que padeció con el Terremoto de el año de 1746 a esfuerzos de el activo zelo de el EX.mo señor D. Joseph Manso de Velasco Conde de Super Unda, Caballero de el Orden de Santiago, Gentil Hombre de la Cámara de S.M. (que Dios guarde) Theniente General de los Reales Exercitos, Virrey Gobernador, y Capitán General de estos Reynos de el Perú. Descritos por el Doctor Don Francisco Antonio Ruiz Cano y Galiano, Colegial de el Real de San Martín, Lima, En la Calle de Palacio.*
- Ruiz Cano y Sainz Galiano, Francisco Antonio (1776a), «Aprobación», en *Oración fúnebre, que en las exequias de N. SS.P Clemente XIV de feliz memoria... dixo el día 26 de agosto de 1775 el R.P. Fr. Luis Rodríguez Tena*, Lima, Oficina de los Niños Expósitos.
- Ruiz Cano y Sainz Galiano, Francisco Antonio (1776b), «Aprobación», en *Oración fúnebre que en las exequias del ilustrísimo señor D.D. Agustín de Gorrichátegui, dignísimo obispo de la Santa Iglesia del Cuzco dixo el doctor Don Joseph Manuel Bermúdez en la catedral de Lima el día XIX de diciembre de 1776*, Lima, Imprenta de los Niños Huérfanos.
- Úbeda de los Cobos, Andrés (2001), *Pensamiento artístico español del siglo XVIII, De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Vitruvio, Marco Lucio (1955), *Los diez Libros de Arquitectura*, Agustín Blánquez (Editor), Barcelona, Editorial Iberia.
- Fecha de recepción:** 14/02/2013
Fecha de aceptación: 29/07/2013