

El rostro del Inca.  
Raza y representación en  
*Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero\*

Natalia Majluf Brahim

"El muerto es el que allí más vive".  
Vicente Fidel López, 1867



Luis Montero. *Los funerales de Atahualpa*, 1867. Óleo sobre lienzo, 350 x 430 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima. En préstamo al Museo de Arte de Lima.

La verosimilitud, antes incluso que la veracidad, fue el gran reto del pintor de historia; convencer y conmover al público, fue su objetivo principal. El reconocimiento final quedaba reservado al artista que lograba atrapar al espectador en la ficción del cuadro, para sumergirlo completamente en la escena representada en la pintura. Suprimir el tiempo, acercar al público a un pasado distante, obligaba al pintor a

\* Agradezco especialmente a Roberto Amigo, quien compartió siempre generosamente conmigo tanto los materiales de su investigación sobre la recepción crítica a *Los funerales de Atahualpa*, como su extenso conocimiento sobre la pintura del XIX.

eliminar todo rastro de los mecanismos que hacían posible su creación. Pero esas dramáticas historias del pasado, que en su momento lograron conmover multitudes, han perdido hoy gran parte de su poder de persuasión. Es como si al igual que las escenas que presentan, también ellas hubieran quedado detenidas en el tiempo, fijadas para siempre en su propia historicidad.

En el siglo de la historia, de Barante, Macaulay, Michelet o Prescott, la pintura de tema histórico no podía sino tener como destino la re-creación del pasado. Y fue esta ambición la que determinó justamente su rápida y hasta prematura obsolescencia, al fijar sobre el lienzo conocimientos cuya exactitud histórica sería inevitablemente superada, tanto por los progresos de la historia positivista, como por la creciente exigencia del público y las formas cambiantes de los medios de representación visual. Si las escenas de historia cayeron en el descrédito de las artes plásticas para instalarse en el espacio de la ilustración escolar, la pintura debió ceder también al espectáculo cinematográfico el papel que había jugado como escenario de ilusionismo realista y de entretenimiento popular<sup>1</sup>.

La historia no pudo ser distinta para *Los funerales de Atahualpa*, el gran lienzo de Luis Montero, pintado en Florencia entre 1865 y 1867. Un cuadro que significó en su momento una proeza sin precedentes en el arte americano -tanto por la elección del tema como por la ambición de su enorme formato- puede ser descalificado por la crítica y por el público, sin demostrar al hacerlo ninguna compunción justificativa. Ya no es necesario explicar que la teatralidad que hace un siglo emocionó al público de Florencia, Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires y Lima, puede sugerir hoy poco más allá de su propia retórica declamatoria. Como tampoco se necesita aclarar que la escenografía del cuadro -esa extraña estructura, más asiria que inca- no corresponde ya con una tipología arquitectónica convertida hace tiempo en imagen de consumo.

El cuadro da forma visual a un pasaje sobre la muerte del Inca tomado de la célebre *Historia de la conquista del Perú* de William Hickling Prescott, publicada originalmente en 1847. En las exequias de Atahualpa en Cajamarca, celebrada por el Padre Valverde en presencia de Pizarro y de sus hombres, las hermanas y mujeres del Inca entran en la iglesia para impedir la ceremonia, reclamando mayores honores para el Inca y pidiendo enterrarse con él. Los españoles se niegan a escuchar sus reclamos y las obligan a retirarse del lugar, tras lo cual regresan a sus habitaciones para quitarse la vida. La relación de Miguel de Estete, que Prescott transcribe en un apéndice al final de su libro, relata el asunto con un dramatismo incluso mayor al que le imprime el historiador, y Montero debió inspirarse por igual en ambas narraciones<sup>2</sup>. Se trata de un episodio que pocos cronistas se detienen a describir; el propio Prescott no le otorga en su libro una centralidad narrativa. Pero al trasladarlo al lienzo, Montero lo fijó como una escena fundacional de la historia americana.

<sup>1</sup> Véase Stephen Bann, *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France* (Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1984).

<sup>2</sup> *Historia de la conquista del Perú*, con observaciones preliminares sobre la civilización de los Incas, 3ª ed., Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, 1853); libro III, cap. VII, p. 119. Prescott identifica el manuscrito de Estete con el título de "Relación del primer descubrimiento de la costa y Mar del Sur", pero lo considera anónimo. La fuente es identificada por Guillermo Lohmann Villena, "Notes on Prescott's Interpretation of the Conquest of Peru", *Hispanic American Historical Review* XXXIX, n° 1 (febrero de 1959): p. 59, n° A. 3.

La composición muestra el momento preciso en que las mujeres del Inca irrumpen en la sala. En el sector izquierdo, los hombres de Pizarro intentan frenar violentamente el avance de las mujeres que se dirigen en dirección del cadáver. A la derecha, Pizarro, impassible, contempla con gravedad la escena. Valverde vuelve su mirada sobre una mujer que le implora sollozando a su sus pies. Muy cerca, se apaga la vela de un candelero caído, señalando la vida que se extingue y el ciclo histórico que se cierra para siempre. La pintura de Montero tenía todo lo que el público podía esperar de un gran cuadro de historia: violencia y erotismo, espectáculo y drama. Era clara, ambiciosa y local a la vez. La crítica fue, en consecuencia, ampliamente generosa con el pintor peruano y su obra reconocida como la pieza inaugural de la pintura de tema histórico en América del Sur<sup>3</sup>.

Montero había pintado su lienzo en Florencia con la intención de presentarlo a la Exposición Universal de París de 1867. La falta de recursos, sin embargo, le impidió transportarlo hasta Francia y debió exhibirlo al público en su propio taller. El reconocimiento de la crítica italiana le prestó la consagración que buscaba en el campo de la pintura. Pero todo indica que Montero había imaginado también otros escenarios para su obra. Desde Montevideo, segunda ciudad americana donde se expuso, Benigno González Vigil advertía que el pintor se había resistido a generosas ofertas de compra sólo para poder presentar el resultado de su gran esfuerzo ante el público peruano<sup>4</sup>. La historia de sus sucesivas exhibiciones demuestra que Montero había anticipado también la acogida popular que su obra tendría. En el largo trayecto de Florencia hasta Lima, se ocupó de orquestar una secuencia de visitas, presentaciones y discusiones periodísticas que aseguraron la recepción del cuadro como un suceso público sin precedentes en la historia de la pintura local.

En este y otros sentidos, *Los funerales de Atahualpa* puede ser considerado como la primera consecuencia pictórica de la monumental obra de Prescott. La recreación del pasado dejaba de ser un proyecto erudito y académico para convertirse en espectáculo popular<sup>5</sup>. Fue precisamente el carácter literario de su escritura lo que convirtió la *Historia de la Conquista del Perú* en uno de los libros más leídos del siglo XIX. De hecho, Prescott admitió como modelo historiográfico la obra de Prosper de Barante, y asumió como su intención explícita la de "delinear la expresión característica de una época distante, y presentarla con toda la lozanía y animación de la vida"<sup>6</sup>. El escritor argentino Vicente Fidel López, conocido historiador, filólogo y autor de novelas de historia americana, definió a su vez el talento del pintor peruano como esa "chispa mágica que da forma y luz a las ideas: que da vida y relieve a los acontecimientos, y bajo cuya influencia, las catástrofes pasadas palpitan y se debaten a los ojos del espectador, con la verdad de los momentos terribles en que ocurrieron"<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Véase Roberto Amigo, "Tras un inca. 'Los Funerales de Atahualpa' de Luis Montero en Buenos Aires, Primer Premio, IV Premio Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, Arte Argentino desde la Colonia al siglo XIX, 2000 (Buenos Aires: Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 2001): 21-30.

<sup>4</sup> "Variedades. Un gran artista", *El Nacional*, Lima, 23 de enero de 1868, pp. [2-3].

<sup>5</sup> Petra ten-Doesschate Chu, "Pop Culture in the Making: The Romantic Craze for History", en Petra ten-Doesschate Chu y Gabriel P. Weisberg, eds., *The Popularization of Images. Visual Culture under the July Monarchy* (New Jersey: Princeton University Press, 1994): 166-188.

<sup>6</sup> *Historia de la conquista del Perú*, pp. 4-5.

<sup>7</sup> Vicente Fidel López, "Los Funerales de Atahualpa. Pintura original de don Luis Montero", *La Revista de Buenos Aires*, V, n° 53 (setiembre de 1867). Transcrito en Amigo, *Tras un inca*, p. 69.

Esa verdad fue el eje central de la amplia discusión generada por la obra de Montero. Quienes primero escribieron sobre el cuadro se ocuparon poco de los detalles de la arquitectura, de los trajes o de los accesorios de las figuras, salvo para hacer alarde de su vasta erudición. Un aspecto del lienzo sobre todo preocupó, casi al extremo de la obsesión, tanto a los críticos del siglo XIX como a comentaristas más recientes: el estatuto racial de los personajes indígenas del cuadro.

Los críticos enfatizaron el abismo que existía entre la representación del inca y de sus coyas. El *Standard and River Plate News* de Buenos Aires alabó los rasgos “intensamente peruanos del inca muerto” en contra de esas mujeres “demasiado”, e incluso “vulgarmente” europeas<sup>8</sup>. Más “que mujeres peruanas de raza imperial”, decía otro crítico, “son tipos italianos de los alrededores de Roma o de Florencia”<sup>9</sup>.

Si toda la debilidad del lienzo se encontraba en la incorrección étnica de las mujeres indígenas, toda la veracidad en cambio parecía concentrarse en el rostro del Inca. Los críticos lo describieron con una fascinación casi morbosa. López se detuvo a resaltar “la espantosa expresión que la rigidez cadavérica estampa sobre el rostro humano”, y “aquellos labios lívidos que han recibido ya el tinte acerado de la muerte...”<sup>10</sup>. Miguel Navarro Viola exaltó la figura de Atahualpa como “el tipo más acabado de su raza”, y describió también la “inyección sanguinolenta de las arterias del ojo”, tomadas “del



Detalle de *Los funerales de Atahualpa* (rostro del inca).

<sup>8</sup> Anónimo, “Funeral of Atahualpa”, *The Standard and River Plate News*, 7 de diciembre de 1867, p. 3. Transcrito en Amigo, *Tras un inca*, p. 123.

<sup>9</sup> X. “Los Funerales de Atahualpa. (Cuadro del artista peruano D. Luis Montero). *Correo del Domingo*, Buenos Aires, VIII, n° 206, 8 de diciembre de 1867, p. 339. Transcrito en Amigo, *Tras un inca*, p. 125.

<sup>10</sup> Transcrito en *Ibid.*, p. 71.

cuadro de la naturaleza de la muerte por estrangulación”<sup>11</sup>. Santiago Estrada fue incluso más lejos. “El cuerpo de Atahualpa es un profundo estudio del cadáver”, escribió: “Junto a él se percibe olor a muerto. La desviación del labio superior, la rigidez de los músculos, el color cárdeno del rostro, producido por la asfixia y sus ojos velados por la última lágrima, constituyen a esta figura un precioso estudio”<sup>12</sup>. Los críticos habían distinguido en el retrato de Atahualpa un grado de veracidad que no encontraron en otros pasajes del lienzo. Lo que no podían saber es que tras ese rostro se escondía un hecho singular: que el modelo para la figura de Atahualpa había sido, en efecto, un cadáver.

repite aquí el capítulo referente a política.

Por el próximo paquete haré de oficio la recomendación que U. me indica respecto a Montero. Este joven es mi paisano y condiscipulo: tiene mucho ingenio artístico y es la personificación de la delicadeza y honradez. Vea U. pues cuanto gusto me da al interesarse eficazmente por él.

El cuadro de que U. me habla es colosal, y bastaría esa sola obra para formar la reputación de un pintor de mérito.

El cuadro representa la muerte de Atahualpa, y como Montero tenía necesidad de un indio muerto para simbolizar esta figura, copió al pobre Tinajeros antes de que lo pusiesen en su cajón.

Con afectuosas memorias

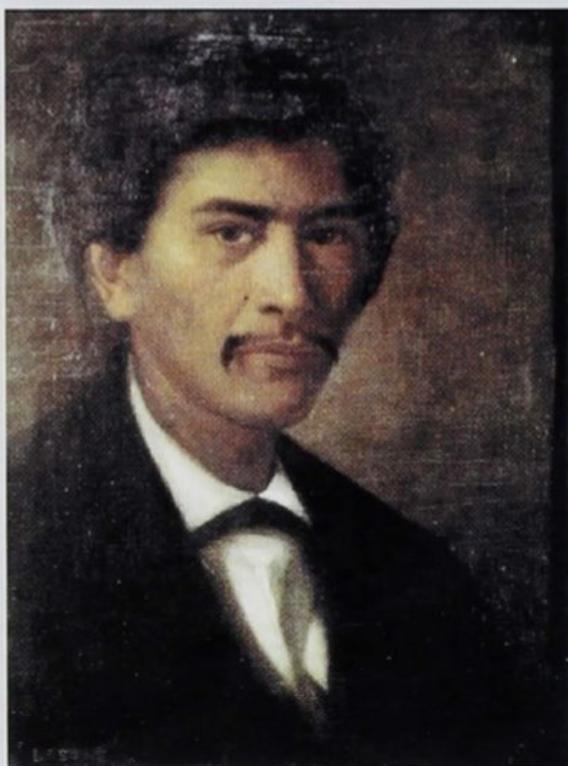
Página de la carta de Luis Mesones a Federico Pezet, Lima, 14 de julio de 1865. Archivo de Arte Peruano, Museo de Arte de Lima. Donación Jaime Valentín Coquis.

La fuente que nos revela este hecho y nos permite dar nombre propio al rostro del Inca es una carta, recientemente donada al Museo de Arte de Lima por Jaime Valentín Coquis (véase la transcripción en el anexo al final de este ensayo). Escrita en Turín, el 14 de julio de 1865, la corta misiva contiene lo que probablemente sea la primera referencia conocida al gran lienzo de Montero. Se trata de un comentario incidental, referido casi de paso, en una carta entre dos amigos: “El cuadro de que U. me habla es colosal, y bastaría esa sola obra para formar la reputación de un pintor de mérito. El cuadro representa la muerte de Atahualpa, y como Montero tenía necesidad de un indio muerto para simbolizar esta figura, copió al pobre Tinajeros antes de que lo pusiesen en su cajón”. Es una frase breve pero cargada, incluso sorprendente, que nos plantea nuevas preguntas sobre el lienzo de Montero y la forma en que allí se construye la representación racial.

<sup>11</sup> Miguel Navarro Viola, “El cuadro del asesinato de Atahualpa y el estado de sitio”, La Revista de Buenos Aires, V, n° 55, noviembre de 1867. Transcrito en *Ibid.*, p. 105.

<sup>12</sup> Santiago Estrada, “Los funerales de Atahualpa”, La Tribuna, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1867, p. 1. Transcrito en *Ibid.*, p. 117.

Quien escribe la carta es Luis Mesones (Huancabamba 1825 - ¿?), diplomático peruano quien por entonces cumplía una misión como Ministro Plenipotenciario del Perú ante la Santa Sede y el gobierno de Italia<sup>13</sup>. Protector de los artistas, Mesones había adquirido dos lienzos pintados por Montero en Florencia, *Puede más la naturaleza que el arte* y *La juventud de Metastasio*<sup>14</sup>. El destinatario era Federico Pezet, amigo de Mesones y aficionado también a la pintura. Su colección llegó a contar con obras de artistas europeos contemporáneos y de pintores peruanos, como Ignacio Merino y Juan de Dios Ingunza<sup>15</sup>. El hecho es referido entonces por un coleccionista a otro, por amigos que compartían una amistad con Montero y se interesaban por su obra.



Francisco Laso. *Palemón Tinajeros*, c. 1860-1863. Oleo sobre lienzo, 51 x 39.5 cm. Colección privada, Lima.

¿Quién era Tinajeros, este personaje convertido fatalmente en modelo para el último inca? Olvidado hoy, Francisco Palemón Tinajeros (Arequipa c.1835 Florencia, 1865), arequipeño de nacimiento y de formación, fue un dibujante conocido en su época, y recordado por largo tiempo entre los artistas de Arequipa y Lima. Aunque ninguna obra suya ha llegado a nosotros, su anecdotario es digno de la biografía del más afamado artista. Aún en 1892, a casi tres décadas de su fallecimiento en Italia, en un discurso leído en el Centro Artístico de Arequipa, Cayetano Sánchez recordaba con nostalgia sus inicios en el Colegio de Ciencias y Artes de la Independencia Americana<sup>16</sup>. Tinajeros era el talento destacado en el grupo de jóvenes que, hacia 1850, diariamente acudían al aula de dibujo regentada por Bruno Murga. Entre

sus condiscípulos se encontraban figuras como Enrique Alcázar, pintor menor que mantuvo sin embargo una actividad sostenida hasta el fin de siglo en Arequipa<sup>17</sup>, o Enrique Villaseñor, aficionado a la pintura quien llegó a ser contratado en 1867 para dirigir la clase de dibujo en el mismo colegio<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Véase biografía en Alberto Tauro, *Enciclopedia ilustrada del Perú. Síntesis del conocimiento integral del Perú, desde sus orígenes hasta la actualidad*, 2a ed., 6 vols. (Lima: Peisa, 1988): 4, p. 1328-1329.

<sup>14</sup> Vicente G. Quesada, Luis Montero. Pintor peruano, de la Academia de Florencia. *Sobretiro de La Revista de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1867, p. 18. El texto fue reimpresso en *El Ateneo de Lima*, III, tomo VI, n° 60 (1888): 62-70; n° 69-70 (1888): 427-438. Transcrito en Amigo, *Tras un inca*, pp. 78-94.

<sup>15</sup> Obras de su colección se incluyen en el Catálogo general de la exposición municipal inaugurada el 28 de julio de 1877 (Lima: Imp. de "El Nacional", 1877): 7, n° 17, 27; p. 9, n° 15, 16, 18; p. 11, n° 65; p. 24, n° 78; p. 27, n° 51.

<sup>16</sup> El discurso, publicado originalmente en *El Álbum de Arequipa*, fue reproducido en "Bellas Artes", *El Perú Ilustrado*, n° 250 (1892): 8395, 8397. Nuestras citas corresponden a éste último artículo, que se transcribe parcialmente al final de este ensayo.

<sup>17</sup> Véase "Crónica. Retrato de Colón", *El Comercio*, 2 de octubre de 1892.

<sup>18</sup> En 1870 asumiría también la enseñanza de la pintura en el mismo plantel. AGN, R-J, Instrucción/Arequipa, leg. 168, exp. n° n° 158, 1870. En 1877 exhibió *El perro salvador* en Lima. Véase Catálogo general de la exposición municipal inaugurada el 28 de julio de 1877, p. 28, n° 63.

En el ámbito reducido de una ciudad como Arequipa, el aula escolar de dibujo era el espacio único y privilegiado para la formación artística. El maestro de Tinajeros, Bruno Murga, había sido a su vez formado en la misma aula por Juan Manuel de Recabarren<sup>19</sup>, el primer profesor de dibujo que el colegio había tenido<sup>20</sup>. Desde la independencia, el dibujo se había incorporado de forma sistemática a la enseñanza en los colegios republicanos, al tiempo en que la formación profesional en los talleres tradicionales se había ido debilitando. Para mediados de siglo XIX no quedaba en Arequipa una tradición local de pintura y la exigua demanda podía ser fácilmente satisfecha por artistas viajeros e itinerantes.

La caligrafía era el arte de los pobres, una de las pocas opciones que se abrían a quienes demostraban habilidad para el dibujo y carecían de medios para seguir una carrera profesional. Fue el destino inicial de Tinajeros, quien hacia 1854, al poco tiempo de concluir sus estudios, consiguió una plaza de amanuense en la Secretaría de la Prefectura. Sánchez califica a Tinajeros como el "primer calígrafo de su tiempo", capaz de reproducir "con propiedad desde la gótica hasta los caprichos lineales de las rúbricas más intrincadas..." Pero este, evidentemente, no era un cargo que se ajustara a la ambición del joven artista. El mismo Sánchez nos cuenta que su "deseo persistente era ver las obras de los grandes maestros. Miguel Ángel, Rafael, Murillo, Rubens, estaban en sus labios. Sabía algunos incidentes de ellos y los narraba con tono dramático".

Impulsado por su deseo de viajar a Europa, Tinajeros se traslada a Lima a inicios de 1860. Es probable que en esa decisión hayan influido algunos artistas limeños que pasaron por Arequipa en esos años. El retratista italiano Leonardo Barbieri permaneció una larga temporada en Arequipa hacia 1856, dedicado a la enseñanza en el Colegio de San Antonio<sup>21</sup>. Francisco Laso estuvo en la ciudad a lo largo del año siguiente para realizar una serie de lienzos religiosos por encargo de la Junta Catedralicia. Tacneño de nacimiento, Laso había pasado parte de su niñez en Arequipa, entre 1830 y 1836, y es casi seguro, aunque no lo hayamos podido verificar, que estudiara también con Murga en el Colegio de la Independencia Americana. Esta historia compartida debió haber contribuido a afianzar la amistad entre los dos artistas.

De la relación entre ellos ha quedado un retrato, que hoy, gracias a la carta de Mesones, hemos podido finalmente identificar<sup>22</sup>. Se trata, sin duda, de una de las

---

<sup>19</sup> Murga es listado entre los alumnos examinados en 1828 en el curso de "osteología pictórica" que dirigía Recabarren. Véase *El Republicano*, Arequipa, n° 26, tomo 3, 28 de junio de 1828, pp. 114-115. Resulta interesante que Cayetano Sánchez recuerde también el mismo curso, dictado a su vez por Murga cuando ocupaba la cátedra de dibujo. Véase la nota de Sánchez al final de este ensayo.

<sup>20</sup> Murga no debió desarrollar una carrera al margen de la enseñanza, pues asumió el cargo a los pocos años de haber terminado sus estudios. Fue nombrado catedrático de dibujo en 1834, cargo que le fue renovado en 1844. Para el nombramiento véase *El Republicano*, Arequipa, Tomo 9, n° 37, 23 de agosto de 1834, p. 4. Véase también AGN, R.J. Instrucción. Arequipa, leg. 165, exp. s/n, 5 de agosto de 1845, Rectorado del Colegio de la Independencia, 1845.

<sup>21</sup> Ramón Gutiérrez, *Evolución histórica urbana de Arequipa (1540-1990)* (Lima: Epígrafe Editores, 1992): 120.

<sup>22</sup> En el catálogo de 1937 José Flores Aráoz menciona un retrato perdido que Laso le habría hecho a Tinajeros, "pendolista del Ministerio de Relaciones Exteriores". Véase *Catálogo de la Exposición Francisco Laso* (Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1937): s.p. El lienzo que publicamos aquí fue incluido como retrato anónimo en el catálogo de la exposición organizada por Francisco Stastny en 1969. Véase *Francisco Laso, 1823-1869. I Centenario (1869-1969)* (Lima: Museo de Arte de Lima, 1969): cat. n° 82.

obras más austeras de Laso. Pero esa casi nula pretensión de la pintura parece en realidad afirmar una apuesta por representar algo más que el rostro y la personalidad de Tinajeros. Es como si Laso hubiera querido construir allí, con los recursos pictóricos más elementales, también una imagen de su condición social. La sorda parquedad del lienzo, su extrema simplicidad cromática y la casi total ausencia en ella de las convenciones del retrato público, así parecen indicarlo. Pero se trata, finalmente del retrato de un amigo, y el lienzo transmite a la vez una empatía que nos habla claramente de la amistad que vinculó al pintor con el sujeto de su obra.

Por los hechos que sucederían después, queda claro que Tinajeros fue una causa asumida por sus amigos pintores. Protegido por ellos, intentó darse a conocer en Lima haciendo retratos de personajes del gobierno. En febrero de 1860 presentó un cuadro caligráfico al Vice-Presidente Juan Manuel del Mar y en octubre del mismo año exhibió los retratos del Presidente Ramón Castilla y del General Juan Antonio Pezet<sup>23</sup>. Era evidente que Tinajeros había iniciado una verdadera campaña pública. Inmediatamente emprendió el retrato de José Sebastián de Goyeneche y Barreda, en momentos en que el prelado arequipeño asumía el arzobispado de Lima. Al comentar el dibujo, *El Comercio* daba cuenta de una moción que algunos representantes estaban por presentar al Congreso para enviar a Tinajeros a Europa por cuenta del Estado. El artículo retaba al Presidente: "El General Castilla interesado en proteger todo lo que realmente lo merece ¿no dará antes ese paso?"<sup>24</sup>. Las peticiones de los diarios al parecer no fueron escuchadas, pero Tinajeros no abandonó tampoco sus esfuerzos. En junio de 1861 hizo el retrato del Diputado Juan N. Arce que, según un comentario periodístico, no tendría nada que envidiar a "la más perfecta fotografía"<sup>25</sup>. Algunos de estos dibujos hechos a la pluma, "ejecutados con extraordinaria finura, limpidez y delicadeza" e insertos "en medio de una multitud de arabescos, flores y letras de adorno", fueron incluidos también en la segunda exposición de pinturas que organizó Barbieri en setiembre del mismo año<sup>26</sup>. Finalmente, en 1863, la campaña iniciada casi tres años antes consiguió su cometido. A fines de octubre, al comentar su retrato de Juana Puente de Goyeneche, *El Comercio* informaba que Tinajeros estaba a punto de emprender el ansiado viaje a Italia<sup>27</sup>.

Destacado a la Legación Peruana, debió llegar a Florencia a inicios del año siguiente. Allí se encontraría con Montero, que había regresado a Italia hacia 1861, y a quien seguramente había conocido ya en Lima. Es muy probable también que ambos hayan coincidido en Florencia con Laso, de viaje con su mujer por Italia en los primeros meses de 1864<sup>28</sup>. Pero lo que prometía ser el inicio de un largo aprendizaje europeo fue pronto interrumpido. Una comunicación de Luis Mesones al Ministerio de Relaciones Exteriores de Lima, escrita desde Turín el 14 de noviembre de 1864, informaba que hacía tres meses que Tinajeros había caído gravemente enfermo en Florencia de una afección pulmonar. Los médicos, temiendo que no aguantara el invierno, recomendaban que abandonara Italia para recuperar su salud y Mesones no

<sup>23</sup> "Crónica de la capital. Un obsequio al Sr. Mar", *El Comercio*, 23 de febrero de 1860, p. [3]; "Dos cuadros", *El Comercio*, 6 de octubre de 1860.

<sup>24</sup> "Crónica de la Capital. Un nuevo trabajo", *El Comercio*, Lima, 23 de octubre de 1860, p. [2].

<sup>25</sup> "Crónica de la capital. Policaligrafía", *El Comercio*, 5 de junio de 1861.

<sup>26</sup> "Exposición de pinturas". *El Independiente*, I, n° 226, 13 de setiembre de 1861.

<sup>27</sup> "Gacetilla de la Capital. Es digno de elogio", *El Mercurio*, Lima, 20 de octubre de 1863, p. [3].

<sup>28</sup> Información contenida en una carta de Francisco Laso a Manuel Pardo, fechada en Roma, 23 de enero de 1864. Véase AGN, Colección de correspondencia de Manuel Pardo, n° D2-23-1544.

empezaba a gestionar su retorno al Perú. En Florencia, Montero asistía a su amigo enfermo<sup>29</sup>. Debió estar a su lado cuando fallece, probablemente en los primeros meses de 1865.

Tinajeros no desapareció fácilmente del recuerdo de quienes lo habían conocido, como lo confirma tanto la biografía de Sánchez como el hecho de que sus dibujos se hayan incluido en exposiciones limeñas muchos años después de su muerte<sup>30</sup>. Todo ello hace difícil creer que lo referido en la carta de Mesones no se haya integrado a la historia del cuadro de Montero<sup>31</sup>. Ningún autor contemporáneo lo llega a mencionar, o siquiera a sugerir. No podemos sino pensar que se trata de un ocultamiento intencional. El pintor, de hecho, no parece haberlo querido difundir, quizás porque era mejor encubrir los recursos que sustentaban la ilusión realista de su obra.

El rostro de Atahualpa ocupaba en el cuadro de Montero un lugar privilegiado. Era el eje que parecía confirmar toda la veracidad de la escena. Operaba en cierta forma como una "sorpresa técnica", que Stephen Bann definió como el elemento singular y aislado que aparece inesperadamente para otorgar un sentido de autenticidad a la escena representada<sup>32</sup>. Aquí no se trata de un recurso estilístico, como en la mayoría de los casos que Bann describe, sino de un efecto que el pintor logra a través del proceso mismo en que construye la imagen.

La forma en que el retrato de Atahualpa había sido definido difería notablemente de los procedimientos que Montero había seguido para la ejecución de los demás personajes del cuadro. Sus biógrafos insisten en la prolijidad de la investigación histórica hecha por el pintor. Para la imagen de Pizarro, había recurrido a conocidos especialistas, historiadores y anticuarios, quienes le facilitaron fuentes, estampas e informaciones diversas. Valentín Carderera y Solano, autor de la célebre *Iconografía española* (1855-1864), una de las fuentes esenciales de la pintura de tema histórico en España, le envió informaciones precisas sobre los trajes y las armas de los soldados de la época de Pizarro. Sergio Ayguals de Izco, hermano y colaborador del novelista español Wenceslao Ayguals de Izco, autor a su vez de ediciones ilustradas como *El Panteón Universal: Diccionario histórico de vidas interesantes...* (1853-1854), le proporcionó un retrato de Pizarro<sup>33</sup>. Desde Lima, Francisco de Paula González Vigil le aconsejó sobre las fuentes que debía consultar y le remitió también retratos de Pizarro y de Valverde<sup>34</sup>.

---

<sup>29</sup> Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima. Carta de Luis Mesones al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Turín, 13 de noviembre de 1864. Servicio Diplomático del Perú. Legación en Italia, 1864, n° 124.

<sup>30</sup> Véase el n° 107 en la "Relación de las pinturas, dibujos && presentados en la exposición industrial de Lima", *El Comercio*, Lima, 28 de julio de 1869). En la exposición de 1877 se exhibió también un retrato de Juan Ezeta. Véase Catálogo general de la Exposición Municipal inaugurada el 28 de julio de 1877): 34, n° 17.

<sup>31</sup> Únicamente Max Hernández, quien conoció la carta de Mesones, llega a mencionar el hecho en una conferencia dictada en el Museo de Arte de Lima. Agradezco a Max Hernández por haberme facilitado copia de su conferencia. La carta se menciona también en un reportaje sobre el trabajo de Hernández, que identifica a Tinajeros "como un mayordomo de la embajada peruana en Italia". Véase "Hallazgos: Los funerales de Atahualpa", Domingo, suplemento de *La República*, 5 de julio de 1998, pp. 21-23. Véase también Martha Condori, "Los funerales de Atahualpa. El más importante cuadro histórico", *El Peruano*, Lima, 18 de abril de 2004, p. 11.

<sup>32</sup> Bann, *Clothing of Clío*, p. 57.

<sup>33</sup> En *Amigo*, *Tras un inca*, p. 88.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 86.

Montero trató los rostros de los conquistadores como *retratos verdaderos* de personajes históricos, no así la imagen de Atahualpa. La diferencia fue evidente para quienes compararon las dos representaciones, colocadas en claro paralelismo: el perfil de Pizarro en el primer plano se enlaza visualmente con el de Atahualpa en el segundo. Uno había sido construido siguiendo la pauta de la fidelidad histórica, el otro la correspondencia a un tipo racial. La imagen del conquistador español terminaba siendo a la del Inca derrotado lo que la historia a la etnografía, un tratamiento que prefigura en cierta forma la división disciplinaria que se irá luego imponiendo en la descripción del país y su pasado.

El fallecimiento de Tinajeros en Florencia, en el momento en que Montero pintaba su gran lienzo, fue sin duda un hecho fortuito. El destino parecía poner a disposición del pintor el modelo preciso para la elaboración del retrato del Inca. Pero la necesidad anticipa también las oportunidades. La carta de Mesones lo dice explícitamente: "Montero *necesitaba* a un indio muerto".

Una frase significativa, sobre todo por ser el único testimonio que hace referencia directa al estatuto racial de Tinajeros. Sánchez sólo menciona sus penurias económicas; refiere que era hijo de un preceptor arequipeño fallecido prematuramente, es decir, que procedía de una clase media urbana empobrecida. Algunas veladas referencias nos habrían permitido adivinarlo, como el tono de condescendencia que se manifiesta en algunas insinuaciones. El "pobre Tinajeros" nos dice, por ejemplo, la carta de Mesones. Es la misma condescendencia que se revela en frases como "color humilde", ese eufemismo que convierte la tonalidad de la piel en la definición fundamental de cierta condición social, la del mestizo urbano. Incluso la forma misma en que la información llega a nosotros, a través de una carta privada, una comunicación entre amigos, parece reflejar los insidiosos mecanismos del racismo en el Perú, que se permite en privado lo que suele silenciar en público. Cuando Mesones se refiere a Tinajeros como "indio", lo hace, en efecto, siguiendo una lógica racial antes que social o cultural. El color de la piel en efecto se imponía por sobre otras consideraciones que pudieran definir al personaje. Y era también lo que justificaba su utilización como modelo para el Inca muerto.

Llegados a este punto se hace inevitable recordar la anécdota referida por Vicente G. Quesada en la más temprana biografía dedicada a Montero<sup>35</sup>. La historia cuenta que en su momento, al igual que Tinajeros, Montero también había logrado la ansiada beca para estudiar en Europa al llamar la atención del Presidente con su precoz talento. Un retrato en miniatura pintado por Montero habría llegado a manos de Ramón Castilla en 1847, por intermedio de uno de sus ministros. El Presidente, impresionado, convocó al artista y le dijo: "Pero usted me ha puesto muy blanco...[¿] y no ve usted que mi color es diverso?" Real o inventada, la anécdota sólo pudo haber sido conocida por Quesada de boca del propio Montero. Que el pintor la haya aislado para que fuera incluida en su biografía demuestra que debió tener un significado especial para él. Quizás lo vio como una prefiguración del reto que debería luego asumir al emprender la pintura de *Los funerales de Atahualpa*.

De hecho, ese "color diverso" es a la historia de la pintura americana lo que el "color

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 80.

local” a la pintura de historia europea del siglo XIX. Para los artistas americanos, era un verdadero desafío incorporar un tipo racial otro a una tradición pictórica construida sobre convenciones firmemente establecidas de representación. Recordemos que el cuadro de Montero era una obra pionera, que casi no tenía precedentes en la historia de la pintura sudamericana. A todo esto es necesario agregar las dificultades que se imponían al pintor al intentar la representación de un tipo racial cargado de aprensiones y de complejos prejuicios.

Tinajeros permitió a Montero dotar al rostro del Inca de la especificidad del retrato. El procedimiento contribuyó a definir el efecto de veracidad que el pintor buscaba. Pero Montero fue quizás demasiado lejos, llevando su verismo a un punto extremo, que pudo finalmente volverse en su contra. Como señala Bann, al llamar la atención sobre sí misma, la “sorpresa técnica” puede acabar cumpliendo un papel contrario al de la autenticación histórica; puede también terminar por cuestionar toda la escena representada<sup>36</sup>. Efectivamente, el rostro de Atahualpa no podía ser leído aisladamente del resto de la composición; a su lado, la imagen de las mujeres indígenas terminaba pareciendo inverosímil.

La diferencia entre el Inca y sus mujeres se convirtió en el tópico central de toda la literatura crítica surgida en torno de *Los funerales de Atahualpa*. Sobre esa oposición se asentaron los argumentos del ensayo que Roberto Miró Quesada dedicó al cuadro en 1983. Para él, lo español estaba “claro y definido”, mientras que lo indígena era “ficticio, ambiguo, muerto...”<sup>37</sup>. Es probable que el crítico no haya sabido que de cierta forma terminaba repitiendo las inquietudes de quienes primero discutieron el lienzo más de un siglo antes.

Cuando el cuadro fue exhibido por primera vez en Lima, en 1868, un anónimo periodista peruano expresó sus reparos frente al tipo de las mujeres indígenas. “Conserva su pureza nativa”, escribió, pero “el ángulo facial demasiado abierto y el colorido muy claro, lo aproxima sino lo confunde, al tipo de raza caucásica”. Y agregó, algo confusamente: “El aborígen de cabeza un tanto deprimida y de color atezado era sin duda mejor en el sexo femenino que en el masculino; pero los caracteres de la raza pueden modificarse sin cambiar radicalmente”<sup>38</sup>. Podríamos entender las palabras del crítico como un reproche al pintor, que no habría sabido controlar el grado de “modificación” al que había sometido a las mujeres indígenas.

Detrás de esta discusión se escondía una problemática central: ¿cómo incorporar lo indígena americano a los cánones de belleza que regían en la pintura académica? Fue un debate que se dio también, con ciertas variantes locales, en las primeras discusiones sobre la pintura de historia mexicana<sup>39</sup>. Pero el asunto no era indiferente a la división de los sexos: no era igual el abordaje de la representación de hombres y

---

<sup>36</sup> Bann, *Clothing of Clio*, p. 57 y ss.

<sup>37</sup> Roberto Miró Quesada, “Los funerales de Atahualpa”, *El Caballo Rojo*, suplemento de *El Diario de Marka*, Lima, IV, n° 183, 13 de noviembre de 1983, pp. 10-11

<sup>38</sup> “Funerales de Atahualpa (Cuadro del señor Luis Montero)”, *El Nacional*, Lima, 7 de octubre de 1868, segunda edición, p. [1].

<sup>39</sup> Véase el clásico estudio de Ida Rodríguez Prampolini, “La figura de indio en la pintura del siglo XIX: Fondo ideológico”, en Daniel Schávelzon, ed., *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988): 202-217. Véase también Stacie G. Widdifield, *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting* (Tucson: The University of Arizona Press, 1996).

mujeres. El ideal de la belleza en pintura se encarnaba en el cuerpo femenino, y el desnudo era, su vez, el género emblemático de toda la tradición de pintura occidental. *La Venus Dormida*, posiblemente el primer desnudo de la historia de la pintura peruana, fue también la obra que ganó a Montero su fama temprana. El pintor trajo de su primer aprendizaje en Italia la prueba tangible de su exitosa inscripción en la gran tradición europea, una obra que demostraba su capacidad para alcanzar la representación de la belleza ideal. Era una mujer blanca, como las sábanas sobre las que descansaba su cuerpo, de "nariz griega" y de cabellos rubios, que un crítico entusiasta describió "como los del sol", deslizándose "por el hombro como madejas de sedas animadas"<sup>40</sup>. Fue este, precisamente, el ideal clásico que Montero debió enfrentar al construir la imagen de sus mujeres indígenas.



Luis Montero. *Venus dormida*, c. 1850. Óleo sobre lienzo, 82 x 123 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Lima. En préstamo al Museo de Arte de Lima.

Ese ideal dejaba ver una contradicción implícita entre indianidad y belleza, que llegó a hacerse explícita en las discusiones críticas sobre el cuadro. Navarro Viola lo expresó con sorprendente candor:

¿Qué hacer, sin embargo el artista, que al frente de esa verdad, encuentra la de la belleza de aquellas mujeres, una sobre todo, tan preconizada por los historiadores? ¿Dónde encontrar ese tipo ideal de belleza, combinado con la raza americana, tan diversa de la fisonomía caucásica? ¿Cómo acordarle belleza sin tener, ni ser fácil tenerlo, un original de sangre pura, y cuando todos los rasgos de raza son, por el contrario, opuestos a la idea de la belleza que nosotros tenemos?"<sup>41</sup>

Otro crítico recurrió a eruditas citas de cronistas antiguos para demostrar que era "un error craso suponer que entre las grandes poblaciones del imperio del Inca no había mujeres hermosas, esbeltas y blancas..."<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> Un extranjero (sic), "La Venus dormida. Cuadro de Luis Montero", *El Comercio*, Lima, 19 de enero de 1852, pp. [3-4].

<sup>41</sup> En Amigo, *Tras un inca*, p. 106.

<sup>42</sup> D. A. "Las mujeres indígenas del cuadro. Los funerales de Atahualpa", *El Nacional*, Buenos Aires, 12 de diciembre de 1867, p. 2. Transcrito en *Ibid.*, p. 126.

Pero tampoco eran iguales todas las mujeres representadas en el lienzo. Vicente Fidel López resaltó y dio nombre propio a una de ellas, la que implora ante el fraile ubicado al centro mismo de la composición. Era Pag-ya, “la hermana y la princesa legítima de Atahualpa”, y también “la más bella de las mujeres que nos ofrece el cuadro”. Según López era la única que reproducía francamente los rasgos etnológicos de los Keshuas. Con un rostro en el que aparece toda la juventud de sus veinte años, con una robustez de formas llena de elegancia, ella se esfuerza por llegar hasta los pies del cadáver de su señor. Sus rasgos son los de la Niobe clásica: es griega de raza y griega de pintura: la tez de porcelana que le ha dado el autor reúne los incidentes del color oscuro de los Keshuas realzado por la circulación de una sangre generosa y ardiente<sup>43</sup>.

El extraño recurso de López tenía sus propios fundamentos, que Roberto Amigo explica en su detallado estudio sobre la recepción del cuadro de Montero en Buenos Aires. López intentaba probar una tesis inicialmente desarrollada en sus trabajos de filología comparada, que buscaba demostrar un origen común para quechuas y griegos: “Así”, explica Amigo, la belleza neogriega tan seductora para la mirada decimonónica fue la verdad histórica del antiguo Perú<sup>44</sup>.

Hubo una verdad fundada en las evidencias históricas: eran blancas porque así habían sido, en realidad, las mujeres incas. Hubo también una verdad condicionada a las exigencias de la tradición pictórica: debieron ser blancas para ajustarse al ideal que regía en la pintura europea. Finalmente hubo una verdad de origen, que era también una verdad ambivalente: las mujeres eran blancas y a la vez oscuras, eran quechuas, pero también griegas. Se trataba de argumentos esgrimidos en defensa de Montero, que pretendían finalmente fijar aquello que en la pintura aparecía como indeterminado e inestable. Eran estrategias discursivas desplegadas para definir lo indefinido, para establecer una tipología racial que pudiera ser clara y convincente.

La discusión sobre *Los funerales de Atahualpa* suponía una falacia, la existencia de una tipología racial única y definida. Presumía además un momento anterior a la representación, como si lo “indio” o lo “español” existieran condensados en esencia en algún lugar previo a su configuración en imagen. Pero sabemos que son conceptos que se construyen y transforman permanentemente como parte de procesos históricos y sociales precisos. Sabemos también que en ese denso mundo de representaciones, lo indio ha sido, puntualmente desde el momento histórico que Montero fija en su pintura, el eje sensible de conflictos sociales irresueltos. Desde una categoría racial inestable y debatida, que se negocia justamente a través de su concreción en lo visual, resulta virtualmente imposible generar una imagen de consenso. Así lo demostraría la recepción que tuvieron casi todas las representaciones que intentaron definir lo indio en pintura: desde las figuras ideales de Laso hasta las imágenes esquemáticas que los indigenistas del siglo XX llevaron al lienzo<sup>45</sup>.

Un cuadro de historia no era ni pretendía ser todo verdad. En realidad no intentaba sino crear una ficción verosímil. Pero la ficción que Montero debía producir se topó

---

<sup>43</sup> En *Ibid.*, pp. 74-75.

<sup>44</sup> Amigo, *Tras un inca*, pp. 31ss.

<sup>45</sup> Natalia Majluf, “The Creation of the Image of the Indian in Nineteenth-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869)”, tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 1995.

con una dificultad mayor: la de la representación racial, un escenario en que lo verosímil rara vez resulta siendo lo mismo para todos. Si la carta sobre Palemón Tinajeros parecía ofrecer la posibilidad de una lectura conclusiva del cuadro, en realidad sólo termina por plantearnos nuevas problemáticas. Sobredeterminada hasta el exceso, la historia del Atahualpa de Montero deja al descubierto un complejo tramado de situaciones que revelan las dificultades que se inscriben en la representación racial. Deja claro que la ambigüedad y la contradicción no forman sólo parte de la historia del cuadro o de la concepción de su autor. Conforman también el horizonte de expectativas de su público; atraviesan y recorren la imaginación de una sociedad fundada sobre complejas categorías y prejuicios.

## ANEXO I

Carta de Luis Mesones a Federico Pezet, Lima, 14 de julio de 1865.  
Archivo de Arte Peruano, Museo de Arte de Lima. Donación Jaime Valentín Coquis.

Lima á 14. de Julio de 1865

Sr. D. Federico Pezet  
Lima.

Muy estimado amigo.

He recibido su apreciada cartita de fecha 29 de Mayo último, y con ella la satisfacción de saber que U. y toda su recomendable familia se hallan sin novedad.

Tomo nota de los encargos de que se sirve hablarme, y me propongo desempeñarlos personalmente, a fin de que todo quede a mi gusto: me atrevo a esperar que lograré también satisfacer a U.

Por el vapor anterior anuncié al Gral mi viaje para Roma luego que pasase el tiempo de parte de mi Sora: felizmente madre e hijo se conservan bien, y juzgo que después de los 40 días de estilo podremos ponernos en camino.

El Cardenal De Angelis que se halla confinado en Turín fue el Sacerdote que bautizó a mi hijo; de modo que tengo cuatro compadres entre los miembros del Sacro Colegio. Advierta U. Que los padrinos de mi niño son personas laicas, así es que el compadrazgo de las Eminencias solo viene por el ejercicio de funciones sacerdotales.

Qué lástima que U. no pueda ordenarse ó ponerse la capilla pues no me sería difícil hacerle nombrar Monseñor inmediatamente.

Como ha de ver U. la carta que escribo al Gral es inútil le repita aquí el capítulo referente a política.

Por el próximo paquete haré de oficio la recomendación que U. me indica respecto a Montero. Este joven es mi paisano y condiscípulo: tiene mucho ingenio artístico y es la personificación de la delicadeza y honradez. Vea U. pues cuanto gusto me da al interesarse eficazmente por él.

El cuadro de que U. me habla es colosal, y bastaría esa sola obra para formar la reputación de un pintor de mérito.

El cuadro representa la muerte de Atahualpa, y como Montero tenía necesidad de un indio muerto para simbolizar esta figura, copió al pobre Tinajeros antes de que lo pusiesen en su cajón.

Mil afectuosas memorias a mi S.<sup>a</sup> Lizzie, a Carlitos y al futuro grande hombre.

¿Cuál es el paradero de nuestro amigo Romani?

Mi familia lo saluda a U. afectuosamente y yo le doy un abrazo como su adicto amigo y S.S.

L. Mesones

## ANEXO II

Bellas Artes. Conceptos leídos por el Doctor Cayetano Sánchez, miembro del "Club Literario", en el último certamen del "Centro Artístico".

Publicado en *El Perú Ilustrado*, n° 250 (1892): 8395, 8397.

Señor Presidente:

Señores:

No sé cómo pagaros el favor que me habéis hecho al concederme un asiento entre vosotros. Rodeado de hermosos cuadros al óleo, de bellos paisajes, de lindas acuarelas y de interesantes trabajos á la pluma y al carboncillo; recuerdo la primera época de mi vida, y sus gratas memorias, como brisas matinales, vienen a refrescar mi frente calcinada por las lucubraciones del pensamiento y por los suplicios de la duda. No fui enteramente profano al arte. Allá por el año de 1850, ocho o diez adolescentes nos agrupábamos al pie de una rica colección de láminas. Trabajábamos bajo la dirección del señor Murga, y la hora diaria que tenía de duración la clase de dibujo del Colegio de la Independencia, era pequeña para nuestro entusiasmo.

Abordamos el curso de Osteología pictórica y rendimos nuestras pruebas. El Gobierno premió con profusión el afán de los escolares y especialmente a Palemón Tinajeros, el primer calígrafo de su tiempo.

Tinajeros, el primero también de la clase, era de imaginación viva y, dotado de un (*sic*) destreza admirable para manejar el lápiz y el carboncillo, nos sorprendía con la rapidez de su ejecución, sin dejar por eso de ser acabada y perfecta.

No presenta la sombra al disfumino las dificultades de la sombra con cruzamiento de líneas rectas. Aquella dejenera a veces en borrón, mientras que ésta, se acomoda a la expresión de las facciones y de la tensión de los múselos (*sic*), a hacer palpar la morbidez de los contornos y las ondulaciones del ropaje.

Mi condiscípulo Pablo Rivera, de una paciencia envidiable, pasaba semanas enteras al pie del modelo, llegando en su minuciosidad hasta contar las líneas de las sombras. Por eso presentaba copias que se confundían con los originales.

El maestro, mirando sus obras solía decirle Así la vida es corta.

Mientras Rivera se dormía sobre un modelo, Tinajeros pasaba a otros.

Siempre admiré la precocidad de Tinajeros y compadecí su situación. Hijo del preceptor de su nombre, quedó huérfano con dos o tres hermanos y su madre. La viuda no podía sostener a sus hijos porque no contaba con recursos.. Palemón, todavía niño, vendía sus copias y hacía muestras de caligrafía para llevar a sus hermanos y a su madre el pan cotidiano.

Burlón, jovial y chancero, miró la adversidad como su compañera constante, sin aflijirse ni amostazarse de llevarla a su lado. Su deseo persistente era ver las obras de los grandes maestros. Miguel Ángel, Rafael, Murillo, Rúbens, estaban en sus labios. Sabía algunos incidentes de ellos y los narraba con tono dramático.

Su facultad imitativa fue prodigiosa. Ningún rasgo o carácter de letra le era inaccesible a su pluma, y reproducía con propiedad desde la gótica hasta los caprichos lineales de las rúbricas más intrincadas.

El año de 1854 consiguió Tinajeros una plaza de amanuense en la Secretaría de la Prefectura. Allí desempeñaba la oficialía primera don Pedro Benavides, antiguo

empleado y cuya versación en el despacho administrativo, le valió que lo considerasen en su puesto todos los gobiernos.

Tinajeros quiso darle una sorpresa. Escribió con la letra española de don Pedro un oficio al Tesorero, ordenándole que pagase dos sueldos a los empleados. El secretario, llegada la hora de la firma, recogió el despacho de las secciones y lo llevó al Prefecto. Tinajeros había cuidado de incluir el consabido oficio. El Prefecto al leerlo; preguntó la causa del documento, y como el Secretario la ignorase, pues no se había dado orden para hacerlo, llamaron a don Pedro, cuya letra aparecía en él. Don Pedro miró el oficio, después lo leyó y volvió a leer. Su situación era angustiosa. Reconocía la letra, pero el contenido? ... Lucha terrible entre la vista y la memoria. La una le decía que él había trazado esas letras y la otra lo negaba.

El misterio lo descifró alguno de los que estuvieron en el secreto.

En Lima hizo la vida de un verdadero bohemio. El General Castilla, dispensador entonces de los favores de la Nación, lo mandó a Europa a que estudiase los grandes modelos.

Tinajeros se había recomendado por sí mismo al General haciendo el retrato de éste a pluma y presentándole con otro en fotografía.

Los dos retratos eran iguales y el General premió la habilidad del trabajo.

Quien sabe si la nostalgia de la patria, enfermedad incurable, cortó los días del artista! Ignorada fosa recibió en París sus restos y con ellos los primeros rayos del astro que, con el tiempo, hubiera sido de primera magnitud.

Las convulsiones políticas de aquel tiempo, interrumpieron nuestros estudios y desapareció la clase de dibujo. Rivera fue a morir en medio de las faenas de la labranza; Monjarás no sé si vivirá; el desgraciado Ibársena (*sic*) apuró su existencia, saboreando las miserias del calígrafo, y Benavides vejeta sin acordarse de sus pinceles.

Del naufragio sólo quedaron Enrique Alcázar y Enrique Villaseñor. El primero arrastra las inclemencias del destino y el otro hace tiempo que guardó los pinceles para vestir la toga.

La tempestad vino a esparcir la nidada. Mis compañeros se alejaron con dirección de los cuatro vientos sin dejar huella en el espacio.

[Continúa...]

## BIBLIOGRAFÍA

- "Crónica de la capital. Un obsequio al Sr. Mar". *El Comercio*, 23 de febrero de 1860, p. [3].
- "Exposición de pinturas". *El Comercio*, 8 de agosto de 1860.
- "Dos cuadros". *El Comercio*, 6 de octubre de 1860.
- "Crónica de la Capital. Un nuevo trabajo". *El Comercio*, Lima, 23 de octubre de 1860, p. [2].
- "Crónica de la capital. Policaligrafía". *El Comercio*, 5 de junio de 1861.
- "Exposición de pinturas". *El Independiente*, 1, n° 226, 13 de setiembre de 1861.
- "Gacetilla de la Capital. Es digno de elogio". *El Mercurio*, Lima, 20 de octubre de 1863, p. [3].
- "Variedades. Un gran artista". *El Nacional*, Lima, 23 de enero de 1868, pp. [2-3]
- "Relación de las pinturas, dibujos &&. presentados en la exposición industrial de Lima". *El Comercio*, Lima, 28 de julio de 1869.
- Expo. 1872. Francisco A. Fuentes, ed. *Catálogo de la Exposición Nacional de 1872. Edición oficial*. Lima: Imprenta del Estado, 1872.
- *Catálogo general de la exposición municipal inaugurada el 28 de julio de 1877*. Lima: Imp. de "El Nacional", 1877.
- Expo. 1892. *Exposición Nacional. Objetos exhibidos en las Secciones de Bellas Artes, Minería e Industrial*. Lima: Imprenta de "El Comercio", 1893.
- Amigo, Roberto. *Tras un inca. "Los Funerales de Atahualpa" de Luis Montero en Buenos Aires*. Primer Premio. IV Premio Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, Arte Argentino desde la Colonia al siglo XIX, 2000. Buenos Aires: Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 2001.
- Arona, Juan de (Pedro Paz Soldán y Unanue). *Diccionario de peruanismos (1883-1884)*, Biblioteca de Cultura Peruana, 10. París: Desclée de Brouwer, 1938.
- Bann, Stephen. *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1984.
- Chu, Petra ten-Doesschate. "Pop Culture in the Making: The Romantic Craze for History". En Petra ten-Doesschate Chu y Gabriel P. Weisberg, eds., *The Popularization of Images. Visual Culture under the July Monarchy*, pp. 166-188. New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- Condori, Martha. "Los funerales de Atahualpa. El más importante cuadro histórico". *El Peruano*, Lima, 18 de abril de 2004, p. 11.
- Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. "Luis Montero y su obra. Los funerales de Atahualpa". *Revista de Bellas Artes*, Lima, 1, n° 3 (julio de 1920): 11. [Falta].
- Hernández, Max. "Hallazgos. Los funerales de Atahualpa". *Domingo*, suplemento de *La República*, 5 de julio de 1998, pp. 21-23.
- Lohmann Villena, Guillermo. "Notes on Prescott's Interpretation of the Conquest of Peru". *Hispanic American Historical Review* XXXIX, n° 1 (February 1959): 46-80.
- López, Vicente F. "Los Funerales de Atahualpa. (Pintura original de don Luis Montero)." *La Revista de Buenos Aires*, V, vol. 14, n° 53 (setiembre de 1867): 160-176. (Reimpreso en *El Inválido Argentino*, Buenos Aires, n° 47, 17 de noviembre de 1867, p. 572. Véase cartas remitidas que preceden reimpresión del artículo. Transcrito en Amigo 2001, pp. 69-77).
- Miró Quesada, Roberto. "Los funerales de Atahualpa". *El Caballo Rojo*, suplemento de *El Diario de Marka*, Lima, IV, n° 183, 13 de noviembre de 1983, pp. 10-11.
- Portal, Juan. "Biografía y anecdotario del pintor peruano Luis Montero". *Expresión*, Lima, II, vol. 1, n° 4 (1939): 25-33.
- Prescott, Guillermo H. *Historia de la conquista del Perú, con observaciones preliminares sobre la civilización de los Incas*. 3ª ed. Biblioteca Ilustrada de Gaspar y Roig. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, 1853.
- Quesada, Vicente G. "Luis Montero. Pintor peruano de la Academia de Florencia". *La Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, V, n° 54 (octubre de 1867). [Reimpreso en Lima en *El Nacional*, 29 y 30 de abril de 1868. También reimpreso en 1888. Transcrito en Amigo 2001, pp. 78-94].
- Quesada, Vicente G. [sic, Vicente G. Quesada]. "Luis Montero. Pintor peruano, de la Academia de Florencia". *El Ateneo de Lima*, Lima, III, vol. VI, n° 60 (1888): 62-70; III, vol. VI, n° 69-70 (1888): 427-438.
- Rodríguez Prampolini, Ida. "La figura de indio en la pintura del siglo XIX: Fondo ideológico". En Daniel Schávelzon, ed., *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, pp. 202-217. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Sánchez, Cayetano. "Bellas Artes". *El Perú Ilustrado*, n° 250 (1892): 8395-8397 [Falta página].
- Sociedad Entre-Nous, Lima *Catálogo de la Exposición Francisco Laso*. José Flores Aráoz, ed. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1937.
- Stastny, Francisco. *Francisco Laso, 1823-1869. I Centenario (1869-1969)*. Lima: Museo de Arte de Lima, 1969
- Widdifield, Stacie G. *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting*. Tucson: The University of Arizona Press, 1996.