
Tras los pasos de un artista en blanco y negro

identidad y agencia en los grabadores limeños del siglo XVIII

EMILY C. FLOYD

Sólo conocemos una representación de un taller de imprenta colonial sudamericana. Burilada por el dominico y pintor-grabador Miguel Adame, la imagen se compone de dos planchas de metal separadas que, al unirse, conforman una vista de la imprenta regentada por el impresor y editor José de Contreras y Alvarado (figs. 1–2).¹ Adame cortó las planchas para que fuesen incluidas en un libro de exequias en honor a Carlos II, escrito por José de Buendía y publicado en 1701.² Aunque una de las planchas muestra la prominente firma de su autor, “F. Michael Adame Sculp”, ambas placas de metal revelan poco sobre este calcógrafo. En ellas, es el editor quien cobra mayor protagonismo, pues vemos a Contreras y Alvarado supervisando el trabajo de tres empleados. En contraste con el aspecto humilde de sus ayudantes, Contreras y Alvarado viste un traje largo de amplias mangas, y un collar de encaje. No trabaja, sino que supervisa el trabajo de otros. Tanto su mirada, dirigida hacia abajo, como su gesto solemne parecen indicar que está transmitiendo la noticia de la muerte del rey al tipógrafo sentado a su lado, el cual se encuentra listo para colocar los tipos dentro de la clavija de composición que sostiene en la mano derecha. A su vez, debajo de los dos grabados aparecen sonetos de los que es autor el propio Contreras y Alvarado, quien demuestra así su erudición y lealtad al rey.

La narrativa ofrecida por las planchas resulta así llamativa, y no sólo porque el grabador esté ausente en la escena a pesar de que esta alude de pleno a su ámbito laboral. Su función sirve principalmente como un retrato de Contreras y Alvarado ideado de manera consciente y activo por él mismo, quien así daría una imagen de alguien intelectual y sofisticado que además supervisa la labor de

otros trabajadores. Pero, si consideramos que en aquel entonces la calcografía no era un oficio profesionalizado, la imagen cobra sentido. En 1701, Lima seguía siendo el único lugar en Sudamérica donde los calcógrafos regularmente cortaban planchas de cobre u otros metales para utilizarlos como matrices de grabado. Ello no implicaba, sin embargo, que los burilistas activos en la ciudad produjeran calcografías de manera frecuente durante períodos más o menos prolongados. Es más, la mayoría de estos no parecen haberse entendido a sí mismos como calcógrafos “profesionales”, ya que producían matrices para grabados sólo de vez en cuando. En general, su principal actividad estaba dedicada o bien a la platería o bien a la vida religiosa.

La representación hecha por Adame parece evocar la relación extendida entre los tempranos grabadores limeños y las prensas tipográficas de las que usualmente dependían, incluso para aquellos encargos que no estaban relacionados con la producción de un libro. Más aún, esto podría leerse como una metáfora sutil de la calcografía limeña colonial en general. Como se estudiará en este artículo, aunque el trabajo de los grabadores llegaría, tiempo después, a especializarse más y adquirir cierta independencia de los talleres tipográficos, paradójicamente el conjunto de las obras ocultaba y revelaba al mismo tiempo su agencia y su identidad. Esta desconexión entre la información preservada sobre la vida de los grabadores y la historia relatada en su producción gráfica es propia no sólo de la calcografía, sino también del arte colonial en general, ya que la apariencia física de una obra nos suele decir poco sobre el artista que la llevó a cabo.

Las estampas del taller de Contreras y Alvarado nos ayudan a imaginar el modelo de producción gráfica limeña en su día: ubicado en el mismo espacio que el taller de imprenta, el mismo lugar en el que se hacían libros y otros tipos de impresiones. En este modelo, el impresor-editor es una figura estrechamente vinculada a la producción tanto de materiales artísticos como de texto. La imprenta se compone de una típica prensa de tornillo de la época,

1. Sobre Miguel Adame, véase Susana Janet Vargas León, “Fray Miguel Adame de Montemayor. Grabador y pintor del siglo XVIII” (tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2007).

2. José de Buendía, *Parentación real al soberano nombre e inmortal memoria del Católico Rey de las Españas y Emperador de las Indias el serenísimo señor Don Carlos II* (Lima: José de Contreras y Alvarado, 1701).



FIGURAS 1 Y 2. Miguel Adame, *El taller de imprenta de José de Contreras y Alvarado*, calcografía, hoja 7⁷/₈ x 5 13/16 pulg. (20.1 x 14.8 cm); plancha 3³/₈ x 5¹/₈ pulg. (8.6 x 13.1 cm); imagen 3¹/₈ x 4⁷/₈ pulg. (8 x 12.4 cm), en José de Buendía, *Parentación real al soberano nombre e inmortal memoria del Católico Rey de las Españas y Emperador de las Indias el serenissimo señor Don Carlos II* (Lima: José de Contreras y Alvarado, 1701). Biblioteca Beinecke, Universidad de Yale (fotografía de la autora)



FIGURAS 1 Y 2. (Continued.)

utilizada para la impresión de materia tipográfica y de xilografía.³ Para la impresión calcográfica se requería una prensa de otro estilo: una prensa de tórculo. Sobre la prensa, vemos un corazón que podría ser o una matriz de madera, o bien una forma tipográfica. Al lado, representado como un rectángulo blanco de papel, vemos la impresión de un corazón con el nombre del rey.

En los sonetos escritos por Contreras y Alvarado, que acompañan estas imágenes, el editor-impresor nos da una explicación metafórica de la iconografía de las estampas. Dice:

Para formar mis letras, ó borrones,
Oy el humo mas negro Señor, hago,
De las cenizas, que, dejó el estrago.

...

Que hará Señor, la Imprenta en negros
humos?
Mas que ha de hazer? Que giman oy sus
prensas,
Para imprimir llorando tanta historia.

...

Nos dejarà de estampa su memoria.

...

Queda CARLOS impressa en Coraçones.⁴

“Humo negro” no sólo hace referencia a las nubes negras que evidencian un desastre, sino que también se refiere al *negro de humo*, tinta utilizada por los impresores y que se obtenía a través de la quema de óleos, grasa, resinas o maderas resinosas. De la misma manera, el “gemido” de las prensas llorando la muerte del rey también evoca el ruido de las prensas durante la impresión de páginas. La frase “Queda CARLOS impressa en Coraçones” pone de manifiesto el papel de dicha impresión como herramienta para preservar la memoria del monarca, al tiempo que refleja la composición de la segunda calcografía. Paralelamente, los dos trabajadores operan la prensa imprimiendo corazones sobre papel, embellecidos con el nombre del rey.⁵

3. Sobre la historia del grabado, véase Antony Griffiths, *The Print before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550-1820* (London: British Museum Press, 2016); Ad Stijnman, *Engraving and Etching, 1400-2000: A History of the Development of Manual Intaglio Printmaking Processes* (London: Archetype Publications, 2012).

4. Buendía, *Parentación real*, 148r-148v.

5. Sobre el lenguaje de la impresión y la memoria, véase Kelly Donahue-Wallace, “Picturing Prints in Early Modern New Spain”, *The Americas* 64, no. 3 (2008): 332.

Si la imagen del taller de imprenta aquí personifica el luto de su dueño, también podríamos decir que simboliza todo un periodo en la producción gráfica limeña. El libro en donde aparecen estas estampas está dedicado al evento que marcaría el fin de una época e inicio de otra; con la muerte de Carlos II, la dinastía de Habsburgo fue reemplazada en el trono español por los Borbones. Sin embargo, el año 1701 también podría ser visto como el “eje” que divide dos modos distintos de producción gráfica en el mundo limeño. Las estampas del taller de imprenta de Contreras y Alvarado representan el mundo que prevalecía en el siglo XVII –un mundo en el que la producción de estampas estaba firmemente ligada a las imprentas tipográficas. Es decir, se trataba de un periodo de calcógrafos con poca producción y que eran en muchas ocasiones anónimos; en dicho periodo destacó principalmente el trabajo de algunos religiosos. El agustino fray Francisco Bejarano, por ejemplo, buriló y firmó sólo dos planchas conocidas en 29 años (1612–41). A su vez, las obras de otros calcógrafos del siglo XVII, como las del franciscano Juan de Benavides (activo entre 1669 y 1679, con cinco obras identificadas) y las de fray Joseph Martínez (probablemente dominico, activo hacia 1673, con dos obras conocidas) también parecen haber sido muy pocas en número. Del orfebre Gerónimo de Oliva tan sólo se ha identificado a día de hoy uno de sus trabajos (en 1645). Su colega, Diego de Figueroa, produjo trece planchas para la *Corona de la divinissima María* de Juan María de Guevara y Cantos (1644), pero al parecer nunca volvió a practicar el arte de nuevo.⁶ Es a partir de 1666 cuando parece darse una práctica más constante en este tipo de trabajos. En efecto, en ese año apareció el primer grabado publicado en Lima por el calcógrafo mercedario Pedro Nolasco, también conocido como P. A. Delhom, de quien se conocen once obras, la última de ellas fechada en 1697.⁷

6. Emily C. Floyd, “Grabadores-plateros en el virreinato peruano”, en *Plata de los Andes*, ed. Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden (Lima: Museo de Arte de Lima, 2018), 87.

7. Nolasco tenía ascendencia francesa, y llegó a Lima en 1663, entrando en la Orden de la Merced en 1669. Otros expertos, basándose en sus firmas, han sugerido que su nombre completo era Pedro Nolasco Mere, pero “Mere” se debe leerse “Merc”, una abreviación de “mercedario”. Antes de ordenarse mercedario firmó sus primeras obras limeñas como P. A. Delhom. Archivo Arzobispal de Lima (AAL), Convento de la Merced, Leg. 7 Exp. 38, IV. Ricardo Estabridis Cárdenas, *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)* (Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002), 108; Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional* (Lima: Talleres Gráficos A. BAIOSCO y Cía. S. R. L., 1947), 224. Luis Eduardo Wuffarden fue el primero en sugerir la probable

El dominico Miguel Adame fue el último religioso en jugar un papel primordial en el ámbito de la calcografía, y todo indica que su desaparición coincidió con el inicio de una progresiva profesionalización del oficio. En el siglo XVIII comienza a despuntar la actividad de calcógrafos empresarios, dueños de talleres y de imprentas y, como tal, independientes de las imprentas. Si durante la segunda mitad de ese siglo se hubiese representado alguna imprenta no nos sorprendería ver en ella a calcógrafos guiando a otros trabajadores en la impresión de planchas utilizando prensas de tórculo. En este periodo, grabadores como Joseph Vásquez, Domingo de Ayala y Marcelo Cabello llevaban negocios como empresarios, no sólo como artesanos. De hecho, este último incluso escribió un soneto al virrey Ambrosio O'Higgins, el cual podríamos comparar con el soneto de José de Contreras y Alvarado, ya que en este emplea igualmente el soneto para representarse como leal servidor a la autoridad y como un grabador erudito.⁸ Como sugiere este soneto, Cabello presenta un caso de estudio interesante: poseía una amplia producción gráfica, y poseemos información reveladora acerca de su vida personal y profesional.

A diferencia del resto de los grabadores limeños, de la mayoría de los cuales se desconocen contratos o cuentas por obras, los nombres de Cabello y de su padre, el maestro platero Doroteo Cabello, aparecen en repetidas ocasiones en libros de cuentas de corporaciones como la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles (fig. 3).⁹ Doroteo Cabello trabajó limpiando plata y fabricando piezas para las mismas cofradías que emplearon a su hijo para realizar estampas.¹⁰ Marcelo Cabello trabajó regularmente para la cofradía del rosario entre 1807 y, por lo menos, 1826, cortando, retocando, e imprimiendo planchas. Imprimió ediciones de calcografías en números altísimos, de entre 1.000 y 12.500 ejemplares al año. El lenguaje que emplea para describir su trabajo

conexión entre Delhom y Nolasco, y la interpretación correcta de "Mere". Véase Luis Eduardo Wuffarden, "El mural y su estela iconográfica", en *El Señor de los Milagros: historia, devoción e identidad* (Lima: Banco de Crédito, 2016), 179. Emily C. Floyd, "The Mobile Image: Prints and Devotional Networks in Seventeenth- and Eighteenth-Century South America" (tesis doctoral, Tulane University, 2018), 70, 77.

8. Omar Gonzalo Esquivel Ortiz, "Un retrato para el virrey Ambrosio O'Higgins. El grabado de Marcelo Cabello perdido en Chile", *ILLAPA Mana Tukukuq* 16, n.º 16 (2019): 66-77.

9. Mi agradecimiento a Ricardo Kusunoki por haberme recomendado la consulta de estos documentos.

10. Archivo de la Beneficencia Pública de Lima (ABPL), PE_0006_AHBPL_COF_ROS_031, 1791-1793, 34r, 40v, 57r, 81r, 99v.



FIGURA 3. Marcelo Cabello, *Virgen del Rosario*, calcografía, finales del siglo XVIII-principios del XIX, hoja 6 $\frac{3}{16}$ x 4 $\frac{1}{8}$ pulg. (15.7 x 10.4 cm), imagen 5 $\frac{3}{8}$ x 3 $\frac{15}{16}$ pulg. (13.6 x 10 cm). Reproducción autorizada por la Biblioteca Nacional del Perú

resulta muy interesante. En el año 1808, el libro de cuentas de la cofradía recoge la siguiente partida: "Pesos 152 pagados à Don Juan Macho por el gravado de 3600 Estampas de Nuestra Señora que mandò tirar p^r Marcelo Cavello, y una Resma de Papel para ellas".¹¹ Aquí, el verbo "tirar" implica que Cabello trabajaba a su vez como impresor y editor de las calcografías, ya que no sólo las cortaba. Sobreviven varios de sus trabajos realizados para la Cofradía de la Virgen del Rosario de los Españoles, así como para otras instituciones similares, como la de la Congregación de la Virgen de la O, y para devotos de varios santos. Además de encargos piadosos, Cabello realizó varias estampas de temática secular, que aparecen en publicaciones limeñas en las décadas finales de la época colonial e inicios del periodo republicano.

11. ABPL, PE_0006_AHBPL_COF_ROS_32, 1807-1810, 27v.

El hecho de que los libros de cuentas incluyan pagos para la impresión y no sólo para el burilado de planchas sugiere algo importante sobre la carrera empresarial de Cabello: en contraste con los calcógrafos del siglo anterior, este grabador limeño era dueño de una imprenta. La evidencia de los libros de cuentas de las cofradías a nombre de Cabello se sustenta en una disputa legal contra él. El 24 de abril de 1818, Antonio Mora compareció ante un notario, alegando que Marcelo Cabello le debía 192 pesos por varios meses de alquiler de una vivienda de tres habitaciones.¹² En respuesta a las declaraciones de Mora, Cabello señaló que la vivienda no fue alquilada por él, sino por su “legítima mujer”, Josefa Caballero, sin que ella contase con permiso de su marido para firmar dicho contrato. Negando ser responsable de la deuda, Cabello además insinuó la existencia de una relación extraconyugal entre su esposa y otro inquilino del edificio llamado José Lira Abogado. Según el grabador, Lira no sólo ofreció pagar el alquiler de Josefa, sino que llegó al punto de amenazar a Cabello “con palos y gritar para que me expulsasen violentamente de aquella casa”.¹³ Más allá de las posibles aventuras amorosas entre Josefa Caballero y Lira, el pleito entre Mora y Cabello revela detalles interesantes de la vida profesional y económica de este último. Sugiriendo posibles formas de recuperar el dinero que se le debía, Mora mencionó la existencia de un esclavo perteneciente a Cabello que podría ser contratado en una panadería.¹⁴ Y añadió “Que para consultar qualesquiera dificultad en la enagenación del Esclavo embargado y teniendo noticia positiva, que en poder de Doña Josefa Caballero Muger del Deudor, existe una Imprenta que pertenece al Deudor, se ha de servir V. S. [Vuestra Señoría] de mandarse extiende la execussion a esta dha. Imprenta . . . ”.¹⁵

La información presentada nos muestra a Cabello como un hombre con una vida personal turbulenta, pero al mismo tiempo poseedor de cierto reconocimiento por su labor y con una actividad empresarial destacada, y con relaciones estables con varias cofradías. El hecho de que fuera dueño de una imprenta debió generarle importantes

12. Archivo General de la Nación (AGN), Lima, Caja 1, Legajo n.º 182, Doc. 3530, 1r, 2r.

13. AGN, Caja 1, Legajo n.º 182, Doc. 3530, 4v.

14. AGN, Caja 1, Legajo n.º 182, Doc. 3530, 2r. Sobre las panaderías como lugares de encarcelamiento para esclavos, véase Michelle A. McKinley, *Fractional Freedoms: Slavery, Intimacy, and Legal Mobilization in Colonial Lima, 1600-1700* (New York: Cambridge University Press, 2016), 213-15.

15. AGN, Caja 1, Legajo n.º 182, Doc. 3530, 2v.

beneficios económicos, a la vez que le hacía independiente con respecto a los impresores o editores tipográficos a la hora de imprimir sus obras. Cuando por ejemplo un calcógrafo burilaba una plancha para una cofradía, dicha matriz pertenecía a esta institución, pudiendo ésta llevar la plancha a cualquier imprenta con prensa de tórculo para imprimir las estampas. Si burilar una matriz de grabado implicaba un solo pago, el poder imprimirla permitiría a un grabador como Cabello ofrecer un servicio constante e ilimitado ya que sus clientes podían acudir a su imprenta a imprimir planchas cuantas veces quisieran.¹⁶ Las cofradías podrían traerle sus planchas para que él las imprimiera y no sólo pedirle que cortara planchas nuevas o retocara planchas ya hechas. Igualmente, Cabello podría haber cortado planchas para su propio beneficio personal, con el único fin de imprimirlas él mismo y obtener estampas para comercializarlas directamente a vendedores ambulantes, librerías, o al público. Una matriz de metal era una inversión que, una vez hecha, permitía la producción repetida de imágenes.

Como demuestra el contraste entre Cabello y los calcógrafos limeños del siglo XVII, conforme transcurrió el periodo colonial las vidas de los grabadores cambiaron de manera radical. La calcografía dejó de ser un oficio ocasional, y los grabadores llegaron a ser empresarios profesionales, dueños de imprenta. La apariencia visual de los grabados limeños también varió, con la creciente introducción de elementos clasicistas y los propios estilos individuales de los mismos grabadores, reconocibles por sus distintivas maneras de manipular el buril o de representar la figura humana. A pesar del cambio de modas a nivel internacional y de las idiosincrasias individuales de los grabadores, los grabados hechos en la Lima colonial ratifican tendencias estilísticas europeas: representan a figuras humanas de acuerdo con cánones de belleza y proporción importados, se esfuerzan para representar la perspectiva y la tridimensionalidad, y utilizan técnicas como el sombreado a rayas o el punteado. Dichas modalidades técnicas y representativas tienen sus orígenes en Italia y en el norte de Europa durante el Renacimiento. Las calidades visuales europeas de los grabados limeños tal vez explican porque existen relativamente pocos estudios sobre estos, en particular escritos por investigadores no-peruanos.¹⁷ Cuando

16. Floyd, “Mobile Image”, 106-8.

17. Aparte de los trabajos de la autora de este artículo y referencias ocasionales a grabados individuales dentro de proyectos más grandes, la literatura sobre el grabado limeño es bastante limitada. Estabridis, *El*

se escribe sobre grabados limeños, es típico basarse en ejemplos con temas explícitamente no-europeos, como por ejemplo los Incas.¹⁸ Como han descrito Carolyn Dean y Dana Leibsohn, investigadores modernos que buscan “proponer preguntas (si no alinear directamente su investigación con) el subalterno, el antes colonizado”, en numerosas ocasiones han buscado la presencia visible de formas y actores indígenas dentro de los productos coloniales, una presencia muchas veces denominada como “híbrida”, combinando elementos de más de una cultura.¹⁹ Sin embargo, como resaltan Dean y Leibsohn, esa “suposición de que la mezcla se manifestará de manera física y, como tal, será visualmente aparente” implica que percepciones modernas de la hibridez pueden llegar a ofuscar las realidades coloniales.²⁰ En efecto, las cualidades europeas de los grabados limeños ocultan una realidad más compleja de lo que aparentan. No todos los artistas que hicieron estas imágenes fueron europeos o criollos. Según sabemos por los registros de bautismo y matrimonio preservados en el Archivo Arzobispal de Lima, algunos de ellos eran criollos; dos, franceses; un grabador posiblemente era mestizo y otro, Marcelo Cabello, hijo adoptado de ascendencia ambigua, cuya infancia se desarrolló en el seno de una familia de herencia mezclada africana, europea e indígena.

La elusiva identidad étnica de Cabello y los retos para descubrirla recuerdan la necesidad de tratar cuidadosamente la etnicidad aparente de personajes históricos, pero también señala la naturaleza maleable que tuvieron las categorías raciales durante el periodo colonial. El propio registro de matrimonio de Cabello, fechado el 22 de mayo de 1803, declara tanto a él como a su novia, Josefá Cabello, naturales de Lima, una denominación que deja

grabado; Vargas León, “Fray Miguel Adame”; Omar Gonzalo Esquivel Ortiz, *Marcelo Cabello, 1773-1842 maestro grabador limeño* (Lima: Instituto Seminario de Historia Rural Andina, 2019); José Abel Fernández, *Grabadores en el Perú: bosquejo histórico 1574-1950* (Lima: Didi de Arteta S. A., 1995).

18. Véase por ejemplo a Gustavo Buntinx y Luis Eduardo Wuffarden, “Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: la estela de Garcilaso”, *Márgenes* 4, no. 8 (1987): 151-210; Thomas B. F. Cummins, “Forms of Andean Colonial Towns, Free Will and Marriage”, en *The Archaeology of Colonialism*, ed. Claire L. Lyons y John K. Papadopoulos (Los Ángeles: Getty Research Institute, 2002), 199-240; Thomas B. F. Cummins, “The Indulgent Image: Prints in the New World”, en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, ed. Ilona Katzew (New Haven, CT: Yale University Press, 2011), 222-23; Ramón Mujica Pinilla, *La imagen transgredida: ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2016), 61-85.

19. Carolyn Dean y Dana Leibsohn, “Hybridity and Its Discontents: Considering Visual Culture in Colonial Spanish America”, *Colonial Latin American Review* 12, no. 1 (2003): 9.

20. Dean y Leibsohn, “Hybridity and Its Discontents”, 10.

opaca su herencia étnica.²¹ De igual manera, ninguna referencia conocida de su carrera como calcógrafo, ni los documentos legales que sobreviven relacionados con él, ni de los registros de bautismo de sus cuatro hijos con Josefa, dan información sobre su etnicidad.²² En contraste, el registro de matrimonio de los padres de Cabello, fechado el 27 de marzo de 1773, nos indica que Doroteo Cabello era “un mulato libre” natural de Lima, y su esposa, Petronila de la Llave, era una “India natural del Pueblo de Lambayeque en el Obispado de Truxillo”.²³ La evidencia de este registro nos sugería que Cabello era de raíces mezcladas, africanas, indígenas, y europeos.²⁴ Sin embargo, cuando Petronila de la Llave dictó su testamento el 19 de abril de 1806, declaró “no hemos tenido hijo alguno y solo he tenido por adoptivo á Dn. Marcelo Cavello por haverlo criado desde sus tiernos años”.²⁵ Basándonos en los registros de la propia vida de Cabello, fácilmente podríamos identificarlo como criollo, ya que frecuentemente los criollos y españoles aparecen en el registro de archivo sin denominación étnica.²⁶ Sin embargo, como Ananda Cohen-Aponte ha sugerido para el caso de los pintores cuzqueños, podríamos interpretar la ausencia de denominación étnica como señal de éxito profesional. Cohen-Aponte afirma que los artistas indígenas sumamente exitosos perdieron las etiquetas étnicas en la documentación oficial, sea escogiendo “no auto-presentarse como indígena, o no siendo clasificado como tales”.²⁷

El reconocimiento de la ambigua herencia étnica de Cabello también nos empuja a repensar las formas en las

21. Archivo Arzobispal de Lima (AAL) Matrimonios El Sagrario, Libro II, 111v. Encontré estos registros de matrimonio, bautismo y muerte utilizando el sitio web FamilySearch. Agradezco a Ricardo Kusunoki por dirigirme a este recurso.

22. Véase AAL Bautismos El Sagrario, Libro 17, 75v; AAL Bautismos Santa Ana, Libro 12, 262; AAL Bautismos San Marcelo, Libro II, 149v; AAL Bautismos El Sagrario, Libro 17; AAL Bautismos Santa Ana, Libro 12, 196v.

23. AAL Matrimonios San Lázaro, Libro 5, 92r. Según mi conocimiento, Omar Esquivel fue el primero en descubrir el registro de matrimonio de los padres de Cabello. Omar Esquivel Ortiz, “Marcelo Cabello: grabador de Lima virreinal y Lima independiente”, exhibición, Seminario de Historia Rural Andina, 2017.

24. Así lo entendí cuando escribí mi tesis de doctorado en 2018, “Mobile Image”, 127.

25. AGN, Protocolos notariales 247, fol. 51. Citado en Esquivel Ortiz, *Marcelo Cabello*, 26.

26. Joanne Rappaport, *The Disappearing Mestizo: Configuring Difference in the Colonial New Kingdom of Granada* (Durham, NC: Duke University Press, 2014), 10.

27. Ananda Cohen-Aponte, “Decolonizing the Global Renaissance: A View from the Andes”, en *The Globalization of Renaissance Art: A Critical Review*, ed. Daniel Savoy (Leiden: Brill, 2017), 79.

que los historiadores del arte han entendido a Lima, cayendo en la tendencia de construir una dicotomía entre Cusco y Lima, dentro de la cual Cusco formó un espacio indígena y Lima un espacio criollo o europeo.²⁸ Esta caracterización de la ciudad ignora el hecho de que en los siglos XVII y XVIII casi la mitad de la población de Lima era de herencia africana.²⁹ Al reconocer el impacto de aquellas personas con herencia africana, indígena, y mestiza en la cultura visual de Lima, se busca no sólo alterar nuestras presunciones sobre la cultura limeña colonial y sus supuestas cualidades españolas predominantes. También se trata de desafiar un supuesto binario indígena/europeo que prevalece en gran parte de los escritos de la historia del arte sobre los Andes coloniales. Como sugiere la herencia africana, europea e indígena de los padres adoptivos de Cabello, las opiniones detractoras de esta línea de pensamiento ignoran la complejidad de la sociedad colonial con su población diversa y mezclada.

El caso de Cabello también subraya un problema central en relación con las identidades étnicas, las cuales tienden a abordarse con simplificaciones mecánicas. Es más, las formas estéticas europeas no son necesariamente incompatibles con la expresión de identidades comunales indígenas o africanas. Una indulgencia de inicios del siglo XIX con la imagen del Señor de los Milagros, grabada por Cabello, ilustra este punto (fig. 4). La imagen muestra al Cristo crucificado con la Virgen y la Magdalena a sus lados, Dios Padre y el Espíritu Santo en el cielo. Cabello empleó un sombreado a rayos fuerte para representar al cielo oscuro, y combina líneas finas con punteado para delinear el paisaje montañoso y la escena de la ciudad en el fondo. Es una representación más o menos convencional de una devoción emblemática limeña: han llegado a nuestros días más estampas coloniales del Señor de los Milagros que de cualquier otra devoción. Y hay consenso en relacionar la imagen del Señor de los Milagros con la comunidad diversa africana del barrio de Pachacamilla, en la parroquia de San Marcelo. En su *El día deseado*, impreso publicado en 1771, Felipe Colmenares Fernández de Córdova cuenta como en el “año de 1651. se cree haberse pintado en la pared de una Cofradía de Negros Angòlas”,

28. Véase por ejemplo a Thomas B. F. Cummins, “A Tale of Two Cities: Cuzco, Lima, and the Construction of Colonial Representation”, en *Converging Cultures: Arte and Identity in Spanish America*, ed. Diane Fane (Brooklyn: The Brooklyn Museum, 1996), 159.

29. Maribel Arreluca Barrantes, *La presencia afrodescendiente en el Perú: siglos XVI-XX* (Lima: Ministerio de Cultura, 2015), 23.

especificando que se denomina “cofradía” a las casas “en que se juntan los negros à celebrar sus fiestas. En ella fabrican una sala espaciosa, y regularmente pintan en uno de los testeros alguna Imàgen”.³⁰ Aunque Colmenares describe la cofradía como de angolanos, otras fuentes señalan que el artista que pintó al Señor de los Milagros procedía de Guinea.³¹ Es probable que esa ambigüedad refleje una falta de conocimiento (y de interés) por parte de los cronistas, quienes casi no mencionan a esa población negra, enfatizando el papel de las élites criollas y peninsulares en la promoción y desarrollo de la devoción.³² Como Julia Costilla resalta, esa disminución retórica del papel de los devotos negros en el primer siglo en el que se desarrolló dicho culto muy probablemente refleje las percepciones negativas de las élites blancas frente a aquella población, vista con tendencia a la idolatría y a prácticas religiosas inapropiadas.³³ Las crónicas coloniales describen que, tras un terremoto que destruyó el edificio de la cofradía, pero que dejó el muro con el Cristo en pie, la pintura aumentó su fama, por milagrosa.³⁴ Alarmadas por el concurso creciente de gente que se acercaba a pedirle favores, las autoridades encomendaron a un “indio pintor” que borrara la imagen pero, cuando se disponía a hacerlo, a pocos pasos de la imagen se desmayó, cubierto en sudor.³⁵ Este acontecimiento fue tomado por las autoridades como señal divina. Las élites criollas y peninsulares se apropiaron del culto, otorgándole un nuevo albergue al construirse allí la iglesia de una orden femenina nacida en Lima: las Nazarenas Carmelitas Descalzas de Santa Teresa, cuyo edificio se inauguró en 1771.³⁶

La ausencia casi total de referencias a la población negra de Lima en las crónicas sobre el Señor de los Milagros, más allá del reconocimiento de los orígenes de la imagen dentro de la cofradía africana y de la identidad

30. Felipe Colmenares Fernández de Cordova, *El día deseado* (Lima: En la Oficina de la Calle de San Jacinto, 1771), 6.

31. Julia Costilla, “‘Guarda y custodia’ en la Ciudad de los Reyes: la construcción colectiva del culto al Señor de los Milagros (Lima, siglos XVII y XVIII)”, *Fronteras de la historia* 20, n.º 2 (2015): 162-115.

32. Costilla, “‘Guarda y custodia’”, 171-73.

33. Costilla, 171-73.

34. Costilla, 172-73. Respecto a las crónicas coloniales, se refiere a Colmenares, *El día deseado* y a Pedro Vásquez de Novoa, *Compendio histórico de la prodigiosa imagen del Santo Cristo de los Milagros* (1766; reimpr. Lima: Concha, 1868).

35. Colmenares, *El día deseado*, 7-8.

36. Costilla, “‘Guarda y custodia’”, 167, 169.



FIGURA 4. Marcelo Cabello, *Señor de los Milagros*, calcografía, c. 1806-23, hoja 7 1/8 x 5 1/16 pulg. (18.2 x 12.8 cm), imagen 7 1/16 x 4 5/8 pulg. (18 x 11.8 cm). Reproducción autorizada por la Biblioteca Nacional del Perú

africana del artista, parece ser una estrategia para desplazar la atención del lector. La eficacia de esta estrategia se puede rastrear no sólo en la percepción vigente hasta hoy de Lima como un espacio blanco. También puede percibirse en trabajos recientes sobre el Señor de los Milagros

que reconocen sólo de manera periférica los orígenes de la imagen en la comunidad negra.³⁷ La situación trae a la

37. *El Señor de los Milagros: historia, devoción e identidad* (Lima: Banco de Crédito, 2016).

memoria el trabajo de Luisa Elena Alcalá sobre el papel del artista indígena en las crónicas coloniales: como explica Alcalá, “la poca información incluida en las crónicas sobre los artistas es consecuencia directa de la competencia implícita entre la imagen y su creador”.³⁸ Sin embargo, la autora también subraya el importante papel de los artistas indígenas en las crónicas coloniales a principio del siglo XVII.³⁹ Artistas indígenas legitimaron el sistema colonial al demostrar su capacidad de aceptar el catolicismo, justificando así la presencia española en las Américas. Podemos pensar en algo parecido en el caso del Señor de los Milagros y su relación con la población afrodescendiente. Su origen en esta comunidad era muestra de la capacidad de los negros de abrazar al catolicismo, el cual –desde la perspectiva de un español– podía ser entendida como una manera de justificar la esclavitud y el viaje forzado desde África. La breve mención al artista negro de la imagen resultaba suficiente para este propósito, ya que comprometer más profundamente las contribuciones negras a dicha devoción podría sugerir, ante los ojos de los españoles, una naturaleza peligrosamente sincrética.

De todos modos, la presencia ambigua de los devotos negros en las crónicas de la imagen no implica que realmente estuvieran ausentes. La faz blanca del Cristo tampoco significa que los devotos del este eran del mismo color. En contraste con México, donde la Virgen de Guadalupe suele ser descrita como de piel oscura; o el Cusco, donde el color oscuro de la piel del Señor de los Temblores se ha vinculado con la población indígena y mestiza de la ciudad, el Señor de los Milagros no se identifica como de color.⁴⁰ No es la apariencia exterior la que liga al Señor de Milagros a la población afro-descendiente de Lima, sino el origen de la imagen dentro de esta comunidad, que aún hoy le rinde devoción. De igual

manera, la mano de Cabello que grabó la matriz para esta estampa no revela su identidad étnica en la calcografía resultante. Tal como la representación del taller de imprenta de José de Contreras y Alvarado con el que hemos iniciado este artículo, la imagen que Cabello dejó del Señor de los Milagros oculta historias más complejas tras las líneas negras y espacios blancos que conforman su iconografía.

AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos a Ricardo Kusunoki—no sólo me ha apoyado desde el inicio en esta investigación, sino que también ha hecho una corrección de estilo cuidadosa y generosa de este artículo.

ABOUT THE AUTHOR

Emily C. Floyd is a Lecturer in Visual Culture and Art before 1700 at University College London. She earned her PhD in Art History and Latin American Studies from Tulane University, her MA from Yale University, and her BA from Smith College. Her research focuses on material cultures of religion in the colonial and pre-contact Americas, particularly religious print culture in Spanish South America. She is Editor and Curator at the Center for the Study of Material and Visual Cultures of Religion at Yale University (MAVCOR, mavcor.yale.edu). She is the recipient of the Thoma Foundation Research and Travel Award for Spanish Colonial Art, the American Catholic Historical Association’s John Tracy Ellis Dissertation award, and the Denver Art Museum’s Alianza-Mayer Fellowship. She is also the recipient of residential fellowships from the John Carter Brown, Beinecke, and Lilly Libraries.

38. Luisa Elena Alcalá, “The Image and Its Maker: The Problem of Authorship in Relation to Miraculous Images in Spanish America”, en *Sacred Spain: Art and Belief in the Spanish World*, ed. Rhonda Kasl (Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 2009), 56.

39. Alcalá, “Image and Its Maker”, 68-69.

40. Sobre Guadalupe, véase Jeanette Favrot Peterson, *Visualizing Guadalupe: From Black Madonna to Queen of the Americas* (Austin: University of Texas Press, 2014). Sobre el Señor de los Temblores, véase Maya Stanfield-Mazzi, “Shifting Ground: Elite Sponsorship of the Cult of Christ of the Earthquakes in Eighteenth-Century Cusco”, *Hispanic Research Journal* 8, no. 5 (December 2007): 445-65.