Notas

Revista Documenta de Historia Militar, Vol. XV, Núm. 16, 103-123, enero-diciembre 2026

ISSN: 3028-9823
e-ISSN: 2841-5671

Francisco Laso entre la alegoría y la acción republicana. Imagen americanista y praxis cívica en el Dos de Mayo

Francisco Laso: Between Allegory and Republican Action. Americanist Imagery and Civic Praxis in Dos de Mayo

Francisco Laso: Entre a alegoria e a ação republicana. Imagens americanistas e práxis cívica em Dos de Mayo

POR

Eugenia María Abadía González
Escuela Militar de Chorrillos
https://orcid.org/0000-0003-2094-7026
eugeniaabadiagz@gmail.com

Cómo citar en APA: Abadía González E. M. (2026). "Francisco Laso entre la alegoría y la acción republicana. Imagen americanista y praxis cívica en el Dos de Mayo". *Revista Documenta de Historia Militar*, *15*(16). 103-123.
Sección: Notas

Este artículo está protegido bajo una Licencia Creative Commons Attribution-Noncommercial-ShareAlike 4.0 International

RESUMEN

El presente estudio analiza la figura de Francisco Laso (1823–1869) desde una perspectiva histórico-artística, examinando la relación entre su producción pictórica, su pensamiento republicano y su actuación pública durante el proceso de consolidación del Estado peruano en el siglo XIX. A partir del contexto político generado por el segundo Congreso Americano de 1864 y el combate del Dos de Mayo de 1866, se interpreta la pintura *Alegoría para el 2.º Congreso Americano* como una construcción visual del ideario americanista y bolivariano, donde la integración continental, la soberanía y la defensa de las repúblicas latinoamericanas adquieren una formulación simbólica sin precedentes. Asimismo, se estudian las influencias académicas que marcaron la formación de Laso y la incorporación de referentes iconográficos del antiguo Perú en su propuesta artística. Finalmente, se demuestra que la participación directa del artista en la defensa del Perú y de Sudamérica durante el combate del Dos de Mayo constituye la expresión práctica de los ideales republicanos presentes en su obra, configurando un modelo de artista comprometido con la construcción política y cultural de la nación.

Palabras clave: Francisco Laso; Americanismo; Arte republicano; Iconografía; Siglo XIX; Batalla de Dos de Mayo.

ABSTRACT

This study examines the work of Francisco Laso (1823–1869) from an art historical perspective, exploring the relationship between his artistic production, his republican political thought, and his civic engagement during the consolidation of the Peruvian Republic in the nineteenth century. Focusing on the political context of the second American Congress of 1864 and the battle of Dos de Mayo in 1866, the article interprets *Allegory for the Second American Congress* as a visual expression of Bolivarian and Pan-American ideals, in which continental unity, national sovereignty, and the collective defense of Latin American republics are articulated through a complex symbolic program. The study also discusses the influence of European academic painting on Laso's artistic training and the incorporation of pre-Hispanic iconographic elements into his work. Finally, it argues that Laso's active participation in the defense of Peru and South America during the battle of Dos de Mayo represented the practical realization of the republican principles embodied in his artistic production, establishing him as a model of the artist-citizen in nineteenth-century Peru.

Keywords: Francisco Laso; Pan-Americanism; Republican art; Iconography; Nineteenth century; Battle of Dos de Mayo.

RESUMO

O presente estudo analisa a figura de Francisco Laso (1823–1869) sob uma perspectiva

histórico-artística, examinando a relação entre sua produção pictórica, seu pensamento republicano e sua atuação pública durante o processo de consolidação do Estado peruano no século XIX. A partir do contexto político do segundo Congresso Americano de 1864 e do combate de Dos de Mayo de 1866, interpreta-se a pintura *Alegoria para o 2.º Congresso Americano* como uma representação visual do ideal americanista e bolivariano, na qual a integração continental, a soberania e a defesa das repúblicas latino-americanas assumem uma formulação simbólica de grande relevância. O estudo também aborda a influência do academicismo europeu na formação artística de Laso e a incorporação de elementos iconográficos pré-hispânicos em sua obra. Por fim, demonstra-se que sua participação direta na defesa do Peru e da América do Sul durante o combate de Dos de Mayo constituiu a expressão prática dos ideais republicanos presentes em sua produção artística, consolidando sua imagem como um artista comprometido com a construção política e cultural da nação.

Palavras-chave: Francisco Laso; Americanismo; Arte republicana; Iconografia; Século XIX; Combate de Dos de Mayo.

Yo deseaba un 2 de mayo para que el Perú dijera lleno de confianza a sus aliados: Aquí tenéis mi brazo, que es tan vigoroso como el vuestro para que el combatamos juntos a los enemigos de América

Francisco Laso

Introducción

El presente trabajo utiliza el combate del Dos de Mayo como un pretexto historiográfico para aproximarse a la obra y la praxis del artista peruano Francisco Laso, figura central de la cultura visual republicana del siglo XIX. A partir de este acontecimiento, se busca analizar cómo el ideario de defensa continental y unión americana[1], vigente en el pensamiento político de la época, encuentra una expresión en la producción artística de Laso, particularmente en *La unión americana*. Esta obra, realizada en 1864 con motivo del Congreso Americano celebrado en Lima (o segundo Congreso de Lima), surgió como respuesta a una iniciativa diplomática impulsada por el gobierno peruano en un contexto de fuerte inestabilidad regional y creciente presión de potencias extranjeras sobre América Latina.

Sus antecedentes inmediatos se encuentran en una serie de conflictos que evidenciaron la amenaza imperialista hacia las repúblicas latinoamericanas: la expedición filibustera de William Walker en Nicaragua y Costa Rica (1856–1857), la Convención de Londres (1861) que abrió el camino a la intervención europea en México, la Segunda intervención francesa en México (1862–1867), la anexión de Santo Domingo por España (1861–1865) y, de manera especialmente decisiva para el Perú, la ocupación española de las islas Chincha en 1864, vinculada al valor estratégico del guano.

Frente a este escenario, el gobierno peruano convocó a los Estados americanos a una reunión en Lima con el objetivo de fortalecer una defensa común basada en la solidaridad continental. La invitación planteaba principios amplios: reconocer una comunidad de naciones americanas con intereses compartidos, promover el arbitraje en lugar de la guerra, establecer mecanismos de cooperación postal y estadística, y buscar soluciones pacíficas a los conflictos limítrofes.

Sin embargo, el Congreso enfrentó limitaciones desde su origen. La asistencia fue reducida, lo que reflejó la falta de consenso regional. Además, las diferencias políticas entre los Estados participantes dificultaron la construcción de acuerdos

[1] Como antecedente del Segundo Congreso Americano de 1864, puede mencionarse el Congreso Anfictiónico de Panamá de 1826, convocado por Simón Bolívar. Este constituyó el primer intento formal de articular una instancia de concertación política entre los nuevos Estados americanos, con el propósito de establecer una posible confederación continental que permitiera fortalecer la independencia y la defensa común frente a amenazas externas (Bolívar, 1988, pp. 97–119).

efectivos. A esto se sumó la inestabilidad interna del propio Perú, cuyo gobierno fue derrocado en 1865, lo que debilitó aún más el proceso.

El Congreso de 1864 representó un intento temprano de articulación diplomática latinoamericana frente a las amenazas externas, pero su alcance fue limitado por la falta de cohesión regional y por la inestabilidad política que ha caracterizado a Latinoamérica.

En este marco, la obra no se entiende únicamente como una alegoría política, sino como la materialización visual de un horizonte ideológico vinculado al pensamiento bolivariano y a la tradición republicana del siglo XIX, influida también por el entorno intelectual del artista, marcado por la figura de su padre, Benito Laso. Este contexto permite comprender cómo las imágenes propuestas por Laso dialogan con los debates sobre soberanía, unión continental y ciudadanía republicana que atravesaron el periodo.

Asimismo, la participación activa del artista en la defensa del Perú durante el Dos de Mayo, mediante la organización y comando de una compañía de bomberos voluntarios, evidencia la estrecha relación entre su producción visual y su compromiso cívico. De este modo, la figura de Laso permite articular una lectura en la que arte, política y acción pública convergen, configurando una comprensión más amplia del imaginario republicano y americanista en el Perú del siglo XIX.

Primeras aproximaciones: Entre el Perú, Europa y el imaginario bolivariano en Francisco Laso

Francisco Laso nació en Tacna el 8 de mayo de 1823, en el seno de una familia vinculada a la construcción política de la temprana república peruana. Fue hijo de Benito Laso[2], prócer de la Independencia y destacado intelectual liberal, y de Juana Manuela de los Ríos, perteneciente a una importante familia puneña vinculada al marquesado de Villahermosa de San José (Ugarte Eléspuru, 1966, pp. 110-111). Desde sus primeros años, Francisco Laso se desarrolló dentro de un entorno familiar donde la actividad intelectual, el debate político y el compromiso republicano formaban parte de la vida cotidiana.

[2] José Benito Laso de la Vega González-Quijano (1783-1862), figura reconocida en la historiografía republicana bajo el nombre de Benito Laso, fue un magistrado, periodista, poeta y político peruano, considerado una de las principales figuras del liberalismo republicano del siglo XIX. Admirador del ideario bolivariano y hombre de confianza de Simón Bolívar, mantuvo además una estrecha relación con el mariscal William Miller. Participó activamente en la construcción política del Perú republicano como diputado constituyente, ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores, ministro de Instrucción y Negocios Eclesiásticos, así como vocal y presidente de la Corte Suprema de Justicia. Sus ideas liberales se manifestaron en sus polémicas con el clérigo conservador Bartolomé Herrera, así como en sus críticas a la Iglesia y al Ejército (Ugarte Eléspuru, 1966, pp. 108-112).

Figura 1

Retrato de Francisco Laso



Nota. Fotografía en papel albuminado (tarjeta de visita), 10 × 6,2 cm, ca. Siglo XIX, por Estudio Hnos. Colección privada de Miguel Alonso Cordero Velásquez.

La influencia cultural de su familia fue determinante en la formación del artista. Su hermana, Juana Manuela Laso de Eléspuru[3], participó activamente en los círculos intelectuales limeños y organizó tertulias frecuentadas por figuras destacadas de la literatura hispanoamericana, como Juana Manuela Gorriti[4]. Este ambiente permitió que Laso creciera en contacto directo con discusiones sobre literatura, política, republicanismo y modernidad cultural, aspectos que posteriormente marcarían su producción artística y su actuación pública.

Tras la muerte de su madre en 1830, la familia se trasladó a Lima en 1833. Siguiendo la tradición familiar, Francisco inició estudios de derecho en el Convictorio de San Carlos, sin embargo, abandonó tempranamente dicha carrera para dedicarse a la

[3] Juana Manuela Laso de Eléspuru (1818-1905), hermana de Francisco Laso e hija del político y periodista Benito Laso, fue una destacada escritora peruana del siglo XIX vinculada a los círculos intelectuales y literarios republicanos. Recibió una sólida formación intelectual y desarrolló un temprano interés por las artes y la literatura, alentando además la vocación artística de su hermano menor. En 1839 contrajo matrimonio con el general Norberto Eléspuru; sus hijos, Juan Norberto Eléspuru y Mercedes Eléspuru, también estuvieron ligados al ámbito literario e intelectual. Juana Manuela destacó especialmente en el género dramático con obras como Amor a la libertad, estrenada durante las celebraciones conmemorativas de la Batalla de Ayacucho, y Que nadie lo sepa (Forgues, 1999, pp. 97-98).

[4] Juana Manuela Gorriti Zuviría (1818-1892), escritora, cronista e intelectual argentina, fue una de las figuras femeninas más importantes de la literatura hispanoamericana del siglo XIX y una de las primeras novelistas argentinas. Durante su permanencia en Lima participó activamente en la vida cultural e intelectual de la ciudad mediante tertulias literarias y publicaciones periódicas. Su obra mostró un notable interés por las tradiciones populares andinas y los imaginarios republicanos sudamericanos. Entre sus relatos destaca La quena (1845), texto considerado una posible fuente literaria para la realización de El entierro del mal cura o Machaipuito de Francisco Laso, obra realizada ca. 1860-1868, particularmente por las representaciones del universo andino presentes en ambas producciones culturales (Iglesia, 1993, pp. 24-26).

pintura, decisión respaldada por su padre, quien reconoció y alentó su vocación artística (Ugarte Eléspuru, 1966, pp. 110-111). Esta relación entre actividad política y creación artística recuerda el caso de Dante Gabriel Rossetti[5], miembro de una familia marcada por el exilio político y el activismo intelectual. Tanto los Rossetti como los Laso desarrollaron una visión del arte estrechamente vinculada al compromiso ideológico y a la reflexión sobre la nación y la modernidad.

Entre 1838 y 1839, Francisco Laso estudió pintura en Lima bajo la dirección de Francisco Javier Cortés[6], artista quiteño especializado en dibujo botánico y colaborador de Alexander von Humboldt[7] en expediciones científicas americanas. La enseñanza de Cortés introdujo a Laso en el dibujo académico y en la observación rigurosa de la naturaleza, elementos fundamentales dentro de la formación artística decimonónica. Tras la muerte de Cortés en 1841, la dirección de la Academia de Dibujo y Pintura de Lima pasó a manos de Ignacio Merino[8], quien alentó a Laso a perfeccionar sus estudios en Europa bajo la orientación de su antiguo maestro, Paul Delaroche[9] (Ugarte Eléspuru, 1966, p. 117) La formación recibida por Francisco Laso durante estos años resultó decisiva en la consolidación de su lenguaje pictórico y de sus aspiraciones artísticas. La influencia combinada del academicismo europeo y de la observación científica marcaría posteriormente buena parte de su producción intelectual y visual.

La estancia europea resultó decisiva en la consolidación intelectual y estética de Laso. En París ingresó inicialmente al taller de Delaroche, aunque posteriormente optó por continuar su formación con Charles Gleyre[10], cuya pintura de carácter severo y refinamiento técnico ejerció mayor influencia sobre él. El taller de Gleyre era uno de los espacios artísticos más importantes de la época y fue frecuentado posteriormente por

[5] Dante Gabriel Rossetti (1828-1892), destacado artista, poeta e intelectual británico, fue una figura central y fundador de la Hermandad Prerrafaelita en 1848 junto a John Everett Millais y William Holman Hunt. Hijo del intelectual y exiliado italiano Gabriele Rossetti, desarrolló una obra influida por la literatura medieval, el simbolismo y la espiritualidad estética del romanticismo tardío. Su producción artística y poética se caracterizó por la riqueza simbólica, la sensualidad idealizada y el interés por la unión entre pintura y literatura, convirtiéndose en una de las figuras más representativas de la cultura visual victoriana del siglo XIX (R, 1997, pp. 9-15).

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

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

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

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

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

artistas como Claude Monet[11], Pierre-Auguste Renoir[12] y Alfred Sisley[13] (Stastny, 1967). La experiencia parisina permitió a Francisco Laso entrar en contacto directo con algunos de los principales debates artísticos e intelectuales de su época. Este período amplió sus referentes estéticos y fortaleció la formación académica que marcaría el desarrollo posterior de su obra.

Sin embargo, la figura que produjo el mayor impacto personal e intelectual en Laso fue Eugène-Jean Damery[14], joven artista romántico ganador del Premio de Roma a quien conoció en el taller de su amigo Fauret de Tolosa[15]. Según Natalia Majluf, Damery se convirtió no solo en un referente plástico, sino también en un modelo ético y humano para el pintor peruano (Majluf, 2003, pp. 131-132). A través de esta relación, Laso asimiló la imagen moderna del artista romántico comprometido con ideales intelectuales y políticos, concepción que posteriormente trasladaría al contexto peruano.

A su regreso al Perú en 1848, Laso instaló su taller en la calle Gremios de Lima[16], espacio que pronto se convirtió en punto de encuentro de intelectuales, artistas y políticos liberales. Allí intentó reproducir el ambiente de sociabilidad cultural que había conocido en Europa mediante tertulias y reuniones orientadas a promover las bellas artes y la discusión intelectual (Ugarte Eléspuru, 1966, p. 131). Paralelamente, propuso al Estado peruano la creación de una academia formal de bellas artes, proyecto que sería financiado mediante una deuda pendiente que el gobierno mantenía con su padre por servicios prestados durante las guerras de independencia (Gutiérrez, 1920, pp. 391-392). Estas propuestas evidenciaron el compromiso de Francisco Laso con el desarrollo cultural del Perú republicano. A través de estos espacios, el artista buscó fortalecer la formación intelectual y artística dentro de una sociedad en proceso de modernización.

La negativa estatal y la oposición de ciertos sectores conservadores entre ellos su colega Ignacio Merino revelaron las tensiones existentes entre liberalismo, arte y política dentro de la joven república. A pesar de ello, Laso consolidó progresivamente un lenguaje artístico propio y una posición intelectual crítica frente a la sociedad peruana

[11] Claude Monet 1840 – 1926), pintor francés impresionista. (Puig, 1981, p. 1044).
[12] Pierre Auguste Renoir (1841 – 1919), pintor francés impresionista. Conoció a Monet y Sisley en el taller de Gleyre (Cabanne, 1981, pp. 1299-1300).
[13] Alfred Sisley (1839 –1899), pintor francés de origen británico. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de París, en el taller de Gleyre. (Cabanne, 1981, pp. 1468–1470).
[14] Eugene-Jean Damery (París, Francia 1825-1853 Nice, Francia) Pintor merecedor del premio Roma en 1848 (beca escolar del gobierno francés para la formación artística). Gran amigo y maestro de Francisco Laso (Majluf, 2003, pp. 130–138).
[15] Léon Fauré (¿? - 1887) Pintor, alumno de Delacroix, que exhibió en el Salón de París entre (1857-1876) (Majluf, 2003, p. 132).
[16] Hoy Jr. Callao.

de su tiempo. Entre 1849 y 1850 realizó viajes por Cusco y Puno, experiencia fundamental en el desarrollo de su sensibilidad romántica y nacionalista. El contacto directo con las poblaciones andinas, sus paisajes y costumbres transformó profundamente su concepción de la identidad peruana.

De esta experiencia surgirían obras fundamentales como *El habitante de las cordilleras* (1855), considerada una de las primeras representaciones modernas del indígena andino dentro de la pintura peruana republicana. La obra fue exhibida en la Exposición Universal de París de 1855, donde recibió una mención honrosa y comentarios favorables de la crítica francesa, especialmente de Gustave Planche en la *Revue des Deux Mondes* (Ugarte Eléspuru, 1966, p. 144). La recepción internacional de esta pintura consolidó a Laso como uno de los primeros artistas peruanos capaces de insertar una problemática nacional dentro del circuito artístico europeo.

Paralelamente a su producción pictórica, Laso desarrolló una intensa actividad intelectual y periodística. En textos como *Aguinaldo para las señoras del Perú* (1854), publicado bajo el seudónimo de "El Barón de poco me importa", criticó duramente la superficialidad de las élites limeñas, la precariedad educativa y las contradicciones de la sociedad republicana (Ugarte Eléspuru, 1966, p. 152). Su escritura evidenció un pensamiento liberal reformista profundamente preocupado por la construcción ética y cultural de la nación.

Durante las décadas de 1850 y 1860, Laso se vinculó estrechamente con la denominada "Generación del 48", grupo de jóvenes intelectuales liberales influenciados por las transformaciones políticas y sociales europeas. Entre ellos destacaban Ricardo Palma[17], José Casimiro Ulloa[18], Carlos Augusto Salaverry[19] y Manuel Nicolás Corpancho[20]. Este grupo encontró en revistas como *La Revista de Lima* un espacio de debate sobre republicanismo, modernización, ciudadanía y cultura (Holguín, 1994, pp.

[17] Manuel Ricardo Palma (1833–1919), escritor cuya obra transita entre el romanticismo y el costumbrismo, también se dedicó al quehacer político y al periodismo liberal. Combatió en la Batalla de Miraflores y gestionó la devolución del lienzo Los funerales de Atahualpa en 1885, luego de haber sido sustraído durante la ocupación chilena del Palacio de la Exposición y trasladado a Chile (Tauro del Pino, 2001, p. 1921; Majluf, 2011, p. 157).

[18] José Casimiro Ulloa Bucelo (1829 – 1891) Médico, docente, periodista y político, fue unos de los fundadores de la Cruz Roja Peruana (Tauro del Pino, 2001, pp. 2634 -2634).

[19] Carlos Augusto Salaverry Ramírez (1830 –1891) fue poeta, dramaturgo, militar y diplomático peruano. Ingresó al Ejército del Perú en 1845 como cadete, ascendió a teniente el 30 de diciembre de 1853, a capitán en 1855 y a sargento mayor en 1865, cuando se desempeñó como secretario del coronel Mariano Ignacio Prado. Participó en el Combate del Dos de Mayo en 1866 y posteriormente formó parte de la revolución encabezada por el coronel José Balta en 1867. En el ámbito diplomático, fue nombrado secretario de legación en 1868, cargo desde el cual viajó a Estados Unidos, Francia, Inglaterra e Italia, y cesó funciones en 1872. Regresó a Lima en 1878. Junto con Ricardo Palma, es considerado uno de los escritores más importantes del romanticismo peruano (Tauro del Pino, 2001, p. 2332).

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

43-44). La cercanía de Francisco Laso con estos espacios intelectuales contribuyó a definir el contenido político y cultural de su obra artística. En este contexto, el pintor compartió las inquietudes reformistas y modernizadoras que caracterizaron a buena parte de la intelectualidad liberal peruana de mediados del siglo XIX.

La participación de Francisco Laso en *La Revista de Lima* entre 1859 y 1863 fue particularmente importante. En sus catorce artículos publicados allí desarrolló críticas hacia la corrupción administrativa, las desigualdades sociales y la falta de modernización institucional del Estado peruano. Más que un simple pintor académico, Laso se proyectó como un intelectual republicano que utilizó tanto la palabra escrita como la imagen artística para intervenir en el debate público y contribuir a la construcción simbólica de la nación peruana.

La trayectoria de Francisco Laso evidencia cómo, durante el siglo XIX, arte y política formaron parte de un mismo proyecto cultural republicano. Su producción artística, sus escritos y su participación pública revelan la consolidación de un modelo de "artista-ciudadano" comprometido con los ideales de libertad, integración y modernización nacional heredados del liberalismo peruano.

Francisco Laso, el ideal bolivariano y la visualidad republicana: la Unión Americana y el Dos de Mayo

El 14 de noviembre de 1864 se inauguró en Lima el Congreso Internacional de Estados de América del Sur, realizado en el Palacio de Torre Tagle, en un contexto marcado por la ocupación española de las Islas Chincha y el temor a nuevas intervenciones europeas en el continente. La reunión respondió al renovado sentimiento americanista surgido en Sudamérica tras la crisis diplomática con España y retomó los ideales de integración continental vinculados al pensamiento bolivariano. Su propósito principal fue establecer mecanismos de cooperación y defensa mutua entre las jóvenes repúblicas americanas frente a posibles amenazas extranjeras (Basadre, 1983, p. 272); esto evidenció una temprana voluntad integracionista regional.

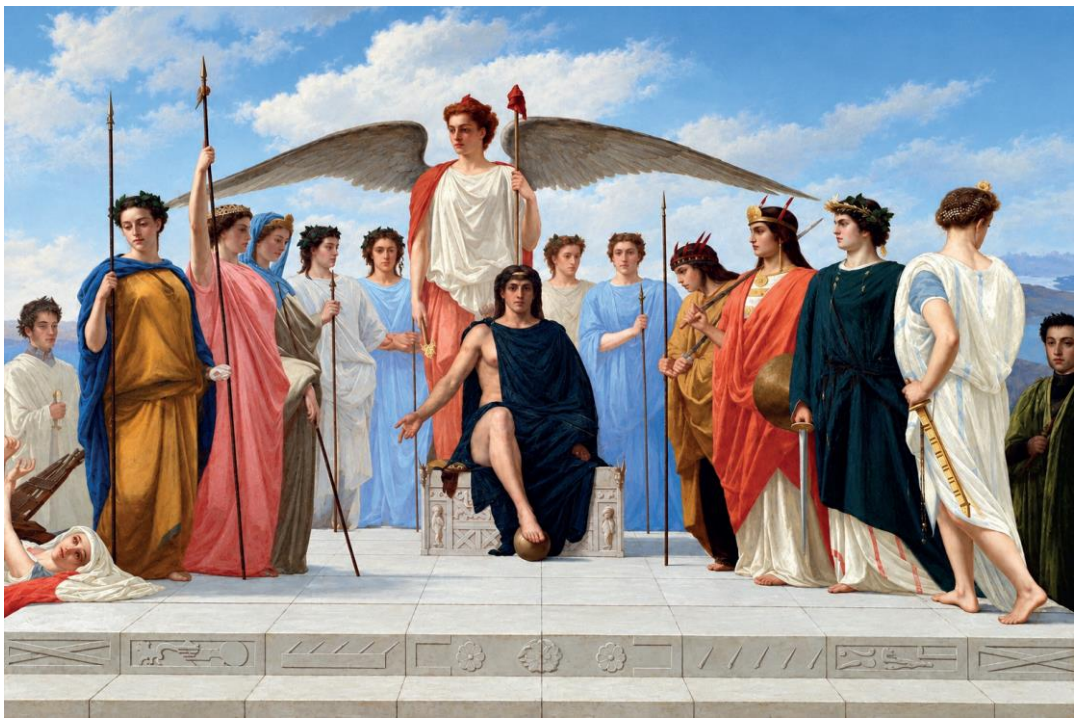
En este escenario político e ideológico, Francisco Laso realizó *Alegoría para el 2° Congreso Americano* (1864), obra que constituyó un programa político visual orientado a representar la solidaridad continental y la unidad de las repúblicas americanas frente al intervencionismo europeo. Para Ramón Mujica, el lienzo habría sido encargado por José Gregorio Paz Soldán[21] y respondía directamente al clima

[21] José Gregorio Paz Soldán y Ureta (1808-1875) fue un jurista, diplomático y político peruano, reconocido por su

político generado por el Congreso Americano de 1864 (Mujica, 2016, p. 685). La pintura sintetizó visualmente los ideales diplomáticos y republicanos promovidos por el congreso. Asimismo, evidenció el uso del arte como instrumento de representación política en el Perú decimonónico.

Figura 2

Alegoría para el 2.º Congreso Americano



Nota. Óleo sobre tela, 275 × 186 cm, 1864, por Francisco Laso. Biblioteca Nacional del Perú. Fotografía tomada por la autora en el 2019.

La obra presenta una estructura alegórica organizada mediante un esquema piramidal de tradición académica europea. Laso representó a las naciones americanas como semidiosas armadas, inspiradas en modelos clásicos grecorromanos y en alegorías monumentales desarrolladas por la pintura francesa del siglo XIX. En este sentido, la composición evidencia la influencia de artistas como Louis Couder[22] y Jean-Léon Gérôme[23], particularmente en el uso de figuras monumentales sobre plataformas

papel en la organización del servicio diplomático republicano y por promover una política internacional de orientación americanista. Durante su gestión en la Cancillería impulsó la realización de los Congresos Americanos de Lima de 1847 y 1864, concebidos como mecanismos de cooperación y defensa entre las repúblicas hispanoamericanas frente a las amenazas europeas (Tauro del Pino, 2001, pp. 1992-1993).

[22] Louis Charles Auguste Couder (1790 – 1873) Miembro del Instituto. Oficial de la Legión de Honor. Ejecutó las pinturas del Salón de Apolo en el Louvre y algunas obras en Versalles. Participó en los talleres de Regnault y David en Paris (Erskine & Hutton, 1893, p. 163).

[23] Jean-Léon Gérôme (1824 – 1904). Pintor y escultor. Miembro del Oficial de la Legión de Honor y Caballero de Orden de la águila Roja. Gran Orden del Águila Roja. Trabajó para Paul Delaroche en París con quien realizó viajes a Italia. Entre 1853 y 1856 viajó a Egipto y Turquía. Posteriormente, fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de Francia (Ackerman, 1986, pp. 60-89).

arquitectónicas y en la teatralidad compositiva característica del academicismo histórico (Mujica, 2016, pp. 688-690). Las patrias americanas están configuradas como entidades alegóricas femeninas cercanas a divinidades tutelares, construidas bajo modelos clásicos de raíz, pero resignificadas mediante elementos iconográficos vinculados al antiguo Perú.

Figura 3

Alegoría de la creación del Museo Histórico de Versalles



Nota. Óleo sobre tela, 1843, por Louis Couder. Museo Nacional del Palacio de Versalles y de Trianón.

Figura 4

The Age of Augusts [La era de Augusto]



Nota. Óleo sobre lienzo, 37.1 × 55.2 cm, ca. 1852-1854, por Jean-Léon Gérôme. Paul Getty Museum.

El elemento central de la composición es la alegoría de América, representada como una figura femenina entronizada y parcialmente desnuda. Su cuerpo se encuentra cubierto por una estola abierta que deja visible parte del torso y de la pierna derecha, recurso que permitió a Laso demostrar un notable dominio anatómico dentro de la tradición académica. La figura sostiene un carcaj con flechas[24], atributo vinculado al imaginario indígena americano, mientras su pie derecho descansa sobre el orbe terrestre, símbolo de soberanía y unidad continental. La postura monumental de América enfatiza visualmente el poder político y espiritual de las nuevas repúblicas americanas.

La alegoría americana aparece protegida por un ángel tutelar de grandes alas extendidas que domina el eje vertical de la composición. Las facciones de esta figura corresponden a Manuela Henríquez de Laso, esposa del pintor, utilizada recurrentemente por el artista como modelo para representaciones alegóricas y religiosas. Este recurso iconográfico remite a modelos de la pintura virreinal, especialmente a las advocaciones marianas protectoras que cobijaban bajo sus mantos a comunidades religiosas y civiles. De esta manera, Laso fusionó elementos republicanos, clásicos y religiosos dentro de un mismo programa simbólico (Mujica, 2016, pp. 693-

[24] El carcaj o aljaba es un contenedor de piel, madera o tela utilizado por los arqueros para transportar flechas y otros proyectiles, facilitando su acceso rápido en combate. Su uso se remonta a la prehistoria, con evidencias arqueológicas como el hallazgo del "Hombre de Ötzi", fechado alrededor del 3255 a. C., cuyo carcaj contenía flechas en distintos grados de elaboración. Véase Real Academia Española (2016), *Diccionario del estudiante*; y *History of Archery*, donde se señala que el uso del arco y las flechas se remonta al Paleolítico.

694). La obra evidenció la permanencia de elementos simbólicos de tradición virreinal dentro del imaginario republicano decimonónico. Asimismo, el empleo de referentes religiosos permitió reforzar visualmente la idea de protección y unidad continental.

Uno de los aspectos más innovadores de la obra es la incorporación de elementos iconográficos inspirados en el antiguo Perú. El peralte de la gradería muestra perfiles, rosetones y motivos decorativos tomados de referentes prehispánicos, mientras el trono de América incluye relieves inspirados en grabados arqueológicos publicados por Mariano Eduardo de Rivero en *Antigüedades peruanas* (1857). Según Mujica, esta apropiación visual convirtió al mundo andino en "matriz civilizadora de América", desplazando el origen simbólico continental desde los modelos grecorromanos tradicionales hacia el pasado indígena americano (Mujica, 2016, p. 698). Con ello, Francisco Laso incorporó el pasado prehispánico dentro de una narrativa política continental de carácter republicano. Esta propuesta otorgó al mundo andino un lugar central en la construcción simbólica de América.

Figura 5

Comparación visual de elementos iconográficos



Nota. Izquierda (a): Grabado de "figurillas"[25] de oro inca, tomado de *Colección de memorias científicas, agrícolas e industriales publicadas en distintas épocas* (t. 2, p. 83), por M. E. de Rivero y Ustáriz, 1857, H. Goemaere. Derecha (b): Detalle de *Alegoría para el 2.º Congreso Americano* (1864) de Francisco Laso; fotografía de la autora, 2019.

Las distintas repúblicas americanas se encuentran distribuidas alrededor de América siguiendo un orden geográfico de norte a sur. Venezuela aparece armada con una lanza y protegida simbólicamente por Simón Bolívar, quien porta una corona de laureles y un pergamino enrollado, atributos asociados a la victoria y a la construcción republicana. A su lado se ubican Colombia y Ecuador, esta última identificable por la diadema con el signo zodiacal de Libra, referencia al paralelo ecuatorial (Mujica, 2016,

[25] Era muy frecuente referirse a las deidades americanas como "figurillas" o "ídolos", lo que evidencia una forma de interpretación propia del siglo XIX, en la que aún no se había desarrollado una mirada ni una valoración de la propia historia cultural, predominando enfoques externos y descontextualizados del pasado indígena.

p. 693). Esta disposición simbólica permitió representar visualmente la unidad política de las repúblicas hispanoamericanas. Asimismo, la presencia de Bolívar reforzó el imaginario integracionista asociado a los ideales republicanos continentales.

En el lado izquierdo de América aparecen Bolivia, Perú, Chile y Argentina. La alegoría del Perú viste túnica blanca y manto rojo, colores de la bandera nacional, mientras sostiene una espada apoyada sobre el hombro. Chile es representado mediante una figura andrógina coronada con una estrella solitaria, símbolo de la nación chilena. Argentina, en cambio, aparece de espaldas al espectador, empuñando una daga y una boleadora, arma vinculada a las luchas independentistas sudamericanas. Detrás de esta figura se encuentra José de San Martín, lo que refuerza el sentido histórico y político de la composición.

Figura 6

Detalle de "Alegoría de Bolivia y Perú"



Nota. Fragmento extraído de *Alegoría para el 2.º Congreso Americano* (1864), óleo sobre tela, por Francisco Laso. Biblioteca Nacional del Perú. Fotografía de la autora, 2019.

Particularmente significativa resulta la representación de México, ubicada en el extremo inferior izquierdo del lienzo. Allí, una joven encadenada y atacada por un águila simboliza la intervención francesa y el establecimiento del Imperio de Maximiliano de Habsburgo. La figura expresa visualmente el sufrimiento de la nación mexicana frente a la ocupación extranjera y amplía el mensaje continentalista de la obra hacia una crítica explícita al imperialismo europeo.

Figura 7

Detalle de "Alegoría de México"



Nota. Fragmento extraído de *Alegoría para el 2.º Congreso Americano* (1864), óleo sobre tela, por Francisco Laso. Biblioteca Nacional del Perú. Fotografía de la autora, 2019.

La pintura fue exhibida inicialmente en uno de los salones del Palacio de Torre Tagle durante las sesiones del Congreso Americano de 1864. La recepción contemporánea resultó sumamente favorable y la noticia llegó rápidamente a Europa a través de corresponsales franceses establecidos en Lima. Una hoja volante publicada en París en 1864 destacó la calidad de la composición y señaló que la obra representaba "la libertad de todas las repúblicas de América", calificándola como un homenaje al talento de su autor (A.H., 1864). La difusión internacional de la obra evidenció el impacto político y simbólico que alcanzó la pintura en el contexto diplomático americano. Asimismo, confirmó el reconocimiento contemporáneo de Francisco Laso como uno de los principales representantes del arte republicano peruano.

Figura 8

Grabado y artículo sobre la instalación del Congreso Americano en Lima



Installation à Lima du congrès international des États de l'Amérique du Sud, le 14 novembre 1864.

—

Nous devons à M. E. Charton, notre correspondant à Lima, les croquis des dessins que nous donnons sur l'installation du congrès de Lima ainsi que les portraits des membres qui le composent. D'excellentes photographies de M. Maunoury, photographe établi dans la même ville, auxquels nous sommes redevables de nombreuses communications, sont venues corroborer en tous points l'envoi de M. Charton, et c'est à l'aide des documents provenant de ces deux sources authentiques, que sont effectués nos dessins de ce jour.

A la suite de l'occupation des îles Chinchas par les Espagnols, les diverses républiques de l'Amérique du Sud ont résolu d'établir une confédération pour opposer une résistance utile aux agresseurs que leur faiblesse respective pourrait encourager, et c'est à cet effet qu'un congrès vient de se réunir à Lima, qui est le point menacé pour le moment.

La vue intérieure de la séance du congrès ainsi que la vue extérieure du monument, appartiennent à M. Ernest Charton.

Au fond de la salle, on aperçoit un grand tableau allégorique dû au pinceau de M. Laso et qui représente la liberté étendant ses ailes sur toutes les républiques de l'Amérique. Cette allégorie, magnifiquement exécutée, fait le plus grand honneur au talent de son auteur.

Dans les deux coins de la salle, sont les bustes des deux généraux qui ont le plus plus aidé à la libération de l'Amérique du Sud ; ils sont enveloppés d'un trophée de drapeaux aux couleurs de la confédération et portent en suscription sur leur base, l'un : A BOLIVAR, l'autre : A SAN-MARTIN.

Au fond on voit le président, entouré de quatre aides de camp et de hauts fonctionnaires en habit noir.

Plus près du premier plan on voit le corps diplomatique en costumes de cérémonie semblables à ceux d'il y a un siècle, puis l'état major et quelques bourgeois.

Les portraits des membres du congrès ont été dessinés d'après les croquis de M. Charton et les photographies de M. Maunoury, comme nous l'avons dit plus haut; nous avons scrupuleusement respecté les documents que nous avons reçus, et on trouvera au bas de notre gravure les noms des membres du congrès appelés à prendre part à la fondation de l'alliance des républiques de l'Amérique du Sud.

A. M.

PÉROU. — Entrée du palais des anciens marquis de Torre-Tagle, occupé aujourd'hui par le congrès américain. (Dessin de M. Ernest Charton.)

Nota. Prensa ilustrada francesa, 1864. Presenta un grabado basado en un dibujo de Ernest Charton que reseña la obra alegórica de Francisco Laso. París, Francia. Colección privada de Vladimir Velázquez.

Desde una perspectiva política e ideológica, *Alegoría para el 2° Congreso Americano* sintetizó el ideal bolivariano heredado de Benito Laso y reformulado visualmente por Francisco Laso. El cuadro no solo representó una utopía republicana de integración continental, sino que articuló un discurso donde lo indígena, lo mestizo y lo americano aparecían como fundamentos simbólicos de la nación y del continente. En este sentido, la obra constituye una de las formulaciones más complejas del americanismo visual en la pintura latinoamericana del siglo XIX.

Del ideal continental a la defensa de la patria: Francisco Laso y el espíritu republicano del combate del Dos de Mayo de 1866

La participación de Francisco Laso en el combate del Dos de Mayo no constituyó un hecho aislado dentro de su trayectoria intelectual y política, sino la consecuencia coherente de un ideario republicano y americanista presente tanto en su producción artística como en el entorno familiar en el que se formó. Hijo de Benito Laso, ferviente defensor del pensamiento bolivariano y de los ideales de unión continental, Francisco Laso heredó una visión política en la que la defensa de la soberanía americana aparecía estrechamente vinculada al proyecto de fraternidad republicana entre las naciones del continente.

En este contexto, obras como *La Unión Americana* adquieren una dimensión que trasciende lo estrictamente artístico, al constituirse como representaciones visuales de un imaginario continental sustentado en la defensa común de las jóvenes repúblicas americanas frente a las amenazas externas. El Congreso Americano de 1864 y la posterior respuesta continental ante la agresión española evidenciaron la vigencia de estos ideales unionistas, que encontraron en el combate del Dos de Mayo de 1866 una de sus manifestaciones políticas y simbólicas más significativas del siglo XIX latinoamericano.

En el Congreso Constituyente de 1867 (un año después y como congresista), Francisco Laso realizó una reflexión crítica sobre el 2 de mayo, adoptando una postura distante frente a las interpretaciones triunfalistas del acontecimiento. En ese sentido, advirtió que "con la patriotería no se desmiente la historia", y planteó su aspiración de un hecho histórico que evidenciara a un Perú capaz de combatir y vencer por sí solo, o al menos de presentarse ante sus aliados con plena fortaleza y dignidad, sin depender de lecturas complacientes del pasado. Desde esta perspectiva, cuestiona las narrativas oficiales que exaltan el suceso sin un análisis y propone, más bien, una comprensión del patriotismo basada en la autenticidad histórica y en la responsabilidad moral frente a la nación (Laso, 1867, pp. 209–210).

Conclusiones

Esta visión crítica no se limita al plano discursivo, sino que se proyectó en su propia actuación histórica. La decisión de Laso de incorporarse activamente a la defensa del Callao y de Lima, organizando y comandando la Compañía de Bomberos de la Municipalidad de Lima N. º 1[26] como capitán durante el combate, revela la continuidad entre pensamiento, arte y acción en defensa de la patria. Su participación convierte al pintor no solo en un intérprete visual del ideal americanista, sino también en uno de sus protagonistas históricos, encarnando el compromiso cívico e intelectual de una generación que entendió la defensa de la patria como parte de una causa continental mayor, orientada a la preservación de la libertad y la soberanía de América. En conjunto, su obra y su acción muestran una coherencia entre pensamiento crítico y práctica ciudadana, donde el arte, la historia y el deber cívico se integran en una misma concepción de la patria.

[26] Según la relación de asistentes al Combate del Dos de mayo de 1866 en el Callao, en la Compañía de Bomberos de la Municipalidad de Lima, figura Francisco Laso encabezando la lista de participantes, de acuerdo con el registro contenido en la Lista de Bomberos N. º 56, carpeta 67, legajo 14 del Archivo Histórico Militar del Perú (1866), así como en el catálogo documental del Centro de Estudios Histórico Militares del Perú (1986).

Agradecimientos

Mi agradecimiento a Vladimir Velázquez por su generosidad al compartir conmigo valiosos materiales para el desarrollo de mis investigaciones y, en esta ocasión, la hoja volante empleada en el presente estudio. Asimismo, al artista Miguel Cordero, por facilitarme la fotografía de Francisco Laso. A ambos, gracias especialmente por su amistad y por la generosa colaboración que ha acompañado mi trabajo a lo largo de los años.

Referencias bibliográficas

A.H. (1864). *Installation à Lima du congrès international des États de l'Amérique du Sud, le 14 novembre 1864* [Hoja volante]. París.

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

Ackerman, G. M. (1986). *The life and work of Jean-Léon Gérôme, with a catalogue raisonné*. Sotheby's Publications.

Archivo Histórico Militar del Perú. (1866). *Lista de Bomberos n.° 56, carpeta 67, legajo 14, letra R* [Documento archivístico]. Archivo General del Ministerio de Guerra, Lima, Perú.

Bann, S. (1997). *Paul Delaroche: History Painted*. Reaktion Books.

Basadre, J. (1983). *Historia de la República del Perú* (Vols. IV, V, VI, VIII). Editorial Universitaria.

Bolívar, S. (1988). *Escritos políticos*. Hyspamérica. (Biblioteca de Ciencias Sociales: Política, Economía y Sociología).

Cabanne, P. (1981). *Diccionario Universal del Arte*. España: Editorial Argos y Vergara S.A.

Clement, C. E., & Hutton, L. (1893). *Artists of the nineteenth century and their works: A handbook containing two thousand and fifty biographical sketches* (Vol. 2). Houghton, Mifflin and Company.

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

Couder, L. (1843). *Alegoría de la creación del Museo Histórico de Versalles* [Óleo sobre tela]. Museo Nacional del Palacio de Versalles y de Trianón. https://collections.chateauversailles.fr/

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

Fleckinger, A. (2011). *Ötzi: The Iceman*. Folio Verlag.

Flores Galindo, A. (1993). *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. Grijalbo.

Forgues, R. (Coord.). (1999). *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Universidad de Los Andes, Consejo de Publicaciones.

Gérôme, J.-L. (ca. 1852–1854). *The Age of Augustus* [Óleo sobre lienzo]. Paul Getty Museum. https://www.getty.edu/art/collection/object/103RGV

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

Hobsbawm, E. (1998). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Crítica.

Hoja volante sobre la obra de Francisco Laso. (1864). [Hoja volante]. París, Francia. Colección privada de Vladimir Velázquez.

Holguín Callo, O. (1994). *Tiempos de infancia y bohemia: Ricardo Palma (1833-1860)*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

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

Iglesia, C. (1993). *El ajuar de la patria: ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Feminaria Editora.

Laso, F. (1867, 22 de mayo). Derechos adquiridos. *El Nacional*.

Majluf, N. (1995). *The creation of the image of the Indian in 19th century Peru: The paintings of Francisco Laso (1823–1869)* (Tesis doctoral). University of Texas at Austin.

Majluf, N. (1999). Más allá del texto: Francisco Laso y el fracaso de la esfera pública. Ponencia presentada en el *2° Encuentro del Seminario Internacional: Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas,* Instituto de Investigaciones Estéticas, Buenos Aires.

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

Majluf, N. (2011). *Luis Montero: Los funerales de Atahualpa*. Museo de Arte de Lima.

Majluf, N. (2022). *Inventing indigenism: Francisco Laso's image of modern Peru*. University of Texas Press. https://doi.org/10.7560/777187-010

Mujica, R. (2016). *La imagen transgredida*. Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Peralta, V. (2013). *La guerra civil peruana de 1854*. Anuario de Estudios Americanos, 70(1), 195–219.

Real Academia Española. (2016). *Diccionario del estudiante* (3.ª ed.). https://www.rae.es/diccionario-estudiante/carcaj

Rosenblum, R., & Janson, H. W. (1984). *Art of the nineteenth century: Painting and sculpture*. Harry N. Abrams.

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

Rossetti, D. G. (1996). *La casa de la vida (The House of Life)* (A. Sanabria, Trad.). España: Poesía Hiperión.

Stastny, F. (1967). *Breve historia del arte en el Perú*. Universo S. A.

Stastny, F. (1968). *Dibujos de la colección del Museo de Arte: Francisco Laso y Carlos Baca Flor*. Museo de Arte.

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

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

Recibido: 05/07/2026

Aceptado: 02/09/2026

Publicado: 29/09/2026