



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado

01085 2 ej 6

LOS ITALIANOS Y SU INFLUENCIA EN LA CULTURA
ARTISTICA PERUANA EN EL SIGLO XIX

T E S I S
Que para optar al grado de
DOCTORA EN HISTORIA
p r e s e n t a

Nanda Leonardini Herane

Directora de Tesis: Dra. Ida Rodriguez Prampolini

México, D. F.

1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

263318



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Pippo, il mio caro Babbo.

*"La Colonia Italiana es la que más
intensamente se ha dejado sentir entre
nosotros en los cien años de la vida
republicana que llevamos."*

*Enrique Centurión Herrera
(1924)*

This research is about the Italians, their role in and contribution to the art of Peru in the nineteenth century, which has been studied very little from the artistic aspect. This work is structured in five chapters, to show the Italian's relationship and influences in the realm of art, through a continuous culture.

The first chapter deals with Italy and its united culture, to show the importance of that culture in the Western world. The second gives a panorama of the Italian artists in a chronology and environment restricted by colonial Peru. The third chapter covers the nineteenth century Peru, specifically ethnic minorities, with its completion in the fourth chapter, exclusively the Italians, the reason for their immigration, their social network, the businesses they dominated as Italians. The fifth chapter develops the main objective of this study, the Italian art and artists living in the 19th century Peru.

There are two appendices: the first is a biographical dictionary of the Italian artists who lived in Peru during the nineteenth century, as well as those who sent their art works there, and the second consists of a list of the Italian artists active in the country in that century, arranged chronologically according to their activity.

Since the major problem with various histories of Peruvian art is their lack of comprehensiveness, this work has a second part which is a detail study of nineteenth century Peruvian art, giving the reader more elements in the different disciplines (architecture, painting, sculpture, engraving and lithography), as well as female artists, teaching of art and exhibits. There is also a chronological list of artists (Peruvians and foreigners) of this period, noting their nationality when possible, profession, city, and years of activity.

Esta investigación trata de los italianos, su intervención y aporte en el arte del Perú en el siglo XIX, tan poco estudiado en el aspecto artístico. Con la finalidad de que el lector se adentre en este profundo mundo, repleto de relaciones e influencias italianas en el campo del arte a través de una continua corriente cultural, el trabajo se ha estructurado en cinco capítulos. Mientras el primero trata de Italia y su hegemonía cultural a fin de insertar al lector en la importancia que esta cultura ha tenido en el mundo occidental, el segundo se aboca a proporcionar un panorama de la presencia de los artistas italianos en una cronología y ambiente más restringido: el virreinato del Perú. El tercer capítulo discurre en el siglo XIX peruano en el tema específico de las minorías étnicas extranjeras, aspecto completado con el cuarto dedicado exclusivamente a los italianos, las causas de su inmigración, las redes sociales con las que contaban, las actividades económicas que desarrollan y sus manifestaciones étnicas. El quinto capítulo desarrolla el objeto principal de este estudio, referido al arte italiano y a los artistas italianos radicados en el Perú del XIX.

Con la idea de dar un marco complementario, se entregan dos anexos. El primero contiene un diccionario biográfico de los artistas italianos que vinieron o enviaron obra al Perú durante la colonia y el siglo XIX, en tanto el segundo consiste en una tabla de los artistas italianos activos en la centuria decimonónica en el país, ordenada cronológicamente en relación a su actividad en el Perú.

Como uno de los problemas de mayor envergadura con los que cuentan los estudios sobre el arte peruano en la actualidad, es carecer de una historia del arte integral, esta tesis cuenta con una segunda parte que trata de un estudio detallado del arte peruano del siglo XIX con la idea de que el lector, pueda consultarla a fin de contar con mayor cantidad de elementos. Está dividida por disciplinas (arquitectura, pintura, escultura, grabado y litografía), tratando además el tema de la presencia femenina, de la enseñanza del arte y de las exposiciones; cuenta, también, con una tabla cronológica de artistas (peruanos y extranjeros) que activos durante esta época, señalando su nacionalidad cuando es posible, profesión, ciudad y años de actividad.

INTRODUCCION

Un día cualquiera “descubrí” que también pertenecía a una minoría étnica. La idea de que los demás eran los “otros” se rompía en mi imaginación, pues comprendí que también era “otra” frente a los demás.

El problema se complicaría más cuando, a raíz de mi propia historia de vida, debía definir a qué etnia pertenecía: italiana por mi padre, libanesa por mi madre, chilena por nacimiento y educación escolar, mexicana por mi formación profesional, peruana por mi nacionalidad e identidad hacia ella, o sencillamente latinoamericana (si es que existe), por mi continuo vagar en este maravilloso continente que es América, donde he tenido la posibilidad de vivir por prolongados años en tres naciones: Perú, México y Chile, sobre las cuales he realizado investigaciones y he escrito algunos trabajos relativos a la cultura y el arte.

Pero serían mis inquietudes intelectuales, relacionadas con el arte latinoamericano, en especial con el decimonónico, y los intereses antropológicos encausados hacia las minorías étnicas, los que determinarían y demarcarían esta investigación que trata de los italianos, su intervención y aporte en el arte del Perú en el siglo XIX, tan poco estudiado en el aspecto artístico.

Este trabajo pretende demostrar la importancia y señalar las huellas dejadas por la minoría étnica italiana en el quehacer plástico peruano de la centuria pasada, tocando, a manera de referencia, otros países latinoamericanos. Para resolver esto me planteé diversas y variadas interrogantes:

1. ¿Cuáles fueron los motivos que expulsaron a los artistas italianos de su país y los atrajeron al Perú? 2. ¿Hicieron uso de sus redes sociales para insertarse en la vida y economía peruana? 3. ¿En cuáles disciplinas plásticas se desempeñaron? 4. ¿Quiénes fueron los artistas que llegaron o enviaron sus obras y cuáles fueron sus aportes? 5. ¿Quiénes les encargaban las obras y dónde se encuentran localizadas éstas? 6. ¿Se podría entender la mentalidad de los artistas a través de sus obras? 7. ¿Qué nos dicen todas estas manifestaciones respecto a la conformación de las ciudades o de la Nación? 8. ¿Por qué es interesante conocer y rescatar esto en la actualidad?

Para poder responder a estas preguntas inicié una investigación profunda. En ella he revisado fuentes escritas bibliográficas, hemerográficas y documentales en el Archivo General de La Nación de Lima, y en las siguientes bibliotecas, varias de las cuales contaban con hemeroteca: Biblioteca Nacional de Lima, del Instituto Riva Agüero de Lima, del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia de Lima, del Museo de Arte de Lima, del Instituto Italiano de Cultura de Lima y de México, del Instituto de Investigaciones Estéticas de México. Asimismo he visitado los lugares donde se guarda o exhibe este patrimonio: Museo de Arte de Lima, Museo de Arte Italiano de Lima, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Cementerio Presbítero Maestro (Lima) y Baquíjano (Callao) entre otros, mientras recorría calles y avenidas de algunos distritos limeños o chalacos, localizando edificios y esculturas.

Con la finalidad de que el lector se fuera adentrando en este profundo mundo, repleto de relaciones e influencias italianas en el campo del arte a través de una continua corriente cultural, he dividido el trabajo en cinco capítulos. Mientras el primero trata de Italia y su hegemonía cultural a fin de insertar al lector en la importancia que esta cultura ha tenido en el mundo occidental, el segundo se aboca a proporcionar un panorama de la presencia de los artistas italianos en una cronología y ambiente más restringido: el virreinato del Perú. El tercer capítulo discurre en el siglo XIX peruano en el tema específico de las minorías étnicas extranjeras, aspecto completado

con el cuarto dedicado exclusivamente a los italianos, las causas de su inmigración, las redes sociales con las que contaban, las actividades económicas que desarrollan y sus manifestaciones étnicas. El quinto capítulo desarrolla el objeto principal de este estudio, referido al arte italiano y a los artistas italianos radicados en el Perú del XIX.

Con la idea de dar un marco complementario, entrego dos anexos. El primero contiene un diccionario biográfico de los artistas italianos que vinieron o enviaron obra al Perú durante la colonia y el siglo XIX, en tanto el segundo consiste en una tabla de los artistas italianos activos en la centuria decimonónica en el país, ordenada cronológicamente en relación a su actividad en el Perú.

Uno de los problemas de mayor envergadura con los que cuentan los estudios sobre el arte peruano en la actualidad, es carecer de una historia del arte integral. Las investigaciones que a la fecha se han realizado están referidas a trabajos monográficos o a diversos artículos de análisis relativos a un tema en especial. Indudablemente que es el arte del siglo XIX el menos favorecido.

Al iniciar mi trabajo me enfrenté con esta realidad, por lo que para insertar a los italianos en esta centuria decidí primero conocerla a cabalidad. Entonces me aboqué a realizar un estudio detallado de ella, el cual forma la segunda parte de la presente investigación y que lo entrego con la idea de que el lector, si lo juzga conveniente, pueda consultarla a fin de contar con mayor cantidad de elementos, algunos de los cuales ya han sido tratados en la primera parte. Está dedicada al arte peruano decimonónico dividida por disciplinas (arquitectura, pintura, escultura, grabado y litografía), tratando además el tema de la presencia femenina, de la enseñanza del arte y de las exposiciones; cuenta, también, con una tabla cronológica de artistas (peruanos y extranjeros) que estaban activos durante esta época, señalando su nacionalidad cuando fue posible, profesión, ciudad y años de actividad.

Al presentar y analizar el comportamiento artístico que los italianos tuvieron durante el siglo XIX peruano, planteo la idea que esta minoría étnica extranjera influye de manera directa en el arte peruano no sólo con su producción plástica y gusto estético, sino además, por medio de la de la difusión organizando exposiciones o facilitando espacios para que las obras de arte fuesen expuestas, en tanto a través de la educación forma y estimula a los nuevos artistas nacionales.

Durante el desarrollo del trabajo surgieron infinitos problemas que los solucioné no siempre de la mejor manera. En primera instancia se presentó la magnitud cronológica escogida, a lo que se sumaron de inmediato la escasez de fuentes documentales primarias, algunas de ellas perdidas irremediamente por los avatares de la vida política, saqueos, robos paulatinos, incendios o deplorable estado de conservación. Sin embargo lo que me pareció la dificultad de mayor envergadura fue el celo con que algunas instituciones guardan los documentos, impidiéndome en varias oportunidades el acceso a ellos, con la eterna excusa de encontrarse en estudio, conservación, estar extraviado o hallarse en situación de "intangibles", a pesar de demostrar de manera permanente mi calidad de investigadora de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Similar situación sufrí con las imágenes que ilustran el estudio, que para obtenerlas tuve que emplear mil estrategias diferentes. En algunos casos se pretendió hacerme un cobro exagerado por cada foto tomada, realidad que no estaba a mi alcance, por lo que tuve que recurrir al sistema del microfilm, motivo por el cual no se logró la nitidez deseada. Las únicas instituciones que me brindaron facilidades para este tipo de trabajo fueron el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia y la Beneficencia Pública de Lima. Ante esto me vi en la disyuntiva de fotografiar las obras reproducidas en diversos libros. Sin embargo todo este tipo de

cosas aún se podían escabullir empleando para ello subterfugios diferentes. La situación se volvió verdaderamente dramática con las tomas fotográficas de la calle. Inicialmente en ellas estaba atenta a sortear la presencia de algún delincuente, pero la realidad se trastocó cuando los que se acercaban eran los policías con la excusa de que fotografiar en la vía pública estaba prohibido por motivos de seguridad nacional; de esta manera me vi envuelta en la desagradable situación de encontrarme detenida, mientras trataba de explicar mi labor a individuos que me miraban como sospechosa y verificaban mis antecedentes.

El aliento para iniciar este estudio me lo dio el Antropólogo Humberto Rodríguez Pastor cuando me hizo tomar conciencia de mi situación como minoría étnica. Ya involucrada en el investigación fueron mis alumnos los que me ayudaron en la recopilación de noticias referentes al arte, para lo cual se abocaron a la minuciosa tarea de revisar diversos diarios y revistas de la época; por ello les expreso mi más sinceros reconocimientos a Teresa Arias Rojas, Patricia Borda, Milagros Camarena, Issela Ccoyllo, Ivanna Dianderas, Carmen Escate, Rosa Febres, Fara Gonzales, Llecsabel Guerra, Esther Guerrero, Ysabel Haro, Patricia Mondoñedo, Liz Moreno, Mirtha Ordóñez, Pilar Orihuela, María Palomino, Roxana Polanco, Sirley Ríos, Juan Carlos Rodríguez, María Teresa Romero, Dora Rubio, Anita Tavera y Karina Torres.

De manera paralela muchos amigos tuvieron la delicadeza de socorrerme constantemente con material bibliográfico y fotográfico, entre los que se encuentran Moreno Benini, José Centurión, José Cerna, Merli Costa, Ricardo Estabridis, Sara Joffré, Marianela Juárez, Willy Loayza, Pablo Macera, Elza Mayer, Alejandro Moreno G., Manuel Munive, Juan Peralta, Jaime Rey de Castro, Daniel Reyes, Liliana Shintani, Roxana Shintani y Francisco Yábar.

Ya en México conté con el desinteresado apoyo de diversas personas entre la que destaca la Doctora Ida Rodríguez Prampolini quien me guió y orientó durante todo el trabajo, así como las sugerencias y comentarios de la Doctora Elisa García Barragán, Doctora Clementina Díaz y de Ovando, Doctora Elizabeth Fuentes, Doctora Esther Pérez Salas, Doctor Aurelio de los Reyes y Maestro Eduardo Báez Macías. Mis amigas Jenny Stoppen y Laura Martínez Díaz me brindaron cariñosamente sus hogares, en los que me convertí en una huésped casi permanente, durante mis diversos viajes al Distrito Federal, ciudad a la que llegué gracias a la generosidad de Susana Mayer, quien me facilitó los medios para ello.

Finalmente debo agradecer a cuatro instituciones claves: el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC) por su ayuda económica, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos quien me ha dado las facilidades pertinentes a fin de culminar con éxito el presente trabajo, el Instituto de Investigaciones Estéticas donde por varios años fui becaria y que en esta oportunidad nuevamente me abrió las puertas desinteresadamente, y la Universidad Nacional Autónoma de México, en cuyas aulas me formé.

Sin todos estos soportes emocionales, intelectuales y económicos esta investigación jamás se habría concretizado, por lo que a todos ellos les expreso mi eterno agradecimiento.

PRIMERA PARTE

***LOS ITALIANOS Y SU INFLUENCIA EN LA
CULTURA ARTISTICA PERUANA EN EL
SIGLO XIX.***



CAPÍTULO I

ITALIA Y SU HEGEMONÍA CULTURAL

En el presente capítulo se hace una reflexiva apreciación de la importancia que cultural y artísticamente significaría Italia para el mundo occidental y sus colonias a partir de mediados del siglo XVI -Renacimiento- hasta fines de la centuria decimonónica -romanticismo-. A pesar de los constantes problemas políticos bajo los cuales se veía sometida la península, repartida como botín de guerra entre las otras naciones europeas durante el mencionado tiempo, Italia mantendría su hegemonía cultural viva frente a ellas sirviéndoles de modelo gracias al prestigio de su pasado y a la actitud de mecenazgo de sus gobernantes en las diversas ciudades estado, en especial Roma con el Papa. Esto le permitiría no sólo exportar ideas estéticas, sino además formar artistas únicos requeridos en otros lugares, lo que facilitaría que el gusto italiano se universalizara en Europa y en sus colonias.

Sin embargo un enemigo cultural acecharía a Italia durante siglos, mientras preparaba y ponía en práctica un exitoso plan continuado por todos los gobernantes -monárquicos y republicanos-, que le permitiría arrancar la mencionada hegemonía en el siglo XIX. Nos referimos a Francia, especialmente la ciudad de París, que como nuevo centro de vanguardia, logra atraer a los jóvenes artistas e influir con su estética al mundo occidental, dejando a Italia convertida en un sueño romántico.

En el caso de América Latina este efecto se sentiría en Brasil desde 1816 con la fundación de la Escuela de Bellas Artes y en los otros países a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando las academias locales determinan enviar a sus becarios a París, y los gobiernos comienzan a contratar arquitectos franceses para sus obras públicas.

Para facilitar la lectura de este capítulo, se lo ha dividido en cuatro apartados, tomando como criterio, en esta periodificación, el proceso político que Italia viviría entre 1559 y 1915. En cada uno de ellos se ha inscrito a los artistas italianos que juegan un rol destacado fuera de Italia a través de sus obras o presencia. Se ha dado mayor énfasis en la etapa de // *Risorgimento* pues corresponde al siglo XIX, periodo específico que analiza este trabajo, sobre todo lo referente a América Latina. El caso de Perú se toca de manera tangencial ya que el capítulo quinto está dedicado sólo a este tema.

1.1 ESPAÑA Y LA IGLESIA CATOLICA

Después, del tratado de Chateau-Cambresis¹ entre Francia y España (1559), el dominio español en Italia queda afincado en los Reinos de Nápoles, Sicilia, Cerdeña y el Ducado de Milán en Lombardia.² Durante esta etapa de ciento cincuenta años (1559-1713), la península

¹ Acuerdo de paz firmado en el castillo de Chateau-Cambresis el 2 y 3 de abril de 1599. Pone fin a la guerra entre ambas naciones por la posesión de Italia.

² Los estados independientes que desempeñan un papel importante en la política internacional eran el Ducado de Saboya (Saboya, Piamonte y Niza), la República de Génova (Liguria y la isla de Córcega), la República de Venecia (Dalmacia, islas jónicas, Chipre), el Estado Pontificio en Italia central (Roma, Lasio, Umbría, Marcas

se ve arrasada por guerras y abrumada de impuestos. Por su parte la opresión de la Iglesia Católica a través del Papado, la Inquisición, el Índice y el poder de la Compañía de Jesús (Header, 1966:101)

“contribuye a la desnacionalización de los intelectuales italianos de dos modos: positivamente, como organismo universal que preparaba personal para todo el mundo católico, y negativamente, obligando a emigrar a los intelectuales que no querían someterse a la disciplina de la Contrarreforma.” (Gramsci, 1972:49)

A raíz de esto son muchos los italianos que abandonan el país. Algunos son llevados a España como ingenieros con el fin de formar ingenieros y artilleros, para dedicarse a la construcción de fortificaciones militares, ya que en Roma la actividad arquitectónica estaba unida a la de ingeniería, por lo que incluía no sólo el diseño y construcción de edificios y monumentos, sino también de puertos, acueductos, caminos y murallas defensivas. (Katzman, 1973:45). Otros dejan Italia por sus opiniones contrarias a la intervención, en tanto en el interior las autoridades restringen los estudios de los sabios y las publicaciones impresas estarían bajo estricta censura. A pesar de ello, ésta no sería una etapa de decadencia cultural y artística para Italia, donde la doctrina clásica se impone (Bayer, 1965:214).

Como respuesta a la rigidez clásica surge el manierismo, estilo artístico de un estrato cultural esencialmente internacional y de espíritu aristocrático por excelencia, a través del cual los logros del renacimiento italiano encuentran difusión internacional con Francisco I en *Fontainebleau*, Felipe II en Madrid, Rodolfo II en Praga, Alberto V en Munich (Hauser, 1969:11-21).

El rey de Francia Francisco I ya había tenido un estrecho contacto con el arte italiano, pues entre 1516 y 1519 había hospedado en el palacio de *Cloux* a Leonardo da Vinci; en medio de grandes honores lo designa primer pintor, arquitecto y mecánico, con todo tipo de libertades (Fernández, 1982:98). Por eso no puede sorprender que cuando manda erigir el castillo de *Fontainebleau*, para decorar sus interiores en 1530 “importara”

“a un notable artista florentino, a Rosso, y dos años después le siguió otro italiano, Primaticcio, a quienes se confió la decoración y arreglo interior de los nuevos edificios. Con ellos colaboraron algunos discípulos..., una serie de brillantes personalidades a quienes la historia recuerda como la ‘primera escuela de Fontainebleau.’

(...)

“Los frescos de Rosso, los estucos de Primaticcio y las esculturas de Francesco Scibecco da Capri le conferían una belleza y gracia que sorprendía en aquellos tiempo... Así, el salón del tesoro real empezó a llenarse de obras maestras italianas: La Gioconda y La Virgen de las Rocas de Leonardo da Vinci, La Sagrada Familia y San Miguel de Rafael, La Caridad de Andrea de Sarto. Era natural, pues, que, antes o después, el rey se dirigiera más allá de los Alpes en busca de nuevos arquitectos.” (Conti, 1981:36).

En 1540 se llama a Sebastiano Serlio; su *Tratado de Arquitectura* sería durante siglos el *best-seller* de la materia y la fuente de inspiración de todo arquitecto europeo. Esta fecha coincide con una completa y rápida italianización en *Fontainebleau*, con el arribo de

y Romaña), el Ducado de Toscana (Florenia, Etruria), además de un considerable número de Repúblicas pequeñas (Radicatti, s/f:33).

Benvenuto Cellini, mientras Primaticcio realiza en Roma una serie de copias de las grandes esculturas clásicas para decorar el castillo y de regreso instalar una fundición artística en la que trabaja el arquitecto Giacomo Barozzi da Vignola quien años más tarde (1562) escribe el *Tratado de los cinco órdenes*, obra arquitectónica de importancia fundamental hasta nuestros días. Pero el fervor constructivo y decorativo de lo que se conoce como la Escuela de *Fontainebleau* se termina con la muerte de Francisco I en 1547 (Conti, 1981:36-37).

Por su parte en España el rey Felipe II, en 1563, inicia la construcción de El Escorial. Sus interiores se encuentran decorados con frescos del ligur Luca Cambiaso y esculturas de Leone y Pompeo Leoni con numerosas obras religiosas y funerarias; también se halla el crucifijo de bronce dorado de Domenico Guido. El panteón de los Reyes es obra del arquitecto Crescenzi y la iglesia se le atribuye a Francesco Paciotto da Urbino, cuyos diseños debió estudiar e interpretar Juan de Herrera (Favole, 1981:54-56).

De esta manera el estilo manierista encuentra un espacio privilegiado para ser admirado y difundido, siendo la pintura la que mayor revolución produce (Header, 1966:101).

Esta inferencia de Italia en el mundo occidental se vería reforzada más aún cuando en 1577 el Papa Gregorio XIII crea la Hermandad de San Lucas que da origen a la Academia de San Lucas en Roma, quizás la más antigua de todas las academias italianas. Su sucesor, el Papa Sixto V, la confirma y le dona la iglesia de Santa Martina con sus rentas y dependencia. Los estatutos de esta academia servirían de norma para otras instituciones análogas (*Enciclopedia...*, 1958:860). Asimismo sería el lugar de encuentro de los artistas, y donde se señalarían las directrices estéticas que regirían a Europa y sus colonias, durante varios siglos.

Su fuerza centrífuga sería tal que los franceses a fin de contrarrestarla crean en 1648, durante el reinado de Luis XIV, la Real Academia de Pintura y Escultura bajo la dirección del pintor Charles Le Brun y tiempo después (1671) la Academia de Arquitectura fundada por Jean Baptiste Colbert. Pero la influencia de San Lucas era tal, que la misma Francia comienzan a enviar a sus artistas a completar los estudios a Roma; a fin de mediatizar este influjo, la corona francesa gracias a la iniciativa del ministro Colbert determina en 1665, fundar una Academia de Francia en Roma para que a ella asistan los jóvenes franceses que obtenían los premios de pintura, escultura, grabado y arquitectura mediante concursos convocados por la Academia de París (*Enciclopedia...*, 1958:862).

Sin embargo el influjo de Roma llegaría directamente a París cuando

“En 1665, por insistencia de su ministro, Luis XIV pidió al Papa permiso para que su principal arquitecto Juan Lorenzo Bernini fuese a París a supervisar la reconstrucción del palacio del Louvre. Al llegar a la tierra francesa, Bernini fue recibido con todo el honor que correspondía a su altísimo rango de primer artista de la época. El diseño que hizo para el Louvre fue radical en muchas formas.” (Fleming, 1981:231)

Pero el plan de Bernini es rechazado. De manera paralela era requerido para hacer trabajos escultóricos; así realiza en mármol el *Busto de Luis XIV*. Su planteamiento artístico influiría en algunos escultores, como Girardon, que harían variantes de las fuentes proyectadas por Bernini, para decorar los jardines de Versalles, mientras otros artistas viajan a Italia a copiar las admiradas estatuas de la antigüedad, réplicas enviadas a París y colocadas en pedestales a lo largo de las avenidas de Versalles (Fleming, 1981:231).

Por su parte los exiliados italianos de erudita formación cultural académica, influirían estéticamente, con sus consejos y asesorías, a los nobles europeos para los que trabajaban; así en 1700 el arte italiano continuaba siendo cosmopolita, y su sentido de belleza pertenecía a

toda Europa (Gramsci, 1972:49). Esto conlleva a que las grandes colecciones de arte, que ya existían, continuaban siendo acrecentadas con obras italianas. Por ejemplo la colección del emperador Carlos V era cuantiosa; estaba conformada por objetos de arte heredados de sus abuelos maternos (Isabel de Castilla y Fernando de Aragón) y de su tía paterna Margarita. El rey la incrementa y entre estas obras se encuentran los cuarenta retratos de Carlos V y su familia que Tiziano realiza después de haber conocido a su majestad en Venecia.

En el siglo XVII destacan las colecciones de los reyes Carlos I de Inglaterra y Felipe IV de España, y la de los pintores Van Dyck y Rubens. A Carlos I se le considera un gran coleccionista; entre las piezas artísticas de su propiedad se hallaba un considerable número de pinturas de la escuela veneciana. Por su parte el rey Felipe IV en 1649 manda al pintor Velásquez para que adquiera a su nombre pintura italiana. Van Dyck tenía lo mejor de Tiziano, y Rubens, gran estudioso de Tiziano y Tintoretto en Venecia, de Miguel Ángel y Rafael en Roma, después de su matrimonio con Isabel Brandt, construye un palacio al estilo florentino donde alberga su colección, de las cuales muchas obras eran italianas.

1.2 EL SIGLO XVIII

Podría señalarse como inicio el año de 1713 con la paz de Utrecht,³ y como fin el alba de la Revolución Francesa en 1789. En Italia este período se divide en dos por la paz de *Aix-la-Chapelle* (1748). El primero se caracteriza por ajustes territoriales que alteran el acuerdo de Utrecht, y el segundo por reformas políticas y la infiltración del pensamiento revolucionario francés (Header, 1966:104).

A inicios de este siglo XVIII el Papa Gregorio XI (1700-1721), a fin de rescatar la fama y atracción de la Academia de San Lucas, cuya hegemonía cultural estaba en riesgo frente a París, establece concursos anuales de pintura, escultura y arquitectura (*Enciclopedia...*, 1958:860), para dotarla de mayores atractivos. De esta manera, estéticamente la doctrina clásica que había nacido en el siglo XVII continúa vigente. Por su parte el interés por las colecciones sigue vivo, así como la asesoría que los italianos daban a los nobles. Uno de estos casos es el referido al rey Augusto III de Sajonia; su consejero era el escritor Francesco Algarotti (1712-1764), quien además era su proveedor de obras de arte, adquisiciones que realiza para la Galería de Dresde (Gramsci, 1972:49).

Mientras tanto en Génova se desarrollan florecientes grupos profesionales especialistas en tallar y policromar la madera en la que representan figuras de santos con la idea de mover a devoción; muchas de estas imágenes serán encargadas desde España (Estabridis, 1990:C-1).

Este influjo italiano también se hace presente en las colonias americanas. En 1717 llega a Buenos Aires el jesuita Andrés Bianchi, arquitecto de profesión; con su compañero y paisano Juan Bautista Primolli, realiza las obras más importantes de la arquitectura colonial del siglo XVIII en Buenos Aires, Montevideo, Córdoba y en las Misiones del Paraguay; aunque rara vez permanecerían juntos, más de una obra planteada e iniciada por uno, es finalizada por el otro (Gutiérrez, 1984:192-194).

Desde 1748 hasta la invasión por Napoleón Bonaparte en 1796, Italia vive en relativa paz. Es el período en que se forma la burguesía que culminaría con *Il Risorgimento* (Gramsci,

³ Los tratados de Utrecht fueron un conjunto de paces, convenios y tratados firmados por los beligerantes de la guerra de Sucesión de España (1701-1715).

1972:51). Era una etapa de grandes contrastes socioeconómicos en toda Europa y en especial en la península Itálica

“donde los ricos parecían más ricos y los pobres más pobres. Roma seguía siendo el centro artístico y religioso del mundo. La esplendorosa pompa de la corte pontificia, los suntuosos banquetes y recepciones de los cardenales y de la nobleza romana, los tesoros de arte y de literatura acumulados en los museos y bibliotecas y el súbito interés despertado por la arqueología, atraían hacia la Ciudad Eterna, no sólo el rico elemento cosmopolita, sino también a los artistas y hombres cultos de todos los países. Pero no sólo a Roma. Venecia llamaba también la atención de Europa y, a pesar de las guerras, los visitantes de todas partes acudían a ella para reír con las comedias de Goldoni y divertirse con la alegre algazara de su famoso Carnaval. En Nápoles el encanto de sus maravillosos paisajes, la benignidad de su clima y las recientes excavaciones de Pompeya y Herculano, atraían a muchos visitantes...” (Header, 1966:105-106)

Generalmente se dice que gracias al descubrimiento de las zonas arqueológicas de Herculano (1719) y Pompeya (1748), se da vida al neoclasicismo; esta aseveración olvida que Roma siempre estuvo animada de las formas del arte inspiradas en parte de lo antiguo (Salmi, 1956:960). El estilo neoclásico, elaborado por los italianos, es expresado con claridad y unidad por los franceses y difundido a América a través de España (Bayer, 1965:214) con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744), de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos en México (1783), de la Academia de San Luis en Chile⁴ (1797) (Cruz, 1984:99) o el arribo de artistas que realizan importantes obras para la corona y el clero. En Brasil se hace presente con la corte portuguesa del rey Juan VI, cuando en 1816 crea la Academia de Bellas Artes (Civita, 1986:151).

Por esos años trabajaba en España el italiano Francesco Sabattini, uno de los más famosos arquitectos de la época. Junto a él se encontraban sus paisanos Joaquín Toesca y Ricci y Antonio Bernasconi, quienes son contratados por la Corona española para realizar obras en las capitánías generales de Chile y Guatemala respectivamente, donde consolidan el neoclasicismo. El primero se marcha para realizar la Casa de la Moneda, considerada el obra máxima del neoclasicismo sudamericano; durante su permanencia en Santiago Toesca trabaja además, en la catedral y en otros proyectos, como las fachadas de algunas iglesias que seguían la moda del momento, estableciendo la llamada “Escuela Toesca”, cuyos discípulos continuarían con los cánones clásicos. Por su parte Bernasconi en Guatemala, a causa del terremoto que había destruido la capital, diseña el palacio arzobispal, el hospital San Juan de Dios entre otros inmuebles. En el caso de Perú es Matías Maestro quien desarrolla este estilo. Maestro, que poseía una clara influencia de Borromini (García Bryce, 1972:54), en su proyecto del Cementerio de Lima retoma como ornamentos algunos motivos serlianos⁵ (Gutiérrez, 1984:243).

⁴ La Academia de San Luis se funda para la enseñanza de aritmética, geometría y dibujo, siguiendo el modelo de las academias españolas. Restringida a la élite de jóvenes santiaguinos, es el punto de partida para la enseñanza oficial de asignaturas vinculadas a la ingeniería, topografía y construcción. Para dictar las Clases de Dibujo se contacta a un profesor italiano residente en Buenos Aires, Martín Petris, quien al vincularse con la aristocracia local, les realiza algunos retratos de características neoclásicas. A partir de 1813 la Academia es incorporada al Instituto Nacional, único lugar donde se dictaría Dibujo (Cruz, 1984:99).

⁵ Entiéndase los diseños realizados por Serlio.



1. Antonio Toesca y Ricci. Palacio de la Moneda, Santiago de Chile, 1784-1805.

Por otra parte la política del rey Carlos III de España (duque de Parma y Toscana y rey de Nápoles antes de asumir la corona española) impulsaba la vida intelectual y científica de esta nación, en especial la referida a las ciencias vegetales, por el valor económico que las plantas encerraban como posibles materias primas a explotar. Por tal motivo, durante su reinado, se realizan diferentes expediciones a los reinos hispanos, en las que, entre otros tripulantes, se hallaban dibujantes. Una de estas expediciones es la que se encuentra a cargo del capitán italiano Alejandro Malaspina que recorre, entre 1790 y 1794, las costas de México, Filipinas, Perú, Chile y Argentina. En el puerto de Acapulco los dibujantes Giovanni Revenet y Fernando Brambilla se adhieren a la tripulación, y con las técnicas de la acuarela, ténpera y dibujo a lápiz copian escenas de los diversos lugares donde estuvieron, las que con posterioridad las reproducen en litografía; Brambilla años más tarde sería pintor de cámara de Fernando VII y profesor de perspectiva de la Academia de San Fernando (Brughetti, 1991:30).

1.3 NAPOLEON BONAPARTE

En 1796 Italia pasa bajo el poder de Francia. Catorce años gobierna Napoleón, etapa en que la península recibe grandes beneficios materiales (camino, puentes, edificios, escuelas, parques públicos), reorganización financiera, abolición total del feudalismo y la igualdad, ante la ley, de todos los ciudadanos. Con la cancelación de las viejas fronteras estatales la gente comenzaría



2. Giovanni Revenet (Expedición Malaspina). *Caza de la perdiz por gauchos de la pampa argentina.* Litografía, 1794. Museo Naval de Madrid.

a considerarse italiana en lugar de toscana o piamontesa, dando origen a la aparición de una conciencia nacional (Header, 1966:120).

Por su parte los intelectuales planteaban que el latín constituiría el eslabón de unión con la tradición clásica italiana de la antigua Roma, base para construir una nueva conciencia nacional (Gramsci, 1972:34), mientras que a través del estilo neoclásico se expresarían en la pintura, escultura y arquitectura; para lo cual se le asigna a la Academia de San Lucas ingresos fijos (*Enciclopedia...*, 1958:860).

El imperio de Napoleón tendría amplitud internacional y su vida intelectual y artística trascendería los límites territoriales nacionales.

“Lo que Grecia había sido para Roma, Italia lo fue para Francia. Napoleón llevó al escultor Canova a París quien diviniza con sus obras al emperador, a su madre y a su hermana Paulina. Las preferencias musicales se orientaron a compositores como Paisiello y Spontini.” (Fleming, 1981:282-288).

Asimismo determina que París debía ser reedificada como una nueva Roma, y en toda la ciudad los arcos de triunfo y las columnas monumentales proclamarían al mundo su presencia. De esta manera surge la iglesia de la Magdalena con aspecto de templo romano, el Arco de Triunfo del Carrusel (imitación del Arco de Séptimo Severo en Roma) rematado con el grupo de los cuatro caballos de bronce que para tal efecto había hurtado de la basílica de San Marcos en Venecia, y la monumental columna dórica de la plaza Vendôme, copia de la

columna de Trajano en Roma. Todo ello lleva a que el estilo neoclásico, que para ese tiempo, se encontraba en su apogeo, sea empleado para fines políticos (Salmi, 1956:970).

“En 1791 fueron puestas en la lista para el éxodo de Italia el *Apolo*, el *Meleagro*, el *Torso del Belvedere*, La *Ariadna*. Se consideraba indigno que las grandes obras maestras clásicas se quedasen en Roma, nido del oscurantismo y de la superstición. Mejor serían comprendidas en París, donde la República se declaraba pronta a hospedar a todos los hombres de gran sabiduría sin distinción de su nacionalidad, proclamándose así la nueva patria de la ciencia y el arte.” (Maltese, 1992:17)

Así, el camino iniciado por el rey Luis XIV en Francia durante el siglo XVII, llegaba a su destino al arrebatar París la tan anhelada hegemonía cultural que Italia poseía ante el mundo occidental. Curiosamente la República culminaba la meta iniciada por una monarquía absoluta, sistema de gobierno que ellos mismos combatían en apariencia, más no en esencia.

1.4 IL RISORGIMENTO

El pensamiento europeo de inicios del siglo XIX estaba centrado en tres grandes movimientos: nacionalismo, romanticismo e industrialismo.

“El nacionalismo suponía una reacción contra el despotismo napoleónico, y después de hacer su aparición en España, Rusia y Alemania, influyó activamente en la formación de las sociedades secretas italianas. El romanticismo era, sobre todo, un movimiento literario, una reacción contra las restricciones y convencionalismos del siglo XVIII y también contra las limitaciones impuestas al espíritu humano por el materialismo del período napoleónico. El industrialismo, todavía en su infancia, era un factor desconocido, pero ya iba transformando a Europa y traía consigo inmensos problemas, de trascendencia universal.” (Header, 1966:122)

Por su parte Italia, después de la caída de Napoleón, se hallaba políticamente bajo la hegemonía de Austria, sostenida por la Cuádruple Alianza (Inglaterra, Rusia, Prusia, Austria). Todo esto le daría como consecuencia una era de conspiraciones y rebeliones permanentes manejadas por hombres provenientes de la clase media con ribetes nobiliarios movidos por el odio y el patriotismo contra opresores y traidores (Header, 1966:123).

Como *Il Risorgimento* se conoce a la etapa histórica italiana que abarca de 1815 a 1915, aunque algunos historiadores le marcan como fin 1861 ó 1870: 1861 corresponde a la unidad política propiamente tal con la expulsión de los austriacos del territorio nacional; 1870 a la anexión política de Roma como capital y los Estados Pontificios. El año de 1915 atañe al inicio de la guerra con Austria.

Esta revolución de la clase media, que comienza con las luchas entre el Estado y la Iglesia cuando, a raíz de la caída de Napoleón Bonaparte, en el Congreso de Viena se

restauran las viejas fronteras y los antiguos gobiernos⁶, destruyendo los proyectos de una vida nacional conjunta, se puede dividir en cuatro periodos: 1° 1815-1848; 2° 1849-1861; 3° 1861-1870; 4° 1870-1915. Desde la perspectiva artística la esencia es el movimiento romántico, que en Italia se inicia en 1815 para finalizar alrededor de 1911 (Maltese, 1992:107), hecho que no significa ignorar, de ninguna manera, las otras corrientes artísticas como el neoclasicismo, el realismo y el *stile floreale*.

1.4.1 PRIMERA ETAPA: 1815-1848

Desde el punto de vista político esta etapa da inicio al proceso de unificación; para el arte empieza el declinar del neoclasicismo como movimiento cultural dominante y la aparición del romanticismo. Este periodo está liderado por Giuseppe Mazzini quien trata de buscar la unidad e independencia de Italia por medio de una sublevación política espontánea del pueblo, tomar Roma y hacer de Italia, nuevamente, el centro de la civilización, continuando de este modo la lucha por la hegemonía artística-cultural que ya había perdido frente a París.

Sobre el particular el mismo Mazzini, en una carta dirigida al Papa Pío IX desde el exilio, fechada Londres, setiembre 8 de 1847, expresa lo siguiente:

“En la gran tradición de la humanidad he estudiado la tradición italiana, y he visto a Roma dos veces directora soberana del mundo, primero por los emperadores y después por los Papas. He visto que cada manifestación de la vida italiana es una manifestación de la vida europea; y que siempre que Italia sucumbe, la unidad moral de Europa comienza a disolverse en el análisis, en la duda, en la anarquía. Creo en otra nueva manifestación del pensamiento italiano, y creo que otro mundo europeo debe desarrollarse desde lo alto de la ciudad eterna, que poseyó el Capitolio y el Vaticano: y esta creencia no me ha abandonado jamás.” (1848:2)

Este sentir de Mazzini era compartido también sus por compatriotas en el extranjero. Así lo expresa una nota aparecida en el diario *El Comercio* de Lima:

“... no hay italiano que no se enorgullezca de pertenecer a la tierra ilustre que dirigió dos veces la civilización humana y que acaba de iniciar la nueva era Europea.” (“Viva...”, 1848:4)

Pero las derrotas militares de 1848 y 1849 ponen fin a este periodo. Sin embargo, Italia, sobre la cual, alrededor de 1815, el poeta inglés Lord George Byron había dicho que

“tiene un don fatal de la belleza. En ningún otro lugar hay tanto de interés tan supremo en arte, que abarca tantas épocas, visibles a nuestros ojos.” (Meyer, 1990:92)

⁶ Fernando de Nápoles vuelve al trono con el título de rey de las Dos Sicilias. Víctor Manuel I (Casa de Saboya) regresa a Cerdeña con un reino agrandado por la anexión de la República Lígur (Génova). Fernando III de Habsburgo-Lorena sucede a su padre en Toscana. A María Luisa, segunda esposa de Napoleón Bonaparte, se le concede el ducado de Parma. El Papado reabre sus antiguas posesiones. Austria se queda con Lombardia, Venecia y derechos de guarnición en Comacchio, Ferrara y Piacenza (Header, 1966:121-122).

seguía siendo motivo de atracción para los artistas extranjeros. Así es como en 1810 arriba a Roma el alemán Friederich Overbeck, creador del movimiento conocido como los "Nazarenos" quien, junto a sus discípulos, había llegado a la capital romana con un espíritu romántico para intentar liberar al arte de la "profanidades del Renacimiento", motivo por el cual utilizan modelos italianos del *quattrocento* (Leonardini, 1984-A:14).

Si bien es cierto que en el siglo XVIII había surgido una corriente pre-romántica que rechazaba la imitación de los autores clásicos, el romanticismo italiano propiamente tal abarca el período que va de 1815 a 1855 aproximadamente cuando se opone de manera abierta al racionalismo extremo y consecuente del neoclasicismo, con un creciente individualismo pletórico de sensibilidad e imaginación (Bayer, 1965:271, 359).

Entre 1831 y 1846 surge una literatura patriota. Era una conspiración literaria con la doble finalidad de elevar el sentimiento nacional y desacreditar a Austria. Influye en el periodismo, historia, novela, drama, pintura y música. Logra centrar la opinión nacional y crear una atmósfera que difunde por toda Italia los ideales románticos, industriales y nacionalistas que transformaban Europa (Header, 1966:128).

Por su parte la novela histórica italiana empieza a publicar una serie de libros, románticos en espíritu, pero con intensión política.

"Estaban escritos alrededor de algún notable acontecimiento o de alguna importante personalidad del pasado y trataban de encender un sentimiento patriótico por contraste con el espíritu imperante de sumisión." (Header, 1966:131)

El deseo de expresar el sentimiento nacional se veía reflejado, además, en todas las actividades intelectuales de la época. La pintura no sería una excepción por lo que los pintores trasladan al lienzo batallas y temas históricos (Header, 1966:130) con la idea de un arte útil al período revolucionario (Bayer, 1965:362).

1.4.1.1 AMÉRICA.

Mientras lo ya relatado acontecía en Italia, algunos artistas europeos se dirigen a América. Muchos de ellos, inmersos en un ideal romántico, buscaban en lo exótico un nuevo tema de inspiración para sus obras. También venían aquellos de formación académica que llevaban como bandera el estilo neoclásico, que por esos años se encontraba aún vigente. Algunos de estos viajeros recorren varias partes del continente americano, en tanto otros residen por una temporada en alguno de los países.

Entre los italianos que recorren varias naciones se encuentra Giuseppe Perovani, artista neoclásico, que en 1795 se marcha rumbo a Estados Unidos; para 1801 estaba en La Habana donde su arte constituye un verdadero éxito que merecería la admiración del público (López, 1989:67). Al poco tiempo abre una academia para señoritas en la que, entre otras asignaturas, se impartían lecciones de dibujo; para 1804 Perovani se encontraba en México, país en el que fallece en 1835 (Gesualdo, 1968:V.5).

Otro caso singular es el del cartógrafo Agustín Codazzi que viaja a Estados Unidos, México y Colombia donde se involucra en la lucha por la Independencia; retorna a Italia en 1822 y en 1826 regresa a América, esta vez a Venezuela, pero las guerras civiles de dicha nación lo llevan nuevamente a Colombia (Gesualdo, 1968:V.3). También se halla el retratista y destacado miniaturista, Antonio Meucci que a partir de 1818 recorre Estados Unidos, Colombia (Cartagena, Medellín, Rionegro, Bogotá), para pasar, con posterioridad, a Lima donde trabaja con éxito (Giraldo, 1948:116). Gabriel García Márquez en su novela *El general*

en su laberinto relata refiriéndose a la relación entre Simón Bolívar y Meucci, que era julio de 1830.

“Desde que se mudó al Pie de la Popa, el general no volvió más de tres veces al recinto amurallado, y fue sólo a posar para Antonio Meucci, un pintor italiano que estaba de paso en Cartagena.” (1989:185)

Otro artista es José Origoni quien, procedente de Montevideo donde había formado a varios discípulos, llega a Buenos Aires en 1834 para enseñar pintura al agua o al óleo sobre papel, lienzo o terciopelo (Gesualdo, 1968:V.4) con el método conocido como “Pintura Oriental Chinesca”; con posterioridad pasa a Santiago de Chile (Cruz, 1984:126), para establecerse durante un tiempo en Valparaíso realizando la docencia de manera particular (Rojas, 1981). Contemporáneo y con los mismos recursos está la figura de Gaetano Descalzi que, como su paisano, se mueve entre Montevideo y Buenos Aires (Brughetti, 1991:34). También se halla Alejandro Cicarelli; contratado en Nápoles en 1840 por el emperador Pedro II de Brasil como su pintor de cámara; en julio de 1848 firma un contrato con el gobierno chileno del presidente Manuel Bulnes para fundar y dirigir la Academia de Pintura en Santiago.

1.4.1.2 ARGENTINA.

El ideal neoclásico es el que inspira a los artistas italianos que arriban a este país durante la presente etapa. En 1829 llega a la capital bonaerense el pintor Lorenzo Fiorini, quien se encargaría de retratar, con marcado neoclasicismo, a la aristocracia porteña (Brughetti, 1991:34). Entre los arquitectos está la figura de Carlos Zucchi; a su arribo a Buenos Aires, en 1828, es nombrado ingeniero-arquitecto de la provincia. Hasta 1835 realiza un gran número de proyectos como el Panteón para los hombres ilustres, el Hospital General, entre otros. A partir de 1836 radica en Montevideo ciudad en la que diseña el Teatro Solís, el Hospital General, el Tribunal de Comercio, por sólo citar algunos edificios. En 1842 se instala en Río de Janeiro, desde donde elabora, además, algunas obras para el Paraguay hasta que, finalmente retorna a Europa (Gesualdo, 1968:V.5).

1.4.1.3 CHILE.

Para residir durante un tiempo arriba a Chile Camilo Domeniconi; radicado en Santiago, a raíz del asesinato del ministro Diego Portales en 1837, realiza su retrato; este artista era también comerciante de cuadros y con posterioridad se desempeñaría como cónsul de Chile en Italia (Gesualdo, 1968:V.3). Asimismo se halla la figura del milanés Juan Bianchi que llega en 1847 a Valparaíso; ya en la capital desarrolla una importante labor como retratista y profesor de Dibujo en el Instituto Nacional (Cruz, 1984:126) que, como ya se ha señalado, era el único lugar donde se impartía la clase de Dibujo.

1.4.1.4 MÉXICO.

La figura de Claudio Linati de Prévost es trascendental para la historia de la litografía mexicana. Linati había participado en múltiples acciones libertarias en su patria, en España y Francia, las cuales derivarían en cárceles, persecuciones e incluso condena a muerte. En su huida a Bruselas conoce al encargado de asuntos de México, Manuel Eduardo Gorostiza a quien, en 1824, le solicita un permiso para establecer un taller litográfico en México en compañía de Gaspar Franchini, comprometiéndose, además, a la fundación de una academia de litografía. En setiembre de 1824 desembarcan en el puerto de Veracruz y en la capital esperan el arribo de dos prensas litográficas, un amplio surtido de piedra caliza, papel, tintas y otros

materiales del ramo; mientras tanto Linati pintaba a la acuarela las costumbres y los tipos locales. En enero de 1826 el taller ya estaba establecido, pero la repentina muerte de Franchini retarda la producción; el primer periódico en aparecer es *El Aguila Mejicana* y en febrero *El Iris* con variedad de artículos que trataban de política, antigüedades y una litografía, logrando establecer una base para el desarrollo de la litografía en México. Las diferencias con su socio Heredia hacen tomar la resolución a Linati de regresar a Bruselas, desde donde escribe y publica una serie de obras sobre México entre las que destaca *Costumes civils, militaires et religieux du Mexique* (Mathes, 1994:45-46).

En el año de 1845, la Academia Nacional de San Carlos de México que se encontraba en reorganización después de una prolongada crisis, nombra como director de la cátedra de "Pintura" y de "Escultura", respectivamente, a los catalanes Pelegrín Clavé y Manuel Vilar. Estos artistas, que si bien es cierto no eran italianos, se encontraban perfeccionándose en la Academia de San Lucas cuando esta institución convoca a un concurso, a solicitud del ministro mexicano José María Montoya representante de la Junta Directiva de San Carlos.

Pero la influencia italiana en México también se deja sentir en los artistas que desean estudiar en Roma; a partir de 1836, algunos jóvenes, con la idea de continuar especializándose, van becados o con sus propios recursos a San Lucas; el primero en hacerlo es Primitivo Miranda, y le sigue Juan Cordero, en pintura, mientras que en arquitectura se encontraban los hermanos Juan y Ramón Agea (1846).

En términos generales se podría decir que los artistas italianos que por este periodo llegan a América, se expresan preferentemente dentro de un lenguaje neoclásico.

1.4.1.5 BRASIL.

Durante todo el siglo XIX Brasil sería atracción de gran número de pintores extranjeros; la mayor parte de ellos iban seducidos por la naturaleza tropical, en tanto otros arriban allí en busca de una clientela rica y ávida de perpetuar la imagen de su prosperidad. Ante este panorama los italianos también se harían presentes, aunque comparándolos con otros europeos, su número sería considerablemente menor y su aporte más humilde, sobre todo frente a los franceses que bajo su dirección se había fundado la Escuela de Bellas Artes en 1816. De esta época está la figura de Alejandro Ciccarelli, de quien ya se ha hecho referencia como pintor del emperador Pedro II. Para 1843 desembarca en Río de Janeiro Luigi Satllone que se dedica preferentemente al paisaje, y en 1849 Nicollo Antonio Facchinetti quien también incursiona en la misma temática. Estos artistas se vieron favorecidos por el apoyo y patrocinio del emperador Pedro II en las artes y en la cultura, pues por esos años Brasil, gracias a la explotación del café, gozaba de auge económico (Civita, 1986:165-175).

1.4.2 SEGUNDA ETAPA: 1849-1861

El fracaso de las diversas sublevaciones en contra de los austriacos, acaecidas en Italia en 1848, dará inicio a esta segunda etapa en la que la opinión pública pone sus esperanzas en Camilo Benzo, conde de Cavour, quien tenía como idea unir el destino de Italia al de Europa, donde Italia fuera parte de Europa (Prezzolini, 1955:341-351). De esta manera reconocía abiertamente la pérdida de la hegemonía artística-cultural que ya se encontraba en París.

Todos los esfuerzos políticos se enfocan hacia el logro de la unidad que, desde la caída de Roma en el siglo V d.C. había desaparecido cuando el Imperio se había desmembrado en múltiples estados independientes. El compacto bloque que los italianos forman para continuar haciendo frente a los austriacos, alcanza también a aquellos que residían en el extranjero,

quienes de una u otra manera apoyaban a los revolucionarios del interior. Las noticias eran difundidas con prontitud y exaltadas con ahinco como se puede leer en una de tantas:

“¡Viva la Independencia Italiana!

Italianos:

Finalmente tenemos el acontecimiento que desde hace tres siglos esperabamos, toda la Italia, principes y pueblos, está reunida y levantada como un solo hombre para sacudir eternamente el yugo extranjero, la guerra sagrada de la independencia italiana ha empezado.” (“Viva...”, 1848:4)

Los resultados de todo este esfuerzo fueron una monarquía constitucional, una fusión administrativa en provincias con capital única, libertad del yugo extranjero y libertad de política interior.

En el aspecto artístico para 1855 el estilo neoclásico finalizaba en Italia y surgía el realismo (Maltese, 1992:168). Los artistas italianos ya desplazados en el resto de Europa, continúan llegando a América, muchos de ellos autoexiliados a raíz de las persecuciones políticas de las que son víctimas por parte de los austriacos que por esos años gobernaban Italia. Debemos recordar que la unificación italiana es realizada por una minoría activa en la que los intelectuales formaban parte importante. Por eso entre el grupo de inmigrantes a América muchos eran figuras intelectuales quienes nunca cortarían su nexo con la península.

1.4.2.1 ARGENTINA Y URUGUAY.

A estos dos países arriban algunos artistas que tenían fuertes problemas de índole político en la península itálica. Tal es el caso de Baltazar Verazzi buscado por la policía imperial; en el Piamonte, donde se encontraba refugiado, el cónsul argentino lo convence para viajar al Río de la Plata, llegando a Buenos Aires en 1853. En la capital Argentina, junto al escultor Cheronetti, decora el Teatro Colón, obra del arquitecto de origen italiano Carlos Enrique Pellegrini. Similar situación vive Ignacio Manzoni, que había luchado con los patriotas del *Risorgimento*; obligado a abandonar Italia, embarca rumbo a América, para recorrer Estados Unidos, Perú, Chile y Argentina país en el cual finalmente se establece en 1854, y desde donde su actividad política en pro de la República, continuaría. Por su parte Carlos Penuti, pintor, dibujante y litógrafo, llega a Montevideo donde forma parte de los soldados garibaldinos de la Legión Italiana; de él se conocen algunas litografías tomadas en la batalla de Caseros el 3 de febrero de 1852, donde las tropas de Rosas son derrotadas (Gesualdo, 1968:V.4-5), convirtiendo de esta manera, bajo el ideal romántico, una pintura útil al periodo revolucionario argentino.

Con deseos de realizar estudios de especialización se marcha el argentino Martín Boneo hacia Florencia, donde ingresa al taller de Antonio Ciseri; tiempo después pasa a Roma (Brughetti, 1991:41).

1.4.2.2 CHILE.

El gobierno de Manuel Bulnes (1841-1851), preocupado por la evangelización y asistencia espiritual de los naturales en el sur del país, en 1848 encarga a su embajador en Roma el envío de misioneros; al poco tiempo llegan capuchinos italianos quienes construyen, entre 1863 y 1871, varias iglesias empleando los materiales de la zona, preferentemente madera. Entre ellos destacan los padres Gaudencio de Nirasco, Pablo de Arroyo y Alfonso de Bitonto con los templos de Pelchuquín, San Pablo y Boroa, todos ellos de corte neoclásico (Guarda, 1983:6).



3. Eusebio Chelli. Iglesia de San Ignacio, Santiago de Chile, 1867-1872.

Mientras tanto en la capital, para 1853 ya había llegado el romano Eugenio Chelli junto a su hermano escultor, ambos con lineamientos neoclásicos; el primero deja importantes edificios en Santiago, relacionados con la construcción de iglesias como la de San Ignacio, Preciosa Sangre, Capuchinas, Recoleta Dominica y algunos dentro de la arquitectura civil como el Palacio Errázuriz (*Guía...*, 1976). Para la construcción de la Recoleta Dominica se trajeron desde Carrara medio centenar de columnas de mármol blanco que se yerguen majestuosamente en el interior del templo (Laborde, 1984). Y en lo que se refiere a pintura arriba el genovés Giovatto Molinelli, de quien no se poseen mayores datos; entre 1859 y 1861 radica en Santiago de Chile, etapa en la cual con gran

precisión y minucioso detalle plasma la ciudad, las costumbres y la moda ("La Historia...", 1983).

Como ya se ha mencionado Alejandro Cicarelli funda la Academia de Pintura en Santiago, ciudad en la cual radicaría, a partir de octubre de 1848, durante veinte años y donde deja numerosos discípulos (Cruz, 1984:170). El entusiasmo por concurrir a las clases que en la Academia se dictaban sería mayor del esperado, ya que a ellas se inscriben obreros, artesanos, sacerdotes y jóvenes con vocación (Bindis, 1982). En la inauguración de la Academia Ciccarelli pronuncia un discurso en el cual se remonta a las Bellas Artes a partir del mundo clásico greco-romano, cosa que no era de extrañar pues este artista tenía una formación neoclásica ("Cicarelli...", 1980).

En lo referente a los jóvenes artistas que marchan hacia Europa para perfeccionarse, sólo se sabe de Antonio Smith, discípulo de Cicarelli quien, a raíz de algunos problemas políticos, en 1859 arriba a Roma donde estudia con Carlos Makó (Cruz, 1984:180).

1.4.2.3 MÉXICO.

En la Academia Nacional de San Carlos la corriente italiana es revitalizada en pintura, gracias a la llegada de Eugenio Landesio (1855), para cubrir la cátedra de "Paisaje y Perspectiva", quien

"sugiere a los estudiantes insertar en sus paisajes resonancias tanto pastorales como heroicas. Sensibilidad y disciplina caracterizaron su quehacer y el de sus discípulos, a los que pronto logró involucrar en visiones profundas de la naturaleza mexicana." (García Barragán, 1994:193-194)



4. Eugenio Landesio. *El valle de México desde el Cerro Tenayo*. Óleo sobre tela, 1870, Museo Nacional de Arte, México.

Entre sus más destacados discípulos figuran Luis Coto y José María Velasco, quienes continúan con el paisaje de corte romántico durante toda la centuria decimonónica.

Mientras tanto el arquitecto milanés Javier Cavallari (1856), docente de la Academia de Palermo, al año siguiente de su arribo a México ya había reorganizado la carrera de "Arquitecto e Ingeniero Civil", que a fines de 1867, en el gobierno de Benito Juárez, sería dividida. Durante la gestión de Cavallari el liberalismo estilístico es definitivo. Y por primera vez se imparte la cátedra de historia de la arquitectura, resultado de los cambios culturales europeos (Katzman, 1973:53-59).

"Se hacían proyectos renacentistas con salones de grandes cubiertas influidos en las exposiciones internacionales de París, y se revaloraron el románico y el gótico. (El mismo Cavallari había realizado obras góticas). Los alumnos por primera vez se familiarizaron con el fierro y sus posibilidades." (Katzman, 1973:59)

Dentro del sistema de becas otorgados por la Academia de San Carlos, se marchan para la de San Lucas de Roma, en pintura Salvador Ferrando (1851), Santiago Rebull (1851) y José Salomé Pina (1853); en escultura Epitacio Calvo (1854) y en arquitectura Ramón Rodríguez Arangoiti (1854). El caso de José Salomé Pina es bastante especial; enviado a Roma por la Academia, este joven estudiante se queda en París durante seis años hasta que, amenazado con la suspensión de la beca, marcha forzado a Roma (Leonardini, 1984-A:53-77).

Entre 1851 y 1857 también se adquieren algunas obras realizadas por artistas europeos, la mayoría de ellos italianos: por ejemplo a Giovanni Silvagni, director de la Academia de San Lucas, se le encomienda *La toma de Jerusalén por Tito*; a Francesco Podesti, de la misma Academia, un *Retrato del Señor Bustamante* y una *Sagrada Familia*; a Jerónimo Viscardini varias copias de artistas famosos (Veronés, Tiziano, Reni y Murillo) y el original de *San José*; a Giovanni Brocca *San Pedro en Toscanella* y *Vendimia en Lombardia* (Báez, 1976:16-23). Todo ello obedecía a la política de la Academia de San Carlos, tan bien expresada por Bernardo Couto en el *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, cuando dice

“Yo también espero que las obras de los artistas que en la Academia o bajo sus auspicios se han formado aquí o en Italia, no sólo mantengan, sino que aumenten el lustre de esta escuela.”(1947:116)

De lo expuesto se extrae que mientras en México los italianos llegados estaban imbuidos en el espíritu romántico de la época, en los otros países mencionados la corriente romántica estaba impregnada de sobrevivencias neoclásicas, propias de la arquitectura romántica marcada por el eclecticismo.



5. Alejandro Ravizza. Catedral Metropolitana, Asunción, Paraguay, c. 1854.

1.4.2.4 PARAGUAY.

Durante esta etapa en Paraguay se realiza una serie de obras arquitectónicas de gran envergadura, para lo cual se contratan los servicios del arquitecto Alejandro Ravizza en 1854, quien erige el Oratorio de Nuestra Señora de la Asunción de marcada influencia francesa; en la actualidad este edificio es Panteón de los Héroes, sepultura especial con la idea de honrar a los grandes hombres, idea nacida en Francia durante la República (Aguilhon, 1994:125). También Ravizza reconstruye la Catedral en estilo neoclásico. Asimismo traza y eleva el Palacio de Gobierno con arquerías de medio punto, el Palacio del Congreso -después Ministerio de Justicia- y el Teatro de la Opera, réplica del teatro *della Scala* de Milán, edificio que no se concluye debido a la Guerra de la Triple Alianza (Argentina-Brasil-Uruguay contra Paraguay: 1865-1870) (Castedo, 1988:51-53), provocada por los intereses y la presión del capital británico que conllevaría a la ruina, paralización del país y exterminio de casi la totalidad de la población masculina.

1.4.3 TERCERA ETAPA: 1861-1870

En esta breve etapa prima la idea de anexionar los Estados Pontificios y la ciudad de Roma a la naciente República, esta última para convertirla en la capital de la Nación, objetivo que se hace realidad el 20 de setiembre de 1870 cuando Italia se constituye en un reino unido e independiente, bajo la Casa de Saboya, con un régimen constitucional. Así el clero queda sujeto a las leyes civiles, nacionales y la unidad se logra cabalmente después de medio siglo de luchas internas (Header, 1966:121, 164).

Sobre la corriente de estudiantes latinoamericanos que viajan a Roma en este periodo se tienen pocas referencias. En el caso de México no se otorga ninguna beca, debido a los conflictos internos que la nación vivía, a raíz de la Guerra de Intervención (1863-1867), y a los problemas económicos que esto acarrearía. Es necesario recordar que para 1867 la Academia de San Carlos desaparece nominalmente al convertirla el Ejecutivo en Escuela Nacional de Bellas Artes, pasando a depender de la Secretaría de Educación; probablemente bajo el espíritu del gobierno liberal con el cambio de nombre intentaba el toque "nacional" a esta institución, idea tan bien expresada por el crítico Ignacio Manuel Altamirano cuando comenta:

"Desde la creación de la Academia de San Carlos en tiempo del rey de España Carlos III hasta hoy, las tentativas de fundar una escuela nacional han sido pocas, aisladas, han luchado con el desdén, con el desaliento y con la presión ejercida por los directores, casi todos apasionados por los modelos del Renacimiento, producto de diversas escuelas italianas."(1874:10)

En lo que se refiere a Chile, para 1869 se marcha Miguel Campos gracias a una beca concedida por la Academia (Cruz, 1984:180), quien es el último becario en ir a Italia, pues a partir de entonces París sería el nuevo destino señalado para ellos. En cuanto a los artistas procedentes de Italia, se tiene noticias sobre C. Calcagno quien se encuentra activo en Buenos Aires para 1865.

1.4.3.1 BRASIL.

Entre 1865 y 1870 Brasil sufre un gran desgaste económico a raíz de la Guerra de la Triple Alianza contra Paraguay, hecho que a los artistas locales les serviría para realizar pasajes históricos. Los dos pintores italianos que arriban durante esta corta etapa no incursionan en esta temática. Eduardo Da Martino, oficial de marina, en su corta estadía plasma al óleo

alrededor de treinta marinas. Por su parte Angelo Angostini en la ciudad de Sao Paulo inicia su carrera como caricaturista político; funda varios periódicos de corta vida como *O Diabo Coxo* y *Cabriao*; en Río de Janeiro trabaja para *Fluminense*, *O Mosquito* y *Revista Ilustrada*, en esta última publicación, a partir de 1884 publica *Las aventuras del señor Caipora*, considerada la primera historieta brasileña. Como pintor cultiva el paisaje, el retrato destacando por su color (Civita, 1986:174).

1.4.4 CUARTA ETAPA: 1870-1915

En este periodo, también denominado "La Italia Moderna" (Header, 1966:165), se cristalizan los objetivos nacionales que habían dado inicio a *Il Risorgimento* (Prezzolini, 1955:347). Pero los pobres seguían en las mismas condiciones, por lo que la inmigración económica continuaría, dejando despobladas regiones enteras. Curiosamente la nación comienza a reforzar su economía de manera gradual, como resultado del duro trabajo de sus habitantes, del ahorro paciente de estos, del dinero enviado desde el extranjero por millones de italianos y del desenvolvimiento económico del resto de Europa donde el Estado Italiano saca como ventaja, no sólo la venta de sus productos agrícolas, de sedas y de tejidos (humilde industria en comparación con la habida en otros países que disponían de hierro y carbón) sino además, de los modestos salarios que perciben los trabajadores (Prezzolini, 1955:452). Entre los años de 1870 a 1900 Italia se identifica con el positivismo y anticlericalismo masónico y democrático (Gramsci, 1972:57).

La mayor libertad de expresión en el país, favorece a las artes (Bayer, 1965:362). Entre las nuevas opciones estilísticas surge el eclecticismo y el *Art Nouveau* adoptado este último como *Stile Liberty*, modo derivado de Inglaterra a partir de 1875 cuando Arthur Lazenby Liberty abre su tienda en la calle Regent, lugar en el cual emplea muchos objetos con diseños de este estilo (Costantino, 1994:16); también se le conoce en Italia como *Stile Floreale*.

A partir de 1900 hasta la guerra con Austria, Italia se caracteriza con el modernismo y el filosofismo idealista (Gramsci, 1972:57), disfrutando de

"la primera y única época de prosperidad que haya conocido desde hacía siglos...

El mundo del pensamiento, en lugar de copiar servilmente, como durante todo el siglo XIX, los modelos que venían de París, buscó y encontró nuevos horizontes." (Prezzolini, 1955:353)

Para los artistas italianos América continúa siendo un posible lugar donde realizar su arte, atraídos, como todos los otros inmigrantes, por el sueño de la libertad, la abundancia y la Tierra Prometida. Por otra parte, a pesar que Italia y sus diversas ciudades ya habían perdido definitivamente la hegemonía artística-cultural frente a París desde hacía varias décadas, Roma continuaría siendo un fuerte atractivo para los artistas latinoamericanos que viajaban a estudiar a Europa, por lo que en la mayoría de los casos la visitaban.

1.4.4.1 ARGENTINA.

La política económica progresista llevada a efecto por el gobierno argentino, conlleva a que a esta nación afluyan columnas de inmigrantes; entre el millón quinientos sesenta mil italianos que llegan, se hallaba José Agujari que, para 1871, cultiva la acuarela, la litografía, interesándose en escenas campestres criollas; su inquietud cultural lo hace participar en la

fundación de la Sociedad Estímulo de las Bellas Artes y en 1878, a fin de reunir datos para instituir una Academia de Bellas Artes es enviado a Italia por Sarmiento, trámite que fracasa a raíz de una crisis política (Brughetti, 1991:39-40). En arquitectura esta oleada contribuye a afirmar el gusto italiano al menos hasta el decenio de 1880.

“Monumentos, los más de carácter público, y casas de prosapia repiten con eclécticas variantes la ideología de arquitectos nacidos o formados en Italia. Se ha denominado a este periodo como el de la arquitectura ‘sarmientina’, en alusión a los ideales civilizadores del entonces Presidente (1868-1874) y durante él o después, tomó cuerpo la etapa también caracterizada como italianizante. Fueron sus iniciadores y más conspicuos impulsores Nicolás Canale y su hijo José y sus epígonos, hacia 1880, Tamburini y Buschiazzo. La mayor parte de los proyectos de Nicolás Canale quedó inconclusa o ha sido demolida. Francisco Tamburini proyectó diversos edificios públicos de notable significado, entre los que destacan buena parte de la Casa Rosada..., el Hospital Militar Central, la Escuela Superior de Medicina y los planos del Teatro Colón...” (Castedo, 1988:46)

Le correspondería a Juan Antonio Buschiazzo la continuación de la obra de Canale, además de ser él autor de hospitales, numerosas viviendas entre otros inmuebles, así como el trazado de la Avenida de Mayo y la remodelación de la Plaza de Mayo. Con posterioridad Víctor Meano finaliza el edificio del Congreso con la moda derivada del Capitolio norteamericano (Castedo, 1988:47-48).

Si bien el flujo de estudiantes argentinos hacia Roma disminuye, pues París es una nueva y tentadora alternativa, hay quienes prefieren viajar a Italia, como otra opción. Así el escultor Lucio Correa Morales, entre 1874 y 1882, estudia becado en Florencia, en tanto Francisco Cafferata parte a Italia en 1877, desde donde enviaría sus obras para ser expuestas en Buenos Aires. Eduardo Sivori, hijo de italiano, marcha a la península en 1874, momento en el cual se despierta en él la pasión por el dibujo y la pintura. Augusto Ballerini estudia en Italia en 1875 y 1879, mientras las enseñanzas recibidas en Venecia por Reynaldo Giudici le servirían, a su regreso, para ejercer el magisterio en la Sociedad Estímulo y en la Academia Nacional (Brughetti, 1991:14-48). Lo interesante en este caso es que para 1906 se funda la Academia Argentina de Bellas Artes en Roma con la idea, de parte del gobierno, que los jóvenes artistas después de cursar en las escuelas de su país marchasen a perfeccionarse a la Ciudad Eterna (*Enciclopedia...*, 1958 862).

1.4.4.2 CHILE.

Como director de la Academia de Pintura, entre 1876 y 1881, es nombrado Juan Mochi; romántico en esencia, e interesado en temas costumbristas, populares o de la historia de Chile, llevaba a los alumnos a pintar a los alrededores de Santiago (Cruz, 1984:174).

En lo referente a la arquitectura durante la década de 1880 trabaja como arquitecto, bajo la influencia del neoclasicismo, Eduardo Provasoli en la Universidad Católica, en el edificio Montero y en la iglesia Divina Providencia en Santiago (*Guía...*, 1976); en la ciudad de Valparaíso erige la torre de la iglesia de San Francisco en el cerro Barón y en Osorno y Chiloé realiza dos iglesias iguales para los padres franciscanos, únicos inmuebles en el sur, planificados por un profesional (Guarda, 1983:6). Por su parte en la capital Ignacio Cremonesi para 1896 construye la iglesia de San Isidro, dentro de la corriente neoclásica. En 1906 Ettore Petri Santini diseña en Viña del Mar el Palacio Vergara terminado en estilo veneciano. Para



6. Eduardo Provasoli. Iglesia Divina Providencia. Santiago de Chile, 1881-1890.

1907 dos jóvenes arquitectos, Armando Barison Desman y Renato Schiavon, conforman una sociedad a través de la cual intentan introducir en Valparaíso formas de la arquitectura moderna, pero a menudo deben transar en sus proyectos frente a los clientes que se inclinan por un historicismo tardío; así erigen la casa de Wenceslao Capusano, la mansión de la familia Zanelli, la Gobernación Eclesiástica entre otros (Waisberg, 1988:40, 94).

La corriente italiana se ve desplazada por la francesa que tanto gustaba a los chilenos. Esto se puede observar no sólo en los contratos que se suscriben con artistas de esta nacionalidad para realizar inmuebles de trascendencia, sino además en la actitud de la Academia de enviar a sus discípulos a perfeccionarse a París y en la de los artistas locales que se expresan con un marcado afrancesamiento, que se puede observar aún en los pocos inmuebles de fines del siglo XIX e inicios del XX que logran sobrevivir a la arrasadora picota moderna.

1.4.4.3 MÉXICO.

Este periodo coincide con la etapa del Porfiriato que en los primeros años, debido a la reorganización del país en manos de los liberales, los recursos del erario nacional no eran abundantes, lo que implicaría que la Escuela de Bellas Artes no contrataría profesores europeos, ni dispondría de becas para enviar a sus discípulos al extranjero. Sin embargo algunos pintores logran partir rumbo a Europa, como es el caso de Manuel Ocaranza a Francia en 1874, Germán Gedovius y Julio Ruelas a Alemania.

En las cartas que Manuel Ocaranza escribe desde Europa a su amigo Manuel Mercado,⁷ se pueden leer el interés que Italia representaba aún para los artistas de la época. El pintor ansioso de conocer la península itálica, a los pocos días de llegar a París se marcha por

⁷ Esta correspondencia, que la tengo en mi poder, está siendo trabajada para una próxima publicación.

el camino de hierro rumbo a Torino. Entre las diversas impresiones que recibe hemos extractado arbitrariamente algunos fragmentos:

“He obrado así porque esto conviene a mi porvenir, porque en París perdería el tiempo mientras no viniera antes a Italia (...) Estos italianos dan vida al mármol con la misma facilidad con que Dios se la dio al barro. (Milán, diciembre 16, 1874)

“Eran las siete de la noche cuando yo entraba a la ciudad de las siete colinas, en la soberbia Roma, en la dominadora capital del mundo (...) Dos días completos hace que estoy en Roma. En el primero sólo he tenido tiempo para admirarme y en el segundo para seguirme admirando. (...) Por lo que he visto en Italia me he persuadido de que la Francia no ha hecho más que imitar sin completo éxito los monumentos que aquí se encuentran.

He hecho también buena amistad con el escultor Costta y asistí a una reunión en que estuvo él con su señora. En esa tertulia me persuadí por completo de que el pueblo italiano tiene que ser esencialmente artista, pues las conversaciones tienen siempre por tema una narración de la vida de los artistas, las muchachas comentan los amores de estos, sus odios, sus gustos. La una cree que Rafael fue más espiritual y refiere los episodios de la Fornarina, la otra se muestra más entusiasta por Van Dyck. En aquel círculo se ha entablado una discusión sobre los grandes músicos italianos en ese otro grupo que está cerca del piano se puede sin necesidad de libros conocer la historia de Florencia y sus románticas tradiciones. Labios femeniles repiten los versos del sombrío autor de la *Divina Comedia*, comentan las leyendas más interesantes y fantásticas (Roma, diciembre 26, 1874).

La bonanza económica de fines de la centuria decimonónica permite al gobierno del general Porfirio Díaz reactivar la Escuela de Bellas Artes. Bajo la dirección de Antonio Rivas Mercado son contratados varios profesores europeos entre los que se encuentra el italiano Enrique Alciati quien, a partir de 1894, se hace cargo de la dirección de escultura y de la asignatura de Ornato y Modelado. De manera paralela es reiniciado el sistema de becas para los estudiantes, algunos de los cuales, como los pintores Leandro Izaguirre (Roma, 1902), Alberto Fuster (Florencia 1905) y el escultor Gabino Zárate (Roma, 1908) marchan a Italia, en tanto otros lo hacen para España.

Mientras tanto el poder ejecutivo emprende la construcción de varios edificios de carácter público, para lo cual cuenta con el servicio de arquitectos extranjeros. Entre las numerosas obras ejecutadas sobresalen la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas del arquitecto italiano Silvio Contri, el Edificio Central de Correos y Telégrafos y el nuevo Teatro Nacional (conocido actualmente como Palacio de Bellas Artes) pues el anterior había sido demolido, del italiano Adamo Boari. El Palacio Legislativo (proyecto inconcluso a raíz de la Revolución) es encargado a un arquitecto francés.

La Secretaría de Comunicaciones, con características renacentistas, está estructurada con aspecto palaciego; destaca las balaustradas de la magnífica escalara interior, las puertas de fierro traídas de Italia y la pintura mural de algunos de sus techos. El Edificio de Correos y Telégrafos responde al neogótico veneciano. Ambos inmuebles son producto del eclecticismo de la época y del resurgimiento de los diversos estilos encubiertos bajo el prefijo “neo”. Finalmente el Palacio de Bellas Artes en su exterior obedece al *art-nouveau* que tan de



6a. Adamo Boari. Interior del Edificio de Correos y Telégrafos; escalera principal. México, Distrito Federal, fines del siglo XIX.

boga se halla por esos años; las esculturas de mármol de Carrara que lo embellecen son obras de los italianos Bistolfi, Boni, Giorenzo y del húngaro Marotti. (Neuvillate, 1980:108).

Si bien es cierto que la influencia italiana merma considerablemente en México, ésta no se rompe por completo, pues aún se mantienen algunos lazos expresados en la arquitectura ecléctica y en la del *art nouveau* con la que fuera la capital de la cultura occidental durante tantos siglos.

1.4.4.4 BRASIL.

Discípulos del napolitano Morelli, arriban a Brasil Antonio Ferrigno en 1893 y Beniamino Parlagreco en 1895. El primero pinta numerosas telas relacionadas con el paisaje urbano de Sao Paulo, en tanto el segundo practica todos los temas, aunque se destaca más en el paisaje (Civita, 1986:175).

1.4.4.5 COLOMBIA.

El gusto hacia la ópera italiana conlleva a que en la ciudad de Santa Fe, para 1892, se construya el Teatro Cristóbal Colón, al estilo italiano, en forma de herradura. Los setenta y dos palcos que rodean la platea son decorados por los artistas italianos César Sighinolfi, Luis Ramelli y Felipe Mastellari. El cielo raso de la sala correspondiente a la platea está pintado al fresco con representaciones de seis musas de las artes, realizadas por Mastellari y Meranini. La obra pictórica del telón es encargada a Anibal Gatti radicado en Florencia; en ella se immortalizan a los personajes de la ópera más conocidos en Colombia de esa época ("Teatro Cristóbal...", 1997).

CAPÍTULO II

PRESENCIA ITALIANA EN EL VIRREINATO DEL PERÚ

Al iniciar el presente trabajo comprendimos que no se podía limitar nuestro estudio al siglo XIX peruano si antes no precisábamos el antecedente inmediato. Era pues, entonces, necesario un capítulo referido a la presencia italiana en el Perú virreinal con la finalidad de señalar su aparición en la escena cultural peruana, y así poder establecer el nexo histórico conductor.

Para su elaboración se han tomado como base diversos estudios, siendo los más importantes el de Giovanni Bonfiglio para los primeros apartados y los de Ricardo Estabridis en lo referente a la pintura.

2.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El encuentro de dos mundos, acontecimiento que marca un cambio sin precedentes en la historia de la humanidad, realizado gracias a la iniciativa y tenacidad de un genovés, da inicio al proceso de inmigración europea hacia el “nuevo continente”.

De inmediato surge la empresa de la Conquista de América, donde la corona española muestra gran celo. No era sencillo el acceso de cualquier persona hacia las Indias Occidentales, pues existía una serie de normas que no permitían la libre inmigración. Sin embargo la presencia de italianos, de diversas ciudades-estados, era patente en las colonias hispanas.

Para la corona española existían dos clases de súbditos: los llamados naturales -los españoles-, y los “imperiales”, aquellos habitantes de los dominios españoles en la península Itálica, a quienes se les trataba como si fuesen súbditos de soberanos amigos o aliados de España. A ellos se les confería la categoría de “extranjeros de consideración”, para distinguirlos de los “extranjeros sospechosos” ingleses, franceses y holandeses (Bonfiglio, 1994:19-20).

Esta categoría de “extranjeros de consideración” tiene una explicación lógica, vinculada de manera directa a las relaciones que España mantenía con las diferentes ciudades-estados de la península Itálica. En el siglo XVI los dominios españoles llegaban a Nápoles y Sicilia y hacia fines de dicha centuria se extenderían al ducado de Milán (Bonfiglio, 1994:20). A esto hay que agregar que los Reyes de España tenían una fuerte alianza con el Papa, quien les había otorgado el título de Reyes Católicos debido a la defensa prolongada de la fe cristiana y el triunfo ante el islamismo que habían logrado erradicar de España; por esto Roma y los estados Pontificios, donde Su Santidad residía y tenía influjo, eran bien vistos.

Por otra parte a partir de 1528 la República de Génova se alía con España, y forma parte del sistema de influencias políticas y económicas españolas hasta el siglo XVII, etapa en la que banqueros y comerciantes genoveses tienen una fuerte inferencia en España y sus dominios americanos. Los marinos genoveses eran reclutados por la armada española gracias a sus

habilidades cartográficas y manejo en las técnicas de navegación; debido a los bajos salarios que percibían, muchos de ellos se convertirían en mercaderes de pacotilla.⁸

Su presencia en el continente americano se ve favorecida gracias a la provisión que el emperador Carlos V cursa en 1539 para el ingreso a sus territorios. En ella se estipula:

“Damos licencia a los súbditos naturales de todos nuestros reinos y señoríos, asy mismo a todos los súbditos del imperio y ansy genoveses para que puedan pasar a las dichas Indias y estar y contractar en ellas.” (Bonfiglio: 1994:21)

De esta manera los italianos en América sólo prolongaban lo que tenían en España, donde gozaban de franquicias especiales para comerciar (Bonfiglio, 1994:20).

2.2 CAUSAS DE LA INMIGRACIÓN ITALIANA

Las causas de la inmigración italiana durante la etapa colonial son variadas. Las podemos agrupar en económicas, políticas, culturales y religiosas.

La presencia italiana en América hispana, demográficamente poco numerosa, posee características particulares en cuanto al origen regional, al perfil ocupacional y a los mecanismos de inserción en la sociedad (Bonfiglio, 1994:19).

Entre 1532 y 1560 había cincuenta inmigrantes procedentes de la República de Génova, quienes residían en Lima y Callao; era el grupo europeo más numeroso después del español. En el censo de 1775 sucede lo mismo pues de los ciento veinticinco extranjeros, cincuenta y siete procedían de la península Itálica,⁹ siendo los genoveses la mayoría (cuarenta) (Bonfiglio 1994:21, 31).

Si bien es cierto que algunos italianos toman parte en las luchas de conquista, las actividades a las que se dedican después estaban restringidas al comercio, a la navegación y a los oficios artesanales. Esto se debía a que el poder político y militar, así como la actividad burocrática, estaban reservados con mucho celo para los españoles, por lo que los italianos eran tolerados porque ofrecían habilidades escasas en España (técnicas de navegación, cartografía, oficios artesanales, actividades artísticas). Para el censo de 1775 eran propietarios de la mayor parte de posadas, tabernas, y cafeterías de Lima, o bien se dedicaban a actividades como plateros, relojeros lapidarios, es decir pequeños empresarios (Bonfiglio, 1994:26).

La mayoría de ellos había venido desde España, en una inmigración escalonada, con una especialización laboral. Por otra parte su calidad de minoría la reforzaban dentro de la sociedad colonial a través de la endogamia, pues existía entre ellos una fuerte tendencia a establecer alianzas matrimoniales entre ellos o sus descendientes (Bonfiglio, 1994:24, 31-32). Asimismo la ayuda

⁸ El comercio de pacotilla está referido al comercio de menudeo de cosas de menor envergadura como pañuelos de seda, telas, alhajas de fantasía.

⁹ Para 1798 la península Itálica estaba conformada por varios reinos, república y regiones. Estos eran: 1. Piamonte (bajo la soberanía de Francia); 2. República Cisalpina; 3. Venecia (bajo la soberanía de Austria); 4. República Ligur; 5. Ducado de Parma; 6. Pontremoli; 7. República de Luca; 8. Toscana (ocupado por Francia); 9. Principado de Piombino; 10. San Marino; 11. República Romana; 12. República Partenotea; 13. Reino de Sicilia; 14. Reino de Cerdeña; 15. Córcega (Hearder, 1966:113).

mutua permitiría a los miembros integrarse a su comunidad, creando así una obligación de permanencia en ella. Aunque la práctica de la religión católica les facilita un acercamiento permanente con la casta gobernante representada por la minoría española, la conservación del idioma y de los hábitos como parte de su herencia cultural, continuaba vigente (Martínez, 1988:4), manteniéndolos unidos como etnia. Todo ello les favorecería para sentar las bases de lo que sería la migración del siglo XIX.

2.2.1 CAUSAS ECONÓMICAS DE LA EMIGRACIÓN

La República de Génova estaba constituida por una angosta franja costera donde la agricultura era escasa debido al territorio accidentado. Por eso la élite genovesa, que no gozaba de privilegios feudales, se dedicaba al comercio y a la navegación, motivo por el cual logra un precoz desarrollo mercantil y financiero desde la Edad Media. Mientras los genoveses se convertían en mercaderes, los sicilianos y napolitanos -que como ya se ha señalado eran súbditos imperiales de España- eran soldados o funcionarios de la corte (Bonfiglio, 1994:20-21).

Los marinos genoveses poseían una herencia marítima acumulada por siglos, lo que les proporcionaba un dominio absoluto, manejo de cartografía y de instrumentos como la brújula, poco común en la época; de allí el interés que la armada hispana tenía hacia ellos.

Hacia fines del siglo XVIII estos marinos, la mayor parte "maestre de naos", inician un tipo de empresa marítimo-comercial que la irían perfeccionando con los años. Unían con sus barcos los distintos puertos mayores y menores del Pacífico desde Panamá hasta Valparaíso, transportando mercancías, pasajeros y a veces tropas. En estos puertos tenían contactos con otros italianos que habían establecido pulperías¹⁰ y almacenes. Este tipo de comercio es el precursor del que con posterioridad se conocería como de "cabotaje" cuando desaparece el monopolio comercial de España en el siglo XIX, sistema iniciado al parecer por el marino Giustiniani en el siglo XVI. Otro rasgo de este sistema eran las alianzas matrimoniales con sus paisanos, o hijos de estos, hecho que les permitiría una red social más compacta pues entre ellos existía una solidaridad de etnia creada fuera de las fronteras naturales de la península itálica. Similar ocupación tenían los venecianos y los corsos, aunque ellos vienen en número muy reducido (*Idem*, 22-25).

2.2.2 CAUSAS POLÍTICAS DE LA EMIGRACIÓN

El virreinato de Nápoles y Sicilia, la relación con el Papa, la alianza con Génova y el dominio sobre Milán conlleva a España a establecer lazos de parentesco con Italia, por lo que no es de extrañar que algunos reyes y virreyes hubieran nacido o vivido en la península Itálica, o fuesen de estirpe italiana. Así, en el siglo XVIII, la dinastía francesa de los Borbones tenía fuertes vínculos e intereses con las repúblicas y reinos de dicha península. El rey Felipe V, que asume la corona española en 1700, estaba casado con Isabel de Farnesio duquesa de Parma. Carlos III era duque de Parma y Toscana y rey de Nápoles antes de asumir la corona española. Carlos IV había nacido en Nápoles.

El virrey, al ser una extensión política del rey, se convierte en su representante de confianza. Obligado a inmigrar para ocupar su puesto, lo hace acompañado de un gran séquito.

¹⁰ Casa comercial dedicada a la venta de todo tipo de mercadería: comestibles, licores, vestidos, enseres en general (Bonfiglio, 1994:66).

En el virreinato del Perú varios virreyes son de estirpe italiana.¹¹ Asimismo otros, antes de llegar a Lima, viven en alguna región de la península.¹² Sin embargo el caso más sobresaliente es el virrey Carmine Nicola Caracciolo, nacido en Nápoles quien entre sus títulos ostenta el de "Príncipe de Santo Buono y Grande de España"; antes de arribar a Perú había sido embajador de España en Roma y Venecia. Es él quien marca el auge de penetración cultural italiana en el ámbito virreinal. En su séquito viene el médico siciliano Federico Bottoni que en 1723 publica un tratado llamado *Evidencia de la circulación de la sangre*. Años más tarde gobierna el virreinato del Perú (1761-1775) Manuel Amat y Juniet, quien durante su juventud había militado en Italia; manda a construir en el Rimac el Paseo de Aguas (Bonfiglio, 1994:29), espacio público amplio, con cierta semejanza a los ya existentes en Italia.¹³

2.2.3 CAUSAS CULTURALES DE LA EMIGRACIÓN

Como una forma más de dominio durante la colonia está el aspecto cultural. A través de él se forma una nueva conciencia donde lo europeo es lo hegemónico, para lo cual se trazan diversas alternativas, todas valederas. Esto motiva a que algunos artistas e intelectuales, religiosos y civiles, vengan al Perú.

Las órdenes religiosas juegan un papel trascendente en este proyecto, pues gracias a ellas se difunden los nuevos conceptos estéticos manifestados por medio de la pintura, escultura, arquitectura y música, además de ser armas contundentes para la evangelización.

Desde el inicio de la colonia la influencia italiana se deja sentir gracias a los españoles que habían vivido en Italia, principalmente los virreyes y caballeros de su séquito, quienes trasladan costumbres, gustos y modelos literarios (Porrás, 1984:47). Esto se profundiza más debido a la presencia de sacerdotes italianos, que enviados por las distintas órdenes, irradian a través de sus enseñanzas los conceptos estéticos y las formas culturales europeas.

Pero también se da la presencia de civiles. Un caso interesante lo representa Antonio Ricardo, quien a fines del siglo XVI trae la primera imprenta a Lima, a la vez primera de Sud América. La imprenta es uno de los grandes aportes del Renacimiento; gracias a ella los libros comienzan a ser menos restringidos y a tener mayor alcance. Si se considera que durante la Colonia el control era muy estricto, el hecho de introducir un invento de esta naturaleza en la primera centuria del Virreinato del Perú, es una osada aventura cultural de gran envergadura a la que Ricardo se lanza sin temor, probablemente por la amplitud de criterio que poseía, producto de la etapa renacentista que le toca vivir. Ricardo, dedicado al oficio de editor, fallece en Lima en 1606.

¹¹ De estirpe italiana son: Francisco de Borja y Aragón (príncipe de Esquilache, 1614), Luis Enrique de Guzmán (conde de Alba), Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos y su esposa Ana Francisca de Borja; la esposa de Melchor de Navarra y Rocafull duque de Palata (Porrás, 1984:47).

¹² Viven en ciudades italianas los siguientes virreyes: el conde de Chinchón, hijo de un embajador en Roma; el conde Salvatierra había militado en Lombardía; el conde de Lemos, hijo de un virrey de Aragón y Cerdeña, reside un tiempo en Nápoles; el conde de Castellar como embajador en Venecia; el duque de Palata funge como consejero en Nápoles, y cuando viene al Perú lo hace con Tomás Paravicino, quien es almirante del Callao; el conde de Moncloa en Sicilia; el marqués de Villagarcía había sido embajador de Venecia (Porrás, 1984:54).

¹³ El virrey Manuel Amat y Juniet ordena construir en 1770, bajo su diseño, el Paseo de Aguas, para decorar el lugar donde reside su amante doña Micaela Villegas. Dicho barrio limeño, que se encuentra al otro lado del río del mismo nombre, se pone de moda en ese tiempo. Se dice que el mencionado Paseo de Agua se asemeja a la Plaza Navona de Roma, pero nos permitimos aclarar que tal similitud no existe.

Los cronistas vienen al Perú arrastrados por factores económicos o religiosos, hecho que no los limitan para registrar y relatar de manera paralela los acontecimientos que ven y viven. Uno de ellos es Nicolao Benito dedicado a la explotación de la plata en Potosí, quien aprovecha a reseñar la guerra civil de Gonzalo Pizarro en 1548, así como a describir el cerro de Potosí en 1573, obras que constituyen valiosos documentos. Otro cronista es Gerolamo Benzoni embarcado de manera clandestina a América, a mediados del siglo XVI; perseguido por sus creencias calvinistas, a su regreso a Italia escribe, en 1565, *Storia del Mondo Nuovo*, donde narra las experiencias de sus viajes y critica a los españoles. El florentino Francesco Carletti viene a Perú en 1593 formando parte de una expedición comercial procedente de Sevilla; a su retorno a Florencia escribe *Ragionamenti sopra le cose vedute nei viaggi dell'Indie Occidentali e altri paesi*, publicada en 1671 (Bonfiglio, 1994:30).

A partir de 1575 comienzan a hacerse presentes algunos pintores italianos, que con sus obras señalan una etapa y dejan una influencia que perdura a lo largo de la Colonia.

Pero como se ha reseñado con anterioridad, quien marca el auge de penetración cultural italiana en la élite gobernante y su corte es el virrey Carmine Nicola Caracciolo a principios de siglo XVIII (1716-1720), influencia continuada por el virrey Manuel Amat y Junient (1761-1775) que manda construir en el Rimac el Paseo de Aguas (Bonfiglio, 1994:29).

La presencia de los músicos italianos se expresa por medio de Ceruti, el organista Aparicio, Rossi y Bolognesi, este último padre del héroe de Arica, Francisco Bolognesi.

Roque Ceruti (+1760) era milanés y viene a Lima con la corte de Caracciolo, primer virrey nombrado por la casa francesa de los Borbones; ello explica el cambio de gusto de los reyes. La llegada de Ceruti al virreinato inicia la hegemonía del estilo italiano, en especial en la ópera napolitana. Su influencia y fama serían muy grandes; director de la capilla de música del virrey, es invitado por éste a componer la música para su comedia armónica *El mejor escudo de Perseo*, estrenada en 1708. A los pocos años el estilo de Ceruti se había generalizado y había trascendido las fronteras. En 1721 la ciudad de Trujillo contrata sus servicios donde permanece durante seis años, cuando retorna a Lima para ejercer el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Lima hasta 1757 (Claro, 1974:XXV).

Giuseppe Rossi llega en 1787; asimilado de inmediato a la sociedad virreinal, funda la Academia Filarmónica de Lima, que deriva en la Sociedad Amantes del País en 1791 y da vida al diario *Mercurio Peruano* (Bonfiglio, 1994:30).

En el teatro está Bartolomé Massa (1721-1799), director y empresario del Corral de San Andrés, a partir de 1765. Compone tonadas que se alternaban con música propia del país como yaravies,¹⁴ que nutren el acervo criollo. En su elenco teatral actuaba Micaela Villegas como actriz, cantante y bailarina, creándole al director serios problemas por su engreimiento y la protección que gozaba del virrey Manuel Amat. A su muerte Massa deja algunas obras con voces y orquesta; entre ellas hay un villancico, una misa, algunos fragmentos incompletos de tonadillas y obras lírico-dramática de género menor (Quezada, 1985:94).

¹⁴ Canciones amorosas en las que los versos y la música expresan el fatalismo, el individualismo y la tristeza. Canciones a voluntad del intérprete, cantadas a dúo de voces, con acompañamiento de guitarra y bandurria (Carpio, 1976:30).

2.2.4 CAUSAS RELIGIOSAS DE LA EMIGRACIÓN

Si bien es cierto que la religión forma parte de la cultura, ésta se trata de manera separada. A raíz de la evangelización arriba a las colonias hispanas en América el clero regular conformado por una serie de órdenes religiosas, entre las que se encontraban dominicos, mercedarios, franciscanos, agustinos y jesuitas. Los frailes que las integraban, ante el voto de obediencia que habían realizado, se ven en la obligación religiosa de emigrar a las nuevas colonias a fin de adoctrinar en las creencias cristianas a los indígenas.

La historia de la Iglesia Católica en el Perú tiene cuatro periodos. Los dos primeros se refieren a la etapa de la colonia y son los que nos interesan para este estudio. El primero, llamado por el antropólogo Manuel Marzal como periodo constitutivo, abarca desde el inicio de la evangelización hasta el fin de las grandes campañas de extirpación de idolatrías hacia 1660. El segundo periodo es el de la consolidación; se inicia en 1660 y permanece vigente e inalterable hasta mediados del siglo XIX, cuando los indios terminan de aceptar el catolicismo, pero haciendo una reinterpretación del mismo, en la cual mantienen muchos elementos religiosos autóctonos (Marzal, 1990:6-7).

En estos dos periodos de exaltación religiosa llegan al Perú numerosos sacerdotes y frailes italianos, muchos de los cuales eran jesuitas. Algunos dejan importantes obras escritas sobre aspectos geográficos y lingüísticos. Entre ellos destacan el napolitano Anello Oliva y Ludovico Bertonio que publica en 1612 el primer vocabulario aymara¹⁵ (Bonfiglio, 1994:29). Para reforzar la labor de la evangelización también se recurre a los elementos visuales dados a través de las obras pictóricas y escultóricas; así llega el jesuita Bernardo Bitti, los clérigos Antonio Dovela y Juan Bautista Planeta.

2.3 LOS ARTISTAS PLÁSTICOS ITALIANOS Y SUS APORTES

En el ámbito de la cultura referida a las artes plásticas se ha podido determinar la labor realizada por un grupo de italianos que dejarían una fuerte huella especialmente en lo referido a la pintura.

2.3.1 LA PINTURA

2.3.1.1 EL MAESTRO DE LA ALMUDENA Y LA PINTURA DEL CINCUECENTO.

Así se le denomina a Pedro de Santángel de Florencia quien trabaja en Cusco en las dos últimas décadas del siglo XVI. Su obra, realizada antes de la introducción del manierismo que se impondría en el virreinato durante un largo periodo, es considerada arcaica porque posee un aire del *cincuecento* con figuras idealizadas, perspectiva violenta y uso de órdenes clásicos. A pesar de que se han encontrado documentos en los que se le contrata, muchas de las obras son atribuidas

¹⁵ Idioma amerindio actualmente hablado en la zona del altiplano Perú - Boliviano. Es uno de los idiomas oficiales del Perú.



7. Pedro de Santángel (Maestro de la Almudena). *Desposorios de la Virgen*, Óleo sobre tela, Siglo XVI (fines), Iglesia de la Almudena, Cusco.

acuerdo a la mentalidad propia de la Orden, donde se preferían las formas estilizadas del manierismo toscano y nórdico ante las colosales de tendencia romanista. Su pintura muestra preferencia por los temas iconográficos de la Virgen con el Niño o escenas de la vida de ambos (*Idem*, 116-117).

El dibujo adopta canon alargado; las poses de las figuras son a veces sofisticadas y antinaturales, con rostros dulces inclinados, cuellos largos, manos estilizadas, dedos finos. Los paños tienen caídas acartonadas, quedando en ciertas oportunidades suspendidos en el aire. El color está sobre la base de matices pasteles que invaden planos amplios. Sus obras iniciales las realiza en Lima; ubicadas en la iglesia de San Pedro, la primera de ellas es *La Coronación de la Virgen* donde se localizan elementos fundamentales de su producción plástica (*Idem*, 119). En

pues carecen de firma. Discípulo suyo es el pintor cusqueño Miguel Arias (Mesa, 1982:51-52, T.I).

2.3.1.2 EL JESUITA BERNARDO BITTI Y LA LLEGADA DEL ESTILO MANIERISTA.

En 1575 llega a Perú el hermano jesuita Bernardo Bitti; con él se inicia la influencia directa del arte italiano en la pintura virreinal, que se complementaría más adelante con la presencia de otros italianos entre los que destacan Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro. La influencia de Bitti se prolongará a través de sus discípulos hasta mediados del siglo XVII, aunque en la provincia estos rezagos persistirán en el siglo XVIII (Estabridis, 1989:113).

La formación de Bitti estaba vinculada al manierismo, estilo que por esos años se encontraba en todo su apogeo en Europa, y que los jesuitas utilizan de



8. Bernardo Bitti. *La oración en el Huerto*. Óleo sobre tela, Siglo XVII, Museo de Arte de Lima.

1583 viaja a Cusco, para continuar a Juli, Arequipa y retornar a Lima en 1604; en estos años trabaja, además la escultura en bulto y relieve. Fallece en la capital virreinal en 1610 (Estabridis, 1989:120-128).

2.3.1.3 JOSÉ AVITAVILL

Natural de Nápoles, este jesuita arriba a Lima alrededor de 1591. Conoce a Bitti y además de ser su discípulo, se convierte en su más estrecho colaborador cuando éste viaja al sur y al altiplano, donde se encuentran varias de sus obras documentadas por un periodo de ocho años (Mesa, 1982:66-67, T.I).

2.3.1.4 MATEO PÉREZ DE ALESIO Y EL ESPEJISMO AMERICANO.

Otro artista importante es Mateo Pérez de Alesio que llega a Lima entre 1588 y 1589. Probablemente, por desenvolverse en el mismo espacio geográfico y dentro del mundo artístico, tendría la oportunidad de conocer al jesuita Bitti que lo había presidido.

El espíritu aventurero y grandes ambiciones de riquezas de Pérez de Alesio, lo motivan a venir al Perú donde participaría, además del trabajo artístico, en la búsqueda de minas (Estabridis, 1989:129). Giovanni Bonfiglio comenta que debido a la actitud rígida en materia de comercio e inmigración que la corona española adopta en el siglo XVII, es posible que muchos inmigrantes modificasen su nombre castellanizándolo, siendo un caso de mimetismo onomástico el del pintor y grabador Mateo Pedro Alesio quien cambia su nombre por Mateo Pérez de Alesio (1994:27-28).

Artista polifacético, desarrolla el dibujo, la pintura al óleo y al fresco, el grabado en metal y la policromía de imágenes escultóricas. Su dibujo posee gran fuerza de trazo, monumentalidad típica romana, con seguridad heredada del manierismo de Miguel Ángel. Así introduce en Perú el manierismo romano de características monumentales y decorativas, con un lenguaje de fácil lectura para el pueblo. Su obra de gran calidad y trascendente para la época, lo llevaría a poseer un taller al que acudían personas importantes para ser retratadas, como el virrey García Hurtado de Mendoza, y otros vinculados a la corte como doña Mayor Bravo de Saravia, hija del Oidor de Lima. Asimismo realizaba cuadros para estas familias y para la Iglesia con temas religiosos; de ellos se puede citar los elaborados para la Catedral de Lima, iglesia de San Agustín de Lima, San Francisco de Huánuco, convento de Santo Domingo de Lima (Estabridis, 1989:131).

Debido a sus grandes cualidades y fama, el taller de Alesio se convertiría en el eje de la pintura limeña de entonces; en él participaba de manera activa como su ayudante venido de Europa especialmente para ello, el italiano Pedro Pablo Morón. Además asistían numerosos discípulos entre los que destacan su hijo Adrián, el agustino Francisco Bejarano, Domingo Gil, Francisco García, Cosme Ferrero Figueroa, Francisco Sánchez Nieto, entre otros (Estabridis, 1989:129-130). De esta manera el maestro italiano dejaría su huella estilística a lo largo del siglo XVII, y una escuela de gran importancia considerada un pilar dentro de la pintura colonial peruana, razón por la cual a Alesio se le llamaría "Patriarca de la Pintura Peruana" (Estabridis, 1989:145).

2.3.1.5 ANTONIO DOVELA Y JUAN BAUTISTA PLANETA.

De discutida autoría es una obra única por su legado colonial. Nos referimos a la Capilla del Capitán Villegas en el convento de La Merced de Lima; ubicada a un lado de la sacristía, luce una cúpula de media naranja decorada con pintura al fresco, destaca por su hechura y belleza. El



9. Mateo Pérez de Alesio. *Virgen de la leche*. Óleo sobre tela, Siglo XVII.

investigador Schenone la ha atribuido a Mateo Pérez de Alesio. Eduardo Wufardem se la asigna a otro italiano, Antonio Dovela que por esos años trabajaba para los mercedarios.

Otros murales que se dicen ser de pincel italiano son los del primer claustro del convento de San Francisco El Grande, descubiertos en 1974. Ricardo Estabridis señala que se descarta la intervención de Alesio por la fecha de su muerte, no así su influencia en algunas escenas, por lo que podrían ser hechuras de su taller. Asimismo otros investigadores plantean la tesis de que estas pinturas fuesen ejecutadas por el ya mencionado Antonio Dovela y Juan Bautista Planeta, otro italiano que por ese tiempo radicaba en Lima (Estabridis, 1989:139).

2.3.1.6 EL "PINTOR ROMANO" PEDRO PABLO MORÓN.

Junto a Pérez de Alesio llega a Lima el romano Pedro Pablo Morón, quien sería su discípulo, colaborador más cercano y partícipe del mismo estilo. Aunque posee algunos trabajos en que firma sólo, se sabe que ayuda de manera infatigable a su maestro en diversas pinturas. En 1606 Morón se sale del taller de Alesio, para trabajar junto con Domingo Gil de manera independiente (Estabridis, 1989:142).



10. Angelino Medoro. *Retrato póstumo de Santa Rosa*. Óleo sobre tela, 1617. Basílica Santuario de Santa Rosa, Lima.

2.3.1.7 ADRIÁN ALESIO Y LA MINIATURA COLONIAL.

Adrián Alesio es con Morón el discípulo más cercano de Mateo Pérez de Alesio, de quien, como se ha señalado, era su hijo. Muy joven ingresa como fraile al convento de Santo Domingo donde con especial interés se dedica a realizar miniaturas, muy escasas en la época (Estabridis, 1989:142).

2.3.1.8 ANGELINO MEDORO Y SANTA ROSA DE LIMA.

Angelino Medoro nace en Roma en 1567. Llega a Lima aproximadamente en 1600 después de haber pasado por Ecuador y Colombia, donde había realizado obras de carácter religioso. Pero es la ciudad de Lima la que posee mayor cantidad de sus lienzos, que

se pueden ver en diversos conventos como San Francisco, Mercedarios, Descalzos, San Agustín, entre otros (Estabridis, 1989:145-153).

Los investigadores de arte que han hablado de su obra coinciden en que su trayectoria es muy dispar en calidad pictórica, a veces con pincel inseguro y titubiante, con colorido claro y brillante o bien monocromo y gris. Sus composiciones son equilibradas, siendo el tema iconográfico más tratado el de la Virgen (Estabridis, 1989:154). Pero, curiosamente a su discutida calidad, es Medoro quien realiza en 1617 la obra de arte colonial peruano que quizás tiene mayor trascendencia para la fe católica, por su contenido temático; nos referimos al *Retrato de Santa Rosa de Lima*, que el artista romano immortaliza cuando la santa limeña se encontraba en su lecho de muerte.

Angelino Medoro contrae matrimonio por tercera vez en la capital virreinal con la limeña María de Mesta Pareja, unión de la cual nace una hija que ingresa como monja al convento de Santa Clara. En su taller forma como discípulos a Luis de Riaño considerado el más importante, y a Pedro de Loayza (Estabridis, 1989:158-160).

En 1624, con cierta holgura económica, Medoro regresa a Sevilla con su familia; fallece en 1633 (Estabridis, 1989:158).



11. Carlo Maratta. *Santa Rosa*. Óleo sobre tela, Siglo XVII. Colección privada, Lima.

2.3.1.9 LAS PINTURAS DE LOS BASSANO.

En la Catedral de Lima existe una serie conocida como *El Zodiaco*, conformada por doce óleos (restaurados) que representan las actividades de la vida europea durante los meses del año; en la parte superior de cada uno de ellos hay un medallón que encierra uno de los signos del zodiaco. Los lienzos son realizados en el taller conocido como de los Bassano, por la familia veneciana Da Ponte a fines del siglo XVI o principios del XVII; no se sabe con exactitud si son obra de Jacopo Da Ponte o de sus hijos Francisco o Leandro; naturales de la

ciudad de Bassano, Italia, de ella viene el nombre con el cual se le denomina a la colección.

Se sabe de la existencia de ocho Bassanos más, todos atribuidos a Jacopo; del único que se conoce su paradero actual es *Noé y su familia embarcando a los animales en el arca*, ubicado en el Palacio Torre Tagle (Ugarte Eléspuru, 1987:15).

2.3.1.10 LAS COLECCIONES PARTICULARES Y LA PINTURA ITALIANA.

Algunas colecciones privadas de Lima guardan obras de pintores italianos manieristas y barrocos. Así se encuentra en la colección de Carlos Neuhaus Ugarteche un *San Juan Bautista* de cuerpo entero, óleo del manierista Angel Bronzino discípulo de Pontormo (Rodríguez, 1967:17). La colección Barbosa-Stern posee una serie de pinturas religiosas anónimas, de pequeño formato; se trata de óleos sobre láminas de cobre de los siglos XVI, XVII y XVIII. Y en otra colección particular existe un *Retrato de Santa Rosa* realizado por Carlo Maratta en el siglo XVII; representa a la santa limeña coronada con rosas, en actitud de meditación.

Lo ya reseñado nos indica que existía un mercado potencial -aunque restringido-, interesado en adquirir este tipo de obras procedentes de la península Itálica.

2.3.2 LA ESCULTURA

En esta expresión artística es limitada la presencia de los maestros italianos. Se conoce muy poco de artistas que practicaran esta disciplina y por lo tanto son pocas las obras de esta naturaleza que han dejado.

2.3.2.1 PEDRO SANTÁNGEL DE FLORENCIA Y LA TALLA EN MADERA.

Además de pintor, a este artista se le conoce por su actividad en Cusco como escultor, ciudad en la que se han encontrado contratos fechados a partir de 1585; realiza diversas imágenes en bulto, retablos y tabernáculos para algunas iglesias locales con marcado estilo del *cincuecento* italiano (Mesa, 1982:52, T.I).

2.3.2.2 BERNARDO BITTI Y LA ESCULTURA EN MAGUEY.

Bitti viaja a Cusco en 1583, donde también realiza obra escultórica; trabaja junto a otro fraile el hermano Pedro Vargas natural de Córdoba. Las piezas que ejecuta, elaboradas en maguey, son de estilo manierista; se refieren a relieves estofados y esgrafiados, con fondos de paisajes pintados, en los que representa a *San Ignacio de Antioquia*, *Santa Margarita*, *Santiago apóstol*, *San Gregorio Papa*, *San Sebastián*, entre otros.

En 1585 se establece en Juli, la provincia de las misiones jesuitas en el altiplano puneño; allí radica por espacio de seis años, tiempo que lo divide entre la pintura y la escultura. Ocupan importante lugar los retablos de *San Pedro de Acora* y *Challapampa*, el *San Juan Evangelista* de la Iglesia de San Juan de Acora y el relieve de la *Virgen de la Asunción* donde la Virgen aparece con ángeles músicos.

Es interesante recalcar que el material que Bitti emplea en estas obras es el maguey, material que se creía empleado exclusivamente por los indios (Estabridis, 1989:120-122).

2.3.2.3 FRANCISCO ROMANO Y LUIS ESPINDOLA.

Poco se sabe de estos artistas que radican en Lima en la primera mitad del siglo XVII. De Romano se conoce que en 1630 recibe 55 pesos para colocar las armas del marqués Pizarro en la cenefa de la fuente de la Plaza Mayor de Lima. Espindola se encontraba en Lima en 1620; como escultor era muy solicitado y algunos investigadores hablan de que en compañía de Pedro Noguera confecciona la sillería del coro de la Catedral (Radicatti, s/f:61, 74).

2.3.2.4 MELCHIORRE CAFÁ Y SANTA ROSA DE LIMA.

A raíz del reconocimiento oficial de santa Rosa de Lima por parte del Vaticano, primera santa americana, el Papa Clemente X manda a elaborar a Melchiorre Cafá,¹⁶ *Santa Rosa yacente*, talla en mármol de estilo barroco, firmada y fechada en 1665 por el artista.



12. Melchiorre Cafá. *Santa Rosa yacente*. Mármol, 1665, Iglesia de Santo Domingo, Lima.

Cafá había nacido en la isla de Malta, vecina a Sicilia, que en ese tiempo pertenecía a la corona española. Seguidor de Bernini, en esta escultura se nota la influencia de este maestro en el tratamiento del mármol y su fino acabado; nos recuerda a *Santa Teresa en éxtasis*. El mencionado Papa obsequia la talla a la orden dominica; cuando llega al Callao es recibida triunfalmente. Sin embargo su estilo y material no causa impacto al público devoto ni a los artistas locales, pues el gusto local estaba demarcado a través de las efigies tradicionales, policromadas y estofadas ("Santa...", 1995:307).

¹⁶ Los historiadores peruanos escriben este apellido con doble F, mientras los italianos lo hacen sólo con una; en este trabajo se ha tomado la ortografía usada por los italianos (*Dizionario biografico degli italiani*).

2.3.2.5 EL CRISTO DE LA AGONÍA.

En el siglo XVIII el novicio Pedro Gregorio Cavero de Espinoza, antes de emitir sus votos de pobreza, encarga a Roma una talla en madera de *Cristo en Agonía* para que fuese colocado en la Capilla del noviciado en el Convento de la Buena Muerte de Lima. La escultura, restaurada en 1990, tiene calculado el escorzo para ser vista desde unos cuatro metros de altura, sin dramatismo ni exageradas huellas de sangre (Estabridis, 1990:C-1). Probablemente la privacidad de la obra no dio posibilidades a que influyese estéticamente en el medio local.

2.3.3 EL GRABADO

La historia del grabado colonial se encuentra íntimamente ligada a la historia de la imprenta en el virreinato del Perú. El primer imprentero en arribar es Antonio Ricardo, en 1581. Natural de Turín, venía de México donde había trabajado en una imprenta instalada en una de los locales de la Compañía de Jesús, orden con la que estaba vinculado por afecto y gratitud, y a la que le unía además su profundo espíritu religioso. En Lima se contacta con los padres jesuitas quienes le permiten establecer su imprenta en uno de sus inmuebles, y sin abandonar la costumbre de dejar constancia en sus trabajos de su condición de extranjero, en 1584 saca sus dos primeras publicaciones, que serían además las primeras de América del Sur: el folleto Pragmática sobre los diez días y el libro *Doctrina Christiana*. En el frontispicio o colofón de sus ediciones se autodenomina "Primer Impresor en estos Reynos del Peru" (Radicatti, s/f:1-40).

La técnica que empleaba Antonio Ricardo era la xilografía, que sería desplazada por la calcografía introducida años más tarde por Mateo Pérez de Alesio, quien también incursiona en el grabado. De las obras de Alesio realizadas en Europa sólo se han encontrado ocho y las habidas en el Perú son atribuidas. Entre sus discípulos más destacados en el grabado está el fraile agustino Francisco Bejarano (Estabridis, 1984:11).

2.3.4 LA ARQUITECTURA

En arquitectura poco se conoce sobre la presencia de italianos. Uno de los casos es la Iglesia de San Pedro de Lima; inaugurada en 1638, forma parte del convento de la Compañía de Jesús. Inspirada en la Iglesia de *Gesú* de Roma, también de los jesuitas, es obra del alarife jesuita Durán Mastrilli bajo el estilo renacentista (Solari, 1982:24), de quien se dice que traía los planos desde la Ciudad Eterna, basados en el templo de *Gesú* diseñado por Vignola (Porrás, 1984:49).

En el interior de dicho convento se encuentra, además, la capilla conocida como Penitenciaría, construida por el padre italiano Jerónimo Pallas. Finalizada en 1659 se destina para los ejercicios de penitencia y a ella sólo ingresaban los hombres.

José García Bryce comenta para la colonia, que en las obras de mediados del siglo XVIII se percibe el influjo del barroco italiano que Juarra y su discípulo G.B. Sacchetti habían introducido en Madrid (1980:70).

2.4 LAS REDES SOCIALES

Es interesante ver cómo los artistas italianos que viven en el virreinato establecen firmes alianzas políticas, sociales y religiosas a través de sus redes sociales en la Lima virreinal. Estas se manifiestan por medio de lazos familiares nacidos en las uniones matrimoniales, así como vínculos de amistad con la corte y el clero.

Por ejemplo, las relaciones dentro de los conventos podían ser de diversas modalidades:

- a) Por intermedio de sus hijos; tal es el caso de Mateo Pérez de Alesio con su hijo Adrián que ingresa como dominico y Angelino Medoro con su hija Inés que entra al convento de Santa Clara.
- b) Por intermedio de sus discípulos. Mateo Pérez de Alesio tiene entre sus alumnos al agustino Francisco Bejarano, en tanto Angelino Medoro le imparte lecciones al jesuita fray Pedro Pareja.
- c) Porque el mismo pintor profesa como religioso. Este es el caso del jesuita Bernardo Bitti, del dominico Adrián Alesio, o de los clérigos Antonio Dovela y Francisco Planeta.

El vínculo que estos maestros mantienen con la Iglesia Católica, uno de los poderes más fuertes, además del principal mecenas de la época, demuestra que eran cotizados, valorados, respetados en su materia y por ende formaban parte de la élite intelectual de la época.

Lo mismo sucede con la relación habida entre los artistas y la corte virreinal en la que algunos se desenvuelven formando parte oficial de ella. De esta manera encuentran un terreno favorable para su producción plástica que además de ser requerida y difundida, deja una marcada trayectoria en el arte del siglo XVII, influencia que pervive durante el XVIII. Sin lugar a dudas quienes más destacan en este devenir artístico son Bitti, Pérez de Alesio y Medoro, conocidos en la actualidad como la "Trilogía de los pintores italianos".

CAPÍTULO III

MINORÍAS ÉTNICAS EXTRANJERAS EN EL PERÚ DEL SIGLO XIX

El presente capítulo describe, dentro de un amplio panorama, las migraciones extranjeras que arriban al Perú del siglo XIX, constituidas por minorías étnicas europeas y asiáticas.

La idea implícita es dar un marco de referencia al lector, para hacerlo comprender que la inmigración italiana¹⁷ forma parte de este gran complejo humano que se traslada de un continente a otro en busca de mejores alternativas de vida.

Al presentar y analizar este asunto, partimos de la propuesta de que una minoría étnica es un grupo culturalmente homogéneo, unido por un idioma, costumbres, raíces ancestrales, lugar de origen y religión. El número de personas que lo comprende es minoritariamente inferior que la mayoría que conforma su entorno.

Para elaborar este capítulo nos hemos basado, principalmente, en trabajos acuciosos que nos han antecedido, los que tomamos como fuentes básicas, en especial aquellos dados a conocer en el "Primer Seminario sobre Poblaciones Inmigrantes" que se realizó el 8 y 9 de mayo de 1986 en Lima, auspiciados por el Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología.

3.1 MINORÍAS ÉTNICAS EXTRANJERAS

A partir del choque cultural de América con Europa, la gran masa humana que habita el Perú estaba constituida principalmente por los siguientes grupos étnicos: poblaciones autóctonas, descendientes de los esclavos africanos, descendientes de los conquistadores españoles y escaso número de otros europeos.

Después de la Independencia (1821) comienza a manifestarse, al principio con timidez, el fenómeno de la emigración europea, en particular la italiana, inglesa, francesa, española y alemana; a partir de 1840 la china que pasará a ser la colonia más numerosa,¹⁸ y para 1898 la japonesa.

Los acontecimientos políticos (guerras, revoluciones, persecución) y económicos de Europa, que se inician a principios del siglo XIX, impulsan para América grupos de emigrantes de variadas categorías: científicos, técnicos, literatos, filósofos, artistas, artesanos, constructores, músicos, soldados, industriales, marinos, agricultores. Hombres y mujeres, jóvenes y viejos que nunca hubiesen llegado a estas tierras si la necesidad no los hubiese obligado; traían consigo, como

¹⁷ El caso específico de los italianos se trata por separado en el Capítulo IV de este trabajo.

¹⁸ Los europeos residentes en Lima en 1857 eran: alemanes: 4461; italianos: 3469; franceses: 2693; españoles: 1397; ingleses: 1041. En 1876 los extranjeros residentes en el Perú eran: asiáticos: 49979; italianos: 6990; ingleses: 3379; franceses: 2647; españoles: 1699; alemanes: 1672. En 1908 los extranjeros residentes en Lima eran: alemanes: 483; chinos: 6996; españoles: 862; franceses: 872; ingleses: 442; italianos: 3094 (Bonfiglio, 1994:57, 60, 148).

todo patrimonio, su cultura y experiencias (Candido, 1962:6). Todos escapaban de los horrores del hambre y la miseria de Europa y para lograrlo buscaban "el amparo de nuestro suelo fértil y la explotación de nuestras riquezas vírgenes." (González, 1848-B:2)

Sobre el particular en el diario *El Comercio* de 1848 se publican dos largos e interesantes artículos firmados por Marcial González, en los que dice:

"Nadie ignora que hasta hoy día la emigración europea ha sido un hecho providencial, necesario, indispensable hasta cierto punto al desarrollo progresivo del género humano; un hecho observado desde principios de este siglo, pero que en los veinte últimos años ha tomado un carácter tal de regularidad y de permanencia, que tiene suspensa la consideración de los gobiernos de Europa, y que exige un inmediato y cumplido aprovechamiento de parte de los de Sud América. Esta inmigración fué por largo tiempo obra exclusiva de las disensiones religiosas y políticas: así lo acredita la historia y lo ha demostrado recientemente un fidedigno escritor belga que ha hecho sobre ella detenidos estudios. Pero la inmigración ha continuado su marcha...

(...)

Consta por documentos oficiales que más de 100.000 alemanes, irlandeses, españoles, suizos, italianos, franceses y belgas aumentan año por año la población útil de uno solo de nuestros países de América (...); la inmigración ha tomado desde hace algunos años acá un carácter nuevo. (...) No hay quien oculte que hoy día la situación de las clases obreras en Europa precaria y tristísima han sumido en la indigencia y en la desesperación a una crecidísima parte del proletariado europeo, han puesto en peligro de morir de hambre a cuasi un tercio de los millares de jentes que subsisten del trabajo de sus manos..." (González, 1848-A:3).

Tres días después continúa el articulista comentando:

"Por largo tiempo se ha creído que es el gobierno republicano quien atrae la emigración; pero repetímoslo, está probado que la influencia de las instituciones obra de un modo secundario sobre la emigración europea.

(...)

La emigración de industriales que ha venido a América en los últimos años ha querido escapar de los horrores del hambre y la miseria de Europa y para lograrlo ha buscado el amparo de nuestro suelo fértil y la explotación de nuestras riquezas vírgenes. Subsistencia cierta, dominio seguro, ocupación productiva: hé aquí todo lo que ella ha necesitado, hé aquí las únicas garantías que ha demandado el europeo al abandonar su patria.- Inútil es decir que la tranquilidad pública y el respeto a las instituciones han sido y serán siempre gajes preciosos para el emigrado, pero los artesanos, los agricultores, los artistas, que son los que en este último tiempo han venido a establecerse entre nosotros colocando en una situación difícilísima y extrema, no podían hacer alto en consideraciones de un orden tan secundario para ellos.

(...)

Mas ¿cómo aumentar la poblacion viril, inteligente, sóbria, educada, laboriosa y moral de que tanto necesitamos? - Por un medio solamente - haciendo venir de afuera con su industria y civilizacion, con sus habitos de moralidad y de órden, con sus fabricas, sus artefactos, sus capitales y sobre todo con su espiritu de laboriosidad, que tendrá mas influjo en la mejora de nuestros pueblos que los consejos de todos los libros y las lecciones de millones de maestros. Una buena emigracion, una colonia de jentes laboriosas, hábiles, seria el ejemplo mas elocuente, el modelo mas perfecto que pudieramos presentar á la imitacion de nuestros inhábiles y perezosos *rotos*. Entonces no les veriamos como ahora gastar su vida en holganza estéril, no les veriamos hormigear en los campos y en los arrabales de nuestras ciudades; pero las faenas agricolas, los talleres industriales, los valores que hoy duermen en la inaccion se multiplicarian y darian un impulso fecundo á la riqueza y la produccion nacional.” (González, 1848-B:2)

Es marcada la postura eurocentrista y androcentrista de Marcial González en sus dos articulos, hecho que no es de extrañar pues la idea de civilización y trabajo se concibe como propia de los europeos, en desmérito de la población de América Latina, y más aún cuando ésta se refiere a grupos mestizos o indígenas, en un desprecio soterrado que implica “incultura” y pereza.

Entre 1830 y 1850 los primeros gobiernos republicanos peruanos conceden todo tipo de facilidad legal a la inmigración europea pero, contradictoriamente, no crean las condiciones propias para hacerla efectiva. El primer dispositivo legal data del 21 de noviembre de 1832; el segundo es del 14 de marzo de 1835 en el que se decía: “Todo individuo, de cualquier parte del globo es ciudadano del Perú desde el momento en que, pisando su territorio, quiera registrarse en el Registro Civil...”, declaración de la que hubo que retractarse por las fuertes oposiciones que causa al interior del país. La afluencia de europeos aumenta en la década de 1840 con el incremento del comercio interno y de importación a raíz del *boom* del guano (Bonfiglio, 1987:33-34), coyuntura que los favorece en sus empresas económicas.

El 17 de noviembre de 1849 el gobierno, gracias a la estabilidad económica obtenida por el guano, hecho que le permitiría activar un cuerpo diplomático en algunos países europeos, decreta la Ley de Inmigración que establecía recompensas para los empresarios que introducían colonos al Perú. Existía un real deseo por atraer colonos europeos, que no necesariamente coincidía con el de los terratenientes peruanos dispuestos a no ceder sus tierras y poseer, además, mano de obra barata para sus haciendas. Ellos serían los principales interesados en esta Ley que les permitiría contratar a los chinos *culies*.¹⁹

La idea era que esta mano de obra resolviera el problema agrícola, extracción de guano y construcción de ferrocarriles, sobre todo a raíz de la eliminación de la esclavitud en 1854, decretada durante el segundo gobierno de Ramón Castilla. La falta del apoyo estatal y el rechazo por parte de los trabajadores europeos de las condiciones laborales casi serviles que predominaba en las haciendas de la costa peruana, hacen fracasar la inmigración europea al Perú (Bonfiglio, 1987:34).

Sin embargo las condiciones que el poder Legislativo le otorga a los europeos importadores y comerciantes eran totalmente diferentes, pues los beneficiaba; esto significaba una inmigración selectiva más que numerosa. En enero de 1860 aparece un artículo denunciando

¹⁹ Llámese *culies* a los campesinos chinos.

dichas facilidades en desmérito de lo nacional y de las exigencias que dichos europeos imponían al Perú, quienes reclamaban indemnizaciones ante cualquier eventualidad negativa para ellos.

“Los extranjeros domiciliados por su propia voluntad en un país deben sujetarse a las condiciones buenas o malas de este país”, era la opinión de la prensa francesa cuando se trataba de Nápoles y Liorna. Cuando se trata del Perú, los extranjeros no participan de las eventualidades del país donde residen: sus propiedades serán indemnizadas aún cuando la de los nacionales no lo sean, son en una palabra de mejor condición que estos y gozan de verdaderos privilegios en el país que eventualmente habitan.

Al vociferar los periódicos europeos que en el Perú no hay garantías para las personas y propiedades de los extranjeros, debe suponerse que haya acontecido alguna novedad en el carácter, en las costumbres, y en las leyes civiles y administrativas de este país, que pongan en riesgo a las personas y a los intereses de los extraños. Para tranquilizarlos, referiremos en resumen la verdadera posición que los extranjeros tienen por las leyes existentes.

(...)

En las tarifas de derechos fiscales el Legislativo nada ha reservado para la industria indígena, desviándose en esta parte de los principios seguidos por las naciones *poderosas e ilustradas*. Las facilidades han sido antepuestas a la protección de algunos ramos de la industria nacional que se oponen a aquel objeto. Por último el consumidor del país se provee del extranjero desde el sombrero hasta el calzado, y desde los espejos y muebles dorados de los salones hasta las cacerolas y demás útiles de cocina. Los extranjeros vendedores en detalle, colocados entre los fabricantes europeos y los consumidores nacionales obtienen todos los provechos que el Perú puede brindar al comercio interior y exterior.

(...)

Tampoco negaron los tales periodistas que el Perú ha sufrido con estoica resignación todas las demasías y las injustas exigencias que las naciones fuertes le han impuesto, y que pudiendo compensarse del monto de las indemnizaciones que han erogado, con la subida del precio de un abono del que tanto han menester los agricultores extranjeros, no lo ha hecho.” (“Lima”, 1860:2)

Estos favores desmedidos hacia las importaciones europeas conllevan a serios contratiempos entre las autoridades gubernamentales y los artesanos nacionales que solicitan al Prefecto la prohibición de artefactos extranjeros pues iba en desmérito a su trabajo (Rokeie, 1860:4). Sin embargo las voces enfurecidas de los artesanos son acalladas.

Entre 1850 y 1853 ingresan 3932 colonos (2516 chinos, 320 irlandeses, 1096 alemanes). Los chinos se quedan en las haciendas costeras como trabajadores, los sobrevivientes alemanes son enviados a Pozuzo (ceja de selva) y los irlandeses son reembarcados a otros países (Bonfiglio, 1994:38-39). De esta manera la población china pasaría a ser mayoritaria entre los inmigrantes.²⁰

²⁰ Durante su estadía en La Habana el pintor peruano Luis Montero le prestó a su compatriota Juan Manuel Ugarte dinero fruto de su trabajo como retratista en esta ciudad. Con este capital Ugarte reparara su buque en el cual traslada a un grupo de chinos destinados para trabajar en las haciendas azucareras de la costa peruana. Ugarte nunca devolvió el dinero a Montero (Portal, 1939:30).

A continuación se entregan tres cuadros estadísticos sobre el particular (Bonfiglio, 1994: 57, 60, 144). El primero corresponde a Lima en 1857 y no considera a los chinos; el segundo, de 1876, es relativo a todo el Perú, y a los chinos se los globaliza bajo el cliché "asiáticos". El tercero también es sobre Lima, no hace referencia a los chinos ni a los japoneses y corresponde a los años de 1908 y 1920. En los tres casos nos limitaremos sólo a las cifras globales, sin considerar sexo.

CUADRO N° 1	
EUROPEOS RESIDENTES EN LIMA	
AÑO 1857	
Alemanes	4461
Italianos	3469
Franceses	2693
Españoles	1397
Ingleses	1041

CUADRO N° 2	
PRINCIPALES GRUPOS DE	
EXTRANJEROS	
PERU, AÑO 1876	
Asiáticos	49979
Italianos	6990
Ingleses	3379
Franceses	2647
Españoles	1600
Alemanes	1672

CUADRO N° 3		
EUROPEOS RESIDENTES EN LIMA.		
	AÑO 1908	AÑO 1920
Italianos	3094	2578
Franceses	876	737
Españoles	862	1006
Alemanes	483	425
Ingleses	442	616

Como se puede apreciar la colonia alemana decrece en tanto la italiana se duplica entre los años de 1857 y 1876. Con respecto a la población asiática frente a la suma total de la europea, el número es considerablemente mayor en más de un cien por ciento en el cuadro dos, que es el único que los considera. En el cuadro tres la colonia italiana, a pesar de comenzar a disminuir visiblemente a partir de 1876, continúa siendo la más numerosa entre las europeas. En ninguno de los cuadros se toman en cuenta las colonias suiza y yugoslava, que si bien es cierto eran poco numerosas, también estaban presentes.

La inmigración europea de 1872-73 es el único proyecto migratorio de consideración que logra el Estado peruano. Su escaso éxito demuestra las reducidas posibilidades de asentamiento masivo de europeos en el país, quienes se preguntaban: ¿A qué conduce, a quién aprovecha que vengan inmigrantes si no tienen en qué ocuparse? ¿Qué vengan hombres aparentes para las artes, cuando no hay talleres, ni oficinas, ni fábricas? Curiosamente, mientras más inmigrantes abandonaban Europa (1870-1890) menos europeos arribaban al Perú, no obstante las intenciones y deseos de los gobernantes en curso, quienes a pesar del énfasis que ponían, el resultado era sólo inmigrantes asiáticos. Y es que las condiciones de trabajo a las que se les sometía en las haciendas eran denigrantes, condiciones que sólo los orientales aceptaban (Bonfiglio, 1987:37-39).

Es por eso que a partir de 1857 a 1876 se pasa del predominio europeo al asiático, grupo que sería el más numeroso entre los inmigrantes en la ciudad de Lima y en todo el Perú, estableciéndose preferentemente en la costa.

3.1.1 MINORÍAS ÉTNICAS EUROPEAS

La inmigración europea al Perú no ha sido homogénea; muestra además una clara tendencia al aumento durante los primeros cincuenta años de vida republicana, para descender, a partir de 1880 hasta 1940, cuando empieza a recuperarse. Esto se debe a la baja capacidad receptiva si se compara con el ingreso de inmigrantes a otros países latinoamericanos, receptividad que se agudiza en las provincias del interior del país. De todas las minorías la más numerosa es la italiana, por lo menos a partir de 1876; las otras nacionalidades que le siguen en número son la española, la inglesa y la francesa (Bonfiglio, 1987:4-45).

Los europeos que han ingresado lo han hecho dentro de una inmigración libre, en la búsqueda de un ascenso individual y familiar, pues para ellos la sociedad peruana les brindaba la posibilidad de insertarse de manera selectiva en actividades económicas dejadas de lado por la élite criolla y por la ausencia de sectores profesionales medios y técnicos, influyendo en el desarrollo capitalista del país. Sólo una minoría arriba a través de contratos o proyectos de inmigración grupal (Bonfiglio, 1987:48-51).

Como canal de ascenso social emplea el sistema de parentesco con las familias de la oligarquía y de los terratenientes locales; si bien es cierto que estos casos no serían muy numerosos, expresan la aceptación que tenían en la élite peruana los europeos. Por otra parte ellos como sus descendientes engruesan considerablemente los sectores medios a través de las medianas empresas y profesionalización de sus descendientes (Bonfiglio, 1987:52-53).

De manera independiente cada una de estas minorías conforman colonias en las que se agrupaban a través de numerosas instituciones que brindaban servicios a sus integrantes, instituciones que empiezan a aparecer en Lima a partir de 1860 y que se refuerzan por el vacío agudizado en el Perú como consecuencia de la Guerra del Pacífico -1879-1884- (Bonfiglio, 1987:53-54).

A continuación hablaremos específicamente de siete de estas minorías europeas: suizos, alemanes, españoles, irlandeses, ingleses, franceses y yugoslavos. El caso específico de los italianos, por ser el tema central de esta investigación, se trabaja de manera aislada en el Capítulo IV y V.

3.1.1.1 LOS SUIZOS.

Después de la Expedición Libertadora del General José de San Martín llegan del sur de Suiza (1821) los primeros emigrantes. Sin embargo la colonia se hace presente oficialmente en el Perú cuando en 1879 funda la Sociedad Suiza de Beneficencia Helvetia. Las relaciones diplomáticas entre ambos países se inician en 1884, oportunidad en la cual el Consejo Federal nombra como cónsul de Suiza a Robert Weiss (*Presencia...*, 1997).

La presencia suiza se deja sentir en la arquitectura con la figura de Miguel Trefogli. Contratado por el presidente Ramón Castilla para trabajar como Arquitecto de Estado, arriba a Lima en 1860. Es él quien realiza el Hospicio Manrique ubicado en la Plaza de la Recoleta, obra finalizada en 1866, destinada como albergue a las viudas de comerciantes. Su fachada recuerda las características del Portal de San Agustín,²¹ como el primer piso abierto, el segundo cerrado, el empleo de pórtico de madera y el amplio frontón central. Sobre él García Bryce escribe:

“El hospicio consiste en dos partes: un pabellón exterior de dos pisos y una zona interna de un piso que contiene las viviendas. La estructura tripartita y estilo marcadamente clásico de la fachada, con el portal dórico muy correcto y finas pilastras jónicas en el segundo piso, permiten asimilar el hospicio a la línea ‘paladiana’ a la que pertenecen los ranchos costeros de la misma época, mientras que la zona interna de un piso con una calle central que da acceso a los departamentitos de tres piezas,



13. Mauricio Rugendas. *El pintor Ignacio Merino*. Lápiz sobre papel, c. 1843-1845. Colección privada, Lima.

²¹ Erigido en 1845, es demolido en 1964.

muestra un parentesco del hospicio con las formas tradicionales del 'callejón de cuartos' y de las rancherías de las haciendas." (García Bryce, 1980:104-105)

Con posterioridad Trefogli dirige la construcción del Hospital Dos de Mayo, obra del italiano Mateo Graziani. Otros arquitectos son Pedro Vonini que arriba al Perú en 1868, el constructor Pedro Ruggia que llega en 1898, y el arquitecto Severino Muchi que lo hace en 1910 (Archivo..., libros 56 y 59).

La influencia suiza dentro de la arquitectura peruana no tiene relevancia pues la única obra importante de Trefogli sigue los lineamientos renacentistas italianos; de los otros tres arquitectos se desconocen los trabajos en que participan.

3.1.1.2 LOS ALEMANES.

En los primeros años de la década de 1850 arriban 1096 colonos alemanes quienes en la ciudad de Lima no encuentra empleo, hecho que los empuja a una deplorable condición de miseria. Para 1857 los pocos que quedaban con vida se unen a trescientos dos tirolese que se habían

embarcado en Amberes; conjuntamente forman una colonia entre los ríos Pozuzo y Huacabamba en la ceja de selva central, colonia que sería la situación inmediata para sacar de la miseria a estos inmigrantes. En una primera instancia el Estado peruano los ayuda con mil pesos mensuales, pero a partir de 1860 el Congreso suprime dicha subvención. Con el propósito de incrementar esta colonia el gobierno en 1867 y 1870 estipula nuevos contratos que atraen en primera instancia a treinta familias. A comienzos del siglo XX el cónsul italiano informa sobre la mencionada colonia gracias a una visita que realiza a ella; comenta que allí se encuentran setecientas personas aisladas produciendo lo necesario para vivir (Bonfiglio, 1987:35).

Dentro del arte peruano el único alemán que destaca es el pintor viajero Juan Mauricio Rugendas,



14. Pablo Schindler. *Costumbres del interior (Bolivia)*. Litografía, 1888. Publicada en *El Perú Ilustrado*, Lima.

quien radica en Lima entre 1842 y 1844. A través de sus óleos, acuarelas, dibujos y litografías rescata diversos pasajes de la vida cotidiana en Lima. Gracias al dibujo que realiza del pintor peruano Ignacio Merino, que lo retrata en una actitud cotidiana, sentado al aire libre haciendo bocetos, se sabe que entre ellos se entabla una interesante amistad.²² Sin embargo la presencia de Rugendas no fue significativa para el desarrollo del arte peruano pues su carácter de itinerante no le permite dejar discípulos, aunque su trabajo ha sido muy difundido con posterioridad gracias a diversos libros y múltiples artículos.

Para 1887 se encuentra en Lima el litógrafo Pablo Schindler. Trabaja para el semanario *El Perú Ilustrado* que recién empezaba a circular, introduciendo en él la nueva técnica de fotolitografía que facilitaba la labor dentro de la imprenta. Por la calidad con que desempeñaba su oficio, los editores lo tenían en alta estima, hecho traslucido en algunos comentarios publicados en el mismo semanario, en los cuales, mientras lo felicitaban, le otorgaban el título de "maestro", por la limpieza de ejecución en los grabados, así como por los avanzados conocimientos tecnológicos sobre la materia, que beneficiaban a la revista.

Otros artistas registrados a inicios del siglo XX son el constructor Gerdan Wilhelm (1904), los litógrafos Karl Muskot (1906), Albino Eichharn (1907), y el arquitecto Roberto Jundt (1912) (Archivo..., libros 55, 56, 97), cuya labor no ha sido estudiada.

3.1.1.3 LOS ESPAÑOLES.

Como es sabido, los españoles arriban a América en el momento del choque cultural (1492) y específicamente al Perú con Francisco Pizarro en 1534. Su hegemonía económica, religiosa y cultural finaliza con la Capitulación de Ayacucho el 11 de diciembre de 1824; entre los puntos que en ella se establecía, queda determinado el

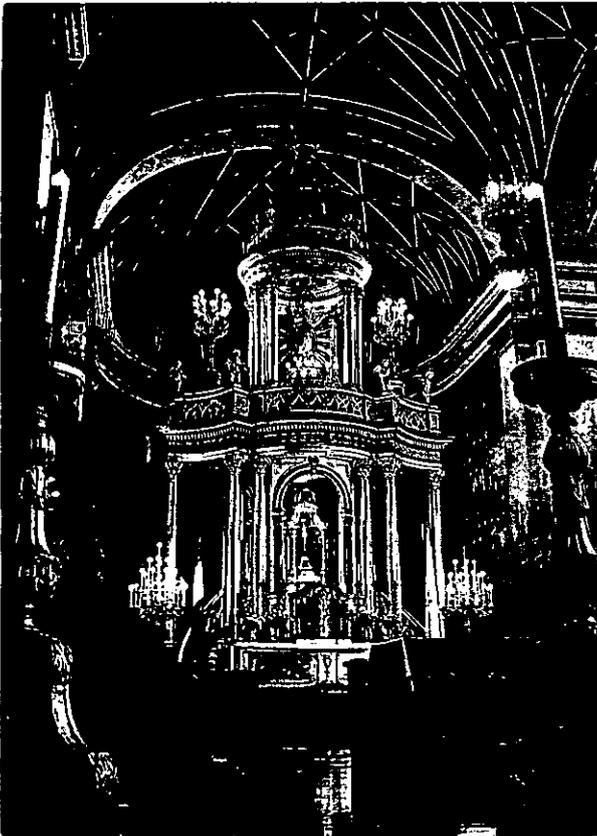
"respeto por el lado patriota a los presos realistas y obligación de pagarles el viaje de regreso a España; respeto a las propiedades españolas en el Perú; reconocimiento por parte del Estado independiente de las deudas contraídas por el gobierno realista en el territorio que este último había administrado." (Macera, s/f:103)

De esta manera el flujo migratorio español se ve disminuido considerablemente. Es recién en 1859 cuando el gobierno pretende introducir diez mil campesinos españoles cuyas edades fluctuaban entre los dieciséis y cuarenta años; al concesionario se le prometían treinta pesos por cada individuo y el inmigrante se comprometía a trabajar cinco años en alguna hacienda de la costa. Sólo se consigue la contratación de cincuenta y ocho familias vascongadas para la hacienda de Talambo, donde tres años después,²³ a raíz de un enfrentamiento con el dueño de la hacienda, varios de los inmigrantes mueren y los sobrevivientes regresan a España. Ante esto el gobierno español se opone al proyecto de inmigración, siendo además este hecho un pretexto más para justificar el desembarco realizado por España en mayo de 1866 (Bonfiglio, 1987:36).

En 1864 se desata el conflicto bélico con España; como protagonistas principales estaban Perú y Chile, secundados por Ecuador y Bolivia. La causa inmediata era el mencionado incidente de la hacienda Talambo, detrás del cual se escondía el interés por parte de España, de cobrar la

²² Consultar el acápite "Los Artistas Viajeros" en la Segunda Parte de esta investigación.

²³ Agosto 4 de 1864.



15. Matías Maestro. *Altar mayor Catedral de Lima.*

deuda, así como el atractivo económico del guano. Esto desemboca en el Combate del Dos de Mayo de 1866, triunfo político, diplomático y militar que en términos generales le significa al Perú el empobrecimiento del país, el aumento en la deuda externa y mayor poder en favor de los consignatarios (Macera, s/f:174-175).²⁴

Dentro del arte decimonónico peruano, el estilo neoclásico es introducido por el Presbítero Matías Maestro (1766-1835), arquitecto, escultor y pintor español que llega en 1790. A él se le encargan diversas obras entre las que destacan los retablos mayores de la Catedral y de las iglesias de San Francisco, La Merced y San Pedro de Lima, así como el Cementerio que lleva su nombre. Como escultor sobresale con la imagen de la Virgen de la "O", y como pintor se le conoce gracias a dos grandes cuadros de características murales por su tamaño: *La Consagración de la Catedral de Lima y Santa*

Rosa de Lima. Sin embargo su obra se ve empañada debido a las críticas que recibe por sacrificar obras barrocas en honor del nuevo estilo imperante, el neoclasicismo.

En 1790 arriba al Callao, enviada por el rey Carlos III, la Expedición Malaspina; el dibujante oficial de ella era el español José del Pozo (1759-1821), quien por conflictos personales con el capitán de la flota, desembarca en este puerto. Meses después (23 de mayo de 1791) bajo el patrocinio y autorización del virrey Francisco Gil de Taboada Lemus, del Pozo abre una Escuela Pública de Dibujo y Pintura en la calle Pescante, contigua al templo y convento de Santo

²⁴ En memoria de este Combate se erige una columna alegórica, para lo cual se convoca a un concurso internacional que lo ganan dos franceses: el arquitecto Eugène Guillaume y el escultor Louis Leon Cugnot. El monumento, que representa a La Victoria alada, así como a Perú, Chile, Bolivia y Ecuador, se inaugura en 1874; cinco años después tres de estas naciones se encontraban en Guerra.

Domingo de Lima. Allí enseña a numeroso discípulos, donde cada uno de ellos pagaba seis pesos mensuales y recibía lecciones desde la siete de la mañana hasta las nueve de la noche (Mariátegui, 1981:38). Es probable que dicha escuela se desactive a la muerte del artista.

Entre las obras pictóricas que deja del Pozo destacan los óleos sobre *Santa Rosa de Lima* y *Cristóbal Colón* (1801), de gran importancia pues implican temas americanos: mientras uno es religioso y totalmente limeño, el otro histórico, es además el primer trabajo de esta temática que se hace en el Perú.

Tanto la presencia de Matias Maestro como la de José del Pozo son de gran trascendencia dentro del arte de esta época, pues ambos introducen la corriente neoclásica en el Perú.

La labor de los otros nueve artistas españoles que hemos podido identificar, no es de mayor relevancia en la centuria decimonónica. Estos son: el escultor Miguel Sánchez (1846),²⁵ los pintores Rafael Rocas (1846), Gaspar Valls (1861), Ramón Muñiz (1885), J. Segovia (1891) y Pablo Ahedillo y Gonzales (1904); los arquitectos José Contreras Rilca (1895), y Ramón Lloret y Bonet (1915) (Archivo..., libro 66); el fotógrafo Emilio Riera Mendoza (1917). De todos ellos es Gaspar Valls y Ramón Muñiz los que incursionan en la docencia particular.

3.1.1.4 LOS IRLANDESES.

En la década de 1840 un ex-oficial del ejército británico, el doctor Gallagher, compra terrenos entre Lima y Callao. Para trabajar estas tierras contrata a William Grace a fin de que le dotara de trabajadores agrícolas irlandeses. Este proyecto termina en fracaso, pues los irlandeses son atacados por la malaria y la mayoría de ellos emigra a otros países, quedando muy pocos en el Callao (Harriman, 1987:153).

Años más tarde, el segundo gobierno de Ramón Castilla (1851-1855) intenta contratar a veinticinco mil campesinos irlandeses, pero Inglaterra pone una serie de dificultades que determinan que la propuesta no se realice (Bonfiglio, 1987:35). Todo esto favorece que la presencia irlandesa careciera de significado cultural.

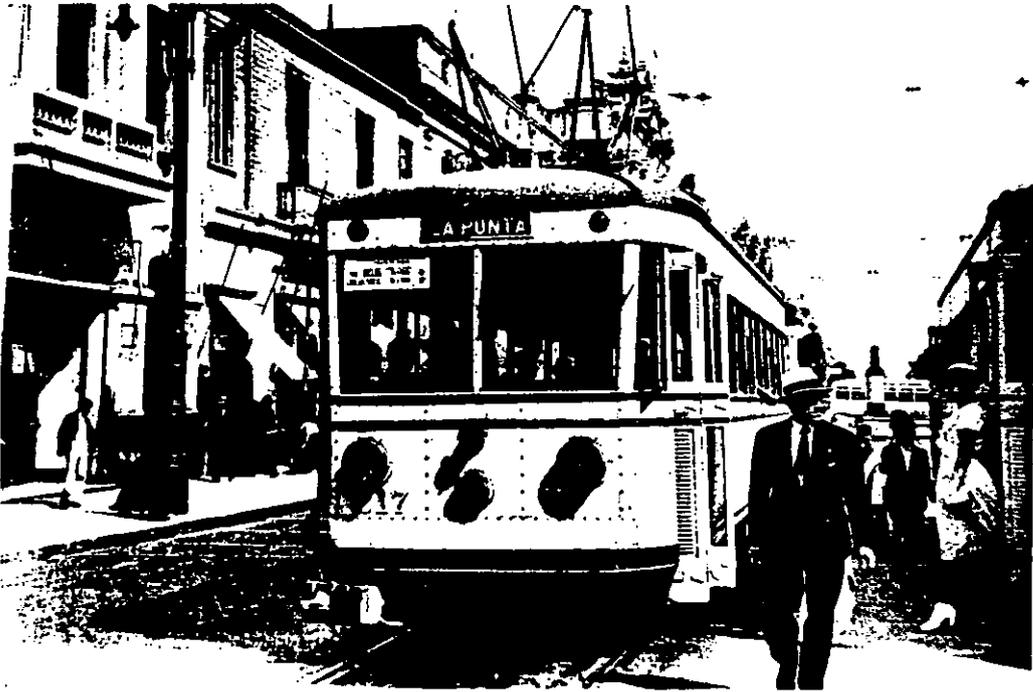
3.1.1.5 LOS INGLESES.

El primer contacto con los ingleses se tiene durante la etapa colonial; era la noche del 13 de febrero de 1579 cuando el corsario Francis Drake arriba al puerto del Callao, captura a las veintidós naves ancladas en la rada, traslada todo lo que había de valor en ellas, hunde algunas y las demás las suelta a la deriva (Harriman, 1987:151). Desde entonces la imagen inglesa durante el virreinato significó peligro, saqueo y piratas.

Durante la Guerra de la Independencia los ingleses desempeñan un papel importante. Su presencia era considerada indispensable no sólo como ayuda militar en la guerra contra España, sino como protección diplomática frente a la Santa Alianza (Macera, s/f:109). Por eso no resulta extraño que la corbeta del capitán Martin Guise fuese armada en Valparaíso, mientras a Lord Cochrane se le entrega la jefatura de la flota naval que se hace a la mar el 9 de octubre de 1819 hacia el Callao. La expedición regresa a Valparaíso para su re equipamiento y Lord Cochrane desembarca al ejército libertador del General José de San Martín en la costa peruana en 1821 (Harriman, 1987:152).

En el orden económico también esta presencia era bien vista y recomendada. El historiador Pablo Macera comenta que Simón Bolívar era partidario de alentar las inversiones

²⁵ El escultor Manuel Piqueras Cotoñi arriba en 1919; su obra forma parte del siglo XX, por eso no lo incluimos.



16. Avenida La Colmena. Tranvía limeño (1935) introducido por los ingleses en 1850.

británicas en Sudamérica así como los intercambios financieros, hecho que se trasluce en su correspondencia particular cuando en ella manifiesta:

“La alianza con la Gran Bretaña es una victoria en política más grande que la de Ayacucho y si la realizamos, diga usted que nuestra dicha es eterna.” (Carta de Bolívar a Sucre)

En lo referente a la deuda externa, el general le comenta a Santander:

“... he indicado al Perú que venda en Inglaterra todas sus minas, todas sus tierras y propiedades y todos los demás arbitrios del gobierno, por su deuda nacional, que no baja de veinte millones.” (Carta de Bolívar a Santander)

Pero su simpatía y dependencia queda aún más patente cuando escribe:

“Nada puede cambiar la faz de la América queriéndolo Dios, Londres y Nosotros.” (Macera, s/f.109)

En la década de 1840 se levantan las restricciones sobre el comercio, convirtiéndose el Callao en un importante puerto. Para esos años dos compañías inglesas, la *Hull Gruning & Co.* y la *Casa Gibbs*,²⁶ se encontraban establecidas en el Perú, como producto de la expansión comercial de su país. Eran firmas importadoras con su propia flota de veleros, en la cual traían toda clase de mercancías inglesas y exportaban los principales productos peruanos: oro, plata, cuero y algodón. De manera paralela desarrollan gradualmente un intenso intercambio con las haciendas azucareras y algodonerías de la costa, comprándoles su producción, mientras les vendían maquinaria británica. Es gracias a este sistema, y a las incautaciones hipotecarias, que muchas firmas inglesas llegan a poseer extensas propiedades en el Perú.

Para 1870

“tenían un virtual monopolio del comercio peruano de exportación. La Casa Gibbs había agregado operaciones bancarias a sus otras actividades, habiendo llegado a ser los agentes del gobierno para la venta del guano.

El auge de los intereses comerciales británicos, la construcción de los ferrocarriles, y las actividades de las compañías de gas y agua, llevaron a un crecimiento considerable de la colonia británica en el Perú.” (Harriman, 1987:153)

La mayoría de los colonos habitaban casas solariegas en el centro de Lima y el Callao, destinos unidos por el tren británico, el primero en América del Sur,²⁷ conocido como “el tren inglés.” (Harriman, 1987:153) Se trataba de empleados de sus mismas compañías, ligadas a actividades de tipo portuario, mercantiles y financieras, de allí la gran concentración de ellos en el puerto y en la capital (Bonfiglio, 1987:48).

La presencia inglesa en el Perú también está íntimamente vinculada a las comunicaciones. Además de la construcción de las líneas férreas,²⁸ las primeras estampillas y servicio de correos son obras de británicos desde 1841 hasta 1879, cuando Perú ingresa a la Unión Postal Universal. En cuanto al telégrafo, en 1873 el gobierno peruano otorga la concesión para el tendido de un cable submarino que conectaba el Callao y varios puertos peruanos con Valparaíso; en 1876 se forma la compañía *Cable West Coast* que transmitiría telegramas durante cien años.²⁹ Asimismo las primeras comunicaciones telefónicas en Lima son establecidas en 1888 por una organización inglesa que la vende a inversionistas peruanos en 1919 (Harriman, 1987:156-157).

Al disminuir la influencia económica a inicios del siglo XX, merma la presencia de ellos en el país (Bonfiglio, 1987:48).

En lo referente al arte, son poco numerosos los artistas ingleses que llegan al Perú. De los seis que hemos podido consignar sólo dos radican en el país, mientras los otros podrían considerarse dentro de la categoría de los viajeros. Como dibujantes se tienen noticias de los marinos Robert Dampier que pasa por Lima y Callao en 1825, y de Rudolph de Lisle que recorre los principales puertos de la costa entre 1879 y 1881 en plena Guerra del Pacífico.

²⁶ Heinrich Witt, trabajó para la *Casa Gibbs*, con posterioridad forma parte del cuerpo consular inglés acreditado ante el Perú. En su *Diario 1824-1890* recoge interesantes noticias y apreciaciones de la época.

²⁷ Se construye en 1850; la obra estuvo a cargo del ingeniero irlandés Nugent (Harriman, 1988:154).

²⁸ 1850 Lima - Callao; 1868:Mollendo - Arequipa - Cusco - La Paz; 1870: Ferrocarril Central; 1890 se reinician la construcción con nuevas líneas por todo el país.

²⁹ El primer cable transmitido fue colocado por la *Great Eastern Company* en 1866 conectando Londres con Nueva York (Harriman, 1988:156).

Dentro de los pintores destaca Santiago Sawking, entre 1847 y 1849, quien se ofrecía como retratista y profesor de dibujo, pintura y miniatura sobre marfil. Para 1866 se encuentra de paso el retratista Hughes Natariel; ese mismo año se registra a Delmone en la labor fotográfica quien, como la mayoría de los profesionales de esta disciplina, permanece poco tiempo en la ciudad, pues hacía de su arte una práctica itinerante.

Sin lugar a dudas el más importante de todos es el grabador Roberto Britten contratado por el gobierno de Castilla como talla mayor, cargo que desempeña con reconocido prestigio en la Casa de Moneda de Lima, entre 1855 y 1888. En todos sus trabajos prima una alta calidad técnica y refinado buen gusto, lo que permite que la medallística peruana ocupe un alto nivel en el continente americano. Este notable artista introdujo además nuevas técnicas y contribuyó a la formación de grabadores en la ceca de Lima (Tamayo, 1978:24-25).

A excepción de Britten ninguno de los mencionados artistas deja una huella significativa en el arte peruano, hecho que podría atribuirse a su corta permanencia y al poco interés de parte de ellos por entablar vínculos culturales con el país.

3.1.1.6 LOS FRANCESES.

Sobre esta minoría europea no se han realizado estudios profundos. Al parecer siguen la estrategia familiar empleada por los italianos y la industrial usada por los ingleses. Se sabe de



17. Max Radiguet. *Las Tapadas*. Litografía, c. 1845. Publicada en 1856 en el libro *Souvenirs de l'Amerique Espagnole*.

algunos de ellos, hortelanos, en los alrededores de Lima a mediados del siglo XIX, que introducen variedades de cultivos y hortalizas, que modificarían los hábitos alimenticios de la ciudad. Asimismo algunos se dedican al rubro de hoteles, restaurantes y fotografías (Bonfiglio, 1987:49-51).

En lo relacionado al aspecto cultural, son

numerosos los viajeros franceses que visitan el país a lo largo del siglo XIX de manera personal o como integrantes de alguna expedición. Rescataremos de manera breve aquellos viajeros que nos dejan documentos visuales, así como a los artistas que radicaron en el país.

El primero de ellos es Leonce François Angrand, vicecónsul entre 1834 y 1839; durante sus múltiples recorridos por el interior tiene la oportunidad de realizar dibujos de monumentos, ciudades, así como estudios arqueológicos. De manera fugaz pisan Lima y Callao, en 1836, Bartolomé Lauvergne, Theodore Auguste Fisquet y Claudio Gay, este último más conocido en Chile. A ellos le sigue el teniente de marina Max Radiguet, quien se encuentra de servicio en la costa peruana entre 1841 y 1845, ocasión que aprovecha para hacer una serie de dibujos publicados como litografías en 1856 en su libro *Souvenirs de l'Amérique Espagnole*. En 1856 llega Bonnaffe,³⁰ y para 1876 Charles Wiener, austriaco nacionalizado francés, quien en su relato de viajes, que se publica en París en 1880, presenta mil cien grabados, visiones recogidas en el Perú y Bolivia, en las que se ven diversos personajes, paisajes, monumentos arqueológicos, escenas de la vida cotidiana, vasijas prehispánicas, documentos que son testigos de una época ida (Rivera, 1994:8-D)



18. Bonnaffe. *Antiguo balancín*. Litografía, 1856, Lima.

En lo referente a la pintura quien más ha dado motivo para hablar es Raimundo Quinsac Monvoisin. Procedente de Chile donde radicaba, arriba al Perú a mediados de 1845, acompañado de su discípula, también francesa, Clara Filleul. Durante su estadía, de más de un año en Lima, el maestro, que también se interesaba en los temas de género, ayudado por Filleul, aprovecha para retratar a gran parte de la burguesía local; entre las obras destaca el *Retrato del Presidente Ramón Castilla*.

“Después de algunos altercados con el gobierno peruano el artista volvió a tomar el camino de Chile. Podemos estar seguros de que abandonó Lima con los bolsillos llenos de oro contante y sonante, porque inmediatamente después de su llegada a Valparaíso hizo la transacción más importante de su vida: la compra del inmenso fundo ‘Los Molles’ en Marga-Marga.” (James, 1949:66-67)

Los pintores Blossieres, Charton, Ruiz, Saint Crixq y Guyonet no alcanzan el renombre de Monvoisin, a pesar que el primero se presentaba como su discípulo. Por su parte Rolin, Daviette y Rochabrum se movieron en el campo de la decoración de interiores donde desempeñaban, además, la actividad de doradores. En la disciplina de la litografía destacan Dedé y Ducasse a quienes en 1838 se les autoriza una industria litográfica con el compromiso de enseñar este arte a los jóvenes

³⁰ En la Segunda Parte de este trabajo se habla de ellos en el acápite “Los Pintores Viajeros”.



19. Raimundo de Mouvoisin. *Retrato del Mariscal Ramón Castilla*. Óleo sobre tela, c. 1845, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

peruanos. De manera independiente trabajan durante largo tiempo Midroit y Prugue.³¹ Pero sin lugar a dudas el que más llama la atención por su vida anecdótica es Tiller, sobresaliente dibujante y grabador radicado en la ciudad de Piura.

Considerado como un honrado comerciante, en 1837 se descubre que encabezaba a un grupo de falsificadores de monedas acuñadas en un taller que para tal efecto tenía. Apresado Tiller se le sigue un lento proceso. Entre tanto el joven peruano Luis Montero, que para ese entonces contaba con once años y buscaba con ansias a un maestro, se apersona a la cárcel solicitándole a Tiller le impartiese clases de dibujos, las que continúan después de que el proceso había finalizado y el dibujante francés se encontraba en libertad (Portal, 1939:26).

En la fotografía la presencia francesa es determinante por los estudios que establecen en Lima, los cuales alcanzan gran prestigio gracias a la calidad de los trabajos realizados, así como por la trayectoria que logran imponer. Para 1855 sobresale el estudio de la sociedad entre Amic Gazin y los hermanos Fernando y Emilio Garreaud; en 1865 ya estaba establecido el de

Eugenio Courret, considerado el más famoso del siglo XIX (Peñaherrera, 1984:88-104).

En lo referente a la escultura francesa, ésta se vendía a un público restringido, en algunas tiendas locales ("Muebles, 1860:4). El monumento al *Combate del Dos de Mayo* es sin lugar a dudas la obra más importante de esta naturaleza realizada por dos franceses radicados en París: Guillaume, arquitecto, y Cugnot, escultor, quienes ganan el concurso internacional convocado por el gobierno peruano. Con esta columna alegórica, erigida en 1874, se rinde homenaje a los héroes de la jornada como a la población, además de exaltar una victoria peruana y latinoamericana (Castrillón, 1991:338).

En la escultura funeraria también existen algunos ejemplos. En el magnífico mausoleo de Sofía Bergmann, localizado en el cementerio Presbítero Maestros, están representadas cuatro alegorías a las virtudes, obras de Ernest Barrias (1841-1905), mientras Antoninn Mercie elabora el grupo *Gloria Victis* de la Cripta de los Héroes (Castrillón, 1991:378).

La presencia física de los artistas franceses se deja sentir más entre 1836 y 1861, en un flujo permanente de litógrafos, dibujantes viajeros, doradores, pintores, fotógrafos y arquitectos, sumando un total de veintiseis (incluido Wiener que recorre el Perú en 1876). Los otros tres artistas llegan después de 1890. Sin embargo esta presencia no es relevante para el arte peruano, a pesar de que Tiller le diera las primeras lecciones de dibujo a Montero y que, en el caso de

³¹ Consultar el acápite El Grabado y La Litografía en la Segunda Parte de este trabajo.

Monvoisin, algunos discípulos se anunciaran como tal en el periódico, ofreciéndose como retratistas.

La verdadera influencia del arte francés comienza a dejarse sentir a fines del siglo XIX como reflejo de una moda europea llegada a través de los mismos peruanos, sobre todo en lo referente a la arquitectura con el estilo *art nouveau* y la traza radial urbana, fenómenos conocidos como el afrancesamiento.

3.1.1.7 LOS YUGOSLAVOS.

No existen evidencias que la emigración yugoslava de ese entonces se caracterizara por ser una inmigración de colonos. Sin embargo se ha probado que ésta era constante, movida a través de las redes familiares. Hacia el año de 1849 en el puerto de Callao y en la ciudad de Lima se registran varias pulperías³² y chinganas³³ de yugoslavos; algunas de ellas habían sido multadas por tener las puertas y ventanas abiertas en horas de la noche.³⁴

Con la ley de inmigración europea, dada en 1871, arriba un selecto grupo de yugoslavos, debido a que dicha ley exigía que el inmigrante fuese letrado y tuviese un oficio. Muchos de ellos, a partir de 1874, se trasladan a Cerro de Pasco, atraídos por las minas; de esta manera comienzan a tener un papel destacado en la actividad minera y algunos llegan a ser propietarios, copropietarios y fundidores. Esta situación



20. Louis Ernest Barrias. *La Caridad*. Detalle del Mausoleo de Sofía Begman de Dreyfus. Bronce, Francia, 1873. Cementerio Presbítero Maestro. Lima.

³² Pulpería. Negocio desarrollado preferentemente por los italianos con un giro comercial más amplio a la chingana; se trataba de una casa comercial dedicada a la venta de todo tipo de mercadería: comestibles, licores, vestidos, enseres en general, y hasta estampillas (Bonfiglio, 1994:66).

³³ Chingana. Establecimiento comercial de menor envergadura; combina artículos de consumo y de alimento.

³⁴ En *El Comercio* de enero 4 de 1860, se puede leer que la Tesorería Municipal dentro de sus rentas obtenidas incluía la multa a aquellas personas que abrían la puerta a la calle.

comienza a variar cuando en 1903 incursiona en la zona la *Cerro de Pasco Corporation*, afectando seriamente los intereses de los pequeños y medianos empresarios.

En la vida cultural su actividad es modesta; se sabe de la presencia de Juan Bojanovich quien posee una imprenta en Huánuco por el año de 1890 (Meseldzic, 1987:165-168).

Hacia 1890 se tiene noticia de la llegada del arquitecto Max Suina, para 1898 del escultor José Cardum y en 1915 de la pintora Lucia Perla Butrica (Archivo..., libros 55 y 78). Sin embargo su tardía presencia no es para nada significativa en el arte peruano de la centuria en análisis.

3.1.2 MINORÍAS ÉTNICAS ASIÁTICAS

Para mediados del siglo XIX las condiciones que hasta entonces posibilitaban el tráfico de negros y la existencia de esclavos en América estaba desapareciendo. Por otro lado los países europeos que habían ingresado a la revolución industrial necesitaban materia prima procedente de América y este continente carecía de la mano de obra suficiente para extraerla. China, y otros países asiáticos recién colonizados en parte por Europa, poseía el caudal humano requerido. Así se inician estos enormes desplazamientos humanos donde la trata se hace con "guante blanco" para no ensuciarse las manos, mientras otros se involucraban de manera brutal. La naciente burguesía local peruana es la beneficiaria de este tráfico, ya sea por el empleo de la mencionada mano de obra, o por el tráfico de ella.

Estas minorías no afectan en la vida artística del siglo XIX; sólo se involucran en este aspecto ya muy avanzado el siglo XX.³⁵

3.1.2.1 LOS CHINOS.

El chino culí ya trabajaba en el Perú desde 1831 en el sector agrícola costero. Era un semiesclavo que había migrado de manera involuntaria como "brazo" para producir la materia prima que los países europeos necesitaban en su expansión industrial.

El antropólogo Humberto Rodríguez Pastor señala que al Perú llegan cerca de ciento sesenta mil culíes entre 1831 y 1867, a los que para "legalizar" la trata amarilla, engañosamente firman en China un contrato en el que se comprometen a trabajar durante ocho años para la persona o empresa que adquiriera ese contrato. Se calcula que el 90% de estos chinos se dedican a la actividad agrícola en la expansión del cultivo de algodón y caña de azúcar en las haciendas de la costa peruana cuyo destino era el mercado internacional. Una parte menor se ocupa en la extracción del guano, en la construcción de los ferrocarriles o como servidumbre doméstica. El primer grupo que arriba permite la continuidad de otros, aunque de menores proporciones. Sin embargo la adaptación a este nuevo mundo no es del todo real pues de manera permanente se presentan sublevaciones en las haciendas, fugas, y suicidios (Rodríguez, 1987:79-99).

A partir de 1860 los primeros inmigrantes chinos, una vez libres de los contratos laborales que los habían traído al Perú, comienzan a establecerse en un sector de los Barrios Altos, espacio aledaño al Mercado Central de Lima. Así nace el denominado "Barrio Chino" con características particulares propias de esta colonia; en él, además de circular un periódico chino y poseer un

³⁵ Entre los pintores contemporáneos descendientes de estas minorías se tienen a Venansio Shinki y a Tilsa Tsuchiya.

CAPÍTULO IV

LOS ITALIANOS EN EL PERÚ DEL SIGLO XIX

El presente capítulo está abocado a dar un panorama de los italianos en el Perú del siglo XIX. Por tal motivo se desarrollan las causas que provocan su inmigración hacia esta parte del continente (factores de atracción y de expulsión), así como las redes sociales, cuyo soporte principal sería la familia y la etnicidad, que emplearían para insertarse en la sociedad decimonónica. Para redondear el tema se hablará de las actividades económicas a las que preferentemente se dedicaban y las manifestaciones étnicas que continuarían vigentes, algunas de las cuales forman hoy día parte de la tradición cultural peruana.

Para la elaboración de estas líneas se han tomado como referencia otros trabajos que han antecedido el presente. Nos referimos a los textos de Giovanni Bonfiglio, Raúl Porras Barrenechea, Salvatore Candido, entre otros.

4.1 CAUSAS DE LA EMIGRACIÓN

Las migraciones son desplazamientos humanos que se producen de un centro (rural o urbano) a otro de mayor atracción, en busca de nuevas y mejores alternativas de vida, provocadas por factores de atracción o de expulsión.

A partir de la República en el Perú se eliminan las trabas coloniales con respecto a la política de inmigración. Sin embargo las primeras décadas del siglo XIX no facilitan el ingreso a los extranjeros debido a la depresión económica y al desorden político. La inmigración europea se incrementa de manera espontánea a medida que las condiciones económicas presentan mejores alternativas, como lo sería el auge del guano a partir de 1840.

En el caso de los italianos lo reseñado no sería un escollo pues la afluencia que venía desde la Colonia, continuaría viva. La expectativa de una mejor vida -real o idealizada-, de tener la posibilidad de "ser alguien", ascender económica y socialmente, además de las situaciones de la realidad nacional y familiar que generan el deseo de escapar de presiones de dominio o de aislamiento y soledad, serían las motivaciones suficientes para posibilitar la inmigración (Zaldívar, 1993:194). Todo esto se puede agrupar en dos factores: los de atracción y los de expulsión.

4.1.1 FACTORES DE ATRACCIÓN

Son factores de atracción aquellas posibilidades ofertadas en otras latitudes que favorece al posible migrante para insertarse en esa sociedad.

Para los italianos los factores principales de atracción hacia el Perú serían los económicos y los culturales.

templo budista, se asientan tiendas comerciales que importan diversos artículos chinos, entre los que se encuentran los culinarios.³⁶

Para 1874 el tráfico de culies se había cortado, año en el cual el Perú, después de firmar un Tratado con Japón relativo a la inmigración, lo hace con China.

3.1.2.2 LOS JAPONESES.

La migración japonesa es consecuencia de factores políticos, económicos y sociales ocurridos durante el siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, período de transición en el Japón conocida como Meiji, momento en el que se modifica el sistema feudal para iniciar la etapa moderna. Así la migración se presenta como posible solución a los problemas económicos para un gran contingente, y el Perú se convierte en el primer país en Sudamérica en recibirlos; más tarde se suman Brasil y Bolivia. También es el primer país en establecer relaciones gubernamentales con el Japón mediante el Tratado de Paz, Amistad, Comercio y Navegación, firmado en Tokio en agosto 21 de 1873.

El primer grupo de inmigrantes japoneses llega al puerto del Callao el 3 de abril de 1899: eran setecientos noventa varones. En 1903 arriba el segundo grupo compuesto por ochocientos ochenta y tres hombres y noventa y ocho mujeres. A estos se suman ochenta y dos grupos hasta 1923, cuando su población estimada asciende a dieciocho mil personas. Llegaban a un país totalmente diferente donde sufrirían situaciones de explotación, enfermedades, rechazo racial que provocaría en ellos protestas, huidas y muertes.

Ingresaban bajo dos modalidades: por contrato para trabajar en las grandes haciendas azucareras en la costa, como Cartavio y Casagrande, solucionando el problema de mano de obra de éstas, al haberse cortado el tráfico de culies en 1874. La otra modalidad era la de redes sociales (migración llamada por parientes y amigos), en condiciones muy diferentes; la mayor parte de ellos se trasladaban a Lima para dedicarse al comercio y diversos servicios. En casi todos los migrantes existía la idea fija de permanecer el tiempo necesario para ahorrar y retornar a su tierra natal, motivo por el cual educaban a sus hijos en función a una permanencia corta en el Perú. Sin embargo los bajos salarios y las humildes condiciones de trabajo convirtieron este sueño en una utopía. El proceso de adaptación resultaría difícil en especial para los nisei (hijos de japoneses nacidos en Perú), quienes al ser educados de manera diferente y al sufrir repudio social, y a veces político, los llevaría a cuestionar su identidad peruana (Morimoto, 1987:105-140).

³⁶ En la actualidad la comida china forma parte de la rica y variada culinaria peruana.

“Las esperanzas de una vida renovada y mejor, las noticias -el mito, más a menudo- de países donde trabajo y riqueza abundan, el ejemplo de aquellos que han partido, son las razones de siempre de la emigración.” (Zaldívar, 1993:201)

Generalmente todo lo que se conoce del país hacia donde se va a emigrar es aquello relatado por amigos o parientes; a pesar de los datos inciertos, la partida se marca por una fuerte atracción llena de ideas exóticas y románticas.

“Los primeros emigrantes fueron, comúnmente, marineros que abandonaban sus naves, atraídos por especiales condiciones del ambiente, o por el deseo de fáciles ganancias. Entre ellos muchísimos eran genoveses, quienes abren pronto el camino, a la masa de sus “paisanos” que los siguen. El fenómeno migratorio, se ve acentuado en ocasiones de catástrofes nacionales, o en periodos de depresión económica: es libre, espontáneo.” (Candido, 1962:7)



21. Islas Guaneras de la costa peruana.

4.1.1.1 FACTORES ECONÓMICOS DE ATRACCIÓN.

El *boom* del guano a partir de 1840 es lo que daría el gran impulso a la presencia de inmigrantes extranjeros, en especial italianos, pues de inmediato se produjo una expansión en las actividades

comerciales donde se desenvolvían mayoritariamente. El mecanismo de inserción más importante para ellos sería el comercio marítimo por el Pacífico que se intensifica, permitiendo que marinos y comerciantes ligueros se asentaran definitivamente. A ellos se une buena parte de la tripulación de los veleros que realizaban el tráfico de mercaderías y de guano entre Europa y los diversos puertos del Pacífico (Bonfiglio, 1994:36).

Los genoveses durante esos años tenían en sus manos la navegación a vela. Los capitanes del "*lungo corso*" (así se les llamaba a los que realizaban travesías) se hacían presentes en las costas peruanas con mayor frecuencia, para trasladar la voluminosa carga de guano, que no resultaba rentable para los barcos a vapor que por ese tiempo introducían los ingleses.

Los bajos salarios pagados a la tripulación sería uno de los factores más trascendentes para la deserción; esta mano de obra era reclutada para las actividades comerciales locales en poder de italianos radicados en el Callao o en otros puertos del litoral, pues en el país había ausencia de un sector social que cubriera este campo. En realidad los desertores tenían como atracción la posibilidad de establecer más adelante una actividad independiente como pequeños comerciantes, autonomía económica muy difícil de lograr en Italia. La mayoría de los marineros ya se encontraban dentro del comercio a través de la venta de "pacotilla",³⁷ que los hacía marinos y comerciantes a la vez.

Otra posibilidad de trabajo que tenían estos desertores era la de enrolarse en el comercio de cabotaje ya sea como tripulantes o en embarcaciones menores con patente de capitán de barco. Por eso en todas las caletas y puertos del litoral peruano se encontraban núcleos de italianos que darían origen a las colonias de Iquique, Arica, Ica, Chíncha, Huacho, Ascope, Paita, entre otras. Pero siempre la inmigración sería espontánea, en el marco de los contactos comerciales y marítimos establecidos entre el puerto de Génova y los puertos del Pacífico, pues las políticas de inmigración del estado peruano, en la práctica no significaban una atracción efectiva (Bonfiglio, 1994:37-40).

El auge del salitre en la provincia de Tarapacá también sería otro factor de atracción económica, sobre todo a partir de 1850 cuando el salitrero Pedro Gamboni, de ascendencia italiana, revolucionó la producción de este mineral "adaptándole la fuerza del vapor y haciendo técnicamente posible su desenvolvimiento a gran escala" (Pinto Vallejos, 1993:64).

Los italianos inmigrantes incursionan en este negocio, pero su presencia en Tarapacá no estaría determinada sólo al salitre. El comercio fue la actividad más favorecida con esta colectividad, en especial las pulperías³⁸ que coagularían a una gran cantidad de empresarios. La pequeña industria con exigencias financieras generalmente de baja intensidad -al igual que el comercio- sería otra de las posibilidades dentro de las que se acomodan estos inmigrantes con talleres, fábricas de bienes de consumo como textiles, zapatos, bebidas gaseosas, licores, jabón, hielo, fideos y joyas (Pinto Vallejos, 1993:61-81).

Durante el período llamado la República Aristocrática (1895-1919) un grupo minoritario de italianos se inserta en el sector industrial del país sobre todo en el área de textiles y alimentos. Algunas fábricas textiles de Vitarte estaban en manos de italianos que importaban o producían

³⁷ Pacotilla. Pequeña cantidad de mercadería (preferentemente referida a telas y pañuelos de seda) que se le permite llevar por cuenta libre a los marinos italianos en los barcos.

³⁸ Pulpería. Típico negocio desarrollado por los italianos con un giro comercial más amplio a la chingana; se trataba de una casa comercial dedicada a la venta de todo tipo de mercadería: comestibles, licores, vestidos, enseres en general, y hasta estamillas (Bonfiglio, 1994:66).

textiles ingleses que estaban de moda (Portocarrero, 1996:18). En los alimentos se destacan las fábricas D'Onofrio y Motta para dulces y panetones, en tanto en las pastas Nicollini y Cogorno.

4.1.1.2 FACTORES CULTURALES DE ATRACCIÓN.

El aspecto cultural en el siglo XIX, sería para muchos italianos, una interesante posibilidad. La cultura oficial estaba representada por una oligarquía identificada con Europa, por lo que mantenía y difundía sus características a través de la religión, la enseñanza, los gustos y modos de vida.

En primera instancia existía una fuerte religiosidad basada en el catolicismo militante donde la Iglesia estaba unida al Estado; es recién en 1915 cuando el Parlamento Peruano aprueba la libertad de culto aunque se mantendría la oficialidad de la religión católica (Portocarrero, 1996:20).

Sin embargo esta aparente similitud se convierte en dificultad para los migrantes residentes cuando en Italia se culmina el proceso de la unidad con la batalla de Solferino (20 de setiembre de 1870) y el ejército entra a Roma combatiendo al Papa que pierde su hegemonía. Para los republicanos la Ciudad Eterna era el símbolo de la unidad nacional y de la grandeza italiana en el ámbito internacional, hecho que era motivo de "orgullo étnico" (Bonfiglio, 1994:127).

Al cumplirse el primer aniversario, los líderes de la colonia italiana residente en el Perú preparan una serie de festejos que se ven ensombrecidos debido a la oposición de la Iglesia Católica, la que obliga al gobierno peruano a no autorizar el permiso correspondiente, despertando entre los ciudadanos las más intrincadas controversias. Pero a partir de 1872 la fiesta se celebraría normalmente (Bonfiglio, 1994:128).

En Arequipa mientras tanto, a los italianos se les trataría con recelo pues eran vistos como ateos o socialistas; la causa de este rechazo era la profunda religiosidad de los arequipeños que veían a Italia como el enemigo natural del Papa (Bonfiglio, 1994:128).

En lo referente a los gustos, estos estaban dados a través de una visión estética eurocentrista. Los modelos se encontraban muy lejos de ser peruanos, pues eran los europeos que se habían implantado oficialmente desde la colonia. Lo propio estaba de lado (Castro, 1996:51).

La oligarquía y algunos de los importantes pensadores peruanos de fines del siglo XIX y principios del XX, se hallaban vinculados con esta estética y arte de corte europeo. Por ejemplo González Prada, poeta, y Deustua, esteticista, pensaban que la estética europea, basada en el mundo greco-romano

"permitía comprender los gustos de la gente, sus sensaciones, sus percepciones, sus motivaciones y también explicar sus conductas, incluyendo su conducta moral." (Castro, 1996:49)

Otro asunto importante era el racismo. Lima estaba concebida básicamente por gente nacida en ella, vinculada a extranjeros europeos, quienes muchas veces harían alianzas con la oligarquía (Portocarrero, 1996:20). Este fenómeno estaba extendido en el resto del país donde el indio y su cultura no eran considerados en las determinaciones que se tomaban en el país.

Estas características religiosas, raciales y estéticas, eran coincidentes o favorecían a los italianos, por lo que su inserción en el Perú les resultaría más fácil. Esto se expresa con claridad en el periódico *Actualidades* cuando comenta:

“De las colonias extranjeras, es la italiana la más íntimamente ligada a nosotros, tanto por las relaciones comerciales, como por afinidad de costumbres, comunidad de afectos i hasta por vínculos de sangre.

Son estos simpáticos huéspedes del Perú, los que mayor suma de bienes han aportado al país...

I no solo es en el comercio donde se nota su acción benéfica... Asi entre los hombres de ciencia figuran facultativos italianos que ocupan puestos espectantes, i que, como los doctores Agnoli i Biffi(...) han empleado sus conocimientos en bien de la salubridad pública. I el foro, el periodismo, el arte i todas las manifestaciones de la civilización cuenta entre nosotros vástagos de italianos que han reforzado las filas de la intelectualidad nacional.” (1904:s/p).

4.1.2 FACTORES DE EXPULSIÓN

Se conoce como factores de expulsión aquellos hechos o acontecimientos que impulsan a la población a abandonar su lugar de origen en busca de mejores alternativas de vida en otras latitudes. Los principales factores de expulsión del siglo XIX en Italia son los económicos y los políticos.

4.1.2.1 FACTORES ECONÓMICOS DE EXPULSIÓN.

La inmigración de los italianos en general, y en especial la referida a los genoveses -cuya presencia sería la más numerosa en el Perú- se caracterizaría por ser precoz, constante y poco numerosa. Se inicia en la primera mitad del siglo XIX cuando en el resto de Italia casi no se pensaba en la alternativa de América (Bonfiglio, 1994:40).

Desde la época medieval la única posibilidad de expansión económica de la República Genovesa había sido el comercio marítimo. Esto se debía en parte a la ausencia de terrenos llanos y fértiles para cultivar, por lo que el feudalismo agrario no tendría mayores posibilidades en esta zona. Los principales clanes familiares genoveses poseían propiedades en otros puertos del Mediterráneo, donde a veces constituían barrios. Esta “cultura de la movilidad”, como la llama Giovanni Bonfiglio, les permitiría estar dispuestos a migraciones temporales, pendulares o definitivas, ante cualquier síntoma de crisis o a la presencia de nuevas posibilidades de inversión. Ello podría explicar por qué el primer flujo de inmigrantes italianos estaría conformado por ligures.

“Los pobladores de las riberas ligures no eran los más pobres de Italia, y no salían como efecto de empobrecimiento y carestías. Se podría decir que en la base de su decisión de migrar predominaban factores de atracción, antes que los de expulsión.” (Bonfiglio, 1994:42)

Pero la crisis de la navegación a vela, debido a la presencia de los barcos a vapor, ya avanzada la segunda mitad de la centuria del ochocientos, motivaría la emigración definitiva de numerosos tripulantes y trabajadores de los astilleros (Bonfiglio, 1994:45).

Por su parte los campesinos del interior de la Liguria estaban acostumbrados a salir en migraciones estacionales, empujados por las carestías rurales y el empobrecimiento de sus tierras hacia otras zonas agrícolas de Italia, o a las ciudades para vender su fuerza de trabajo, aunque a

veces era una forma de mendicidad disfrazada que iría desapareciendo en la segunda mitad del siglo. La única evidencia de este tipo que Bonfiglio encuentra en el Perú, es la de un grupo de seis niños italianos, cantores ambulantes, que actuaban en las calles de Lima en 1873 (1994:46).

A fines del siglo XIX se produce la segunda gran oleada de migrantes hacia América, acompañada del mito de la "Mérica"; fue una inmigración masiva conformada por campesinos que marchan más hacia Norte América, momento en el cual el Perú había agotado sus posibilidades de recepción.

4.1.2.2 FACTORES POLÍTICOS DE EXPULSIÓN.

Algunos de los migrantes de la primera mitad de la centuria decimonónica llegan al Perú por causas políticas, sobre todo a lo que se refiere a los intelectuales, quienes generalmente estaban comprometidos con las luchas políticas de *Il Risorgimento* y la expulsión de los austriacos de la península itálica. Si bien es cierto que éste sería un motivo de inmigración, el número de personas que arrastraría es minoritario y, como se ha señalado, se refiere preferentemente a intelectuales y estudiantes liberales que

"... llegaban de Italia, muy a menudo, en la cumbre de sus posibilidades y de su carrera cultural, científica, política; dejaban tras ellos un bagaje de experiencia adquirida en su patria, del cual se valdrían en la tierra de exilio para poder introducirse, con mejores posibilidades de éxito, en las actividades que elegía." (Candido, 1962:6)

Así salen los que habían combatido a favor de Napoleón, o los refugiados políticos que marchan a causa de la restauración conservadora de 1815 cuando se imponen gobiernos monárquicos en la península (Bonfiglio, 1994:48). Tal es el caso de Giuseppe Caffare di Barge que llega al Perú con Simón Bolívar hacia 1823 (Porrás, 1984:74).

"Caffare fue el primer prófugo político italiano que llegó al Perú. En su casa del Callao (jardín Schiantarelli) hospedó a Garibaldi cuando éste estuvo en Perú durante 1851-52." (Bonfiglio, 1994:35)

Con posterioridad, aquellos que habían abrazado la causa de la República se ven obligados a abandonar la península; la derrota de 1848 que se daría en varias ciudades italianas, impulsa este tipo de migración. Así

"La historia de los patriotas italianos en Sud América, se mueve a través de dos directivas bien diversas. Es la historia de quienes habían aprendido cuán difícil era poder amar a la Patria en su tierra natal y habían combatido, habían luchado por ella, sufriendo, a menudo cárcel, persecuciones y exilio; pero es también la historia de los italianos que se dirigen hacia el exterior como emigrantes y en tierra extranjera, en contacto con un ambiente más propicio, o porque han cambiado las circunstancias, o porque madura en ellos, con la nostalgia y con los años una sensibilidad más profunda, sienten la necesidad de contribuir a liberar la Patria, de su propia esclavitud, o de la del extranjero." (Candido, 1962:13)

En junio de 1840 arriba al Perú Emanuele Solari; al año siguiente ilustra las cátedras de Patología y Clínica e introduce nuevos métodos de explotación científica; primo de Mazzini, en Lima sería jefe de la *Gionanni Italia* (Porras, 1984:74), institución fundada por Mazzini en Italia con la finalidad de unificar a la península, y que en América agrupa a los italianos inmigrantes con ideales políticos similares.

La participación que toma en la política de su país obliga en 1850 a expatriarse al geógrafo Antonio Raimondi, quien había combatido en la defensa de Roma, así como a Alessandro Arrigoni. La obra de Raimondi



22. Tancredi Pozzi. *La lucha por el Risorgimento* (pasaje de la vida de Antonio Raimondi, detalle del monumento). Sobrerrelieve en bronce, 1914, Plaza Italia, Barrios Altos, Lima.

“es uno de los libros fundamentales de la nacionalidad, una verdadera enciclopedia de nuestra naturaleza y de nuestra historia, donde se mezclan todas las esencias de la tierra y de la vida transcurrida en ella.” (Porras, 1984:75)

En octubre de 1851 arriba Giuseppe Garibaldi³⁹ que había escapado, en 1834, de la horca saboyana; en el Callao se hospeda en la Quinta Schiantarelli hasta 1852 cuando retorna a Italia con pasaporte peruano. Menos conocido es el médico napolitano José Eboles que funda la cátedra de Química y Mineralogía (Porras, 1984:74), y el florentino Stefano Siccoli quien después de ser oficial del

ejército peruano bajo las órdenes de Ramón Castilla, regresa a Roma donde fallece en 1866 (Candido, 1962:30-31). Todos ellos se oponían a la monarquía de Saboya (que reinaba en Cerdeña), por razones ideológicas y regionales, pues ante ella habían perdido autonomía y debían tributar con más impuestos. Estos patriotas desde el Perú seguían y apoyaban los sucesos de *el Risorgimento*.

³⁹ Militar y político italiano que lucha junto a Mazzini por la unificación de Italia. En su peregrinaje como exiliado político por América, radica en el Perú por un tiempo, país que lo acoge y le facilita regresar a Italia para continuar con su labor política.

“La contribución de los italianos en el exterior al ‘*Risorgimento*’ de Italia, (...) no sólo es de sangre, sino también de opinión pública, de dinero. Las colectividades italianas de Buenos Aires, Lima, Valparaíso, San Pablo, Montevideo, participaron fervorosamente en todos los acontecimientos históricos que se iban desarrollando en el territorio de la Península.

(...)

“Pero es necesario, también, examinar el proceso que se desarrolla en sentido inverso, constituido por los emigrantes políticos, por los desterrados que se dirigen a los puertos de embarque, para buscar refugio y paz en las tierras latinoamericanas. Muchos de ellos han cumplido con su deber y se mimetizan en las sombras, muchos otros (...) lucharon en tierra extranjera, volvieron a Italia y luego retornaron a su segunda Patria de elección.” (Candido, 1962:20)

Por eso la élite de las colonias italianas en América Latina tenía una gran influencia republicana, sumamente fuerte entre los residentes en el Perú, incluso después que se logra la Unidad (1870), pues llegan a Lima y otras ciudades muchos italianos que habían luchado al lado de Garibaldi (Bonfiglio, 1994:49), a consecuencia de la situación de crisis económica que acontece después de este hecho político (Candido, 1962:7).

Dentro de este grupo se hallan también los artistas plásticos, tratados en un capítulo aparte.

4.2 REDES SOCIALES

Como todo pueblo migrante los italianos del siglo XIX, a pesar que llegan casi de manera espontánea, es decir sin contratos de trabajo sino en forma independiente (Bonfiglio, 1994:83), establecen redes sociales de contacto que se generan por parentesco y paisanazgo.

Generalmente eligen un país determinado como residencia ante el hecho de poseer allí algún familiar o conocido quien les escribía a Italia narrándole las posibilidades y sueños que allá les estaban vedados. Es alguien que teóricamente los espera y que les ha ido preparando el terreno antes de su arribo a *L'América*. Esta amistad les cuenta y vuelve “rosa” el país que les ofrece como segunda patria, sin referirle las dificultades y tropiezos que él mismo ha debido enfrentar. En ese sentido la determinación de abandonar la patria no es algo individual, sino el resultado de un proceso colectivo (Zaldivar, 1993:199).

Sobre el particular Giovanni Bonfiglio comenta que

“el migrante llega ‘llamado’ por un pariente, un amigo o un paisano. No siempre la cadena migratoria era familiar, muchas veces era ‘paisana’, en el sentido de que se daba en el contexto de redes de solidaridad entre paisanos, en el marco de reclutamiento de inmigrantes a los cuales se ofrecía empleo. En tal sentido, toda la migración en el Perú puede ser considerada como un conjunto de cadenas migratorias.”

Los primeros inmigrantes crean 'anclajes' de cadenas migratorias familiares y pueblerinas, a través de las cuales llegan otros siguiendo los pasos de los primeros. Las mismas cadenas actúan en sentido inverso, en caso de la "migración de retorno." (Bonfiglio, 1994:87)

Este concepto se ilustra a continuación con algunos casos específicos de paisanazgo relacionados con la cultura y la educación artística a través de clases particulares.

Para agosto de 1840 Néstor Corradi, pintor italiano llegado con la Compañía Lírica, oferta sus servicios como retratista en la calle Bodegones, casa de Camilo Domeniconi ("Avisos", 1840:4). En enero de 1847 Domingo Vallarino imparte clases de pintura; como dirección señala la de su paisano, el fotógrafo Jacinto Pedevilla en la calle Villata ("Aviso", 1847-A:4).

El tenor Giulio Mammoni, que forma parte del elenco de una compañía italiana de ópera arribada en 1856, se ofrece como Profesor de Canto Italiano en el almacén de música de Ricordi ubicado en la calle Mantas (Raygada, s/f:80). Similar actitud tiene en 1874 el barítono Filippo Reggiani que dicta clases de piano y canto en el almacén de música de Sormani (Raygada, s/f:65).

Por su parte el director de orquesta Juan Ratto en 1892, cuando forma la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Lima, se sirve de treintaicinco músicos casi todos miembros de la Bomba Roma, orquesta dirigida por Humberto Casoratti (Raygada, s/f:37).

De manera paralela comienzan a fundarse una serie de entidades italianas que sirven de apoyo mutuo en áreas sociales (*Ospedale Italiano*, Sociedad Italiana de Beneficencia e Instrucción, Compañía de Bomberos, Comité Dante Alighieri), de esparcimiento (Club Italiano), educativas (Escuela Italiana y Sociedad Italiana de Instrucción), económicas (Banco Italiano y Compañía de Seguros Italia), ideológicas (Logia *Stella* de Italia) (*Almanacco...*, 1913:40-64) en las que el socorro y la ayuda entre paisanos es la base del funcionamiento.

4.3 ACTIVIDADES ECONOMICAS

Como se ha señalado las últimas décadas del dominio español se observa un paulatino incremento en la presencia de italianos en el Perú, siendo la mayoría genoveses, aunque no faltan los sicilianos, y milaneses entre otros. Esta inmigración ya no es escalonada con España, sino que viene directamente de Génova.

Giovanni Bonfiglio considera como pioneros de esta etapa a Antonio Dagnino y a Félix Valega, quienes ilustran la inserción que los comerciantes genoveses tienen en la sociedad peruana.

"Establecieron casas comerciales en el puerto del Callao dedicándose no sólo a la importación, sino también al comercio de cabotaje entre los distintos puertos del litoral. Se sabe que Valega llegó a poseer una notable fortuna, se dice que financió la construcción de la iglesia mayor del Callao." (1994:33)

Valega y Dagnino contraen matrimonio el mismo año de 1811; con posterioridad sus hijas se casan con italianos. Todos ellos ocupan destacados lugares en el comercio manejado a partir de mediados de la década de 1830, y las siguientes, formando de esta manera

“parte de la primera élite empresarial italiana en el Perú. Estos casos constituyen en realidad un paradigma de comerciantes que lograron enriquecerse e integrarse a los sectores económicos altos de la sociedad peruana.”

En cambio el grueso de los inmigrantes italianos desarrollaba actividades mucho más modestas, generalmente como pequeños comerciantes (chinganeros,⁴⁰ fonderos, pulperos) o artesanos.” (Bonfiglio, 1994:33)

El movimiento migratorio italiano se ve acentuado de manera libre y espontánea en el siglo XIX tras el ideal de una perspectiva económica diferente y mejor que aquella habida en su país (Sequi, 1911: C-248). Algunas cifras estadísticas muestran que en Lima y Callao, entre hombres, mujeres y niños italianos había en 1857, 3469 inmigrantes; para 1876 eran 3283; en 1908 la cifra descendía a 3094 y en 1920 eran 2578 (Bonfiglio, 1994:144).

Si bien es cierto que la mayor parte de los italianos realizan actividades modestas, los había también aquellos que destacan en otros aspectos como los científico-culturales ya sea en música, botánica, medicina, ingeniería, filosofía, etc. En las artes plásticas se puede hablar de escultores, pintores, grabadores, arquitectos y fotógrafos (Sequi, 1911: C-248-254).

Entre ellos sobresale el músico genovés Andrea Bolognesi. Antes de arribar al Perú en 1810, se desempeñaba como músico en la Catedral de Lisboa. Ya en Lima toca en la capilla de Catedral y para la corte del virrey Abascal. Se le considera el primer maestro italiano de música en el Perú, “pues desarrolló una escuela filarmónica dejando varios discípulos” (Bonfiglio, 1994:34).

Una figura muy importante es la del milanés Antonio Raimondi (1826-1890) que desembarca en el Callao en 1850. Reconocido naturalista y viajero explora todo el Perú a fin de conocer la naturaleza y sus habitantes, lo que le posibilita dejar importantes testimonios y estudios recogidos a través de sus libretas de apuntes; la obra gráfica que acompaña a su tarea es realizada por él mismo y por su asistente Duvois; ambos, con exquisitas acuarelas y dibujos, fijan en el papel interesantes recursos culturales y naturales del Perú profundo. La importancia de esta colección posibilita, por ley el 6 de febrero de 1869, fundar el Museo Raimondi; pero la organización real no se consolida. A raíz de la muerte del sabio y por órdenes expresas de él, en diciembre de 1890 su patrimonio pasa a la Facultad de Medicina de la Universidad de San Marcos con la idea de que allí se le diese un lugar adecuado y pertinente. Sin embargo en 1893 los objetos y piezas siguen embalados, pues no se les había podido “atender” por falta de recursos económicos. Cuando el 19 de setiembre de 1893 se crea el Museo Municipal de Lima, el señor H. Fuentes pretende reunir en un solo centro las distintas colecciones de todo género existentes que sean de propiedad nacional, hecho que lleva a una negativa por parte de la Facultad de Medicina que se niega a entregar la de Raimondi (Fuentes, 1869).

En medicina se halla Giuseppe Caffare di Barge; natural de Piemonte, había llegado a Lima a fines de 1810. Participa de manera activa en las conspiraciones patriotas peruanas, motivo por el cual es perseguido y se refugia en Venezuela. Allí conoce a Bolívar y se enrola en su ejército como médico oficial. Al regresar a Perú como integrante del ejército bolivariano, toma parte de la campaña final de la Independencia. Se queda en el país donde ejerce la medicina por largos años; muere en Callao en 1878.

⁴⁰ Chingana. Establecimiento mixto que combinaba venta de artículos de consumo y alimentos. Junto con la fonda (comercio pequeño dedicado a la venta de alimentos preparados, precursores de los actuales restaurantes), era la categoría inferior de los establecimientos comerciales (Bonfiglio, 1994:65).

Otros médicos son Félix Devotti; amigo personal de Riva Agüero, lo acompaña a Trujillo cuando éste forma un gobierno en la ciudad al arribo de Bolívar. También radicaba el médico napolitano José Eboli (Bonfiglio, 1994:35, 49). En el *Ospedale Italiano* trabaja el oculista Mazzei y el doctor Azali

“de cuyas proezas quirúrgicas se hacen lenguas todos los bachiches⁴¹ de la capital. Su no menor hazaña la realizó hace poco, extrayendo un tenedor del estómago de una desgraciada jaranista, a quien la bomba le dio por imitar a los artistas del circo Quirós...” (Benvenuto, 1932:326)

El doctor Juan B. Agnoli a principios del siglo XX funda el Instituto de Higiene, y es el doctor Ugo Biffi, quien lo secunda, el que logra en 1904 construir un local para ello (“Instituto...”, 1904).

Gracias al libro de Pedro Benvenuto Murrieta, *Quince plazuelas, una alameda y un callejón*, tenemos acceso a una Lima modesta, popular y cotidiana que abarca de 1884 a fines del siglo. Así hemos podido rescatar con nombre propio las denominadas “labores modestas” en las que se desenvolvían los italianos que no habían ingresado a la oligarquía, a los que a continuación haremos referencia.

En el barrio de Guadalupe se encontraba el genovés Gerónimo Volpe, sobreviviente de la gran epidemia de fiebre amarilla de 1868 donde habían fallecido muchos de sus paisanos. Su chingana, muy concurrida, estaba en el callejón de la Latas; era una especie de salón en el que charlaban por las tardes algunos viejos artesanos del barrio. Seguida a esta chingana está el cafetero don Benito, quien en el espacioso corral de su casa ha instalado un molino de viento que mete mucho ruido, donde muele el café de Chanchamayo, que con seguridad le proveían sus paisanos que habían ido hacia La Merced a “colonizar” las tierras; muele además pimienta, productos que le daban bastante dinero (Benvenuto, 1983:327).

Bajando por el callejón del Rosario, rompía la línea la carnicería de los gorditos Copello. Un poco más allá les hacía la competencia Molfino, casado con una zamba buenamoza y afable. A la mitad de la cuadra estaba la chingana de don Luis y su añejo juego de bochas⁴² (Benvenuto, 1983:328, 329).

En la rama de los molinos estaba Felipe Diego Schiattino con su conocido Molino de Santa Clara en la Plaza del mismo nombre (Barrios Altos), molino que funcionaba gracias a un ramal del río Rimac. Este inmueble, decorado en su parte externa con esculturas de mármol de Carrara, sería refugio para varias familias de peruanos y extranjeros, durante las batallas del 13 y 15 de enero de 1881 en la Guerra del Pacífico y la consiguiente entrada del ejército enemigo (Benvenuto, 1983:120-122). También existía el “Molino del Puente”, en la calle Bajada del Puente (hoy día jirón Trujillo), propiedad de Bucelli y Loero, lugar que desde tempranas horas, se veían varias carretas descargando trigo de Chile o de Australia, o en su defecto cargando blancos costalillos de harina (Benvenuto, 1983:71, 72).

En la calle Espaderos tenía una tienda el italiano-yanqui Peter Bacigalupi que vendía *tuti-frutti* y daba el juguete de moda: chanchos al corral (Benvenuto, 1983:172, 373).

⁴¹ Bachiche. Palabra para denominar a los italianos que residen en Sud América.

⁴² Bochas. Se juega en una cancha larga, con dos bochas (bolas de tamaño mediano) por cada jugador y un balón (pequeña bola). Consiste en arrimar al balón la mayor cantidad de bochas por equipo, y cuando esto no es posible eliminar las del adversario.

En la calle Belén cerca a la plaza Recoleta estaba la chingana de Carlos Barbieri "*capitano de lungo corso*", viejo lobo de mar, siempre amable, atento y bueno (Benvenuto, 1983:11). Mientras que en el Callejón de Petateros una pulpería italiana poseía un saloncito en la trastienda, en el que se bebía cerveza y se jugaba cachito; el pulpero, haciendo eco del patriotismo nacional tenía colgado frente a la oleografía de Garibaldi y Victor Manuel, la de Miguel Grau y Francisco Bolognesi. También estaba la pulpería de Martín Crovetto en la esquina de San Carlos y Corazón de Jesús (Benvenuto, 1983:213, 319). Don Juan Solari era a su vez baratillero; su local "El Mesías de los Pobres" en la Plaza de las Nazarenas, lo cerraba ruidosamente a las once de la noche y lo abría al amanecer, en tanto don Angel Pedreschi tenía una casa y destilería de alcoholes en el Sauce (Benvenuto, 1983:106, 329).

En la Plazuela Desamparados se hallaba "La Gran Tijera Incansable", sastrería de Paganini cercana a Polvos Azules, siempre animada por la concurrencia de alegres jóvenes "futres"⁴³ que iban a probarse la ropa mandada a hacer (Benvenuto, 1983:65). En la calle de la Boza se ubicaba la "Botica Inglesa" de Carlos Scotti, que había llegado al Perú en la misma época que Evoli y Giovanni Capello (1839), botica muy reconocida por los médicos de entonces (Benvenuto, 1983:153). Y en un oficio muy diferente, el de prestamista, se desenvolvía Gelasio Guerzoni, "un italiano cerrado al hablar, de enormes anteojos de oro, saco cruzado, abrochado del todo..." (Benvenuto, 1983:41)

En el puerto del Callao a partir del siglo XIX y entrado el XX algunos italianos radican en el barrio de Chucuito dedicándose a la pesca ("Catálogo...", 1988:2). En el mismo Callao estaba la vieja botica "La Italiana" de Carlos Paoletti que para 1862, en sus avisos publicitarios de *El Chalaco*, informaba que tenía en sus repisas rob (sic) depurativo de la sangre, vino de zarza de Bristol, jarabe de lechuga Aubergier, pastas pectorales, pildoras de fino Vallet, entre otras cosas. En la hotelería hasta 1898 los mejores hoteles eran el "Genovés" y el "Italiano" que por dos soles diarios daban alojamiento y alimentación (Zanutelli, 1976:61).

4.4 MANIFESTACIONES ÉTNICAS PENINSULARES

Con la gente venida de la península llega también, traídas por ella, los testimonios de su periodo histórico.

"Todo cuanto se refiere a la historia del siglo XIX, obras de arte, collares, divisas, monedas, objetos de arte, armas, documentos, ha llegado a estos países traído por los emigrantes que lo consideraban elemento esencial de su vida, aún en tierra extranjera." (Candido, 1962:22)

Si bien es cierto que un grupo de italianos es absorbido por la oligarquía, otro, que representaba la mayoría, se mezcla con las clases populares, por varios motivos que van de lo económico a la identificación. En este ambiente popular ellos continúan manteniendo características culturales que se pueden apreciar en varios rasgos.

⁴³ Futre. Vocablo originado de la palabra francesa *foutre*. Entiéndase por futre al pituco, catrín, pije, ficho o lechugino. términos empleados en diferentes países de América Latina.

Por ejemplo el juego de las "bochas" que tanto apasiona a los italianos. En el diario *El Comercio*, del 26 de febrero de 1848, aparece el siguiente anuncio al respecto:

"Billar y Bochas de la Barranca.

El empresario del establecimiento, tiene el honor de avisar al público, y á los antiguos aficionados á este agradable entretenimiento que el Domingo 27 del presente se abrirá en el mejor orden dicha casa, no habiendose omitido gasto alguno en proporcionar la comodidad y recreo de los concurrentes, para ello ha conseguido a una persona inteligente que ha trabajado nuevamente las dos canchas al estilo Europa y el suelo sumamente suave y sólido que no dejará que desear á lo aficionados de este entretenimiento."

Años después en la calle del Rosario existía otra cancha de bochas, específicamente en la chingana de don Luis. Allí se reunían algunos italianos que en gran algarabía pasaban algunas tardes de entretenimiento. Pedro Benvenuto en su libro comenta que en ese lugar se encontraban italianos de distintas regiones: sardos, sicilianos, genoveses, milaneses que lanzaban variadas interjecciones en sus dialectos, ante cada jugada.

"No hay italiano que respetando sus patrias costumbres, falle a jugar su partida de bochas semanal, comer sus dos o tres platos de rubio fainá y beber sobre ellos una considerable cantidad de vino de Chíncha, salvo excepcionales casos en que lo reemplaza por un vaso de ventrudo y envuelto '*Chianti*', por un '*Barbera*' o '*Sacramento*' '*Oggi é festa*' por un '*Nebbiolo*' o un '*Spumante*'.

Una bocha bien puesta -nos explica don Angelino- hace perder a los contrarios cuando menos dos en bocharla. Y así es en verdad. Pasada las seis los jugadores de las cuatro canchas se reúnen para comenzar la bocha tapada, con lo cual se da fin a la jornada. Juntitas, una tras otra se colocan las dos bolas y todos aquellos que dan a la segunda sin tocar a la primera, van sentándose, con gran satisfacción, a esperar que el último mono se ahogue. El mono que pagará el *bon* vino y la cerveza para sus alegres y gritones compañeros." (Benvenuto, 1983:329, 330)

En la comida también su influencia se haría presente en platos como la fugaza,⁴⁴ el muscama,⁴⁵ el menestrón⁴⁶ y los tallarines verdes⁴⁷ tan común hoy día en las mesas peruanas. Asimismo el panetón se impondría como tradición peruana para navidad.

La etnicidad fue celosamente apoyada gracias a varias instituciones que la colonia italiana funda para beneficio y apoyo de los compatriotas locales aquejados por la necesidad, pues no todos serían favorecidos por la fortuna, debiendo más de alguno recurrir a la solidaridad de sus connacionales para sortear situaciones difíciles. Entre estas instituciones figura la Sociedad Italiana de Beneficencia de Lima (1862), la Sociedad Italiana de Instrucción (1871), la *Società di*

⁴⁴ Fugaza. Especie de pan aderezado en la superficie con abundante cantidad de cebolla y aceite de oliva; es de origen líguri.

⁴⁵ Muscama. Comida elaborada a base del filete de delfín; también se le puede encontrar con el nombre de buchame.

⁴⁶ Menestrón. Sopa hecha teniendo como ingrediente principal la albahaca; es de origen líguri.

⁴⁷ Tallarines verdes. Aliñados con una salsa conocida como pesto, elaborada teniendo como base principal la albahaca; es de origen líguri.

Beneficenza e Mutuo Soccorso Fratellanza Italiana fundada en Tarapacá antes de la Guerra del Pacífico. Las diversas compañías de Bomberos, Roma en Lima, Italia en Callao, Garibaldi en Chorrillos, Ausonia en Iquique (enero 3 de 1874), prestan servicios a la comunidad en general ante desastres humanos o naturales como incendios ocurridos por terremotos, descuido humano o la acción de la Guerra del Pacífico (Bonfligio, 1992:108-112; Pinto, 1993:83-84).

Asimismo crean varios periódicos como *La Italia Libre* (enero de 1848), *Corrieri del Pacifico* (1873), *La Patria* (bilingüe, fundado por el abogado napolitano Tomás Caivano, 1873), *L'Italiano* (1877, 78), *La Voce d'Italia* (1900), *La Rivista Italo-Peruviana di Scienze, Lettere, Arti e Varieta* (1913-1917) donde se dan noticias políticas, económicas y sociales de la península, así como algunas relativas a la colonia residente en el Perú. También se imprimen publicaciones que sirven de guía a los inmigrantes como *Guida dell' immigrante nel Perú* (1902), *Guida ufficiale per industriali ed emigranti italiani nel Perú* (1903, IV edición). Dentro de esta tarea se encuentra Peter Bacigalupi quien en 1887 funda el semanario *El Perú Ilustrado* cuyo objetivo es más ambicioso, pues sus páginas cubren el aspecto cultural, literario y artístico de la nación peruana.

En la labor editorial de guías, periódicos, revistas, destaca Emilio Sequi. Radicado en el Perú a partir de 1876 para dedicarse al periodismo, la docencia y la industria editora, su presencia en el ámbito cultural es de suma importancia (Bonfligio, 1992:72).



23. Local de la litografía y tipografía de Carlo Fabbri, 1902, Mercaderes 416, Lima.

CAPÍTULO V

LOS ITALIANOS EN EL ARTE PERUANO DEL SIGLO XIX

Como hemos visto en los dos primeros capítulos, los italianos llegan a Perú desde la Colonia, período en el cual su influencia en el arte se deja sentir sobre todo en el campo de la pintura.

En el siglo XIX su emigración se debe en gran medida a dos factores internos: los políticos habidos a raíz de *Il Risorgimento*, y los económicos debido a la crisis que vivía Europa y de la cual Italia no estaba ajena.

De manera simultánea, a consecuencia de la Independencia de América, España pierde en gran medida el significado cultural en sus antiguas colonias. En el Perú esto posibilita que otras influencias europeas se hicieran presentes libremente, destacando la italiana, sobre todo antes de la década de 1880-1890 etapa en la cual la francesa comienza a despuntar.

El historiador Raúl Porras Barrenechea comenta que la influencia artística italiana,

“mucho más constante y señera, es difícil de precisar por múltiples y difusa y sobre todo por falta de estudios especiales. Ella se ejerce principalmente en la música, en la escultura y en la pintura y, esporádicamente, en la arquitectura.” (Porras, 1984:80)

Es necesario aclarar que muchos de estos artistas, en especial los escultores, nunca vienen al Perú; sin embargo sus obras se hallan presentes por dos motivos principales: uno de ellos emana del poder ejecutivo durante la época conocida como el auge del guano (1840-1878), momento en el cual los espacios públicos de la ciudad (plazas, paseos y avenidas) son embellecidos con este tipo de obra, como por ejemplo la Alameda de los Descalzos. El otro factor radica en la importación de piezas artísticas venidas de Europa a través de casas comerciales dedicadas a este tipo de actividad como la del marmolista Ulderico Tenderini, o bien en objetos de arte traídos directamente por pedidos que hacían algunos italianos residentes, con la idea de decorar sus inmuebles, como fue el caso específico del Molino de Santa Clara, así como para preservar la memoria de sus seres queridos en los mausoleos.

El gusto estético por el arte italiano se deja sentir además a través de las colecciones de arte, varias de ellas, con tradición colonial, las cuales albergaban obras de esta procedencia. Gracias a lo que revelan los viajeros y a los catálogos de algunas exposiciones, se sabe que la casa Torre Tagle conservaba una vieja pinacoteca con copias antiguas y originales de grandes artistas del Renacimiento italiano y de otras escuelas. Allí se podían admirar trabajos de Tiziano, Correggio, Guido Reni, Domenichino entre otros (Porras, 1984:83).

De la época republicana data la casa de Rainuzzo en los altos del Molino de Santa Clara, un verdadero museo de pinturas y esculturas (Porras, 1984:83); de estas obras se desconoce su paradero actual. Por su parte la casa del jurisperito Jorge Silva Satiesteban, ubicada en la Plazuela Micheo, era una de las mejores amuebladas de la ciudad para la década de 1880; entre las obras de arte que en ella se guardaban habían reproducciones de cuadros célebres y jarrones

firmados por el ceramista italiano Falcone (Benvenuto, 1983:171). Este tipo de obras también estaban presentes en las que guardaba el Museo de Historia del Perú; en la relación que sobre ellas se realiza en julio de 1892, figura un *San Felipe Neri* de los Carraci, registrado como un original del siglo XVI; asimismo habían dos copias: *La Transfiguración* del Rafael y *Salomé teniendo la cabeza del Bautista* del Tiziano (Oñate, 1892).

El sello de oro dentro del mundo de las colecciones en el devenir plástico relacionado con Italia y que pone fin a este estudio, lo coloca la Colonia Italiana en 1921 cuando, a raíz del Primer Centenario de la Independencia Peruana, obsequia el Museo de Arte Italiano, donde en un sólo intento, se reúne una muestra significativa y valiosa del arte italiano del siglo XIX en las líneas de la arquitectura, pintura, escultura y grabado. En el interior del inmueble se guardan trabajos de gran factura realizados por los artistas que por esos años conformaban la vanguardia, dejando de esta manera presente las huellas del modernismo que ya había nacido, pero que influiría en el Perú a partir de la década de 1920.

5.1. IDENTIDAD SOCIO-CULTURAL ÍTALO-PERUANA

La aceptación de la presencia italiana en el mundo socio cultural peruano decimonónico, y la inserción de ésta en él, se deja notar a través de diferentes y variados actos, así como en muestras de solidaridad y simpatías por ambas partes.

Una de las primeras manifestaciones públicas de acercamiento se da cuando a raíz de la muerte del Presidente, General Agustín Gamarra en la batalla de Ingaví, Rafael Pantanelli, director de la Compañía de Ópera Pantanelli que llevaba diecisiete meses de actuación en Lima, compone un himno dedicado al pueblo peruano, cantado por la compañía en enero de 1842. La despedida fue tan emotiva que la soprano Teresa Rossi, de tanta emoción, se desmaya en el escenario (Sánchez, 1995).

El gusto por la ópera y la música italiana en la sociedad peruana era evidente. Esto se deja ver con claridad cuando en octubre de 1853 el presidente Echenique ofrece un fastuoso baile en su residencia de La Victoria, quinta propiedad de su esposa. Los invitados llegaron a los dos mil y para entretenerlos se habían dispuesto salones de juegos, pinacoteca y

“Las actrices más celebres que en ese entonces vivían en la capital, la Biscaccianti, la Barilli y la Lorini, cantaron arias escogidas. (...) La fiesta terminó a las ocho de la mañana.” (Portocarrero, Felipe, 1996:25)

Era común que la colonia italiana se reuniera para festejar algunos días significativos como la coronación del rey Víctor Manuel. En el año de 1861, el Salón Optico, espacio cultural donde se realizaban muestras de arte, decide participar de las festividades, para lo cual prepara

“la guerra de Italia del 1859, en el cual todo buen patriota amante de la libertad, podrá contemplar los esfuerzos de un pueblo que lucha por su independencia desde hace muchos años. Los italianos á quienes les interesa todo el dictamen que nuestra pluma á trazado, que visiten el cosmorama, pues allí encontrarán las gloriosas

batallas ganadas sobre el yugo opresor vencido, sobre la tiranía humillada; y la simpatía que han adquirido.” (Yelmini, 1861:8)

De los veinticinco cuadros expuestos sobre este asunto había varios retratos: del rey Víctor Manuel, de Garibaldi, del conde Cavour; asimismo se veían diversos combates y batallas.⁴⁸

Esta hermandad italo-peruana queda nuevamente manifestada cuando en setiembre de 1865 los más acaudalados ciudadanos italianos ofrecen un banquete a los oficiales del Príncipe Humberto que por esos días visitaban el país. Para tal efecto

“La sala se hallaba perfectamente adornada, ostentando en orden simétrico elegantes festones entrelazados con banderas italianas, peruanas, en prueba de buena armonía, que reina entre ambas naciones.” (“Banquete Italiano”, 1865:3)

En el mes de mayo del siguiente año el conflicto surgido entre España contra las repúblicas de Perú, Bolivia, Ecuador y Chile finaliza con el Combate del Dos de Mayo que tiene como escenario el Callao. Ante esto los italianos toman parte activa a través de la Bomba Roma que acude al mencionado puerto durante su bombardeo, así como el combate con las baterías (Centurión, 1924:232).

Este acto es reconocido públicamente días después en una nota redactada en el diario *El Comercio*, en la que se lee:

“Los extranjeros residentes en el país nos han manifestado de una manera elocuente sus simpatías, pero los ciudadanos de Italia hicieron más. Abrazaron nuestra causa como la suya propia. Y no podía ser de otro modo, los compatriotas de Mazzini y Garibaldi; ahí están siempre donde se combate por la libertad, la justicia y el derecho.

Por último, la conducta observada por los italianos en la ocasión del banquete celebrado por S.E. a todas las compañías de bomberos a acabado de sellar el pacto de unión impecable entre peruanos e italianos.” (“Los ciudadanos italianos”, 1866:4)

No satisfechos con la ayuda prestada al combate, don Emilio Longhi había concebido la idea de elaborar un trofeo que en forma de obelisco dominaba todo el banquete. Realizado por el escultor Bezini que formaba parte de la recientemente creada Compañía de Bomberos Roma, éste era una alegoría en la que se leía “A los Héroes del 2 de Mayo”, ratificando, a través de una obra de arte, los lazos de unión de dos países que luchaban por mantener su independencia o conseguir la tan deseada unidad: Perú e Italia, ideales nacionalistas propios de dos pueblos hermanos que veían en la República una posibilidad política coherente y digna.

⁴⁸ Las obras expuestas fueron las siguientes: *Victor Manuel rey de Italia; El General Garibaldi, El Conde Camilo Cavour, Los defensores de la independencia italiana, Desembarco de las primeras tropas francesas en Génova, Recibimiento de los franceses en Turín por Victor Manuel, Combate de Montebello, Combate del Trasisetto, Toma de Robchetto, Combate de la Sesia, Combate del Trasisetto, Toma de Robchetto, Combate de la Sesia, Combate de Palestro, Batalla de Magenta, El tercer regimiento de zuavos en Palestro, Combate de Varese, Batalla de Maegnano, Batalla de Solferino, La revolución de Milán en 1848, Combate de Sforresca, Batalla de Peschiera, Combate de la Corona, El mariscal, Alfonso Lamarmora en la batalla de la Thernaya 1854, Batalla de Moscona, Batalla de Helispolito, Combate de Polosque.*

Por su parte el destacado músico y compositor Claudio Rebagliatti, que radicaba desde hacia varios años en Lima, estaba identificado plenamente con el país. Como un homenaje, el 28 de julio de 1868 estrena *Rapsodia Peruana*, obra inspirada en la temática popular de los pregones callejeros (tizaneras, meloneras, mazorqueras, sandieras), con cantos tradicionales, bailes indígenas, aires marciales, tonadas varias entremezcladas con el Himno Nacional, creación que constituiría un éxito innegable (Raygada, s/f:58-59). No contento con esto recopila el *Album sudamericano*, colección de bailes y cantos populares corregidos y arreglados para piano. Según el mismo Rebagliatti era ésta

“Una publicación de puro interés americanista dirigida a conservar en forma correcta temas que el tiempo haría olvidar seguramente para siempre.”⁴⁹ (Iturriaga, 1985:118).

El 20 de setiembre de 1870 con la toma de Roma se sella la Unificación Italiana. El aniversario de tan importante acontecimiento comienza a celebrarse de manera permanente por los italianos residentes, y los peruanos se aunaban a él de distintas formas, aunque hubo también aquellos que lo rechazan por considerar este acto, y por ende la fecha, como un logro anticlerical y a los italianos como laicos, actitud que predomina en ciudades tradicionalmente clericales y conservadoras como Arequipa. Llegado el primer aniversario (1871) los festejos organizados por los líderes de la colonia italiana se ven truncados cuando la Iglesia Católica local y los conservadores logran dividir la opinión pública peruana oponiéndose a la realización del acto, pues consideraban que la toma de Roma había significado un combate contra el Papa (Bonfiglio, 1994:130-131). Pero esta diferencia poco a poco comienza a limarse y la fiesta a imponerse.

A raíz de la Guerra del Pacífico, declarada por Chile al Perú el 1^o de abril de 1879, los italianos de inmediato se organizan para prestar ayuda a través del Batallón Garibaldinos Voluntarios N° 1,

“animados del sentimiento patriótico que arde en los corazones de todos los amigos del Perú y de todos los reconocedores de la justicia y del derecho; se proponen servir eficazmente en la presente guerra, poniéndose á disposición del Supremo Gobierno, al que se pide particularmente, se les prefiera para la salida de esta capital y para marchar al frente del enemigo; pues su deseo principal, es el de ofrecerles con sus armas y su valor, triunfos a la Nación.” (Maltese, 1879:3)

Mientras tanto aquellos que no forman parte de este batallón y

“no pudiendo ser indiferentes á los males que actualmente afligen al país han erogado la suma de S.14658.40 por una vez, y soles 1815 pagables cada mes para que el gobierno los aplique a fines humanitarios que sean necesarios.” (“Colonia Italiana”, 1879:2)

La *prima donna* Luisa Marchetti, artista lírica predilecta del público limeño, destina el diez por ciento de su función del 11 de junio, como un donativo a favor de la causa de la guerra, oportunidad en que emocionada canta el Himno Nacional, acto que la crónica comenta:

⁴⁹ Eran veintidós piezas entre yaravies, zamacuecas, tonadas, cashua y un baile arequipeño.

“El Himno de Alcedo y la Marchetti parece haberse asociado, para producir un recuerdo del arte y de la gloria.” (“Teatro principal”, 1879:2)

A través del diario *El Comercio* se dio a conocer el poema que la cantante dedica: “A las Bellas Hijas de Lima”, en el que dice:

“Iba a dejar vuestra tierra
Del arte y gloria mansión
Cuando el eco de la guerra
Vino á herir mi corazón

Al punto por ofreceros
Mi voz, deje la partida,
Ya que como los guerreros
No os puedo ofrecer la vida

Yo cantaré en vuestra gloria
Yo lloraré en vuestra pena
Tengo para la victoria
De notas, el alma llena

Cuna el Perú de la hermosa
Gloria de que estoy ufana
En la escena esplendorosa
Soy, por el arte, peruana”

Cuando el bloqueo del puerto del Callao se hace realidad por parte de la escuadra chilena, los bomberos de la Roma estaban siempre prestos ante cualquier necesidad. Organizan dos hospitales de sangre: uno en el Palacio de la Exposición y otro en el cuartel de Santa Sofía, en tanto realizan guardias urbanas encargadas de mantener el orden e impedir que la turba se entregara al saqueo de la población (Centurión, 1924:233).

Por su parte la bomba Garibaldi, fundada en 1872 por el ingeniero, conde Ulderico Tenderini di Piacenza, estaba encargada de Chorrillos. Mientras las naves enemigas bombardean el balneario, ellos levantan a las víctimas con solicitud y oportunidad, acto que merece entusiastas felicitaciones del Congreso Nacional. Declarado el incendio y el saqueo por parte de las tropas chilenas, el 13 de enero de 1881, sucede uno de los hechos que más conmueve al pueblo peruano; en el momento en el cual los italianos de la Garibaldi apagaban los siniestros ocasionados, son apresados y fusilados por los invasores después de un juicio sumario. De manera paralela los voluntarios de la Bomba Roma, frente a la sangrienta batalla de San Juan y Miraflores (15 de enero) actúan como miembros de la Cruz Roja recogiendo a los heridos del campo de batalla (Centurión, 1924:233).

La ciudad de Lima y sus habitantes quedan inertes ante las tropas chilenas que desbandadas saquean y destruyen el patrimonio. Con la idea de socorrer a algunos ciudadanos que habían perdido sus bienes en estos días, y aminorar en parte el terror de los limeños, don Felipe Diego

Schiattino abre, con permiso de su legación, las puertas del molino de Santa Clara para que sirviera como refugio a las familias que allí pudieron asilarse (Benvenuto, 1983, 122).

Después del Tratado de Ancón (1883), y de más de dos años de ocupación militar, el ejército chileno abandona la ciudad de Lima en 1884. En febrero la alegría de este acontecer político se manifiesta a través de la celebración del carnaval. Las noticias relatan que pocas veces había sido tan expansiva y ordenada esta fiesta en la que

“Los ciudadanos italianos que tan bien asimila con el pueblo limeño en todas sus jerarquías, fueron los primeros en poner el entusiasmo á estas celebraciones.”
 (“Fiesta de Carnaval, 1884-A:1)

El corso que para tal efecto se realiza, estaba conformado por varios carros alegóricos. “El que marchaba a la vanguardia llevaba un gran estandarte italiano con la siguiente inscripción ‘Viva el carnaval de 1884.’” Después le continuaba una banda de músicos, varios coches abiertos con multitud de caballeros disfrazados, además de un “carro enseñando una escuela de alegres niños que cantaban himnos Patrios, vivando a Perú y a la bella Italia.” (“Fiesta de Carnaval”, 1884-B:1)

Para 1888 la revista cultural *El Perú Ilustrado* del 22 de setiembre publica una litografía⁵⁰ a la que titula *El 20 de Setiembre. Felicitaciones al Agente Consular de Italia*, mientras exalta en una nota aparte que

“La fiesta á cuya solemne conmemoración nos asociamos también el jueves último, no pertenece sólo á la bella Italia; es la fiesta de la libertad y del progreso. La Unidad de Italia es una de las mayores conquistas de la época porque ella significa, mas que el de la fuerza, el triunfo de las ideas. El dibujo que ocupa la parte superior de la página 348 prueba que así en Lima, como en todo el Perú, el 20 de Setiembre es día clásico para los ciudadanos de Italia y para los que rendimos culto á los altos principios de la absoluta libertad de ideas en política y creencias.” (“Nuestros Grabados”, 1888-C:346)

Esa simbiosis entre peruanos e italianos que continúa vigente, es aplaudida y deseada para 1903, hecho que se manifiesta en el artículo que para tal efecto realiza Rómulo García publicado en la revista *Actualidades*; en él manifiesta:

“De las colectividades extranjeras que con nosotros hacen vida común, pocas hay que pueden presentar, como la italiana, mayor número de casos en que se compruebe la solidaridad de sus vínculos con este país. El italiano ha nacido para emigrar; para que con su sangre rica en glóbulos rojos vigorizar los anémicos organismos americanos; para comunicar sus hábitos de ahorro; para amar al país que le da hospitalidad; para legar á éste, hijos amantes que hagan del suelo en que nacieron un país floreciente i poderoso por el único medio que hay de conseguirlo: el trabajo.

⁵⁰ Realizada por el joven peruano Belisario Garay en base a una foto del señor Clavijero, remitida a la revista por su agente el señor Matías Sánchez.

Por estas cualidades que el italiano posee (...) su inmigración es la que más conviene.”

I no hay industria nuestra, cualquiera que ella sea, ni empresa comercial ó bancaria, que en su seno no lleve como componente especial para vivir i surgir, como sangre indispensable á su organismo, el capital ó la persona, ó ambas cosas á la vez, de un hijo de la península itálica.

Cabe, pues, al italiano, el honor de haber contribuido en buena parte á la obra de resurgimiento en que estamos empeñados los peruanos: i si desde hace tiempo tiene derecho á nuestra gratitud por su sangre derramada en época infausta para nosotros, mayor debe ser hoy el cariño hacia la colonia laboriosa que en todas las esferas de la actividad, propende á alcanzar junto con su propio bienestar el del país que le da cabida.

Por la colonia italiana.” (García, 1903:565)

En este largo artículo del que hemos transcrito algunos párrafos, se pueden apreciar varios mensajes. Por una parte la ausencia de sectarismo de la colonia italiana que se une a la comunidad peruana a través de alianzas matrimoniales, empresariales y por ende sociales, cosa que no acontece con las otras colonias europeas que tratan, en lo posible, de no crear lazos de parentesco. De manera paralela se puede leer un racismo soterrado y un marcado eurocentrismo por parte del autor, al comentar que los italianos, que con “su sangre vigorizan los anémicos organismos americanos”, han posibilitado hacer un país floreciente. También destaca la identidad y el sentido nacional desarrollado hacia el Perú por parte de esta colonia, al participar de manera activa en la Guerra del Pacífico, y establecerse en él para alcanzar junto a los peruanos el bienestar del país. Esta idea, que es común para muchos peruanos se hace realidad para ellos porque los italianos no sólo han contribuido al comercio, sino que además han colaborado con la ciencia, el arte y en todas “las manifestaciones que la civilización cuenta”, reforzando las filas de la intelectualidad nacional. Por eso la ciudad de Lima se engalana cada 20 de setiembre, fecha en la cual flamean juntas las banderas italiana y peruana, se celebran ceremonias y se organizan *divertimenti* en el Parque de la Exposición, lugar al que concurre la gente por millares despertando de su letargo al paseo para gozar de espectáculos llenos de luces, colorido, elegancia y belleza (“XX de Setiembre”, 1904).

Este sentimiento continúa vivo por ambas partes durante largos años. Los peruanos lo expresarían al editar el libro *El Perú Actual y las colonias extranjeras*, obra emanada del Poder Ejecutivo como conmemoración del Centenario de la Independencia. En ella, al referirse a la minoría italiana, a la cual le dedican la mayor cantidad de páginas, señalan:

“La colonia italiana es la que más intensamente se ha dejado sentir entre nosotros en los cien años de la vida republicana que llevamos. Por su número, por la calidad de sus miembros, por la amplitud de las industrias que han sabido abarcar, así como por la entidad de los elementos intelectuales que han radicado entre nosotros, es la que ha venido a ser considerada como la que mayor influencia ha ejercido y ejerce. La influencia italiana hay que contemplarla desde el punto de vista material y desde el punto de vista espiritual. Si el primero es grande, superior a la de cualquier otro orden, el segundo no debe ser olvidado, porque en el curso de cien años son muchos los momentos en que el pensamiento italiano, sea científico o artístico, ha

dominado por completo, sin llegar a desaparecer, ni en los momentos en que otras influencias creaban sus ambientes favorables.” (Centurión, 1924:218).

Para esta misma celebración los italianos residentes manifiestan su gratitud, amor e identidad al Perú con el mejor de los obsequios: el Museo de Arte Italiano, un regalo sin precedentes, en cuyo interior se reúne un selecto y exquisito grupo de obras, reflejo del patrimonio artístico cultural italiano de esa época.

Ante lo ya reseñado, entonces no resultan extrañas las palabras de Gamarra cuando al referirse a Italia dice:

“¿Qué más le debemos a Italia?

Le debemos las huellas mejor trazadas en el Arte, en mucho, nuestra cultura estética.” (Gamarra, 1920:6)

5.2 LOS ALBORES DE LA REPÚBLICA

Denominamos así al periodo iniciado a fines del siglo XVIII (1790) con la llegada del neoclasicismo, y que finaliza en las primeras décadas de la República cuando empieza la reactivación económica conocida como la Era del Guano (1840). Durante esta etapa el presupuesto de la nación depende de las contribuciones de los indios y los impuestos de aduanas. En el aspecto artístico se carece de una escuela oficial para la enseñanza del dibujo y la pintura, mientras la presencia de artistas viajeros europeos es palpable, aunque la mayoría de sus obras son dadas a conocer en el viejo continente a través de publicaciones repletas del espíritu romántico.

En el caso específico de los italianos, los primeros que arriban comienzan a dedicarse al comercio y a la agricultura procedentes de Panamá, en 1817, en

“El mismo navío que llevó a España al notable virrey Marqués de la Concordia, don Fernando Abascal” (Centurión, 1924:220)

Sin embargo en el aspecto artístico su presencia es anterior. Empieza con el viajero Fernando Brambilla en 1793, quien llega al puerto del Callao formando parte de la tripulación de las corbetas de Su Majestad Carlos III, *Descubierta* y *Atrevida*, al mando del marino italo Alejandro Malaspina.⁵¹ Esta expedición estaba destinada a dar la vuelta al mundo para rectificar la situación geográfica de las posiciones españolas en las dos Indias (Paredes, 1814). Brambilla se había incorporado a ella en el puerto mexicano de Acapulco a raíz de la renuncia de los dibujantes españoles José del Pozo y José Guío. Al retornar al Callao la expedición en 1793, permanece por espacio de cuatro meses, oportunidad que sirve para levantar planos, realizar dibujos, recoger plantas y minerales, estudiar las costumbres que se reproducen en personas y escenas.

⁵¹ Malaspina sale de Cádiz en 1789, recorre las costas de Río de la Plata, Patagonia, Cabo de Hornos, Chile, Perú, Panamá, México, parte de Estados Unidos; regresa a Acapulco, pasa a las Filipinas, Nueva Zelandia, mares australianos, retorna al Callao en 1793. En 1794 se encuentra en Buenos Aires para continuar a España (Porras, 1984:65).



24. Fernando Brambilla. *Vista posterior de la Quinta Presa*. Litografía, 1793

“En la descripción del valle de Lurín se incorpora una magnífica y detallada visión de las ruinas de Pachacamac, de inapreciable valor arqueológico. La tarea es óptima para la etnología, la sociología, la geografía y la historia. También lo es, siendo empresa italiana, para el arte. El dibujante milanés Fernando Brambilla, en la jornada de regreso, traza, con hondo dominio de la perspectiva, esas vistas panorámicas de ciudades que tienen hoy día una prestancia tradicional y romántica en América, y entre ellas su famosa Vista de la ciudad de Lima desde las inmediaciones de la Plaza de Toros, en que los campanarios de las iglesias, dibujándose sobre el cielo y las siluetas de los árboles locales, le dan un aire oriental. Brambilla dibujó también tipos y escenas locales y algunas antigüedades peruanas.” (Porras, 1984:65)

Junto a Brambilla también se había adherido a la expedición su paisano Giovanni Revenet, a quien se le atribuyen los trabajos en los que aparecen tipos humanos y costumbres (Gesualdo, 1968:T.5). Este material recogido por Malaspina y su expedición es llevado a España para ser publicado, pero azares del destino lo impiden y muchos años después el Museo Británico lo da a la luz mutilado, como una obra de Tadeo Hanke,⁵² bajo el título *Descripciones de Chile y Perú*.

Para esta misma época el investigador Ramón Gutiérrez en su estudio *Evolución histórica urbana de Arequipa*, ha registrado al arquitecto Tomás Abanzini de quien no se poseen mayores datos. En 1799, procedente de Santiago de Chile donde había dirigido la Academia de San Luis, trabaja en la ciudad de Arequipa el arquitecto y retratista romano Martín Petris, quien diseña la

⁵² Tadeo Hanke formaba parte de la expedición.

iglesia de San Camilo, proyecto por el que se le paga dos mil pesos; la construcción, que se inicia en 1802, es dirigida por el maestro Manuel Espinoza.

“Aquí se aplicaron en profusión las ideas de la Ilustración en el plano estético. Toda la sacristía la cubrieron de damasco carmesí y rasejos de seda y colgaron dos hermosísimas arañas de cristal.

(...)

El Templo de San Camilo tenía tres anchas naves con crucero y cuyos arcos sirven de base a una de las más suntuosas medias naranjas (cúpulas) que se conocen y puede formar el arte..., es el primero de Arequipa y con dificultad habrá otro que lo iguale en la República. La fachada quedó sin concluirse y ... parece una filigrana en su talladura como si hubiésemos vuelto a la etapa del barroco popular a pesar del neoclasicismo innegable de este templo”. (Gutiérrez, 1992:95)

La historia de esta obra, considerada el mejor ejemplo del neoclasicismo en el sur del Perú, es triste. Al suprimirse la comunidad de la Buena Muerte en 1821 por escaso número de religiosos, el templo es destinado a viceparroquia, luego a escuela lancasteriana, más tarde capilla *miserere* y viceparroquia de Santa Marta, hasta que el terremoto de 1868 la destruye (Gutiérrez, 1992:95).

Después de esto, transcurrirían muchos años para que nuevamente la presencia de artistas italianos se sintiera en el Perú.

5.3 LA ERA DEL GUANO

Este período, que abarca aproximadamente entre 1840 y 1879, se caracteriza económicamente por la extracción y exportación del guano⁵³ proveniente de las islas del litoral, así como de la incipiente explotación del salitre.⁵⁴

Los mencionados recursos naturales significarían en décadas precedentes a la Guerra del Pacífico los ingresos principales para el erario nacional, así como para algunos grupos del sector privado, los consignatarios nacionales. A través de la venta de dichas materias primas a los países europeos, la economía peruana se reactiva de manera fugaz (Andazabal, 1994:I). Desgraciadamente las utilidades no se emplean para el desarrollo económico, pues los ingresos

⁵³ El guano es un fertilizante natural producto de las aves costeras, depositado en islas, peñones y puntas del litoral. Su valor agrícola es conocido desde la etapa prehispánica, pero es a mediados del siglo XIX que es “descubierto” por estudiosos europeos. Para el viejo continente significaría la solución de los problemas que enfrentaba para hacer más productivas sus tierras. Esto permite al Perú, gracias a la calidad de las riquezas que poseía, tener a mediados de la centuria decimonónica el monopolio casi absoluto del guano. Para extraerlo se emplea la mano de obra china, esclava, chilena o peruana (penados o desertores), quienes debían entregar cuatro toneladas de guano diario; a cambio recibían los chinos tres reales de jornal y los trabajadores libres el doble. De esto se les descontaba dos reales por alimento (Macera, s/f:147-148).

⁵⁴ Nombre que se le da al nitrato, alcalino fácilmente soluble en agua que se usa como abono. Para 1830 su incipiente explotación comienza a desarrollarse lentamente gracias a la iniciativa de los mismos habitantes de Tarapacá.

que producen son mal administrados y su enorme riqueza ocasiona un estado generalizado de corrupción (Macera, s/f:147-148).

En el aspecto cultural éste se ve favorecido tangencialmente por dicho *boom*. La ciudad de Lima reestructura plazas y paseos decorándolos con esculturas italianas importadas, mientras se erguían unos cuantos inmuebles de influencia renacentista italiana.⁵⁵ En el plano educativo algunos artistas nacionales se benefician con becas para estudiar pintura y escultura en Italia y Francia, en tanto la mayoría recibía apoyos semejantes, pero de menor cuantía, para aprender dibujo en la llamada Academia de Dibujo que nunca llega a oficializarse a pesar de los tres fallidos intentos de 1847, 1856 y 1878.

Las condiciones económicas favorables del Perú, y la difícil situación política por la que atravesaba Italia, son motivos suficientes para atraer de manera independiente a un número considerable de migrantes italianos, patriotas agitados

“por las ondas de un bravo espíritu nacionalista que quiere la unidad italiana...”
(Centurión, 1924:221)

Gracias a sus redes sociales, se insertan con facilidad en diferentes ciudades, dando muestra de un sentimiento grande de sociabilidad (Centurión, 1924:221). Entre ellos se encontraban pintores, escultores, arquitectos, artesanos y fotógrafos, quienes tienen en esta etapa la oportunidad de desarrollar la mayor actividad artística del siglo XIX peruano y asentar los fundamentos culturales de su colonia.

La influencia del arte italiano en este período se deja sentir por medio de varias instancias que podrían agruparse en cuatro: la presencia física de artistas que podían ser viajeros o residentes, quienes se desempeñan principalmente en las áreas de la arquitectura, pintura, dibujo, escenografía, escultura; la tarea educativa en la que algunos de estos artistas se involucran, enseñanza transmitida a través de clases o academias particulares; la promoción del arte gracias a exhibiciones y difusión que hacen algunas casas comerciales, entre la que destaca el Almacén de Música de Ricordi; y finalmente la importación de obras escultóricas encargadas expreso a Italia por el gobierno para ornamentar espacios públicos así como por algunos particulares para decorar sus inmuebles.

5.3.1 EL INICIO DE UN ESPLENDOR

En la década de 1840 se inicia el efímero esplendor económico, en tanto, de manera paralela, la influencia renacentista italiana se deja sentir en la arquitectura en obras cuyos autores no se han podido identificar a la fecha, mientras la presencia física de los artistas italianos se intensificaba; estos se dedicaban, preferentemente, a la pintura, así como a la decoración de interiores, con estadias que pueden durar varios años o ser fugaces.

⁵⁵ Estos edificios son: el Molino de Santa Clara, el Hospicio Manrique y el Sofiano, el Hospital Dos de Mayo y el Palacio de la Exposición. Los dos últimos, considerados los más importantes de esta etapa, son obra de arquitectos italianos, Mateo Graziani y Antonio Leonardi respectivamente.

5.3.1.1 ANÓNIMOS EDILICIOS.

Pasaron varios años después de la Guerra de Independencia, para que se reiniciaran las construcciones edilicias. De la década de 1840 se conocen tres inmuebles con influencia italiana; nos referimos al Portal de los Agustinos, al Molino de Santa Clara, y a la Casa Canevaro. Mientras el primero había permitido la formación de un espacio público, el segundo es erigido para cumplir un servicio a la sociedad, en tanto el tercero queda reservado estrictamente al ámbito privado.

El Portal de los Agustinos. Con la idea de formar un espacio público abierto que precediera a la Casa de Comedias, el gobierno conmina a la orden agustina a “donar” una parte de su convento; en la carta que Bernardo de Monteagudo le envía señala que

“los verdaderos patriotas no cesan de hacer sacrificios por la libertad y el engrandecimiento de su país.” (Mattos Cárdenas, 1987:123)

Parte del claustro posterior es demolido por una cuadrilla de peones enviados por el italiano Devoti en 1822, que para tal fin lo habían contratado. Pero es recién en 1845 cuando los frailes agustinos determinan erigir un portal de dos niveles, con un diseño de esencia neoclásica italiana, de planta semicircular, donde el primer piso es abierto y el segundo nivel cerrado. De esta manera se conforma uno de los espacios más hermosos de la ciudad,⁵⁶ acogedora plaza que invitaba a permanecer en ella, para devatir y analizar las constantes obras de teatro que se presentaban en la Casa de Comedias.



25. Anónimo. Portal de los Agustinos. Lima, 1845.

El Molino de Santa Clara. Erigido después de 1845 por orden del italiano José Rainuzzo, estaba destinado para moler granos gracias a la acción del agua proveniente del río Huatica. El inmueble, de características clásicas, luce dos niveles; el primero solucionado con arquerías de medio punto en tanto el segundo ostenta balcones de vanos rectos. Una elegante balaustrada, interrumpida cada cierto trecho por macetones, remata el edificio. Aparte del atractivo dado por la sobriedad del diseño, llaman la atención las esculturas de mármol de Carrara que el señor Rainuzzo había encargado a Italia para decorar la fachada, cuya riqueza artística se proyectaba hacia el interior con un museo particular de pinturas y esculturas (Porras, 1984:83).

La factura de la arquitectura es anónima en tanto las esculturas, traídas de Florencia, las había elaborado Cassoni en 1865. Por la forma en que son distribuidas, evidentemente Rainuzzo no pretende divulgar el nombre de los autores de las obras; tan sólo deseaba dar a conocer la esencia cultural italiana, manifestada por medio de obras de primera calidad con finos acabados,

⁵⁶ Desgraciadamente en 1965 el inmueble es demolido para construir en el mismo sitio un edificio de poco valor arquitectónico.



26. Anónimo. Molino de Santa Clara, Lima, 1848.

para que el público que concurría a adquirir sus servicios o productos pudiese al mismo tiempo gozar del arte, educar su gusto y estimular su sensibilidad.

La Casa Canevaro. Dentro del ámbito privado se halla la propiedad de José Canevaro, quien a partir de 1847 es cónsul de Cerdeña. Este inmueble es restaurado en 1845 con gran belleza, motivo por el cual se destaca del resto, alejándose “del todo del añejo sistema seguido hasta ahora” (Un viejo..., 1848:3). No conforme con el esplendor externo que llamaba la admiración de los transeúntes, el señor Canevaro contrata a su paisano, el artista Domingo Vallarino, a fin de ornamentar el interior de la casona con ricas pinturas murales al fresco (“Aviso...”, 1848:1).

Es bastante comprensible este derroche económico manifestado a través del arreglo, decorado y embellecimiento de la casa en cuestión pues su propietario era “uno de los hombres más ricos y de mayor prestigio de Lima” (Centurión, 1924:234), gracias a sus negocios vinculados con la explotación del guano.⁵⁷

5.3.1.2 EL RETRATO IDEALIZADO.

El retrato es uno de los temas más desarrollados por los artistas decimonónicos. Entre uno de ellos se encuentra el pintor romano Antonio Meucci quien arriba a la capital en 1833, después de haber pasado, procedente de Estados Unidos, por Colombia.

Gabriel García Márquez en su novela *El general en su laberinto*, relata que en julio de 1830 Meucci tiene la oportunidad de hacer, en la ciudad de Cartagena, el último retrato que se conoce de Simón Bolívar.

“Desde que se mudó al Pie de la Popa, el general no volvió más de tres veces al recinto amurallado, y fue sólo a posar para Antonio Meucci, un pintor italiano que estaba de paso en Cartagena. (...) El retrato le gustó, aunque era evidente que el artista lo había visto con demasiada compasión.” (1989:185)

El “Libertador”, como se le llamaba a Bolívar, ha sido pintado sobre una pequeña lámina de marfil de siete centímetros. Sin lugar a dudas se trata de un busto de perfil que muestra su figura idealizada. Es probable que Meucci no pretendiera realizar un retrato fidedigno de él, si no más bien deseara dejar, como último testimonio de este líder, una imagen de inmortalidad frente a las jóvenes naciones sudamericanas, de allí la forma de representarlo.

La juventud de su rostro expresa el mundo lleno de esperanzas al que los americanos nos enfrentamos como naciones independientes; la fuerza de su mirada simboliza el carácter que se

⁵⁷ Para 1840 José Canevaro ya era rico. Poseía varios barcos que le permitieron realizar el negocio de cabotaje, el comercio del guano y con posterioridad el tráfico de los culíes (Bonfiglio, 1994:75).



27. Antonio Meucci. *El Libertador*. Acuarela sobre marfil, 1830. Colección Carmen Aída Zuloaga, Bogotá.

de otros artistas europeos y de marfiles, en tanto, para redondear su economía, dicta clases particulares de pintura. De manera paralela realiza frecuentes viajes al Callao puerto en el cual solía permanecer por algunos días para retratar a sus clientes ("Aviso a los aficionados...", 1844:6), así como a la ciudad de Arequipa donde, además, continúa con su tarea como docente (Gutiérrez, 1992:120).

Meucci es reconocido como buen artista en Lima a tal grado que, a mediados del mes de abril de 1843, entre las múltiples dimes y diretes que se escriben y contestan los pintores ecuatorianos José Yáñez y Antonio Zevallos sobre la calidad retratística de ellos, se comparan con la del italiano quien se mantiene al margen del altercado, hecho que lo demuestra al continuar sacando de manera periódica avisos en el diario *El Comercio* donde ofrece sus servicios sin aludir al mencionado problema.

debe poseer para seguir con la empresa republicana; la elegancia de su atuendo civil nos habla de la integridad con que tenemos que asumir el compromiso. Así al espectador se le entregan una serie de valores morales para continuar con dignidad tan magna labor. De esta manera el retrato exalta al general para comprometer a los descendientes en un gobierno civil.

Ya en Lima Meucci vive en la calle de Mercaderes, frente al Hotel La Bola de Oro. En este espacio, a parte de elaborar sus retratos, los expone y vende junto a las obras

En febrero de 1843, en la calle Espaderos, con su hija Sabina y su nieta, coloca una academia en la que entre otras asignaturas se imparte en el primer y segundo 'ramo', la clase de "Principios de Dibujo" y "Dibujo en todos los Ramos", Pintura al óleo, miniatura, acuarela, temple y terciopelo ("Avisos...", 1843:4).

Es por estos mismos años cuando el arte escenográfico italiano se inicia en el Perú con Antonio Meucci, aprovechando el apogeo de las compañías líricas, como por ejemplo la Pantanelli que permanece diecisiete meses entre 1840 y 1842 estrenando varias óperas.

El actuar de Meucci en este aspecto se limita a la pintura de los telones de fondo, para lo cual debía tener en cuenta la luz a gas con que se iluminaba el interior de la sala, una luz por cierto bastante discreta, donde los colores se armonizaban con mayor facilidad; a fin de lograr los efectos deseados sus trabajos debían ser sumamente minuciosos (Angelis, 1938:11).

Durante varias temporadas de ópera, Antonio Meucci es requerido por la Empresa Lírica para "realzar con su pincel" el telón de fondo del teatro, a veces con temas de carácter mitológico ("Teatro", 1843:3). Pero su prestigio comienza a decaer; en 1848 se suscita un gran pleito debido a que algunos de los espectadores no estaban de acuerdo con los telones que había realizado, por lo que piden que estos sean borrados pues

"Muy agradecido debía estar Meucci al bondadoso público de Lima, que no le ha silbado el telón, ó pegándole fuego, y sufrir en silencio las justísimas críticas que se hacen de él, sin agregar a su completa ignorancia del arte..." (Unos abonados, 1848:3)

Al siguiente mes el telón es reemplazado por otro pintado por los artistas nacionales Merino y Mantilla ("Varios concurrentes", 1848:3).

En los avisos que Meucci publica frecuentemente en el diario *El Comercio*, hace hincapié en el arte de la miniatura, que por cierto estaba de moda, cuando señala:

"Es inútil recomendar la hermosura de los retratos en Miniatura que imitan la naturaleza tan perfectamente, en el bello colorido y hermosa expresión de la persona y particularmente la delicada tez del bello sexo." ("D. Antonio...", 1846:4)

Una de las últimas noticias escritas que se registra de Meucci data de 1847, momento en el cual formaba parte de la planta de docentes del Colegio de Señoritas del Espíritu Santo como profesor en la asignatura de Dibujo y Pintura (Carrasco, 1846:76). Es muy probable que abandonara el país después de 1854,⁵⁸ junto con su hija Sabina.

Sobre su obra sólo hemos podido ubicar físicamente dos cuadros. El primero se refiere al ya mencionado *Retrato de Bolívar*, mientras el otro se trata de un pequeño óleo sobre zinc que representa al *General Antonio Anselmo Quirós*, tamaño que no debe de extrañarnos pues Meucci era especialista en miniaturas.

El general Quirós había nacido en el seno de una familia acomodada, en la ciudad de Arequipa, a fines del siglo XVIII. El cuadro que sobre él elabora el retratista romano está estructurado en torno a dos espacios: el interior y el exterior. En el primero se resalta el estatus social, económico y político de Quirós, para lo cual Meucci emplea los recursos ornamentales del ambiente: las bases de las columnas hablan de un palacio neoclásico donde, en una de sus

⁵⁸ En este año pinta el óleo al *General Antonio Anselmo Quirós*.

elegantes habitaciones decoradas con valiosos muebles y objetos, se encuentra el general de pie acompañado de un pequeño cadete; su uniforme, en el cual destacan las insignias, es reflejo de su porte militar, enfatizado con el hieratismo de la figura que le hace perder el sentido mundano. La ventana del fondo da acceso al espacio abierto del exterior desde el cual, aparentemente, llega la luz que ilumina la vivienda, truco óptico para dar profundidad y perspectiva a la escena. Gracias a ella el espectador tiene la ilusión de que detrás se esconde un gran jardín, del que sólo percibe las copas de frondosos árboles de esta elegante mansión.

Este cuadro personal, pintado para un individuo en concreto, es para ser sentido en un ambiente pequeño. A pesar que posee pocos elementos, estos logran transmitir el mensaje deseado gracias a los colores con los cuales son tratados y a la forma como se distribuyen.

Las otras obras que hemos podido localizar de Meucci son las mencionadas a través de la prensa escrita, y es gracias a ellas que se puede concluir que este artista de preferencia se mueve dentro de la temática retratista, aunque incursiona en el asunto mitológico, para lo cual emplea la técnica del óleo, del temple y de la acuarela. Esta labor queda limitada al círculo de la burguesía local, a la que retrata en pequeñas miniaturas con un arte que cae en los extremos de lo artificialmente exaltado para producir efectos agradables a su consumidor.

Por fortuna sus conocimientos y experiencias tienen mejor destino, pues gracias a la docencia particular y escolar, los transmite a sus discípulas, entre las que se hallaban su hija Sabina y su nieta Rosalba Huerta.

5.3.1.3 LA HERENCIA FILIAL.

Hija de dos pintores miniaturistas, es Sabina Meucci. Su padre era Antonio Meucci, y su madre, natural de España, se llamaba Nina (Gesualdo, 1968: Tomo 4).

Sabina arriba al Perú, junto a su padre, en 1833. De sus progenitores había aprendido el arte de la pintura, especializándose en el retrato al óleo y la miniatura; asimismo hacía "imitaciones de grabados", tareas que las ofrecía a precios moderados ("Avisos...", 1843:4).

A partir de 1843 se dedica a la educación, para lo cual, al lado de su padre y de su hija Rosalba Huerta, abre en el mes de febrero, en la calle Espaderos, una escuela particular a la que asisten quince alumnas (Carrasco, 1843:60). La curricula que ofrecía, que por esos años no estaba controlada por el Gobierno, se encontraba cargada hacia la formación artística, libertad que podía desplegar Sabina por formar parte de una familia de artistas con los que contaba para la docencia. Entre las asignaturas impartidas estaban: "Principios de Dibujo", "Dibujo en todos los Ramos", "Pintura al óleo, miniatura, acuarela, temple y terciopelo" ("Avisos...", 1843:4).

Es muy probable que por el reducido número de alumnas, el mencionado establecimiento cerrara sus puertas. Esto le posibilita a Sabina, en 1846, hacerse cargo de la dirección del Colegio de Educandas del Espíritu Santo, recientemente reformado por el Gobierno. Con una asistencia



28. Antonio Meucci. *General Antonio Anselmo Quirós*. Óleo sobre zing, 1854. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

de cincuenta y ocho estudiantes, de las cuales doce gozaban de becas, las clases se hallaban regidas bajo el método lancasteriano; entre las asignaturas que se dictaban estaba la de dibujo y pintura a cargo de su padre, don Antonio, mientras su hija Rosalba ocupaba el cargo de subdirectora (Carrasco, 1846:76).

La dirección y administración del Colegio del Espíritu Santo es traspasada a las Religiosas Francesas a fines de 1849 (Carrasco, 1849:108). Es probable que junto a su padre Sabina Meucci de Souter abandone el país después de 1854, pues a partir de este momento sobre ellos no se registra ninguna otra noticia. Sin embargo su humilde huella queda asentada en la actividad académica femenina, donde había tenido la oportunidad de fomentar el arte.

5.3.1.4 DOS PINTORES CONTEMPORÁNEOS A MEUCCI.

Para el año de 1840 se encuentran en actividad otros dos pintores que no llegan a tener la misma trascendencia de Meucci. Es muy probable que su permanencia en el país fuera corta, pues sólo se tienen referencias tangenciales de ellos por breve tiempo, a través de la prensa escrita. Se trata de Camilo Domeniconi y de Néstor Corradi.

En el mes de febrero, Camilo Domeniconi tenía su casa en pleno centro de la ciudad de Lima: Bodegones 159. Procedente de Chile, en Lima se dedicaba a la docencia particular de la pintura y el dibujo. Las clases las impartía tres veces por semana en el domicilio de los alumnos, quienes eran

“preferentemente señoritas que deseen empezar a estudiar o a adelantarse en este ramo de educación.” (“Avisos”, 1840:4)

En el mes de agosto hospeda en su domicilio a su paisano, el retratista Nestor Corradi quien acababa de arribar a Lima, junto a la Compañía Lírica italiana de la cual formaba parte⁵⁹. Durante su corta estadía, relacionada íntimamente con el peregrinaje de dicha compañía de ópera, Corradi aprovecha para elaborar algunos retratos al óleo en diversos tamaños, que podían llegar a la miniatura, tan de moda por esa época. Gracias a su aviso, publicado en el diario *El Comercio*, se sabe que tenía formación académica, pues a decir de él mismo, “había estudiado en las mejores escuelas italianas”, motivo por el que aseguraba lograr en su trabajo una gran semejanza con el modelo (“Avisos. Bellas Artes”, 1840:4).

Estos dos artistas son una muestra del complejo mundo del anclaje y de las redes sociales en las que se movía la colonia italiana, espacio que permite a muchos de sus integrantes desplazarse con relativa facilidad.

5.3.1.5 ENTRE ARTISTAS Y ARTESANOS.

Es muy factible que al ser las fuentes de trabajo escasas y que las relaciones con las que contaban no fuesen lo suficientemente poderosas o influyentes, algunos artistas se ven en la necesidad de realizar labores artesanales. Este tipo de dualidad la encontramos con Angel Fiscornia, escultor en mármol y toda clase de piedras, quien ofrecía sus servicios en el mes de febrero de 1843, para elaborar adornos, escalones y cuanto concierne en arte (“Aviso...”, 1843-A:4). Igual cosa hace Pedro Cheretti, recién llegado de Europa, quien se anuncia como profesor de arquitectura, escultura en mármol y toda especie de piedras, con equidad de precios (“Aviso interesante”, 1843-B:4).

⁵⁹ En México este tipo de relación también se da; uno de los casos conocidos es el del artista Gualdi.

De esta manera, insertados en el mundo del arte, con tareas de poca envergadura, podían continuar ejerciendo su oficio en obras carentes de firma debido, probablemente, a la limitada magnitud y relevancia de ellas. De allí que sus nombres y labor han pasado casi desapercibido sin poder establecer la importancia de su oficio, sobre todo en una historia del arte tradicional que no considera este tipo de tareas.

5.3.1.6 LA INCURSIÓN LITOGRAFICA.

De los pocos talleres litográficos que habian en Lima, el de Juan Canevaro se dedica sólo a prestar servicios para imprimir libros y estampas. A fin de contar con una moderna herramienta, encarga a Europa una prensa litográfica. En enero de 1845, en el bergantín sardo Washington, procedente de Génova, llega al puerto del Callao dicha prensa ("Puerto del...", 1845:1). Si bien es cierto que Canevaro no se dedica a la tarea artística de manera directa, su taller serviría para que otros artistas nacionales y extranjeros pudiesen imprimir sus obras haciendo uso de esta infraestructura.

5.3.1.7 EL BRILLO DE LA PLATA.

La riqueza minera en plata hace surgir desde la época prehispánicas numerosos centros donde se laboraba este metal. A partir de la colonia los centros principales se encontraban localizados en Cusco y Lima, aunque también los había en Cajamarca, Ayacucho y Arequipa. La importancia de este metal y las obras que con él se hacían, obligan a las autoridades a dictar una serie de ordenanzas a fin de reglamentar el trabajo. Para mejor cumplimiento de quintar y marcar la plata se les ubica a estos artífices en las calles denominadas Plateros, que en Lima eran dos: Plateros de San Pedro y Plateros de San Agustín. Los objetos que en estos talleres se elaboraban eran diversos, entre los que contaban menaje, lámparas, candelabros, marcos, así como aplicaciones en muebles (Gjurinovic, 1988:14).

A pesar de la inmensa competencia existente por los artistas locales, el italiano Antonio Ratti se desenvolvía en este campo. Su presencia en Lima data de 1845 cuando ofrecía sus servicios como platero en la calle 7 de Setiembre, fuera del entorno establecido por las autoridades, la calle de Plateros. No obstante la relativa cercanía cronológica no es posible entregar una visión exacta de su quehacer artístico pues sus obras que hayan perdurado, al carecer de firma, se confunden con la de los plateros peruanos.

Ratti se encargaba además de la hechura y compostura de cajas para relojes así como de abrillantar todo lo que fuera de cobre ("Platería", 1845:1). Estas otras actividades, en cierto sentido vinculadas entre sí eran, posiblemente, una medida de paliar la mencionada competencia que para el italiano debe de haber sido abrumadora en calidad y cantidad.

5.3.1.8 EL ARTE DEL DECORADO.

El estuco, enlucido que imita al mármol, es utilizado en la antigüedad en la decoración mural interior en relieve. A partir del siglo XVIII Italia lo redescubre, desarrollando su uso con esplendor durante el barroco (Cabanne, 1981:489).

Este arte es trabajado en 1846 por Juan Fumasoli, quien se anunciaba como estuquista de profesión; recién llegado al Perú, hacia

“cielos razos de yeso o estuco, bien matizado y guarnecido con corniza y ornamentos de relieve del mejor gusto, como también tallar mármoles y piedras.” (“Juan...”, 1846:4)

La pintura al fresco, venida de la antigüedad, y muy empleada por los italianos a lo largo de la historia de arte, es practicada por Domingo Vallarino para 1847, quien se hacía llamar “pintor de ornato al temple y al fresco” (“Aviso”, 1847:4). Mientras decoraba los interiores de las casas al óleo y al fresco según el último gusto de Europa, para señalar la calidad de sus trabajos ponía como ejemplos las obras realizadas en la casa de José Canevaro, Antonio Cucalon en la calle de Espaderos, la dulcería de la misma calle, el salón de física del colegio Independencia y el Gran Café El Cairo (“Aviso...”, 1848:1). Todo esto nos habla de la riqueza ornamental que algunos inmuebles particulares poseían en sus interiores y del gusto por este tipo de decoración en la burguesía local de la época, en la que predominaba la estética europea.

5.3.2 UNA DÉCADA INTERMEDIA

Durante la etapa que comprende los años de 1850 a 1859, el poder ejecutivo recae en las manos de dos presidentes, quienes realizan importantes reformas: José Rufino Echenique y Ramón Castilla. Entre estos cambios destacan numerosas obras públicas algunas de ellas con carácter artístico, mientras se promulgan códigos, proyectos de inmigración, la abolición del tributo indígena y de la esclavitud (Macera, s/f:160-165).



29. Antonio Raimondi. *Pescatore*. Dibujo, s/f. Museo Raimondi, Lima.

5.3.2.1 LA CIENCIA HECHA ARTE.

Desde muy niño Antonio Raimondi había soñado con visitar aquellas zonas tropicales americanas, por lo que ese 28 de julio de 1850, cuando arriba al Callao, sus expectativas infantiles comienzan a hacerse realidad.

Venía huyendo de la difícil situación en que se encontraba en Italia, a raíz de su vínculo político con los patriotas que formaban parte de *Il Risorgimento*. Para su suerte llega en un momento propicio al Perú, cuando se vivía en una relativa paz y una progresista atmósfera durante el primer gobierno de Ramón Castilla (1845-1851).

Movido por una gran curiosidad científica, durante diecinueve años se dedica a recorrer el país estudiando e investigando su topografía, botánica, zoología y etnografía. De todo ello deja infinitas ilustraciones y varias publicaciones, siendo la más trascendente de éstas *El Perú*, obra publicada a partir de 1874 en seis volúmenes (*Omaggio...*, 1974:7-20). Asimismo sus

discipulos universitarios, en la cátedra de Botánica, aprenden y visualizan la riqueza de la flora peruana, gracias a las coloreadas láminas elaboradas con minuciosidad académica por el mismo Raimondi. Es por este actuar que se le ha dado el nombre de "sabio", rezagando a segunda instancia su labor como acuarelista y dibujante. Puso el arte al servicio de la ciencia.

Raimondi recogía sus vivencias en libretas de apuntes y en acuarelas en las que registraba la flora con gran detalle, poniendo en práctica sus conocimientos científicos que se enriquecían con el "descubrimiento" de nuevas especies. Pero su curiosa retina no sólo se fijaba en la naturaleza, sino también se dirigía hacia los asuntos etnográficos, que los plasma a lápiz, aunque numéricamente estos son minoritarios. En esta minuciosa labor era socorrido por Duvois,



30. Antonio Raimondi. *Ceiba Trichiandra*. Acuarela, s/f. Museo Raimondi, Lima

dibujante que lo acompaña en varios de sus viajes. Así rescata el Perú profundo, desconocido e ignorado por la nación adolescente.

Sobre Raimondi, de quien se han escrito numerosos artículos y varios libros, se han realizado dos esculturas. El busto es obra de Agostino Marazzani⁶⁰ y la estatua de cuerpo entero, de mayor envergadura, es del milanés Tancredi Pozzi; mandada a elaborar a Italia por la misma colonia, se inaugura en 1914. Representa al sabio de pie observando con una lupa una muestra de mineral; en la base cuatro sobrerrelieves que simbolizan diversos aspectos de los viajes de Raimondi por el Perú profundo.

5.3.2.2 LA PINTURA ESCENOGRÁFICA.

Una de las actividades artísticas que más público captaba era el teatro. En él se podían ver a diversas compañías de ópera italiana las que, de manera itinerante, viajaban por toda América presentando sus espectáculos. Para tal efecto el teatro era decorado con una escenografía aparente, demandada por un público que además de divertirse con el espectáculo, deseaban recrear su retina con buenos telones de fondo.

En 1852 estaba de paso en Lima Rafael Georgi. Aprovechando esta oportunidad la empresa del Teatro Principal lo contrata para pintar la escenografía (Unos Abonados, 1852:4). Los empresarios del mencionado teatro pretenden engañar al público con la idea que ellos habían traído al artista para realizar dicho trabajo, pero en realidad Georgi había venido a Lima por otros negocios; después de algunos ajustes en el contrato, donde inicialmente se le ofrece la ridícula suma de ciento cincuenta pesos al mes, Georgi ejecuta las decoraciones necesarias para que sirvieran como escenografía de las óperas *Norma* y *Nabuco* ("Tributo al Mérito", 1852:3).

Ante esto la crítica entusiasmada comenta:

"No hay duda que este artista es un genio que enriquecerá nuestro teatro, si la empresa continua haciendo los sacrificios que hasta aquí, con tal de presentar al público buenas decoraciones. (...) Lo que si puede asegurarse es, que jamas se han visto en Lima unas decoraciones mas hermosas que aquellas que están concluyendose por la diestra mano de D. Rafael Georgi." (Tributo al Mérito, 1852:4).

La labor de este pintor continúa al año siguiente. La gente se encuentra satisfecha por su trabajo, pues mientras recrean el oído a través de los cantos de la *prima donna*, el sentido de la vista se embelesa haciendo

"arrancar mil aclamaciones de entusiasmo, y de asombro al hacernos conocer toda la capacidad de su poderosa brocha y el poder mágico de sus expertos tintes. Hoy tendremos ocasión de aplaudir una nueva y lúcida decoración que ella sola vale una ópera; y en la que los aficionados al bello arte de la pintura, encontraran un momento de satisfactoria contemplación. Nos atrevemos á esperar que el gran círculo de mérito artístico, de que está rodeado este nuevo Miguel Anjel, le llevará al teatro el día de hoy gran número de pasionistas deseosos de rendir un homenaje á su talento." (Muchos aficionados, 1853:3)

⁶⁰ Consultar el acápite "De la escultura a la pintura" en este mismo capítulo.

Desgraciadamente estos escritos no señalan qué tipo de representaciones pictóricas eran éstas, por lo que no se puede dar mayor información al respecto. La labor de Georgi es corta, limitada sólo a la escenografía de las óperas italianas tan de moda en ese tiempo.

5.3.2.3 LA PERFECCIÓN DEL RETRATO.

Proveniente de Nueva Orleans y Buenos Aires llega a Lima Ignacio Manzoni a fines de julio de 1855 ("Gran retratista", 1855:1). Es muy probable que iba de regreso a la ciudad de Buenos Aires donde radicaba.

Manzoni era paisano y amigo personal del comerciante italiano Ricordi,⁶¹ dueño del más importante Almacén y Depósito de Música de la capital, que contaba con dos locales para cubrir la demanda.

Ricordi, aprovechando la estadía del pintor, le encarga elaborar su retrato, así como el de su esposa. Una vez finalizados los óleos, estos son expuestos en el almacén de música de la calle Mercaderes, la más importante de la ciudad. De esta manera el público limeño conoce la obra de Manzoni y se contacta con él, en tanto el cronista de *El Comercio*, entusiasmado escribe:

"Un magnífico retratista. La casualidad hizo que fijásemos nuestras miradas sobre un lienzo que hay en la sala del depósito de música (...) ¡Gran Dios, que semejanza tan extraordinaria! Asomarse a un espejo y ser retratado por este artista, viene a ser una cosa misma. Palabra de honor, que no exajeramos, el que lo dice, acérquese y verá si no es exacto lo que decimos. Cuando llega a esta capital un artista de esta clase, hay una obligación en todo escritor de constituirse en protector del genio, haciéndolo conocer, recomendándolo; por esto nosotros avisamos al público que este pintor eminente, en realidad es digno de encontrar una clientela escogida y numerosa." ("Diario...", 1855:7)

Días después otro periodista comenta que esta telas son "la obra más perfecta que pueda imaginarse", y continúa diciendo:

"No hemos podido pasar en silencio el mérito de este artista, y casi se nos ha hecho un deber, recomendarle al público, preconizar su mérito y propagar su fama que debiera tener." ("Otro", 1855"4)

Manzoni era, en relación al Perú, definitivamente un artista viajero, por lo que a pesar del aparente éxito, de la propaganda, de contar con una "sala de exposiciones", y del apoyo de su muy bien vinculado amigo, no se queda a radicar en el país, pues sin lugar a dudas su expectativa estaba encausada a retornar a Argentina donde poseía un taller en el que pintaba, además de retratos, temas históricos, religiosos, género y naturaleza muerta. Años después vuelve a Italia para morir en su ciudad natal, Milán.

⁶¹ La Casa Ricordi, fundada en 1808 en Milán por el copista de música Giovanni Ricordi, se especializa en la edición de música italiana, siendo la ópera su renglón más importante así como la publicación de obras clásicas. El Almacén y Depósito de Música Ricordi de Lima era propiedad de uno de los hijos de Giovanni Ricordi y por ello contaba con la exclusividad de la música sacada por dicha casa editorial que tenía también sucursales en México y Argentina.

5.3.2.4 ACUARELAS CRISTALINAS.

El arte de fabricar vidrios se remonta a la antigüedad sumeria y egipcia, culturas que consiguen el vidrio blanco, coloreado y moldeado. El siglo XIX entrega al mundo importantes avances en esta disciplina, que dan pie a nuevos centros especializados, en diferentes lugares de Europa (Cabanne, 1979:1667).

Esta modalidad artística llega al Perú en 1855 con el florentino Agustini, quien tenía la particularidad de elaborar, sin moldes,

“objetos los mas extraños, interesantes e instructivos, tales como dos mil metros de cristal ó vidrios de todos colores reducidos á la fineza de la seda; en dos minutos pájaros del paraiso, flores, pipas con agua para fumar, plumas para escribir que duran toda la vida y pueden servir para dibujar, canastillas, fuentes, caballos, perros y toda especie de animales...” (“Trabajos...”, 1855:1)

Agustini, que a decir por las crónicas había trabajado en varias ciudades de Europa, hacía muchas de estas figuras con finos hilos de vidrio mientras sus clientes lo observan elaborarlas, para comprarlas a precios muy módicos (Unos concurrentes, 1855:4). Por el tipo de labor, debe de haber poseído un pequeño taller donde fundía el vidrio que lo sacaba incandescente con una larga caña; la bola de vidrio detenida en el extremo podía ser trabajada como un cuerpo sólido o soplada, mientras con finas pinzas el artista extendía algunos segmentos para obtener las figuras deseadas.

En lo referente al “cristal ó vidrios de todos colores reducidos á la fineza de la seda”, estos los elaboraba con una antigua técnica artesanal en base al vidrio soplado, dándole una forma cilíndrica que una vez fría era cortada para introducirla nuevamente al horno a fin de que se abriera con lentitud. Los delgados cristales eran concebidos de antemano llenos de colorido logrados gracias a pigmentos naturales obtenidos del reino mineral, vegetal o animal.

Sería prácticamente imposible identificar en la actualidad algunos de los variados e infinitos objetos que Agustini creaba, así como sus transparentes cristales, pues la fragilidad del vidrio, la falta de imagen visual aunado a la carencia de firma y las reducidas colecciones que existen sobre vidrio, no nos proporcionarían los datos mínimos para establecer su autoría.

5.3.2.5 UN ARTISTA MULTIFACETICO.

Dada la carencia de una institución oficial o particular donde se enseñara en forma académica el arte, este espacio es ocupado preferentemente por pintores extranjeros, quienes practican dicha actividad como otra alternativa económica. La figura de Fernando Arrigoni es una de ellas.

Arrigoni arriba a Lima en abril de 1857; vivía en una habitación en la casa del señor Balega, sita en la calle de Judíos, frente a la fachada lateral de la catedral. De inmediato ofrece dar clases de pintura y dibujo a señoritas y señores en sus propias casas, en donde les enseñaría, a precios módicos, en corto tiempo y con gran esmero, el dibujo del natural, paisaje y perspectiva.

Este pintor se especializaba en pintura al óleo y al fresco. Con la primera técnica realizaba retratos, en tanto con la segunda decoraba los vestíbulos de casas particulares que requerían sus servicios (“Lecciones de pintura”, 1857:1), pues

"En este país hay cierta disposición natural hacia las bellas artes, y en Lima particularmente se nota en las costumbres, (...) en los adornos y frescos que abundan en los muros y patios de las casas." ("La academia de...", 1863:1)

5.3.2.6 LOS HÉROES ESCULPIDOS.

Mientras la pintura, requerida por particulares, es trabajada por numerosos artistas nacionales y extranjeros, la escultura prácticamente se encontraba en el olvido. Los mármoles que decoraban parques y jardines eran traídos desde Italia por encargo directo del gobierno, al igual que otros importados por diversas casas comerciales entre las que destaca la Denegri, o de manera directa por los mismos particulares, como es el caso del señor Rainuzzo y las esculturas del Molino de Santa Clara. Todas estas hermosas y bien elaboradas obras tenían además un lenguaje común: estaban ajenas a nuestro mundo y realidad, pues representaban a personajes históricos o mitológicos, lejanos a nosotros. La presencia del escultor Virgilio Pelossi modificaría este panorama.

Muy pronto Pelossi entabla amistad con el pintor peruano Pancho Fierro. Como recuerdo de este afecto, queda un retrato a la acuarela de 1853, que el mulato le hiciera al italiano (Porras, 1984:83-84).

La producción artística de Pelossi transita dentro del retrato de héroes, plasmados en bustos, modalidad venida de Roma y resurgida en el Renacimiento, referidos a importantes personalidades masculinas mundiales contemporáneas. Entre los peruanos que retrata se encuentra el Gran Mariscal Ramón Castilla,⁶² el General Felipe Santiago Salaverry⁶³ y el señor



31. Virgilio Pelossi. *Busto del General Felipe Santiago Salaverry*. Yeso bronceado, 1859. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

⁶² Ramón Castilla (1797-1867) fue presidente del Perú en dos oportunidades; el segundo régimen se caracterizó por ser dictatorial; durante sus gestiones se realizaron numerosas obras públicas.

⁶³ Felipe S. Salaverry (1806-1836) a la edad de quince años se enrola en las filas del Ejército Libertador de San Martín. Su vida gira en torno a la defensa de la joven república peruana, por lo que siempre estuvo involucrado en acciones militares.

Domingo Elías.⁶⁴ A decir de la crítica de la época

“En estos retratos se advierte una semejanza extraordinaria, y á pesar de estar aun en molde de tierra el último, se reconoce la expresión y la verdad de esas facciones tranquilas y serenas de armonía en la conciencia del hombre que difunde el bien y que está henchido de buenas intenciones.” (“Escultor”, 1855:4)

En el caso específico del busto a Salaverry, éste es financiado por los habitantes de Lima,

quienes a través de suscripciones reúnen el dinero necesario para la obra en cuestión, a fin de inmortalizar y recordar, a través de la imagen, a dicho héroe nacional que acababa de fallecer. La escultura, exhibida en primera instancia en el Almacén de Música de Ricordi (Un curioso, 1859:3), es entregada al Museo Nacional con la siguiente inscripción: “La Ciudad de Lima, a la Gloria del General Salaverry” (Pelossi, 1859:3). Por cierto este no es un hecho aislado en la escultura del siglo XIX peruano; similar situación ocurre a principios de 1879 para erigir un monumento a Manuel Pardo a quien habían asesinado recientemente, y en 1888 a Francisco Bolognesi muerto de manera heroica defendiendo el Morro de Arica durante la Guerra del Pacífico (“Monumento a Bolognesi”, 1888:7).



32. Virgilio Pelossi. *Busto del General Ramón Castilla*. Yeso bronceado, c. 1859. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

La tan discutida imagen de Ramón Castilla por su actuar dictatorial, es inmortalizada por Pelossi en un yeso elaborado

durante la segunda gestión presidencial del Mariscal (1855-1860). Su figura, después de la de Bolívar, es la más representada a través de numerosas pinturas, así como de la única escultura realizada a un mandatario vivo. Todas estas obras, ejecutadas por distintos autores poseen, quizás, la idea de apoyar y democratizar al arte, por lo que no se prefiere ni se designa a un artista

⁶⁴ Domingo Elías (1805-1867) es uno de los fundadores del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe de Lima. Como político fue prefecto y diputado por Lima, combatió a Castilla, se pronunció contra Echenique y postuló dos veces a la presidencia de la República.

en especial, propósito que guarda coherencia con la política cultural de Castilla, cuando otorga las primeras becas a Europa para que los artistas nacionales se perfeccionen.

El busto en cuestión muestra al presidente con traje militar engalanado con las condecoraciones obtenidas a través de su agitada vida política. La banda bicolor que le tercia el pecho, nos habla de su importante rango. El hecho de que la escultura sólo quedase en yeso podría señalar que ésta es hecha espontáneamente por el artista sin mandato explícito de Castilla.

La obra de Pelossi rescata a aquellos hombres que a través de su actuar significan un ejemplo patriótico o político en el ámbito nacional o mundial. Esto nos hace comprender que el artista estaba identificado con el sistema político republicano y la defensa de él, por lo que no sería raro que su venida hacia el Perú obedeciera a factores políticos de persecución, al defender la causa de *Il Risorgimento*.

No es de extrañar entonces que en agosto 1863 concluya el busto que representaba al presidente de México don Benito Juárez, quien por ese momento atravesaba fuertes problemas políticos debido a la intervención francesa que impone al emperador Maximiliano I como Jefe de Estado entre 1864 y 1867. Para elaborar la obra expuesta en el Portal de Escribanos, Pelossi se basa en una fotografía del mandatario. La crítica comenta al respecto

“Además del mérito que tiene la obra reúne el de presentar á un personaje notable de la historia contemporánea de América, que con admirable energía y prudencia, ha sabido ponerse á la altura de la situación en defensa de la república en Méjico, creemos que bien merece que el público se interese por ella y que se apresure á aumentar las suscripciones para que se verifique la rifa. (Fuente, 1863:4)

El espíritu nacionalista de Pelossi a favor de *Il Risorgimento*, queda plasmado cuando realiza el busto de Garibaldi, exhibido en la exposición internacional de 1872 (Porrás, 1984:83-84), dejando de esta manera presente la imagen de uno de los líderes más importantes de la unificación italiana quien, como perseguido político se había establecido en el Callao, allá por el año de 1852, mientras el gobierno peruano le facilitaba el pasaporte para regresar a la península Itálica.

Estos bustos, realizados en barro y vaciados al yeso, no logran concretizarse en bronce, probablemente por lo oneroso que significaba, así como por la falta de una infraestructura capaz de absorber un trabajo de esta magnitud. Todos ellos poseen un acabado retrato de gran precisión y semejanza, impregnados de un halo hierático que convierte a la figura cívica en una imagen casi sagrada, encargada de comunicar al espectador los nuevos valores sociales y éticos de la joven república: heroicidad, entrega, patriotismo, que debían servir como ejemplo, para ser emulados con dignidad.

5.3.2.7 LA SIEMBRA DE LA SEMILLA.

Entre los pintores italianos de mayor trascendencia para la historia de la pintura peruana decimonónica se encuentra el maestro Leonardo Barbieri.

De este reconocido retratista se desconoce la fecha exacta de su arribo al Perú, pero se sabe que para 1856 dictaba clases particulares de dibujo en la ciudad de Arequipa (Gutiérrez, 1992:120). En el mes de julio del año siguiente ya estaba en Lima, ciudad en la que funda una Academia privada de dibujo y pintura en la calle La Coca, donde sin interés alguno enseñaba a los jóvenes que tuvieran decisión sobre esta bella arte; los que carecían de medios económicos

gozaban de la gratuidad de la enseñanza, y aquellos cuyos padres tuvieran posibilidades, pagaban diez pesos mensuales ("Academia...", 1860:3). Esta academia era pequeña y en ella se dictaban clases de dibujo y pintura, desde los primeros rudimentos hasta llegar a la composición, para lo cual se contaba con un cómodo y amplio local provisto de todos los útiles necesarios traídos de Europa como vaciados de manos, pies y estatuas (Barbieri, 1857:2).

Por esos años el gobierno ya había hecho el intento de asumir la educación artística de manera integral a través de una Academia de Bellas Artes, pero las vicisitudes políticas y económicas no lo habían permitido, por lo que la enseñanza del dibujo continuaba reducida en la llamada "Academia de Dibujo", nacida de la antigua Escuela de Medicina de San Fernando, lugar donde tres veces por semana se impartían las clases sin una infraestructura adecuada.

Es fácil comprender entonces cómo la Academia que abre Barbieri comienza a ganar prestigio, y fue para su época tan importante, que todavía es recordada como un ejemplo de enseñanza en donde se empleaban

"modelaje, maniquis, esqueletos para el estudio de la Anatomía, trajes para el estudio de las telas y obalo para el conocimiento perfecto de las líneas de la cabeza humana" (Gamarra, 1920:6)

El número de alumnos era reducido, pues no pasaba la media docena ("Escuela...", 1859:2). Entre ellos figuraban Arias, Solís, Gagó, Evaristo San Cristóval, Mago (Gamarra, 1920:6), Jaramillo, Troncoso, Francisco Palemón Tinajeros que hacía trabajos a la pluma y al carbón (Sequi, 1911-C-254).

Leonardo Barbieri encariñaba a sus alumnos con Miguel Angel y Rafael; perseguía la espontaneidad y la creación, y castigaba el amaneramiento en sus estudiantes, a los que les repetía "grandes golpes", "grandes golpes", buscando en la pintura el efecto sobre el detalle (Gamarra, 1920:7).

Entusiasmado por los resultados de sus alumnos en la práctica y aprendizaje de la pintura y el dibujo, en 1860 organiza una gran muestra, que se considera como la Primera Exposición de Pintura en Lima. Inaugura el 7 de agosto en uno de los salones del que fuera el convento de la Compañía (San Pedro), en ella se exhiben obras coloniales recogidas de algunos conventos, así como las contemporáneas de Francisco Laso, Luis Montero, del mismo Barbieri y de sus discípulos. Para realizar este evento tuvo el pintor que vencer una gran cantidad de obstáculos sobre los que gracias a su empeño, triunfa.

La muestra por sí misma se convierte en una éxito rotundo, que a la fecha es recordado. La crítica emocionada comenta:

"Ayer hemos visitado a los salones de pintura del Señor Barbieri y hemos quedado admirados de los cuadros que estaban en exposición pues no hay ninguno que rivalice. (...) Suplicamos al Señor Barbieri se digne concedernos el que esté abierta la exposición hasta el mes entrante." ("Los aficionados a la pintura", 1860:3)

El articulista concluye el texto expresando su admiración a las bellas artes, a las innovaciones de cualquier tipo y a la calidad de las obras de Barbieri, Laso y Montero.

Al año siguiente el artista italiano presenta en el mes de abril una solicitud al gobierno para realizar la segunda exposición; el gobierno accede a ello, pero los artistas y aficionados que Barbieri invita no envían sus obras, a lo que el crítico extrañado comenta:

“No podemos comprender que suceda esto, cuando se trata de dar los primeros pasos en un camino, por el que, andando el tiempo, nos concluirá, más tarde la fortuna, á una época brillante para las bellas artes en nuestro país.” (“Exposición de Pintura”, 1861:3)

En el Mensaje que el Mariscal Castilla leyera ante la Representación Nacional el 28 de julio de 1862, aprueba el reglamento para una próxima exposición presentada por Barbieri, designando el peso y tipo de medallas de premio (San Cristóval, 1948:13). Pero las muestras desgraciadamente ya no continúan.

La labor de Leonardo Barbieri dentro de este ámbito es trascendente, no sólo por la continuidad y seriedad con que asume la docencia a través de su propia Academia, o como profesor en el Colegio de Guadalupe, uno de los más importantes y prestigiados de la época, sino, además, por el incentivo que le da al arte, al organizar de manera oficial, la primera muestra pública de pintura, en la que se reúnen varios artistas consagrados así como jóvenes principiantes, para dar a conocer a la sociedad peruana una visión integral del arte peruano de ese momento.

De la producción plástica de Barbieri poco se conoce en la actualidad; se sabe que incursiona en el retrato y el tema religioso. Sobre el primero se tiene noticia de los retratos de Felipe Santiago Esteban, de la Señorita Melgar, del Doctor Lucas Pellicer (San Cristóval, 1948:12), de la señora Francisca Diez Canseco de Castilla y de don José Antonio Barrenechea. Este último es encargado por los alumnos del Colegio de San Carlos para obsequiárselo, en 1862, al ex-rector de esta institución⁶⁵ (Gutiérrez, 1916:46).

En la historia del arte decimonónico peruano sólo dos esposas de presidentes han sido retratadas. La primera es Francisca de Gamarra en una miniatura anónima en la que se ve el busto de la primera dama. La segunda es Francisca Diez Canseco de Castilla,⁶⁶ obra de gran magnitud elaborada en 1866 por el pincel de Barbieri, bajo los ideales románticos.

Como eje central de esta composición donde predomina la línea curva, se yergue doña Francisca Diez Canseco, representada de cuerpo entero. De pie, elegantemente ataviada, luce como joyas pendientes blancos, plateada cadena, cruz y pulsera, dorado reloj y abanico, alhajas mesuradas que resaltan en medio del azul intenso del escotado vestido adornado sólo por exquisitos encajes en los bordes de las mangas. Complementan el entorno tres elementos: la cortina roja del fondo haciendo contraste cromático con la pared verde; la mullida y floreada alfombra del suelo, en la que el artista tuvo la sutileza de encerrar la gama cromática con la que soluciona el cuadro; y finalmente la mesa donde apoya su mano la retratada, en la cual se percibe, esbozado, el busto escultórico que Virgino Pelossi había hecho del Mariscal Castilla.

La característica principal que imprime Leonardo Barbieri a este cuadro es la sobriedad, pues doña Francisca no necesita de nada más para dejar en claro su importante *status*, centrado en tres poderes: el político, personificado a través de la escultura de su marido, el económico

⁶⁵ Barrenechea había fungido como rector del Colegio Carolino en 1859.

⁶⁶ El hecho que en la escultura del Mariscal Castilla elaborada por Virgino Pelossi entre 1855 y 1860 se encuentre sobre la mesa, demuestra que este retrato fue hecho por Leonardo Barbieri, desmintiendo la teoría que fue realizado por Raymond Monvoisin entre 1845 y 1847 cuando estuvo de paso por Perú, y retocado por Barbieri en 1866.



33. Leonardo Barbieri. *Retrato de doña Francisca Díez Canseco de Castilla*. Óleo sobre tela, 1866. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

representado por medio de su atuendo, y el social simbolizado a través de sus características fisonómicas. La forma como ha sido trabajado el retrato, de cuerpo entero, enfatiza aún más lo reseñado.

Gracias a la crítica de la época se ha podido conocer otra obra de Barbieri; esta vez se trata de un asunto religioso. Es el óleo la *Virgen con el Niño*, que en agosto de 1859 se encontraba expuesto en el establecimiento litográfico de Emilio Prugue, para ser vendido a través de una rifa. El periodista señala que

“La cabeza de ese Niño es todo el cuadro en nuestro concepto, porque no puede desearse mas fuerza de expresion ni mas verdad en la encarnacion. La cabeza de la Virgen no llena nuestras exigencias según nuestro modo de opinar, porque encontramos cierta frialdad, cierto no sé qué... y sobre todo no se advierte aquel misticismo, aquel aire seráfico que debía caracterizar á la Madre de Dios (...). En

cambio el señor Barbieri ha hecho gala de una riqueza de colorido poco comun en nuestros artistas. La combinacion de los colores es de esquisito gusto; hay gravedad, dulzura y analogia entre el ropage y la persona representada. Por último el cuadro en cuestion tienen bastante mérito. (“La Virgen...”, 1859:2)

La verdadera importancia de Leonardo Barbieri radica en la formación de jóvenes artistas a través de las clases que imparte en su academia, así como en el Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe,⁶⁷ semillero que comenzaría a dar sus frutos después de la Guerra del Pacífico.

5.3.2.8 UN INGENIERO ARTISTA.

La ingeniería y la arquitectura estaban antiguamente integradas en una sola rama. Es con la especialización que paulatinamente se separan como actividades (Katzman, 1973:45). Ante ello no es de extrañar que durante mucho tiempo los ingenieros hicieran las veces de arquitectos.

⁶⁷ Fue docente en la asignatura de Dibujo en el año de 1862 (Caballero, 1862:120).



34. José M. Tiravanti. Mirador de la casa del señor Tirado, Plaza de San Agustín, Lima, 1853. En la parte superior la escultura *La Libertad Peruana*.

Este es el caso específico del ingeniero José M. Tiravanti quien se encuentra activo en la Lima de 1852, polifacético artista que incursiona, además de los negocios, en diferentes actividades del mundo plástico sobre el cual poseía algunos conocimientos teóricos (Gamarra, 1920:8). Su inquieto carácter queda traslucido en las diversas obras de pintura, escultura y arquitectura a las que se aboca.

La personalidad multifacética de Tiravanti no es ajena a la mentalidad romántica, la que, entre otras de sus características, estaba interesada además en el pasado medieval, periodo en el cual se inspiran sobre todo en lo referente a la arquitectura. En el caso específico de los italianos, la veneración de la Edad Media se asocia con el heroísmo de *Il Risorgimento* y el ideal nacionalista (Meeks, 1966:206). Este era el mundo emocional en el cual se desenvolvía Tiravanti, expresado a través de su lenguaje artístico.

El primer trabajo que se le conoce en Lima lo hace durante el mes de abril de 1852 en la casa del señor Tirado, localizada frente a la Plaza de San Agustín; allí levanta un mirador e instala sobre él una estatua de la *Libertad Peruana*, que a decir del periódico era “una obra única en todo el continente Sud Americano”.

Ambas trabajos nos han llegado sólo a través de fotografías, pues la guerra civil desatada por Nicolás de Piérola entre 1894 y 1895, contra el gobierno constitucional, acaba con la estructura debido al bombardeo. El mirador estaba conformado por una torre de tres niveles, con características neogóticas. El primer nivel, de base cuadrangular, lucía en cada una de sus paredes almohadilladas ventanas ojivales; los otros dos, de planta octogonal, presentaban una serie de ventanas biforas apuntadas. El conjunto lo remataba una serie de espigados pináculos así como una esbelta y calada linternilla sobre la que se apoyaba la escultura de la *Libertad Peruana*, cuya silueta, como ángel alado, se percibe en la foto, único testimonio de estas obras de esencia romántica y el sentir nacionalista.

Sin embargo para la crítica del momento donde más lucía Tiravanti

“su jenio artístico es en la pintura de los cuadros grandes, y bajo este aspecto no hemos visto en Lima hasta ahora otro pincel como el suyo.”

“Sabemos que el gran Mariscal Ramón Castilla ha celebrado con él una contrata para pintar su casa: lo cual nos complace sobre manera por que ya tendremos por decirlo así otra escuela más donde admirar las creaciones del pincel de Tiravanti y donde estudiar y aprender el gusto de la pintura.” (“Unos libres”, 1852:4)

Efectivamente, en el patio de la casa del Mariscal existe una serie de pinturas murales con paisajes europeos, que decoran las paredes de algunos ambientes. Así una vez más Ramón Castilla apoya el arte, y a los artistas italianos, esta vez brindando su propia vivienda para que fuese embellecida.

Tiempo después Tiravanti realiza la Plaza del Mercado, obra que acarrea, en el diario *El Comercio* a mediados del mes de diciembre de 1853, una interesante polémica por la calidad de ella. Firmados como "Picapedreros" se publican varios artículos en los que se señala que el trabajo es vulgar en gusto debido a la brillantez de sus colores y a la pobreza en ejecución, motivo por el cual Tiravanti no puede ser más que un pobre Picapedrero que tiene como único mérito estar protegido por algunas autoridades. Ante ello el artista responde que desprecia toda



35. José M. Tiravanti. Mercado de La Concepción, Lima, 1853.

clase de anónimos referentes a sus obras a fin de evitar cualquier equívoco, así como los firmados por Francisco Salini quien carece de la relación del decoro y del arte.

El Mercado de la Concepción, conocido bajo este nombre pues para realizarlo se expropiaron algunos terrenos pertenecientes al monasterio de monjas de la Concepción en los Barrios Altos, está solucionado bajo un concepto neoclásico. La estructura, de un solo nivel, es maciza; en ella destaca, además de las pilastras toscanas y los arcos de medio punto que dan acceso a diversos locales, la puerta principal que, rematada con un frontón triangular, sutilmente sobresale del conjunto. Sobriedad y equilibrio para una obra de bienestar social, donde el lujo aparente no es necesario.

En octubre de 1855 José Tiravanti constituye una sociedad con su paisano Soldatti. Juntos presentan al Presidente de la República el plano del nuevo teatro para Lima, construcción para la cual solicita tres años, pues muchos de los materiales debían ser traídos desde Europa. Este hecho genera grandes expectativas pues se esperaba que el General Castilla rompiera la tradición rutinaria de sus antecesores: prometer mucho y no hacer nada ("Teatro...", 1855:4). A decir de la crítica el plano reunía

"todas las condiciones deseables por sus dimensiones y hermosura. Ninguno en América le será comparable, lo aseguramos de un modo positivo: una ventaja inmensa que le proporciona el sitio es un río que en caso de incendio, puede en un momento apagarlo, importantísimo el tener agua a su disposición para tales eventualidades." (Un amigo..., 1855:5)

Sin embargo el proyecto no se concretiza, y como si el cronista tuviese una bola mágica de cristal que pudiese vaticinar el futuro, el edificio que servía de teatro se incendia en 1883. La relación entre Tiravanti y el Gobierno se evidencia nuevamente cuando el ejecutivo, en mayo de 1856, le encarga elaborar los planos para transformar la Plaza de Armas de la capital (Mar, 1857), pero nuevamente el proyecto no llega a realizarse.

Esto no limita ni rompe los ánimos del ingeniero, quien al poco tiempo ya se encuentra inmerso en otro proyecto, esta vez de índole particular, y en el que podría obtener pingües

ganancias. Aprovechando la festividad de año nuevo, en 1859 da inicio a su nuevo giro económico. Inaugura un Casino donde entre otras actividades se realizaban rifas y se hacen veladas culturales como conciertos de solistas. Por esos años este negocio es único en su género, motivo por el cual causa gran expectación en los círculos limeños, pues

“ya era tiempo de esto, por que se dejaba sentir la necesidad de un establecimiento de alto rango, de gran aparato, de esplendor y de buen tono, en donde pudieran asistir sin escrúpulo las mas encumbradas señoras (...) en este palacio semi-encantado saboreando los esquisitos refrescos que con lujo y profusion sirven en ese Casino por personas vestidas de frac y con modales de urbanidad y respeto.

“Felicitaciones al señor Tiravanti por su idea feliz de haber abierto en Lima un plantel reclamado ya por nuestra civilizacion y exigencias sociales.” (Concurrentes, 1859:4)

Desde sus inicios el Casino tiene dificultades en su actuar, pues el Alcalde no conforme con él, envía a la cárcel a Tiravanti. El cronista, de marcado eurocentrismo, señala más adelante en su artículo que el sistema como se trabaja en esta casa de recreo es similar a las europeas y, en defensa del acusado añade:



36. José M. Tiravanti. *Interior de una pinacoteca*. Cartulina, tinta china, acuarela, s/f. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

“Si á los hombres que vienen á introducir en el pais cosas útiles y agradables para la comunidad, modelos de buena y elegante construccion y ejemplos que estimulen las artes, se les persigue y mortifica en vez de protegerseles, mal puede nunca cundir el desarrollo de los agentes civilizadores entre los cuales debemos colocar como principales á las artes.” (Concurrentes, 1859:4)

“Los amantes de lo bello y entusiastas por el progreso de su Patria,” como firma un grupo de personas en el diario *El Comercio* del 14 de enero, comentan que en este Casino se presentará un concierto instrumental donde la flauta es tocada por un italiano recién llegado, por lo que tendremos

“el gusto de gozar, primero el ensayo de esta noche sentado á una de las mesas redondas de mármol que adorna el pintoresco y poético jardín tomando una copa de magníficos helados, superior café, ó bien una botella de la sin par cerveza...”

Dentro del patrimonio que custodia el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia de Lima, se encuentran algunos diseños arquitectónicos hechos por Tiravanti sobre cartulina, con tinta china y coloreados a la aguada; tres fechados en 1874 por el mismo artista. En medio de lineamientos renacentistas y eclécticos, los lujosos proyectos versan sobre el *Interior de una pinacoteca*, *Interior de una prisión*, *Vestíbulo de un palacio greco romano* y otros a los que no les designa nombre.

En todos ellos está puesto en relieve el valor espacial a través de perspectivas internas, ayudadas mediante intensos efectos de luz, en los cuales el brillante resplandor que proviene del exterior, juega con el interior donde techos y paredes se encuentran mediatizados con medias luces o penumbras. Sin lugar a dudas este concepto espacial está influido por la obra del veneciano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) quien había impulsado el neoclasicismo desde Roma y cuyos proyectos probablemente son conocidos por Tiravanti a través de los grabados que de ellos existe.

Si bien es cierto que el trabajo de Tiravanti detenta un planteamiento estructural clásico traducido en pretenciosos asuntos de características monumentales con amplios ambientes, su obra va más allá al emplear, no sólo elementos provenientes de antiguos estilos, sino concepciones estructurales más modernas.

Mientras los bocetos *Vestíbulo de palacio greco romano* y *Proyecto (1)* se hallan solucionados bajo ideales clásicos, el *Interior de una pinacoteca* responde a una modalidad ecléctica en la que se mezclan casetones renacentistas, arcos góticos, columnas barrocas de capitel indefinido y el concepto moderno de una galería pictórica abierta al público.

El *Interior de una prisión* obedece, sin lugar a dudas, a un espacio medieval conformado por naves que se pierden en una perspectiva profunda, entrecruzándose con otras que corren transversalmente; el sobrecogedor ambiente impacta no sólo por la penumbra interna, sino por las cadenas de hierro que cuelgan inertes de las paredes, esperando apresar con sus grillos a los



37. José M. Tiravanti. *Vestíbulo de Palacio Greco Romano*. Cartulina, tinta china, acuarela, s/f. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.



38. José M. Tiravanti. *Proyecto (1)*. Cartulina, tinta china, acuarela, 1874. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia. Lima.

los anteriores. Se trata de un gran galpón de más de treinta y un metros de longitud, si se considera un promedio de dos metros entre soporte y una base de cuarenta centímetros por cada uno de ellos. La estructura, conformada por largas vigas apoyadas sobre los trece pilares visualizados, puede ser metálica por la rigidez de su planteamiento. Sin lugar a dudas obedece a un espacio de carácter utilitario, en una importante ciudad por el paisaje urbano percibido a través de su galería, espacio que sirve, además, como ambiente para una industria, que por esos años recién empezaba a vislumbrarse en el Perú.

En su planteamiento se percibe la influencia de las exposiciones internacionales de París y Londres (Katzman, 1973:59),

José Tiravanti construye muy poco, quizás porque durante el auge del guano en el Perú no se destina dinero para empresas de orden arquitectónico.

Con posterioridad, en la década de los años setenta, la realidad socio política y económica es diferente; está ya demasiado lejos de la época de abundancia, pues el país se hallaba en la puerta de un caos financiero del que tarda

acusados. El ambiente se hace más tortuoso con la presencia de un foso cuadrangular al cual se accede a través de una escalera, así como por la frialdad de las piedras con las que ha sido construida la cárcel. Si bien este proyecto carece de fecha, no corresponde a una idea decimonónica donde la concepción penitenciaria es la de un panóptico, como el que se construye en Lima en 1865; probablemente Tiravanti a través de él se ejercita, con una idea romántica, de lo que pudo ser un espacio de esta naturaleza.

Por su parte el *Proyecto (2)*, fechado en 1874, rompe con



39. José M. Tiravanti. *Interior de una prisión*. Cartulina, tinta china, acuarela, s/f. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia. Lima.



40. José M. Tiravanti. *Proyecto (2)*, Cartulina, tinta china, acuarela, 1874. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia. Lima.

muchos años en salir.

La mayor parte de los proyectos del romántico ingeniero José M. Tiravanti no logran ver la luz. Eso no es un escollo para que su labor empresarial siga vigente durante largo tiempo, pues sus herederos continúan dentro de los bienes raíces.

5.3.2.9 PAISAJE Y ORNATO PÚBLICO.

La idea del ornato público adquiere fuerza en el país a partir de la década de 1850, estableciéndose como un elemento importante en los discursos del poder ejecutivo (Majluf, 1994:11). Así el jardín

empieza a tomar importancia como un elemento más dentro de la ciudad, para lo cual se emplean los servicios de personas especializadas en este arte.

Uno de los parques que goza de este nuevo discurso es la Alameda de los Descalzos; proyectada durante el virreinato, en 1856 es remodelada, para lo cual se trae desde Italia un conjunto de doce esculturas en mármol que representan los signos del zodiaco. A fin de mantener los jardines en perfectas condiciones, se contrata a Antonio Borsani como “jardinero encargado del aseo, cultivo y conservación del paseo” (Barreda, 1856).

El interés por lo que hoy día denominamos arquitectura de paisaje permanece vigente en la década siguiente. Cuando Francisco Pietrosanti finaliza la remodelación de la Plaza de Armas de Lima, en junio de 1865, propone a la Municipalidad seguir con el mantenimiento de los jardines de la Plaza, para lo cual se compromete a traer un jardinero de Europa (“Municipalidad”, 1868:3). Por esos mismos años data el contrato hecho a Faberio Sasone para realizar el jardín de la portada del Callao, una de las siete que da acceso a Lima (Gamarra, 1920:9).

A decir verdad, la arquitectura de paisaje y los jardines contemplados en ella, es uno de los asuntos, dentro de la historia de la arquitectura, que hasta hace pocos años comienza a ser analizado.

5.3.3 LA GRAN PROSPERIDAD

El despilfarro económico de la década anterior tiene interesante frutos relacionados con el arte entre los años de 1860 a 1869. Varias de las obras escultóricas traídas desde Italia empezar a decorar los paseos limeños mientras, de manera paralela, este arte alcanza fuerza local gracias a la tarea de Ulderico Tenderini y Francisco Pietrosanti.

Por otra parte la capital modifica su aspecto urbano tradicional cuando, en 1869, se da inicio a la demolición de la muralla que la circunda, dejando en pie la portada conocida como

del Callao. Su estructura edilicia también es afectada pues, producto de este mismo empuje, nacen tres nuevos edificios, considerados los más importantes de la época, erigidos en la ruta trazada por la antigua pared; nos referimos a la Penitenciaria, al Hospital Dos de Mayo y al Palacio de la Exposición, los dos últimos proyectos de los italianos Graziani y Leonardi radicados en el Perú.

5.3.3.1 TRANSPARENCIAS COLOREADAS.

La nueva edad de oro de la vidriería es alcanzada durante el romanticismo, movimiento que al voltear los ojos al medioevo, valora, entre otras cosas, el vitral, disciplina que investiga a fin de rescatar las antiguas técnicas.

Dentro de la delicada labor que significa el trabajo en vidrio, se halla el biselado cuya finalidad es proporcionar a las orillas un acabado fino, mientras la pintura con esmalte o grisalla posibilita detalles primorosos. Otra forma de resaltar la belleza del material es a través del esmerilado con el cual se consiguen texturas y transparencias diferentes. Con estos recursos técnicos es común que los diseños versen sobre flores entrelazadas por sugerentes ramas.

A este trabajo se dedica la compañía emprendida por Bozzo y Bolzani en 1861, quienes sobre los vidrios planos transparentes o de color, realizan decorados floreados, raspados, acanalados.

Su labor va más allá, pues alcanza la variante de los espejos, para lo cual azogan las lunas a fin de que éstas sirvan como consolas y espejos, cuyos marcos doran para dar un acabado de mejor calidad (Bozzo, 1861:1).

Definitivamente el arte de Bozzo y Bolzani es de tipo decorativo, y por la especialización de él, así como por su delicadeza y el costo, debe haber sido consumido por un reducido grupo de exquisito gusto europeo.

5.3.3.2 EL ARTE HECHO FOTO.

El auge de la fotografía en el Perú no puede desligarse del *boom* del guano, pues los nuevos ricos son los principales consumidores de retratos individuales o familiares en esta nueva disciplina que acaba de nacer (Peñaherrera, 1984:92). Los primeros fotógrafos que arriban, tienen la característica de ser itinerantes, por lo que la mayoría de las veces no pasan del puerto del Callao. El primero en establecerse en Lima es el norteamericano Benjamín Franklin Pease en 1852, quien junto a algunos franceses como Emilo Garreaud y Amic Gazin, domina el espacio de este arte con estudios muy iluminados en los que se cuenta con un pintor dedicado a colorear las tomas, así como una galería de permanente exhibición.

En este campo la presencia italiana es más limitada. Sólo se ha podido recoger la noticia sobre Jacinto Pedevilla entre 1846 y 1853 en daguerrotipo. Con posterioridad José Negretti, quien para 1865 tiene su establecimiento fotográfico en el lugar que había ocupado la "Antigua Casa Garreaud" ("Garibalidi en Lima", 1865:3), se entrega al retrato, en esos momentos muy demandado por la gente no sólo por la curiosidad del nuevo sistema, sino, además, como el único medio de obtener una imagen de sí misma a precios accesibles.

5.3.3.3 ENTRE ESCULTOR Y CONSTRUCTOR.

Contratado por el gobierno para realizar algunas obras en la capital, arriba a Lima en 1859 Francisco Pietrosanti. Su taller, ubicado en la calle de Santa Apolonia, llama la atención de

inmediato por la gran belleza de las obras trabajadas en mármol que en él habían. En sus inicios la crítica de la época reseña un cenotafio que presenta

“un arco perfectamente tallado y en medio una cruz. Los accesorios y columnatas del edificio están embellecidos con arabescos en medio relieve ejecutados con mano osada.” (“Cenotafio.”, 1859:2)

El pedestal de una escultura, al igual que el marco de una pintura, es el complemento final de la obra, por lo que se requiere que éste sea de la misma calidad. Conscientes de este detalle tan importante, a fin del año de 1859 se le encarga a Pietrosanti colocar la escultura de Cristóbal Colón que ya había llegado de Italia. Sobre “una hermosa base, cuyos relieves son del mejor gusto” y que para tal efecto realiza en mármol, este trabajo lo hace gracias a un sencillo aparato que construye expresamente, demostrando así que sus conocimientos no eran los de un simple escultor, sino de un inteligente en la mecánica (J.C., 1860:3).

Orgullosos del personaje que representaba tan importante monumento, los italianos residentes en Lima y Callao deciden realizar una pomposa fiesta para su inauguración. A través de ella querían demostrar “el honor de cumplir con un sagrado deber nacional” (“Unos americanos”, 1860:2). De esta manera los lazos entre peruanos e italianos se estrechaban más gracias a Colón, personaje de carácter histórico universal. Similar trabajo hace con algunas de las esculturas encargadas a Roma para decorar la Alameda de los Descalzos.

Después de permanecer un año en Lima, Pietrosanti retorna a Roma para continuar con su labor de escultor (“Asuntos personales”, 1860:4).



41. Anónima italiana. *El Invierno*, instalada por Francisco Pietrosanti. Mármol, Antigua Plaza de Armas de Trujillo, c. 1864.

Al parecer este fue un breve viaje pues nuevamente el escultor se halla activo en 1863 cuando se presenta al concurso público para refaccionar la Plaza de Armas. De las tres similares propuestas habidas, coincidentemente hechas por extranjeros, la que resulta favorecida es la de Pietrosanti. El proyecto, que comprendía empedrado, jardines, jarrones, bancos y cuatro esculturas de mármol encargadas a Italia, se finaliza a fines de mayo de 1865, en medio de una expectativa generalizada por el atraso y abandono con que se había tenido. El descontento de la obra se manifiesta a través de la crítica de la época que horrorizada comenta sobre las esculturas

“Cuando se habla de la erección de estatuas en la plaza de armas, nunca creímos que se colocasen trozos de Fideas ni de Miguel Angel; pero los cuatro monstruos que han salido á luz pasan de raya y de castaño oscuro. Hasta hoy no las habíamos visto de cerca. Dicen que estas estatuas representan las cuatro estaciones. ¡Qué primavera!, ¡¡qué verano!!, ¡¡¡qué otoño!!!, ¡¡¡¡qué invierno!!!

(...)

Semejantes estatuas apenas estarán buenas para un juego de vochas, ó cuando mas, para un jardín particular, porque cada cual puede hacer de su capa un sayo; pero en la plaza principal de la República, es intolerable semejante abuso de mal gusto. Y no queremos hablar de la falta de proporciones que hay entre las estatuas tan pequeñas para plaza tan grande.

No comprendemos como la H. Municipalidad haya podido consentir que se introduzcan, en este país venigno, tan malas estaciones: mucho menos comprendemos, que el encargado de hacer en Europa tal adquisición se hubiese apasionado de objetos tan ridículos. Estamos seguros, que por el mismo precio, que ignoramos cual es, siempre se encontrarían en Génova, Florencia ó Roma, obras de mejor forma y de mas refinado gusto.” (“Las estatuas...”, 1865:3)

A nuestro parecer el crítico exagera la nota en cuanto a la calidad de las obras, las que sin ser apoteósicas, se encuentran dentro de los parámetros clásicos convencionales. De tamaño normal, cada una de ellas está trabajada con gusto y buenas proporciones. Es muy probable que fueran producto de talleres donde se elaboraba este tipo de esculturas de manera seriada, por lo que carecen de firmas, y que fuesen traídas al país por el mismo Pietrosanti, quien entre otra de sus actividades importaba mármoles.

Otro cosa interesante de este comentario es que los centros artísticos que menciona el cronista corresponden a Italia. De esta manera se trasluce que en el Perú de este momento, el ideal de belleza en la obra de arte se refería, preferentemente, al italiano.

Con la idea de darle mantenimiento permanente a su proyecto, al mes siguiente (junio) Pietrosanti ofrece sus servicios a la Municipalidad para hacerse cargo, por poca remuneración, de los jardines públicos, para lo cual se compromete a traer un jardinero de Europa (“Municipalidad”, 1868:3).

La labor como constructor de Pietrosanti continúa vigente. En 1875 finaliza el Hospital Dos de Mayo de Lima, según el proyecto de Mateo Graziani. Ese mismo año, en la ciudad de Arequipa, construye el atrio de la Catedral y la plaza, diseñados por López de Romaña (Gutiérrez, 1992:157).

Como se puede apreciar, la tarea de Francisco Pietrosanti versa más en lo constructivo que en lo escultórico, motivo por el cual su trabajo pasa desapercibido, pues la mirada del espectador

generalmente se detiene en las grandes obras, ignorando la importancia que la minuciosa labor del constructor significa también dentro del arte.

5.3.3.4 EL CLIMAX DE LA FAMA.

La demanda particular por obras esculpidas de carácter decorativo, hechas en mármol de Carrara, crecía día a día en el país. Este consumo era cubierto a través de esculturas importadas por diferentes casas comerciales, así como por el trabajo realizado por algunos artistas.

Sin lugar a dudas quien tuvo mayor fama en esta línea es el ingeniero conde Ulderico Tenderini di Piacenza (Centurión, 1924:233), quien se anunciaba, a fines de 1858, como marmolista y escultor. En su taller de la calle Zárate vendía objetos importados directamente de Italia (Tenderini, 1859:1), como

“estátuas, bajo relieves, mausoleos, pedestales, vasos etruscos, monumentos, trofeos, pilas, escalones, lavatorios, lápidas. También se hacen bustos en mármol, trabajados artísticamente.” (Tenderini y Schwder, 1858:4)

Pero su presencia en la ciudad no era bien vista por algunos que, a inicios de enero de 1860, publican en el diario *El Comercio* un escrito anónimo en la que alertan

“A los artesanos. Hay en la ciudad de Lima un explorador de minas de marmol que dice que es escultor de marmol, pero siendo yo artesano niego que tal haya sido nunca escultor ni menos marmolista, podrá tal vez desempeñar un cargo de mayordomo de chacra que en soñar de ser marmolista y escultor bien sea explorador de minas, aviso a los ciegos que ese personaje es el tal Ulderico Tenderini.”

Esta nota no afecta en nada el prestigio del escultor; muy por el contrario, sigue creciendo, hecho que se nota en la gran cantidad de trabajos que le encargan,⁶⁸ así como en los comentarios de los periódicos, pues para algunos el traer obras de los más “acreditados” talleres de Europa

“reportaría una utilidad grandísima de nuestro país y aumentará de algunos grados en el termómetro que indica el estado de progreso en que se halla.” (“Ornato Público”, 1860:4)

Lo que nunca queda claro es cuáles son los acreditados talleres a los que se refieren, ya que estos jamás son mencionados. En los constantes anuncios que Tenderini publica ofreciendo este tipo de obras, se deduce que éstas vienen de Italia, pues habla de mármol de Carrara, hecho que no es de extrañar por su ascendencia, y donde probablemente poseía una red de contactos que

⁶⁸ La mayor parte de estas obras se pueden apreciar en el cementerio Presbítero Maestro de Lima. Mencionaremos sólo la de Daniel Alcides Carrión, estudiante de medicina que se había inmolado en busca de una vacuna para la viruela; este monumento, de orden Corintio, está elaborado en mármol de Carrara y sobre él la crítica había comentado que su ejecución se le había “encomendado al acreditado escultor Don Ulderico Tenderini, tan ventajosamente conocido por la sencilla elegancia de todas sus obras.” (“Mausoleo de Carrión”. 1887:3).



42. Ulderico Tenderini. *Columna votiva*; tumba de Antonio Alarco, mármol, 1866. Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

le hacían posible mantener un surtido considerable que le permite enviarlas a diferentes puntos de la costa o del interior del país (Tenderini, 1860:2).

La trayectoria de la escultura funeraria italiana es de origen clásico. En el siglo XIX se había convertido en una verdadera empresa en la que participan la mayoría de los artistas, muchos de ellos verdaderos especialistas, transformando este arte en una modalidad industrializada que no desdice con la época. La imitación y reproducción seriada de obras también eran prácticas antiguas de los italianos, cuando atraídos por las esculturas griegas, las copiaban, costumbre que se incrementa en la centuria decimonónica. Ante esto no es extraño encontrar modelos similares en todos los grandes cementerios de América Latina; muchos de estos trabajos son de factura anónima, mientras que la mayoría de los firmados ostentan al pie un nombre italiano.

La obra específica de Tenderini, tan discutida durante su tiempo, posee una evolución temática que va desde lo pagano, popularizado por el neoclasicismo

con elementos escultóricos como las columnas, al tema religioso repleto de figuras alegóricas como las virtudes teológicas. Este paso también se percibe en las bases sobre las que descansan las esculturas; en sus inicios muy formales, con posterioridad las transmuta en experiencias menos rígidas, donde la piedra sin pulir, luce por sí misma su forma natural. Sobre montículos de ellas las clásicas imágenes se posan como alegorías divinas en la naturaleza salvaje. Esta exploración de texturas diversas le confieren a la pieza un aspecto diferente.

La originalidad de este artista la ponemos en tela de juicio. Parece más bien que su fuente de inspiración eran los modelos venidos de Italia, por lo que su labor se limita a reproducir, con algunas variantes, la moda así como la iconografía establecida. Por ejemplo, el mármol de *La*

caridad que se encuentra sobre la tumba de Justo Lostaundo es igual a otra existente en el puerto de Veracruz, México, también del siglo XIX.⁶⁹

Sin lugar a dudas, y tal como lo expresa la crítica local de este período, su labor en el campo escultórico funerario es trascendente, pues gracias a ella se generaliza en el país el gusto por las obras de arte en mármol. Asimismo pone al Cementerio Presbítero Maestro de pie para rivalizar con los mejores del mundo al introducir en él, entre otras cosas, la moda de mausoleos familiares elaborados con alta calidad ("Asuntos personales...", 1868:4), si bien es cierto que muchas de las esculturas se limitan más a reproducir las obras italianas del XIX que a un trabajo eminentemente creativo, por lo que la importancia de Tenderini radica en ser un ente difusor, tarea que también se extiende al ornato público cuando coloca jarrones de mármol en medio de las verjas situadas alrededor de la fuente de la Plaza Mayor de Lima ("Jarrones...", 1868:3).



43. Ulderico Tenderini. *La Caridad*; tumba de Justo Lostaundo, mármol, 1869. Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

5.3.3.5 DOS ESCULTORES DESCONOCIDOS: BRUNO Y BEZINI.

La talla en madera, tan demandada durante la colonia, en el siglo XIX es desplazada por el mármol. A pesar de ello algunos escultores continuaron practicando este arte.

Especializado en trabajos de madera, a los que les imprimía un sello individual en cada obra, Bruno había llegado al Perú arrastrado por los asuntos políticos; por lo que en 1861, cuando las condiciones le son favorables debido a la unificación italiana, retorna a su país natal (Un Cosmopolita, 1861:7), sin dejar rastros materiales de su actuar plástico.

⁶⁹ La escultura en mármol se encontraba en el antiguo Hospicio Zamora; en la actualidad adorna la plaza que antecede el Registro Civil. Una reproducción en piedra porosa, realizada en la década de 1980, se localiza en una glorieta del Boulevard Ruiz Cortines.

Similar situación ocurre con el trabajo artístico de Bezini. Natural de Roma, la única noticia que sobre su obra se ha logrado recoger trata acerca de un pequeño obelisco realizado a raíz del Combate del Dos de Mayo, en el que, dominando el vértice superior, se encontraba la escultura de José Gálvez. El héroe tenía su mano izquierda sobre el corazón, mientras que con la derecha sostenía el asa de la patria; tres descomunales escaleras entrelazadas con guirnaldas y dos pabellones de las repúblicas aliadas eran el marco del monumento presentado en el banquete con el que el presidente Pardo agasajaba a las compañías de bomberos, como gesto de gratitud por su participación y apoyo durante la contienda ("Los ciudadanos de Italia", 1866:4) contra España.

Con ejemplos de esta naturaleza se soslaya que el número de artistas italianos que se desenvolvían en esta época era mayor de aquellos que las publicaciones locales rescatan o que por la trascendencia de sus obras se individualizan de la gran mayoría. Es muy probable que algunos de ellos se dedicaran a actividades de rentabilidad más inmediata, pues la sobrevivencia en un país extranjero, resultaba más importante que la práctica del arte.

5.3.3.6 LA CULMINACIÓN DEL CLASICISMO.

Con una estricta formación académica otorgada por la Universidad de Génova llega a Lima, en 1862, Mateo Graziani. De inmediato se presenta al público como arquitecto e ingeniero examinado y patentado ("Mateo...", 1863:1), ofreciendo de esta manera sus calificados servicios en estas ramas. De su labor como arquitecto se conoce el Hospital Dos de Mayo.

En 1868 la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima convoca a un concurso para construir este Hospital, pues el de San Andrés y el de San Bartolomé, entre otros, no se daban a basto. En el concurso se presentan seis proyectos sobre las bases de un sitio ubicado entre las portadas de Barbones y Cocharcas. No conforme con ninguno de ellos, la Beneficencia nombra a una comisión que toma de cada uno ideas para constituir una nueva alternativa. El nuevo plano lo realiza el arquitecto Mateo Graziani. Sin embargo la dirección de la obra cae en manos del arquitecto de estado Miguel Trefogli porque Graziani se regresa a Italia al poco tiempo de empezados los trabajos. Después de seis años y medio de construcción a cargo del contratista Francisco Pietrosanti, el hospital se inaugura el 28 de febrero de 1875.

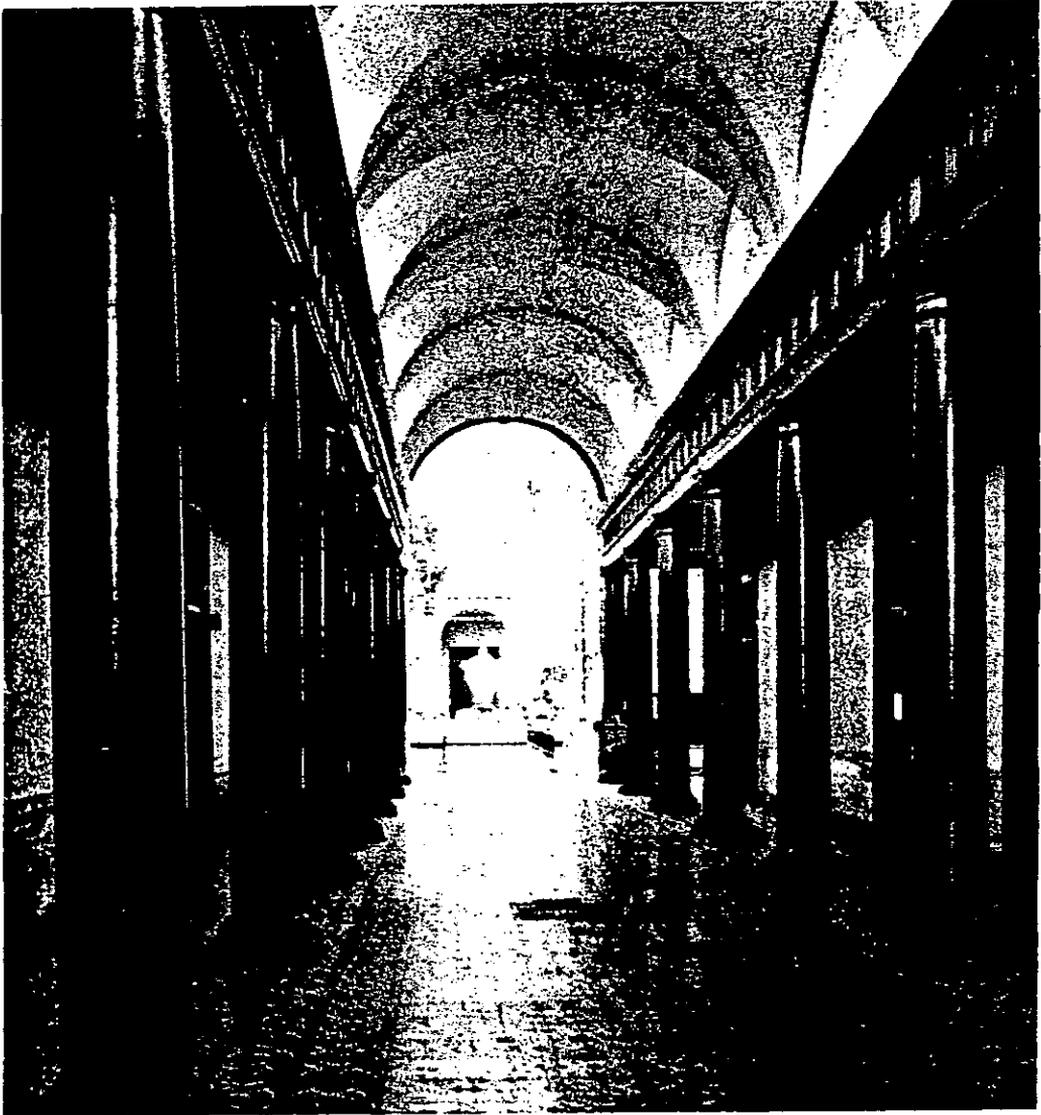
La crítica del momento considera que el inmueble no satisface algunos pormenores estilísticos, pues le falta monumentalidad sobre todo a la fachada principal, sin embargo sí reunía todas las condiciones requeridas por la higiene. Conformado por una gran estructura en cuyo interior se albergan tres patios, siete jardines repletos de plantas medicinales rodeaban en ese entonces el conjunto, uniéndose así la ciencia y el arte en un todo armonioso.

Sin lugar a dudas lo que más llama la atención es la galería que une el patio primero con el segundo, constituida por una

"elegante arquería, estilo Renacentista, se halla sostenida por dieciocho columnas de cedro, de cinco metros de alto, y cuyos capiteles sencillos denuncian el orden dórico.

Esta hermosa galería es, en concepto nuestro, de muy buen gusto arquitectural..."
("Hospital..."1875:1)

Desde la plaza que antecede la fachada principal se abre el panorama de esta galería que recibe al visitante con toda su magnífica dimensión. En las columnas que la dividen en tres naves,



44. Mateo Graziani. Hospital Dos de Mayo; galería de acceso. Lima, 1868-1875.

siendo la central más ancha que las laterales, realza el punto de fuga que desemboca en un centro luminoso logrado gracias al patio poligonal.

El arquitecto José García Bryce considera que el plano del Hospital posee connotación clásica y está derivado de las plantas ideales del clasicismo Romántico de los años de 1770-1800. A pesar de lo tardío de su construcción, su estilo es neoclásico con el empleo del arco de triunfo en la entrada y en la fachada de la capilla, el manejo purista del orden dórico romano en las columnas de la galería y el peristilo del patio.

Lo interesante es que además de las características tradicionales externas, éstas también se manifiestan internamente en la estructura, pues en una época donde los nuevos materiales de construcción como el fierro y el vidrio se imponían, acá se continúa empleando los tradicionales muros de adobe o adobe combinado con ladrillo, las bóvedas de quincha, el abundante uso de la madera para techos, columnas, entablamentos, jambas y molduras de puertas y ventanas.

Sin lugar a dudas el Hospital Dos de Mayo representa

la culminación del Clasicismo costeño de mediados del siglo XIX y es una de las obras limeñas de mayor calidad de su momento.” (García Bryce, 1980:105)

Este hecho es bastante curioso, pues en estos años en los que la pluralidad de los estilos estaba vigente, Graziani prefiere las formas clásicas, donde la regularidad, claridad y rigurosa conformación se encuentran dando equilibrio a este edificio considerado entre los mejores de su época.

En la actualidad el Hospital Dos de Mayo está cercado por una serie de construcciones que obstruyen su visión de conjunto. La galería principal ya no es el acceso de los visitantes que en su mayoría desconocen, por lo que no perciben el efecto particular que un edificio clásico entrega en su plenitud. Al ocultar la parte más significativa del inmueble, éste pierde, en cierta medida, su originalidad. Así, ahogado en su espacio, se convierte en una estructura más de la amorfa masa que lo circunda, impidiéndole relatar su tiempo histórico.

5.3.3.7 EL SUEÑO VENECIANO.

El arte de la escenografía en Italia no era nuevo; por el contrario tiene una tradición que se remonta a la Escala de Milán. En este interesante universo donde el juego de las luces, los efectos de una arquitectura ilusoria, y la minuciosidad de la pintura están presentes, incursionan arquitectos, pintores y diseñadores, algunos de los cuales viajan con las compañías líricas (Angelis, 1938:8).

Es a este fantástico mundo donde pertenece Antonio Leonardi, pintor escenográfico del Teatro Carlo Felice de Génova. Esta práctica, que le permite apreciar el efecto de conjunto en las construcciones, tanto en el diseño como en su realización, le otorgaba seguridad en su trabajo.

Leonardi arriba a Lima a inicios de 1866, trayendo una compañía de *Marionetti*,⁷⁰ que le pertenecía a su tío Francesco muy conocido como bufo dentro de la escena nacional (“Asuntos Personales...”, 1865:3). Pronto se inserta dentro de la colonia, entablando amistad con sus paisanos, por lo que no resulta extraño encontrarlo en sociedad con el escultor Ulderico Tenderini

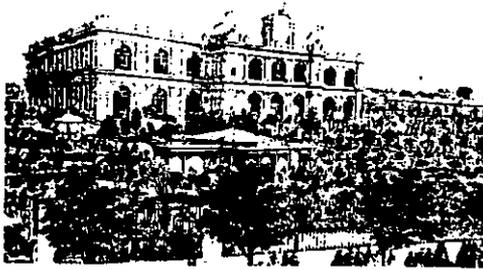
⁷⁰ Por esos años los Marionetti estaban de moda en Europa. Era un espectáculo teatral que consistía en figuras de madera o de cartón del tamaño de un niño de siete años que se movían por medio de hilos ocultos.

en julio de 1868, para erigir en mármol el monumento al Mariscal Ramón Castilla, en el cementerio Presbítero Maestro.

Es enero de 1866 cuando se conforma en Lima una institución protectora de las artes, las ciencias, el comercio, la industria y la literatura americana. En ella se gesta la idea de realizar un edificio en el cual se difundieran estas expresiones. Aprovechando el auge del guano que permite al Estado una economía boyante, el periodista y literato Manuel Atanasio Fuentes, plantea este proyecto donde participa además el ingeniero italiano Luis Sadá, con la implícita intención de que sirva como sede de grandes exposiciones nacionales e internacionales.

Sin lugar a dudas la idea de Fuentes responde a los ecos de las exposiciones internacionales realizadas en Europa desde 1851, espacios de confrontación de diversas propuestas industriales y artísticas, que de llevarse a efecto en Lima constituirían, además de la exaltación del auge económico del país, el primer ejemplo en América Latina de un inmueble erigido para tal efecto, así como de una muestra científica clasificada de las materias primas y donde, además, el patrimonio cultural prehispánico, colonial y contemporáneo también estaría presente. De esta manera el Perú tomaba la vanguardia con relación a las otras naciones americanas, siendo la ciudad de Lima el eje de donde emanarían las nuevas propuestas.

Es así como la Exposición,⁷¹ Antonio Leonardi neo-renacimiento convierte además de científico, cultural de América, primeros hitos de la arquitectónica civil que sus homólogos para él una extensa partir del límite línea donde había la antigua muralla partir de 1869, marca, asimismo, el arquitectura urbana.



45. Antonio Leonardi. Palacio de la Exposición (actual Museo de Arte), Lima, 1869-1872. Litografía.

el Palacio de diseñado por bajo la estética del veneciano,⁷² se un proyecto tecnológico y en uno de los transformación de Lima. Al igual europeos, se destina área que nacía a señalado por la corrido un tramo de colonial, derribada a demolición que cambio radical de la

La construcción del Palacio, iniciada oficialmente en enero de 1870 y finalizada el 1° de julio de 1872, se realiza "a las afueras de la ciudad". Conformaba parte del conjunto conocido como Parque de la Exposición, inmensa área verde de recreo en la que se encontraban kioscos a los que se accedía a través de serpenteantes caminos, y donde, además, funcionaba durante muchos años, el primer zoológico. Escenario de la primera gran exposición internacional inaugurada en 1872, en ella se expone, por primera vez, la Estela de Raimondi, símbolo de la milenaria tradición peruana, relieve escultórico monolítico de la cultura Chavín, traído a Lima a lomo de burro desde el departamento de Ancash por el sabio Antonio Raimondi, de quien toma su nombre.

⁷¹ Actual Museo de Arte de Lima, se encuentra localizado en la cuadra uno del Paseo Colón.

⁷² Hay quienes han mal atribuido el Palacio a la firma francesa Eiffel, por la estructura interna de fierro.

Este edificio es el paso de lo tradicional a lo moderno en la arquitectura peruana. Mientras estilísticamente se inspira en el pasado renacentista italiano visualizado en las cuatro fachadas bellamente acabadas, en ventanas biforas de medio punto, en las decoraciones de los frisos, en el empleo del patio interno como eje rector del edificio y constructivamente hace uso de materiales cotidianos para la realidad peruana (ladrillo, quincha,⁷³ torta de barro para el techo), su estructura interna obedece a los nuevos planteamientos de ingeniería. De esta manera el fierro se presenta en columnas, vigas, ménsulas y zapatas, generando

“una estructura modular que permite lograr un alto grado de flexibilidad, condición indispensable en un edificio para exposiciones, y que constituye el principal signo de modernidad del Palacio.

La influencia europea se reflejó en el Parque de la Exposición y sus edificios de manera más cabal que en las otras obras de carácter público del periodo. El conjunto puede considerarse que se derivó de los jardines palaciegos o cortesanos del siglo XVIII, con sus lagos, fuentes, rincones pintorescos y pequeños edificios alusivos a la antigüedad clásica...” (García Bryce, 1980:109)

No es de extrañar que el Palacio de la Exposición tenga el alma metálica. Esto obedece a toda la corriente constructiva de la época, sobre todo aquella relacionada a los edificios destinados a este tipo de función. En el caso de Lima lo técnico, representado por la moderna estructura metálica, es ocultado por lo estético cuyas paredes hablan de un orden clásico que aún permanecía vigente. Los dos accesos, localizados de manera contrapuesta, sobresalen del resto de la estructura con la idea de destacarlos, realce que se enfatiza a través de los peldaños de mármol que anteceden el ingreso. De esta manera el inmueble logra un aspecto de gran palacio.

Una vez concluida esta obra Leonardi se lanza a otros proyectos. Como todos los artistas italianos de su época, poseía intereses polifacéticos, por lo que no sorprende que en 1874 dirigiera la instalación del *Monumento Dos de Mayo*. La obra, elaborada por escultores franceses, perpetúa la hazaña del Combate del Dos de Mayo de 1866 contra el intento de invasión española (Günther, 1992:213).

Después de esto Antonio Leonardi retorna a su actividad de escenógrafo cuando refacciona y pinta el decorado del Teatro Principal⁷⁴ (García Bryce, 1980:108) y, para 1878, decora el Teatro Politeama, propiedad del italiano Angel Nicoletti que acababa de inaugurarse con la ópera *Il Trovatore* (Basadre, 1987:500, T.V). Luego de esto no se registra más actividad de Leonardi, quien probablemente continuaría dentro del mundo de la escenografía que lo había traído al país.

5.3.4 LAS LUCES SE APAGAN

Tanto el guano como el salitre son los recursos naturales que significan en décadas precedentes a la de 1870, los egresos al erario nacional, permitiendo una reactivación aparente en la economía peruana, ya que los que se enriquecieron fueron los consignatarios. El despilfarro y la mala distribución que de ellos se hizo obligan a que la gestión presidencial de Manuel Pardo (1872-1876) se orientara a los empréstitos, a un nuevo manejo político

⁷³ Material constructivo liviano empleado desde la colonia para erigir los niveles superiores de los inmuebles.

⁷⁴ El teatro es destruido en 1883 a raíz de un voraz incendio.

“sobre el salitre, a la reducción del presupuesto y al aumento de las contribuciones; opciones que lejos de solucionar el déficit económico ahogaban a los pequeños empresarios y a la población en general.” (Andazabal, 1994:I).

Ante estas perspectivas poco favorables, el gobierno determina evaluar las condiciones en que se encontraba la nación. Los resultados de dichos informes son alarmantes, pues muestran un país abandonado en su interior, donde había mucho que construir.

Si bien es cierto que durante esta década se finalizan dos de los edificios más trascendentes de la centuria y se llevan a efecto dos importantes exposiciones (1872 y 1877) en el Palacio que para tal efecto se había levantado, la crisis comienza a reflejarse también en la capital y en el puerto del Callao, que a decir verdad eran los únicos que habían obtenido verdaderos beneficios con el *boom* del guano.

Esta crisis se convierte en drama cuando los proyectos emanados del ejecutivo para reactivar la economía, se ven truncados a partir del 1º de abril de 1879, fecha en la que Chile le



46. Anónimo. Hospicio de Santa Sofía, Lima c. 1872-1879.

declara la guerra al Perú, iniciándose una debacle sin precedente en la historia nacional, que empieza lentamente a superarse a partir de 1890.

Por parte del gobierno en esta década (1870) se detienen las obras edilicias. Sin embargo algunos particulares mandan a erigir inmuebles; tres de ellos están relacionados con el mundo italiano ya sea por su apariencia o beneficiario. Nos referimos al Hospicio de Santa Sofía, a la Compañía de Bomberos Unión Chalaca y a la Iglesia Matriz del Callao.

5.3.4.1 UNA OBRA DE BIEN SOCIAL.

El Hospicio de Santa Sofía, destinado como albergue de niñas huérfana, y última morada de Sofía Bergman, es mandado a edificar por Augusto Dreyfus en memoria de su esposa doña Sofía, quien acababa de fallecer.

De la obra en cuestión, elaborada en adobe, se desconoce el arquitecto y la fecha exacta de su construcción, pero por estar situada en la alameda formada después de haberse derribado la muralla de Lima, así como por las semejanzas estilísticas que posee en relación al Palacio de la Exposición, no puede ser levantada antes de 1872, en tanto que para 1879 se encuentra concluida, pues su infraestructura sirve para localizar en ella el Hospital de Sangre que los italianos organizan a raíz de la Guerra del Pacífico, a fin de recoger y auxiliar en él a los heridos que hubieran de los encuentros de armas con el ejército invasor.

Con marcados lineamientos neorrenacentistas italianos, en los que se aprecia el almohadillado en la planta baja, ventanas bíforas en la alta, tanto su fachada principal, así como la posterior, sobresale en la parte central, conformando un juego volumétrico interesante, enriquecido por la herrería de las ventanas de medio punto, posteriores a esta época.

Desde 1906 el inmueble es sede de la Escuela de Artes y Oficios, en cuyos talleres se diseñan y realizan los acabados del hall de ingreso (azulejos, zócalos, sobrerrelieves), así como las rejas de fierro fundido de sus ventanas.

5.3.4.2 EL LOCAL DE LOS BOMBEROS.

A raíz del Combate del Dos de Mayo, comienzan a conformarse algunas compañías de bomberos en Lima, Callao y Chorrillos. Constituidas por voluntarios, cumplen una labor social que iba más allá del simple hecho de apagar incendios, pues en muchas ocasiones realizan guardias urbanas a fin de controlar el orden ciudadano, o bien levantan a los heridos de las batallas. De esta manera se convierten en una entidad particular clave, que sólo por fines humanitarios está presta a servir a la sociedad.

Una de ellas es la Compañía de Bomberos Unión Chalaca, establecida en el puerto del Callao. En el año de 1874 se inicia a su nuevo local, trabajo que dura dos años; "la fachada del inmueble corrió a cargo del súbdito italiano José Muccetti" quien la diseña con una proporción de treinta varas de largo por siete de alto ("Cuartel...", 1887:6).

5.3.4.3 LA FE MATERIALIZADA.

Entre los pioneros de la moderna migración al Perú se encuentra Félix Valega. Había llegado al Callao en 1806 procedente de España, en el mismo barco que traía al virrey Fernando Abascal. Dedicado al comercio de cabotaje entre los distintos puertos del litoral, amasa una fortuna considerable, formando así parte de la élite empresarial italiana en el país. Este caudal económico

y su fe motivan al acaudalado comerciante genovés a financiar la Iglesia Matriz del Callao (Bonfiglio, 1994:32).

En estilo algo seco y anguloso, este templo refleja la influencia inglesa (García Bryce, 1980:106). Poseía crucero, torre central, pórtico de ingreso proyectado sobre la plaza; la fachada era sencilla con expresión neoclásica. Demasiado dañada por el sismo de 1967, es demolida un año después (*Inventario...*, 1988).

5.3.5 LA IMPORTACIÓN DE OBRAS DE ARTE

Durante la etapa a la que hemos denominado “El auge del guano”, el arte italiano también, se deja sentir a través de la importación de esculturas traídas por iniciativa del gobierno para ornamentar parques y paseos, así como por particulares para decorar sus casas o mausoleos. Es comprensible que esto suceda pues en el país carece de una institución que eduque a los artistas dentro de los cánones europeos, por lo que la demanda es cubierta gracias a la actividad de los escultores radicados en la península Itálica con temas que versan en lo histórico, alegórico y mitológico.

5.3.5.1 EL TEMA HISTÓRICO.

La *Escultura ecuestre de Simón Bolívar* inicia esta modalidad de las importaciones. Elaborada por Adamo Tadolini, es fundida en bronce en la ciudad de Múnich; el pedestal de mármol lo realiza el romano Felipe Guacarini con relieves alusivos a las batallas de Junín y Ayacucho (“La estatua...”, 1887:3), que sellan la Independencia peruana. Pensada para ser ubicada en la plaza que lleva el nombre de este líder⁷⁵, con ella se inicia la serie de héroes nacionales.

De la misma época es el *Monumento a Cristóbal Colón* localizado en primera instancia en la Alameda de Acho, y que hoy día adorna el Paseo que lleva su nombre. Mandado a realizar gracias al decreto presidencial de 1853, dictado por el general Echenique, es ejecutada en mármol, por Salvatore Revilli en Italia en 1860, e inaugurada en Lima en 1862.

Frente a este decreto la colonia italiana residente manifiesta su alegría en nombre de “una patria común”; para ello publica en el diario *El Comercio* del 28 de noviembre de 1853, la siguiente nota:

“Con verdadera satisfacción hemos sabido que el Excmo. S. Presidente de la República del Perú, Jeneral Echenique había decretado, que en una de las plazas mayores de Lima se erijiese un monumento en honor y laudable recuerdo del primer descubridor de la América el gran Colón (...) al héroe liguriano que dio vida a la América, e inmensas ventajas al viejo mundo con el hecho del descubrimiento, nos creemos debidamente obligados a retribuir y (...) hacer conocer al Perú cuanto estiman los italianos la veneración demostrada a la memoria del inmortal Colón.”

Dicho monumento representa al marino genovés parado, elegantemente ataviado, quien paternalmente coge con su mano izquierda la de una indígena semi desnuda que se encuentra a sus pies en actitud desvalida, pero que ya ha aceptado el cristianismo como fe única, pues sostiene en su delgada y suave mano izquierda la cruz, símbolo por excelencia de este credo, hecho que nos plantea una evangelización lograda de antemano, y que, a pesar de todos los intentos, a la fecha se reconoce no alcanzada.

⁷⁵ A esta plaza también se la conoce como Plaza de la Inquisición o Plaza del Congreso.



47. Salvatore Revelli. *Monumento a Cristóbal Colón*, mármol, 1860, Paseo Colón, Lima.

El mensaje de la obra transmite además otras cuatro ideas: civilización, racismo, sexismo e ideal estético europeo. En primera instancia Europa, representada por Colón, nos trae la civilización y el cristianismo. En segundo lugar la misma Europa protege a América, simbolizada por una desamparada india, actitud muy comprensible pues ésta es producto de una raza inferior, débil, idea que corresponde al racismo científico, muy de moda en el siglo XIX, que sustenta la existencia de razas superiores a otras. En tercera instancia, tanto la civilización como "la raza superior", están simbolizadas por Colón, en tanto el salvaje y la "raza inferior" se hallan representadas por una mujer. Finalmente la india estéticamente no es tal pues tanto sus facciones como el tratamiento anatómico son europeos; en lo que se refiere a sus atavíos, estos son idealizaciones románticas donde los elementos del atuendo masculino americano son portados por una mujer derrotada: carcaj a la espalda, atributo de guerreros; impecable collar de perfectas y redondas cuentas adornan el pecho

femenino a modo de pectoral, mientras luce sobre su cabeza un elegante tocado elaborado con anchas plumas, símbolos masculinos que en el mundo prehispánico eran de realeza y poder. Probablemente Salvatore Revelli en su visión eurocentrista, e ignorante de la historia americana, pretendía, a través de su obra, representar a una de las idealizadas Amazonas buscadas eternamente por los españoles, y "derrotadas" por la civilización europea.

Inicia lo que podría denominarse "Grupos escultóricos" el conjunto de estatuas de mármol de tamaño natural, que adornaban la fachada del Molino de Santa Clara en Barrios Altos. Representan a personajes históricos relacionados con la cultura, la ciencia y la política italiana (salvo el caso de Cervantes) quienes habían vivido entre los siglos XIV y XIX. Allí se podía ver a Alejandro Volta, físico inventor de la pila eléctrica; Andrea Doria, genovés restaurador de la

libertad de su patria en el siglo XVI; el florentino político y escritor renacentista Nicolás Machiavello; el filósofo griego Diógenes, de autor anónimo; de mejor factura el escritor español Miguel de Cervantes; Galileo Galilei el primero en poner en claro las doctrinas astronómicas de Copérnico; los pintores Miguel Angel Buonarroti y Rafael protegido del Papa Leon X; Dante Alighieri autor de *La Divina Comedia*; Victorio Alfieri célebre poeta trágico natural del Piamonti; Cristóbal Colón, genovés descubridor de América; Marco Polo, el incansable viajero y geógrafo veneciano; el Conde de Cavour que logra la unificación italiana; el rey Victor Manuel (Benvenuto, 1983:120-122). Elaboradas en su mayoría por el florentino Bernardo Cassoni en 1865 (Castrillón, 1991: 337), hoy día se hallan dispersas en lugares como los jardines del Museo Pedro de Osma (Cervantes), en las escaleras y pasillos de la Biblioteca Nacional, en tanto otras "perdidas" forman parte de colecciones particulares.

Originalmente estaban adosadas a la pared entre puertas y ventanas del Molino, sobre pedestales; a cada escultura del primer piso le correspondía otra en el segundo nivel. Las de la planta alta sufrieron menos daños que las de la baja, expuestas a las pedradas de los niños y a las balas revolucionarias (Benvenuto, 1983:120).

Estas esculturas llegan desde Italia gracias al industrial y coleccionista de arte José Rainuzzo.

Sobre el particular comenta Raúl Porras:

"... amigo de Mazzini y que trajo una estatua de éste, obra del escultor Saccomano, que se ha perdido. Rainuzzo tuvo en su casa de los altos del Molino de Santa Clara un verdadero Museo de pinturas y esculturas. Las estatuas que decoraban el frontispicio del Molino (...) representaban a Cervantes, Volta, Doria, Rafael, Dante, Miguel Angel, Alfieri, Galileo, Colón, Cavour, Marco Polo, Victor Manuel y Diógenes. Otras esculturas en mármol notables representaban a Italia, América,



48. Bernardo Cassoni. *Miguel Angel Buonarroti*, mármol, 1865. Molino de Santa Clara (actualmente en la Biblioteca Nacional) Lima.

la Caridad, la Justicia y una -considerada como la más perfecta- a Garibaldi. En el Museo Rainuzzo figuraba también la Modestia, del célebre artista Lombardi de Roma (Porras, 1984:83-84).

5.3.5.2 LAS ALEGORÍAS.

Las alegorías es otro tema llegado al Perú en la escultura. El conjunto de los mármoles de Santa Clara se completa con dos de ellas, *América* e *Italia* localizadas detrás de la puerta de acceso. Mientras la primera estaba representada por una india semi desnuda, la segunda se encontraba vestida con cota de escamas (Benvenuto, 1983:120-122), traje de guerra hecho con mallas o anillos metálicos. Estos mensajes sutiles, en los cuales se trata de comunicar con la desnudez el símbolo del "atraso" tecnológico guerrero frente a la otra figura cuya apariencia demuestra un

"desarrollo" que justificaba doblegar a la primera, responden a un estereotipo nacido en el siglo XVI cuando en la mayoría de los trabajos sobre América, se representan a los indígenas semi desnudos, con tocados, faldellín de plumas y carcaj.

El tema de la *América* reaparece en 1861 cuando los ministros peruanos en Roma y en París encargan al escultor romano Rinaldi un mármol que representara a América y, curiosamente otro, simbolizando a Eva. La crítica de la época comenta que la primera está sentada sobre una roca; su brazo derecho reposa sobre un timón en tanto con la mano derecha sostiene un cuerno de la abundancia del cual caen monedas peruanas. Mientras su rostro candoroso trasluce un alma virgen, rasgo principal de la Nación, Eva refleja el terror en su semblante húmedo de lágrimas tratando de ocultar su rubor y arrepentimiento ("Las nuevas...", 1861:2). Tal vez un mensaje oculto de una nueva iconografía: por una parte el orgullo del nascente Estado, frente a la vergüenza del pecado maldito;



49. Benaglia. *Virgo*, mármol, 1857. Alameda de los Descalzos, Rimac, Lima.

mientras una lleva a su pueblo a la prosperidad traslucida a través de las monedas, la otra arrastra a sus descendientes a la negación del paraíso por la maldición divina, simbolizado por la serpiente enroscada en un tronco.

Continúan esta temática alegórica los doce signos del zodiaco realizados en mármol; ubicados en la Alameda de los Descalzos en el Rimac, son obra de varios escultores. Para su elaboración en 1853 se ordena girar dinero a la casa Antonio Gibbs e Hijos -en Londres-, con la finalidad de realizar mejoras en el Paseo de los Descalzos, para lo cual se le encarga al Ministro Plenipotenciario en Roma la hechura de "doce estatuas de mármol de tamaño regular y de mediano mérito que representen los doce meses del año con sus respectivas bases y pernos de seguridad." Al siguiente año se tiene la noticia que las obras están siendo elaboradas en Roma. En la memoria de Castilla de 1857 se da cuenta de 50.000 pesos para la compra de estatuas de mármol en Roma, las que son traídas al Perú en 1858 para adornar la Alameda de los Descalzos⁷⁶ (Castrillón, 1991:333-337). Completan el conjunto seis estatuas de menor tamaño que están al inicio de la Alameda, las cuales simbolizan a dioses greco-romanos: Flora, Diana, Cronos, Zeus, Demeter y Psiquis.

Las mencionadas alegorías zodiacales forman parte de un tema pagano que, bajo la apariencia de simbolizar los signos del zodiaco, representan además a dioses greco-romanos colocados en pares uno frente al otro, conformando de esta manera un todo mitológico con las seis esculturas de la entrada. Así nos encontramos con que Escorpión es el dios Eros, símbolo del sexo y de la juventud; su espada está en el tronco del árbol ubicado a su espalda. Virgo es el dios Hermes (Mercurio) que rige el intelecto y la sabiduría. Sagitario es Urano que reina el cielo, por lo que luce un manto en cuyo borde se ven estrellas. Piscis es Vulcano, el del fuego, la industria y los metales. Tauro es Baco proveedor del vino y de la embriaguez. Aries es Marte, el de la guerra, vestido con yelmo y casco. Acuario representa a un dios hermafrodita que simboliza la castidad. Géminis es Júpiter, dios del Olimpo. Leo es Apolo, el sol y el día. Cáncer es Seleno, la luna y la noche. Esta última es la única escultura del conjunto que posee un elemento americano: el maíz, ya que a su espalda hay un saco abierto repleto de mazorcas.

Si bien es cierto que ninguna de las mencionadas obras tiene que ver con nuestra rica y milenaria mitología, en la actualidad ellas simbolizan la ideología de un gobierno republicano que a través del arte trataba de educar a la gente en la historia occidental considerada en ese momento como única y válida. Es por esto y su valor estético que deben de ser preservadas, y no ignoradas. Desgraciadamente todas se encuentran en mal estado de conservación y su integridad peligra debido al vandalismo que ha mutilado algunas de sus partes, así como a la contaminación ambiental y al polvo, agentes destructores del patrimonio cultural que podrían ser detenidos si las autoridades ediles tuvieran un poco de interés y conciencia de sus funciones.

Son de estos años también *Las Cuatro Estaciones*, hechas en mármol; pensadas para la Plaza Mayor, estuvieron en ella rodeadas de farolas a gas hasta que a principios del siglo XX cuando, durante la alcaldía de Federico Elguera, son trasladadas al Paseo Colón. De ellas se ha perdido *El Invierno* (Calderón, 1976).

Son dos efebos y dos sensuales mujeres: En el caso femenino está *El Otoño* y *La Primavera*; ésta última, a través de un ligero vestido, muestra parte de sus atributos visualizados

⁷⁶ Entre los artistas que han firmado estas obras, y que no necesariamente colocan la fecha, están: Benaglia que realiza a Virgo en 1857; Vincenzo Gajassi a Aries y Libra en 1857; Francesco Fabi Altini a Géminis; Fernando Andrei di Carrara a Cáncer; Biseh a Leo en 1855; Biserrri Acuario y Tauro en 1855; Luchetti a Sagitario en 1855; Baini a Escorpión en 1866. Carecen de firma y de fecha Capricornio, Piscis y Acuario.

por ampulosos senos y robustas piernas, en una Lima en la que todavía las tapadas se paseaban por las calles y donde enseñar el pie era casi un desacato a la moral.

Dentro de las alegorías cabe además destacar aquellas que se encuentran en el cementerio Presbítero Maestro de Barrios Altos y en el Baquijano del Callao. Allí se pueden observar muestras de mármoles esculpidos con gran maestría; ángeles en actitud dolorosa, la Caridad o la Justicia, adornan las tumbas o mausoleos de familias italianas; muchas de ellas carecen de firma.

Entre los artistas italianos que envían obras a Lima se encuentran Giovanni Battista Cevasco con el monumento a Dominga de Ceballos, hecho en Génova en 1878. Santo Varmi con el Mausoleo de Francisco Girbau y Tauler en 1874. Pietro Costa alumno del anterior con el monumento al general Clemente de Althaus de 1866 cuando aún era alumno de la Academia de Bellas Artes de Génova, y el Mausoleo Espantoso fechado en Florencia en 1876 donde realizaba sus estudios de perfeccionamiento. Rinaldo Rinaldi con el Mausoleo de Domingo Elías y señora, en 1857, representados como patricios romanos y el monumento a Alejandro Deustua, aproximadamente en 1856. Vicente Bonanni realiza el monumento a Felipe Pardo y Aliaga en Carrara en 1869. Asimismo se tiene el de Angela Salcedo de Puente, obra de Tadolini (Castrillón, 1991:376-380).



50. Anónimo. *Efebo: otoño*, mármol, 1864, Plaza de Armas (actualmente Pasco Colón), Lima.

5.3.5.3 EL TEMA MITOLÓGICO.

Se hace presente a través de un grupo de cuatro esculturas localizadas en la Plaza del Mercado. Este asunto no había sido tratado escultóricamente durante la Colonia, probablemente por motivos religiosos relacionados a la evangelización. A través de él los europeos, desde el Renacimiento, habían podido recrear el desnudo femenino y masculino con un asunto aceptado, obras que desde



51. Anónimo. *Leda con el cisne*, mármol, s/f. Plaza del Cercado, Barrios Altos, Lima.

luego nunca pisan la colonia. El tema mitológico llega a Lima trayendo de paso al desnudo, aunque justificado. El desnudo femenino, que por esos años ya era aceptado en Europa sin buscar una excusa, en América no era tratado de ninguna manera, por lo que a mediados del siglo XIX su aparición es algo sin precedente. Así los limeños se encuentran en la vía pública frente a varios personajes mitológicos. Uno de ellos es *Leda con el cisne*, inspirado en la historia en que Júpiter abusa de la inocencia de una adolescente a fin de poseerla, para lo cual emplea el recurso de transformarse en un hermoso y juguetón cisne. Historia llena de erotismo representada por una joven semi desnuda que entre sus brazos sostiene sensualmente al ave, en una ciudad moralista donde la virginidad, el pudor y la pureza, como ya se ha mencionado, eran columnas importantes de los valores morales femeninos. Es

probable que estas obras no fuesen juzgadas bajo patrones moralistas porque traían de por medio la enseñanza de la mitología clásica europea y del prestigio de su manufactura en Italia.

5.3.5.4 LA ESCULTURA INDUSTRIAL.

Otro tipo de escultura que se importa es la industrial, desarrollada en Europa. Estaba especializada en reproducir obras clásicas que se vendían a través de catálogos a los países de América Latina. Entre los importadores destacan los señores Denegri Hermanos que tenían un local en la calle Judíos donde ofrecían “estatuas copias de los mejores originales de Miguel Angel, Canova, Bartolini y otros célebres artistas, (...) preciosidades que se venden a los precios más módicos.” (“Gran surtido...”, 1866:2)

El gobierno también fue partícipe de este tipo de adquisiciones que, como las otras, pasaron a decorar algunos parques y avenidas. De Italia procede el bronce de la Fuente de Neptuno ubicado en el Parque de los Garifos -costado del Museo de Arte Italiano- espacio

paisajístico que en sus inicios formaba parte de los jardines del Parque de la Exposición (Castrillón, 1991:343), así como el *Niño del Ganso* hoy día desaparecido.

5.4 LA GUERRA CON CHILE

Hemos denominado así al periodo que principia con la Guerra del Pacífico (1879-1884) y que, debido a sus nefastas consecuencias, finaliza en 1895 cuando la economía del país empieza a restablecerse de manera paulatina.

La Guerra del Pacífico significa al Perú el cercenamiento del territorio nacional a raíz de la cesión al enemigo de Tarapacá y de las provincias de Tacna y Arica, donde se encerraban la totalidad de la riqueza del salitre y una parte substancial de la del guano, o sea los dos recursos con los cuales, desde 1840 hasta 1879, se financia la economía. Después de la firma del Tratado de Ancón (20 de octubre de 1883) y el retiro de las tropas chilenas que ocupaban el territorio nacional, el país, atomizado por intereses partidistas, entra a una guerra civil; tanto Manuel Iglesias como Andrés Avelino Cáceres, desean gobernar la Nación, ambos con la misma idea: levantarla. Las elecciones del 3 de junio de 1886, ganadas por el segundo, pueden considerarse como el comienzo oficial de la reconstrucción (Bardella, 1989:17-27).

Durante esta etapa la vida cultural se ve enormemente afectada pues todo tipo de proyecto oficial se detiene y mutila como es el caso de la Escuela de Bellas Artes fundada en diciembre de 1878, en tanto los saqueos e incendios de los invasores arrasan con el patrimonio cultural. Sin embargo esta actitud no impide que después de la guerra nazcan algunas revistas culturales como *El Perú Ilustrado*, *América Ilustrada*, *Boletín de Lima*, *El Hispano Americano*, *El Perú Artístico*, gracias a la iniciativa particular de algunos intelectuales. Es durante este ámbito cronológico cuando la segunda generación de artistas académicos vive su juventud; ellos son los encargados de perpetuar los acontecimientos históricos a través de su actuar profesional, mientras algunos italianos continúan deambulando en el devenir plástico a pesar de las adversas condiciones.

5.4.1 EL ORO CONVERTIDO EN JOYA

Una de las actividades que viene de la época virreinal es la acuñación de monedas. En Perú han habido cinco cecas siendo la más antigua y de mayor trayectoria la de Lima. Las de Arequipa, Ayacucho y Cerro de Pasco tienen durante el siglo XIX existencias efímeras, que no pasan de tres años. La de Cusco corre con mayor tiempo de vida, interrumpida con ciclos de inactividad (Yábar, 1996-A).



52. Anónimo. *Felino*, bronce (escultura industrial), s/f, Paseo de los Héroes, Lima.



53. Félix Bragagnini. *Medalla a Miguel Grau (anverso)*, oro, y diamantes, 1879.

Hacia fines de 1885 es probable que se encontrara en Cusco. En la Ceca de la Ciudad Imperial realiza dos monedas, en las que se puede observar la calidad en los tipos de letras empleados en el anverso y reverso así como en los diseños de los escudos,

“obra que por su perfección debió costar mucho trabajo a su autor. Eran lo suficientemente buenas como para que el Inspector Fiscal Antonio Lorena opine sobre ella que: ‘(...) la impresión de la moneda es bastante regular, tiene casi la debida nitidez para hacer difícil algo más todavía, imposible su falsificación ...’”(Yabar, 1996:82)

El 20 de agosto de 1886 el Gobierno central determina el cierre de la Casa de Moneda de Cusco. Dos años después Bragagnini se presenta ofreciendo reflotar esta Ceca, para lo cual debía asumir el cargo de Director, pero por la extemporaneidad y la ambigüedad de su propuesta, ésta es rechazada (Yabar, 1986-B:230-232). A partir de entonces Bragagnini, sin abandonar el Cusco, sólo se dedica a su actividad de joyero en oro con engastes de piedras preciosas.

En este mundo del grabado en moneda del sur peruano se inserta el romano Félix Bragagnini. Sobre su actividad en Lima, cuya estadía está registrada para 1877, nada se conoce. Muy pronto Bragagnini se marcha hacia el sur donde trabaja como joyero. Cuando se instala la Casa de Moneda de Arequipa (1885) ocupa el cargo de talla mayor para, con posterioridad, desempeñar el mismo puesto en la de Cusco (1886). Su labor profesional se distingue al dejar impresas sus iniciales FB en las monedas grabadas por él.

En la ciudad de Arequipa vive entre 1879 y 1885, momento en el cual adquiere prestigio como joyero. La obra que le ha dado la mayor fama es la medalla que realiza en oro y diamantes, por encargo del Concejo de esta ciudad; estaba destinada al Almirante Miguel Grau Seminario como homenaje a la victoria obtenida en el Combate de Iquique durante la Guerra del Pacífico, joya por la que se le entrega un diploma a Bragagnini, en reconocimiento de la calidad plástica.

5.4.2 EL ARTE DE LA LITOGRAFÍA

La litografía como industria es solamente en 1877 cuando realmente logra enraizarse bien en Lima gracias al empuje de Peter Bacigalupi quien establece una imprenta y litografía organizada con los implementos más modernos del momento, de la cual saldría el semanario *El Perú Ilustrado*, revista pionera que abriría las puertas a otras semejantes.

5.4.2.1 LA PROMOCIÓN LITOGRÁFICA.

La primera noticia que se ha podido registrar del italo norteamericano Peter Bacigalupi data de 1879, cuando junto a otros italianos donan dinero para ayudar a la causa de la Guerra del Pacífico.

Conocido en la sociedad de esa época por su éxito comercial y empresarial, Bacigalupi se dedicaba a importar desde Estados Unidos diversas maquinarias, entre las que se encontraban las de imprenta, las prensas, los relojes. Gracias a su esfuerzo, el 14 de mayo de 1887, nace el semanario *El Perú Ilustrado*, que lo haría famoso no sólo por la edición limpia, correcta y esmerada que poseía (San Cristóval, 1948:22-23), así como por los artículos que en él se publicaban los cuales versaban sobre política, arte, literatura, sino además por el moderno sistema tecnológico que en cada número se aplicaba.

La revista estaba profusamente ilustrada con diversas litografías, muchas de ellas tomando como fuente de imagen fotografías enviadas por corresponsales desde diversos lugares del Perú y del extranjero. Algunos de estos trabajos eran de carácter eminentemente artístico, en tanto otros de tipo comercial, sólo para efectos publicitarios. Si bien es cierto Bacigalupi tenía inclinación hacia las



54. William L. Taylor. *Retrato de Peter Bacigalupi*. Litografía, 1888.

artes plásticas, pues entre sus inquietudes estaba la litografía y la fotografía, su actividad económica sólo le permitía dedicarse a ellas como pasatiempo, quizás por el temor a que bajo esta actividad sus ingresos no reeditarían de igual manera. Eso no lo limita a colaborar con algunos trabajos, así como apoyar con tomas fotográficas. Su inquietud artística también se manifiesta cuando determina impulsar otros proyectos, como la erección de un monumento al Almirante Miguel Grau, a través de una colecta pública.

Sin embargo su verdadero valor radica en alentar a los jóvenes artistas en la rama del arte, para lo cual le facilita las páginas de su semanario a fin de que ellos pudiesen practicar y publicar sus obras; de esta manera se hacían conocidos en el medio cultural. En este propicio ambiente se desarrollan varias figuras nacionales que con posterioridad participan en otras revistas culturales. Entre ellas está el ya consagrado Evaristo San Cristóval, mientras nacen jóvenes como Belisario Garay, David Lozano, Aurora San Cristóval, Luis Melgarejo, por sólo nombrar algunos.

De esta manera *El Perú Ilustrado*, que era conocido internacionalmente a través de los barcos, se convierte en un laboratorio de litógrafos y la figura de Bacigalupi en el promotor de éste.

5.4.2.2 LITOGRAFIAS PREMIADAS.

Atraído por los relatos que su hermano Pietro le hacía a través de las cartas, Carlo Fabbri decide, en 1887, emigrar a Perú, estableciéndose en la ciudad de Lima. Hacia poco tiempo que había finalizado sus estudios de grabado en madera, metal y litografía en la Academia de Brera de Milán.

Después de trabajar durante un año para la revista *El Perú Ilustrado*, propiedad del industrial Peter Bacigalupi, realizando algunos dibujos de acontecimientos tomados del natural, Fabbri conforma una sociedad con su hermano. De esta manera abre una pequeña litografía que se convierte, gracias a su empuje y dirección, en un gran establecimiento tipo-litográfico. En 1902 la



55. Carlo Fabbri. *Vista del banquete de 400 cubiertos ofrecido al general Cáceres en los salones de la Exposición de Lima el 12 de noviembre. Litografía, 1889.*

sociedad se deshace, momento en que Carlo aprovecha para trasladar sus instalaciones a la calle más importante de la ciudad: Mercaderes 416.

Mientras trastoca la fachada del inmueble en la que coloca un aparatoso letrero donde se lee "Premiada. Litografía y Tipografía. Carlo Fabbri" (Shintani, 1992:284), la planta baja la adapta para los requerimientos que le demandaba la nueva, moderna y sofisticada maquinaria que para tal efecto había importado de Italia. De esta manera su taller litográfico se convierte en el más completo del Perú y de la costa del Pacífico (Sequi, 1911:S-24). Al mismo tiempo los altos del inmueble eran ocupados por el fotógrafo peruano Luis Ugarte.

Posterior al año de 1915 traslada su taller al jirón Miro Quesada 360. Este inmueble, adquirido al Estado, tenía la peculiaridad de ser la primera construcción de tipo

industrial en el centro de Lima. El edificio de tres pisos es transformado por Fabbri después de un incendio habido en sus instalaciones. En la parte superior de él, a modo de



56. Carlo Fabbri. *Alegoría al Año Nuevo. Litografía, 1889.*

remate, hace colocar un frontón curvo en cuyo tímpano se leen las letras CF, mientras en los nuevos portones de maciza madera a la entrada de la casona, manda esculpir en sobrerrelieves una mujer que porta lápiz y pergamino y un hombre recargado sobre una prensa.

El trabajo artístico e industrial de Fabbri alcanza reconocimiento internacional en las ferias de París, Milán, Madrid, Lima y Londres, a las que acude periódicamente. En la de Londres de 1906 obtiene medalla de oro (Sequi, 1911:J-29-32).

Este inquieto industrial, incursiona también en el mundo de la construcción y de la aviación; en este último campo es uno de los tres socios fundadores de la Compañía Aérea Faucett, pionera de la aviación comercial peruana.

Después de innumerables viajes a Italia, Carlo Fabbri fallece en Lima en 1942.



57. Carlo Fabbri. *Comandante Villavicencio*. Litografía, 1889.

5.4.2.3 UN ARTECOMPLEMENTARIO.

Para dar un fino acabado a la impresión de un libro se recurre a una actividad complementaria conocida como encuadernación, disciplina practicada ya en los conventos medievales. La industrialización en la que había entrado el siglo XIX comienza a sustituir al encuadernador artesanal por el mecánico; así este quehacer se convierte en una actividad minoritaria, en un arte de lujo, requerido por contadas personas.

A esta tarea artística, reavivada con el *art nouveau* (Tschudi, 1967:153), se dedica José Brondi en su taller ubicado en la calle de la Plazuela de San Pedro, quien, sumando y renovando los centenarios procesos artesanales, con gran originalidad trata las tapas de los libros como una entidad decorativa, en las que los títulos aparecen con letras doradas. Es probable que estos encuadernados ofrecieran motivos decorativos vegetales, animales o figurativos de moda en esa época, con aplicaciones de oro que resultaban ser de extraordinaria novedad.

Esta humilde labor, cuyos autores pasan desapercibidos, es la que otorga el toque delicado que cierra el trabajo editorial.

Como labor complementaria Brondi asimismo imprimía, en las carteras de cuero de Rusia, los nombres de los vecinos elegantes (Benvenuto, 1983:49), novedosa ocupación para la Lima de fin de siglo.

5.4.3 EL MÁRMOL ENMUDECIDO

Cronológicamente la obra de Pedro Roselló continúa a la de Ulderico Tenderini. Localizada en el cementerio Presbítero Maestro, en ella encarna el asunto de la muerte con versatilidad manifestada por medio de pilares, obeliscos, sarcófagos cubiertos con paños, templetos, cruces semejando árboles, bustos, esculturas femeninas y mausoleos, asuntos que van del tema pagano impuesto por el neoclasicismo, al religioso expresado sobre todo a partir de mediados del siglo, como una reacción a la iconografía anterior.



58. Pedro Roselló. Mausoleo de Antonio Bentin. Mármol, s/f.
Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

Su primer trabajo, de gran simplicidad, data de 1869; se trata de un busto esculpido en mármol que descansa sobre una sencilla base cúbica; a través de este retrato la familia exalta la memoria de Marcelo Proaño, militar de profesión. A dicha obra le siguen algunos obeliscos, para tiempo más tarde comenzar a realizar la parte más numerosa de su quehacer artístico, aglutinado en diversas alegorías femeninas que simbolizan virtudes cardinales, ángeles o plañideras. Algunas de ellas representan el mundo terrenal con el dramático dolor de los desconsolados deudos; otras hacen frente al más allá, pleno de serenidad. Sin embargo todas, de gran calidad en la ejecución y el acabado, se encuentran dentro de la moda escultórica funeraria impuesta desde Italia, similar iconográfica y formalmente a la escultura funeraria de otros países de América.

La arquitectura funeraria, liberada de la religiosa a inicios del siglo XIX, crea su propia expresión, inspirada preferentemente en el pasado, con modelos retomados de antiguas civilizaciones. A pesar de su independencia, esta variante arquitectónica siempre se halla

vinculada a estructuras religiosas, como una forma de establecer, a través del lenguaje plástico, el vínculo con lo divino.

Pedro Roselló también incursiona en el mencionado ámbito. Entre los mausoleos que erige prefiere los de características medievales, por cierto muy empleadas en esa época; la mayoría son góticos flamígeros, formas identificadas con el sentir religioso. En ellos destaca el rosetón, el arco trilobulado y la talla de algunos elementos como dinteles, jambas o arquivoltas. A decir verdad repite un mismo esquema con pequeñas variantes ornamentales.

Por desgracia la obra de Roselló⁷⁷ ha caído en el olvido de la muerte, pues los monumentos que levanta para aquellas personas cuyos deudos habían podido pagar un trabajo de calidad, hoy día están abandonados, a merced del polvo, la humedad y el vandalismo.

⁷⁷ De los 58 monumentos localizados, diez son de familias italianas.

5.5 LA REPUBLICA ARISTOCRATICA

La etapa conocida como República Aristocrática (1895-1919), se caracteriza por el dominio pleno del Civilismo y una imagen ficticia de estabilidad política y económica, de un país fértil, renovado y propicio para el desarrollo industrial. En ella se vive una reconstrucción basada en una industria naciente y en la entrada del capital extranjero, hechos que arrastran a una serie de cambios, entre los que se encuentra la modernización del Estado⁷⁸ (Portocarrero, 1996:12-22).

Mientras la clase dirigente, constituida por familias de origen occidental y la burguesía limeña, se presenta exaltando lo hispano (por occidental y cristiano) y disminuyendo la tradición indígena, la política cultural no varía con relación a los decenios precedentes; más bien continúa en su habitual actitud pasiva.

5.5.1 LA SITUACIÓN DEL ARTISTA

Joaquín Capello, en su libro *Lima en 1900*, retrata el ambiente en el cual los artistas nacionales y extranjeros se desenvolvían. Conformando un grupo poco numeroso se encontraban fotógrafos, pintores, escultores, músicos, y cantantes.

Con una educación igual a cualquier persona, provenían generalmente de la clase media, y sus ingresos económicos dependían del lugar que ocupaban y de las aptitudes que poseían. El término medio de sus rentas era de tres mil soles al año para los principales quienes sumaban un total de quinientos. Mil soles recibían los ayudantes y auxiliares cuyo número ascendía también a quinientos. Cuatrocientos soles para auxiliares y aprendices que se estimaban en un promedio de mil quinientas personas.

La mencionada renta en Lima no era segura, ya que constantemente había escasez de trabajo, por lo que se veían amenazados por la pobreza;

“...vive pues siempre de lo imprevisto y su espíritu debe de alimentarse en un mundo de novedades y cambios, sin los cuales no se despierta el interés público. Es preciso que siga la moda, pero creando variantes y originalidades que mantengan vivo el interés cada día. La vida del artista es pues, por lo general muy agitada e intranquila.

En Lima el arte vive aislado, y no tiene como en Europa, esos poderosos estímulos de escuelas, talleres, conservatorios, etc.; ni hay esos concursos, premios y recompensas que tienden a desarrollar las facultades del artista, dándole elementos poderosos para facilitar su desenvolvimiento. Por lo demás es evidente que en todo el Perú hay mucho en materia de facultades artísticas, particularmente en la música y en la pintura, pero el medio social, no ha llegado todavía al punto de preocuparse de la necesidad de cultivar esas facultades.” (Capelo, 1973:76)

Ante esto, una vez más se puede constatar que el Estado peruano, dentro de sus propuestas gubernamentales, ignora el aspecto cultural, dejándolo como siempre a la deriva, a pesar que el vaivén político le había permitido entrar a la Nación a una nueva etapa económica de apariencia favorable.

⁷⁸ Este período empieza con la presidencia de Nicolás de Piérola en 1895 y finaliza con el inicio del segundo gobierno de Augusto B. Leguía en 1919. Durante él hay diez gestiones presidenciales.

Esto no es una limitante para que la actividad artística continuara viva. Una vez más los artistas enfrentan todo tipo de situación sin apoyo del soporte estatal.

5.5.2 LA HUMILDAD DEL BORDADO

Desde la época virreinal una de las labores que se lleva a cabo dentro de los conventos de monjas era el bordado con hilos de seda, oro y plata, utilizados para engalanar los trajes civiles de la época o las ricas vestimentas religiosas (Leonardini, 1984:174). Estas últimas se empleaban para vestir imágenes de santos, vírgenes y cristos con ricos atuendos regalados por sus devotos, motivo por el cual, con el transcurrir del tiempo, el "santo" podía llegar a tener un ropero repleto de trajes que competían en belleza.

A esta minuciosa labor se dedicaba Genaro Corzo quien, en su taller de la calle Beytia, aplicaba el arte a primorosos bordados para túnicas y mantos de las imágenes religiosas (Benvenuto, 1983:53). Probablemente realizaba un bordado "erudito", con materiales, tejidos y elementos ricos y suntuosos, con ornamentación variada sometida a los requerimientos de cada imagen, circunstancia o directrices de la época, en las que Corzo imponía con libertad sus propias soluciones.

Es prácticamente imposible tratar de localizar o reconstruir su obra, pues el anonimato de ella, así como la fragilidad de los materiales empleados, no permiten una buena conservación de las piezas elaboradas por sus manos.

La centenaria costumbre que en el siglo XIX era practicada principalmente por las mujeres a quienes en los colegios les impartían clases de dibujo para aplicarlo creativamente en el bordado, continúa viva dentro del catolicismo popular peruano, por lo que no resulta extraño seguir encontrando a la fecha casas dedicadas a este arte, donde manos anónimas realizan coloridos y elaborados vestidos destinados a vestir "santos" gracias al fervor popular.

5.5.3 LA FLORA ARTÍSTICA

El culto a los muertos es tan antiguo como el hombre mismo; está conformado por una serie de ritos que varían según la fecha y el momento. El primero de ellos es la despedida al ser querido, que en nuestro mundo va acompañada por el simbolismo de las flores, las que se arreglan de diversas maneras a modo de último tributo.

Luis Lombardo era experto en este arte; hacía coronas, palmas y cruces para las ceremonias fúnebres. Pero como las flores, dependiendo el contexto, pueden significar alegría, Lombardo también elaboraba ramas para las tertulias y ramitos de diversas formas para los ojales de los trajes, que se prendían en bautizos y bodas de la gente "decente". En su jardín ubicado en el Callejón Largo, don Luis cultivaba en tierras bien abonadas con tabaco procedente de las fábricas El Perú, Garibaldi y El Bombero, varias especies como jazmines del Cabo y violetas eternas (Benvenuto, 1983:22-23).

Sin embargo las flores, una vez arrancadas de su mata, su vida se detiene, por lo que el arte que con ellas se elabora posee la característica de ser efímero, y tal vez por eso mismo no se le ha dado un lugar adecuado.

A través de esta expresión el arte jamás ha entrado ni a la galería ni al museo, pues su esencia temporal lo coloca en la vida misma, que lo fortalece con la inmensa demanda que de él existe. Así, su aparente precariedad se transforma en eternidad, y sus anónimos creadores continúan produciendo una de las más bellas obras elaboradas con la misma naturaleza.

5.5.4 UNA MIRADA A TRAVÉS DEL CRISTAL

El arte del vidrio renace en el siglo XIX después de un prolongado ocaso iniciado dos siglos antes. Este despertar ya había llegado a Lima hacía bastante tiempo, por lo que no resulta extraño que para 1887, J. Scepella se anunciara en la revista *El Perú Ilustrado* como la “Antigua Vidriería de San Agustín” en la calle Camaná 147, espacio en el cual realizaba “toda clase de trabajos de vidrios floreados, dorados y plateados” que, apesados en una ventana, se integraban a la arquitectura decorándola. La simplicidad del anuncio trasluce una labor en la que, probablemente, los motivos floreados fuesen elaborados con esmalte, grisalla o esmeril.

En su tienda Scepella vendía, además, vidrios de colores, grabados, estampas y oleografía. Entre éstas últimas tenía una variedad considerable; una de ellas representaba los diferentes estados de la vida de un comerciante: el que vendió a crédito -flaco, sin un níquel en la caja- y el que vendió al contado -gordo, con los bolsillos repletos de dinero- (Benvenuto, 1983:212).

Si bien es cierto que Pedro F. Roggero se encuentra dentro de esta misma línea, su labor se halla vinculada más a una realidad complementaria que artística, donde el vidrio se insertaba como elemento ambiental de la vida cotidiana sin alterar el significado del edificio. Para 1913 poseía un Gran Almacén de Vidrios y Espejos; en su anuncio señala que esta casa comercial, establecida desde 1852 en la calle Santa Apolinia, hacía marcos de variadas clases, con molduras doradas y de fantasía, persianas, espejos y lunas de todo tipo, además de azogar lunas de espejo (*Almanacco...*, 1913:43).

Mientras los vidrios, transparentes, coloreados o floreados, recogen la luz natural y permiten ampliar visualmente, la más de las veces, el espacio hacia el exterior, los espejos devuelven la imagen al espectador en tanto amplifican el universo interior dentro de sí mismos. Ambos son cristal, y ambos se involucran con los acabados y decorados de los inmuebles, creando nuevas ideas espaciales.

5.5.5 EL RECUERDO IMPRESO

El arte fotográfico incentiva a que varios de sus actores se dediquen a realizar diversas tomas que podían tratar de paisajes, monumentos, ciudades, minorías étnicas, en fin, todo aquello que despertara la curiosidad nacional o extranjera por considerarlo bello o exótico. Para realizar este trabajo los fotógrafos debían contar con bastante tiempo a fin de poder viajar con tranquilidad a lomo de mula, llevando varias cámaras

“en parte como seguro contra accidentes y también para poder sacar negativos de diferentes tamaños. Ampliar la foto resultaba caro y no era frecuente, y como las ‘tomas’ de la República Aristocrática exigía varios formatos, los fotógrafos se veían obligados a usar grandes cámaras a las que se conocía como ‘cámaras de almacén’.” (Peñaherrera, 1984:99)

De manera paralela la labor del fotógrafo ciudadano, eminentemente retratista, continúa vigente, por lo que no resulta fuera de contexto que, a partir de 1908, surja en este ambiente la figura del genovés Ettore Ponzetti.

Así la colonia italiana comienza a contar con un estudio fotográfico de primer orden, ubicado en la calle Merced, donde acudía una amplia y aristocrática clientela, pues las fotografías que allí se hacían destacaban

“por su gusto y fineza de ejecución pueden considerarse verdaderas obras de arte.”
(Sequi, 1911:I-88).

Ponzetti practicaba además el arte del Daguerrotipo, que lo había aprendido en Génova, en el estudio de su padre. Con posterioridad trabaja para otros fotógrafos ejercitando los nuevos inventos que se sucedían de manera rápida. Ya dueño de sus propios conocimientos, y de una enraizada experiencia aprendida en el diario batallar, en 1905 instala su propio estudio en Valencia, España (Sequi, 1911:I-88).

Sin embargo, atraído por el sueño de *L'America*, decide emigrar a Lima. Con el favorable ambiente de la colonia italiana, abre su estudio en pleno centro de la ciudad, aventura económica a la que se lanza pues contaba con la red social que le significan sus paisanos. Este entorno no fue suficiente en el medio limeño para ser considerado dentro de los más prestigiosos fotógrafos de su época, pues la reñida competencia, así como la sombra de otros artistas, extranjeros y nacionales, que ya habían ganado prestigio, no le permite a Ponzetti obtener un nombre que traspasara la puerta de la historia con gran pompa.

5.5.6 LA CIUDAD Y LA ARQUITECTURA

Para fines del siglo XIX el aspecto citadino comienza a modificarse en las dos urbes más importantes del país: Lima y Arequipa.

Entre los cambios habidos en la capital destaca la nueva configuración de la ciudad a través de grandes avenidas que responden al plano radial que Lima, al igual que otras ciudades latinoamericanas y europeas, implanta inspirada en la reforma de París hecha por el barón De Haussmann en 1850 durante el imperio de Napoleón III. Durante esta etapa, a lo largo de las nuevas avenidas, se realicen una serie de edificios de cierta envergadura, donde el estilo *art nouveau* se hace presente generalmente en los exteriores. En esta actividad algunos arquitectos italianos intervienen, entre los que destacan Julio Lattini y los hermanos Masperi.

El problema de la ciudad de Arequipa es diferente. A raíz del fuerte terremoto que el sur del Perú había sufrido en 1868, “La Ciudad Blanca” queda muy dañada y la tarea municipal de reconstruirla se ve menguada debido a la Guerra del Pacífico; sólo en la posguerra estas obras y otras nuevas toman impulso bajo ideales italianos o a cargo de constructores italianos. Entre las primeras se encuentran la reconstrucción de los portales de la Plaza de Armas diseñada bajo el estilo neorrenacentista por el arquitecto peruano Eduardo Brugada⁷⁹ (*Anales...*, 1899: 657), de la Catedral en estilo neoclásico llevada a efecto por el Ingeniero de Estado Teófilo Fioretti, así como el portal de San Agustín a cargo de Juan Albertozzi. Dentro de los nuevos se hallan las bóvedas y pavimento del portal de la cárcel a cargo de Aquilino Capeletti y los salones del mercado de San Camilo hechos por Augusto Gilardi (Gutiérrez, 1992:157-160).

⁷⁹ La obra se finaliza recién en 1892.

5.5.6.1 LA OSTENTACIÓN DEL LUJO.

Hacia 1892 surge en Bélgica un nuevo planteamiento, libre de cualquier referencia retrospectiva, controlado en sus detalles, en los que se hermanaban los elementos utilitarios con los ornamentales. Se trataba del *art nouveau* que al llegar a Italia se transforma en *floreale*

El *floreale* es un estilo que decora la arquitectura ecléctica impregnada de la esencia tradicional clásica. Lo hace particularmente en las residencias y edificios de la burguesía próspera, y por extensión, en sus centros de trabajo y lugares de recreo. Entre sus ornamentos típicos están las ramas cargadas con abundantes frutas y flores, las guirnaldas, los follajes, elementos sobre puestos en las estructuras edilicias (Meeks, 1966:409-424).

Como emblema de una economía que empezaba a repuntar, en la primera década del siglo XX destacan en Lima dos lujosos edificios *floreales*, obras de una misma imaginación: el Banco



ARQUITECTO JULIO E. LATTINI F. M. M. M.

59. Arquitecto Julio E. Lattini. 1906.



60. Julio E. Lattini. Banco del Perú y Londres, Lima, 1907.

del Perú y Londres y el Teatro Municipal,⁸⁰ diseñados por Julio E. Lattini, en los que priman las reminiscencias de la arquitectura tradicional italiana. Mientras el primero simboliza la solidez de la banca extranjera, el segundo muestra el boato que el estado podía volver a entregar para la diversión y entretenimiento público.

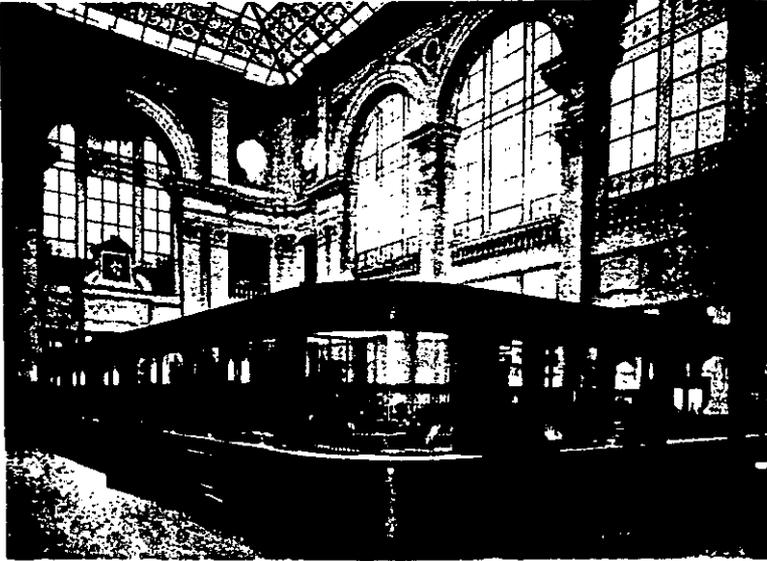
El Banco del Perú y Londres. Nacido como una sucursal del Banco de Londres y México en 1863, a inicios del siglo XX tenía el mayor capital entre todos los de la república. En plena prosperidad y bajo el directorio de José Payán se “construye un magnífico edificio de primer orden” (Centurión, 1924:295), que sería la expresión material más importante del capital financiero establecido básicamente en Lima (Portocarrero, 1996:17).⁸¹ Su

“fachada posee en la parte media un pórtico clásico con frontón que anuncia la presencia, en el interior, del usual hall central

cubierto con farola. Los puntos de contacto del pórtico con un motivo semejante en el Banco de Inglaterra en Londres, tales como el uso del orden corintio de columnas pareadas y la posición elevada del pórtico, podrían interpretarse simbólicamente. Sea como fuere, también este edificio constituyó para Lima, donde los bancos solían instalarse en casonas que se adaptaban para estos fines, ejemplo de un nuevo género o tipo arquitectónico y el primero de una serie de edificios bancarios, la mayoría de corte clásico, erigidos en las décadas subsiguientes.” (García Bryce, 1980:126)

⁸⁰ En la actualidad Teatro Segura.

⁸¹ Ubicado en jirón Huallaga esquina jirón Lampa, más tarde sería sede del Banco Popular del Perú; en la actualidad está cerrado.



61. Julio E. Lattini. Hall central del Banco del Perú y Londres, Lima, 1907.

la balaustrada de amarre. De tres niveles, el primero se levanta sobre recios sillares, en tanto los otros dos pierden tamaño y proporción, en especial el último empequeñecido visualmente debido a las ventanas pareadas. El aspecto solemne está dado por la portada acentuada al sobresalir ligeramente de la estructura general y al convertir los pisos superiores en un amplio balcón antecedido por columnas clásicas presentadas por pares, encargadas de sostener un entablamento sobre el que descansa un frontón triangular.

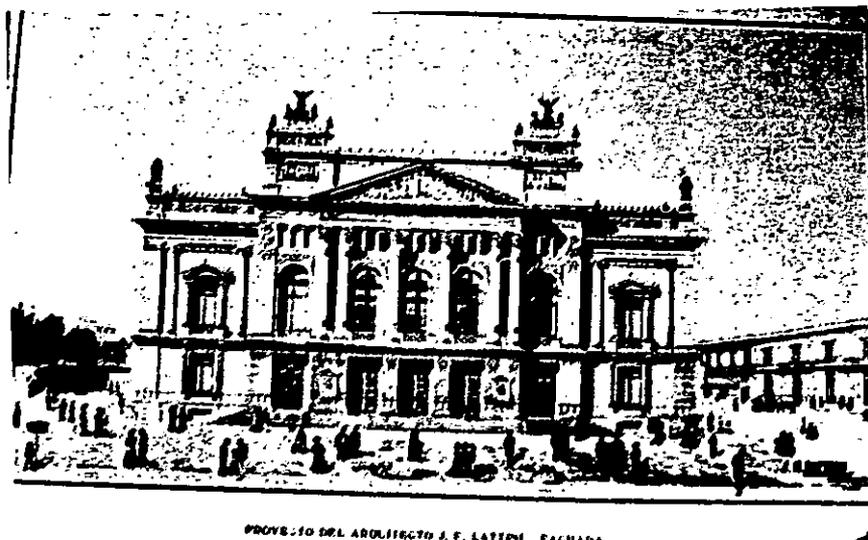
De la sobriedad y equilibrio interior destaca el vitral, que a modo de plafón, cubre el hall central, dejando pasar la luz a través de sus cristales, espacio donde el estilo *floreale* se hace presente.

El Teatro Municipal. Una de las principales actividades culturales durante el siglo XIX era el teatro, lugar donde además la gente se reunía a modo de tertulia para intercambiar ideas, discutir sobre diversos asuntos o lucir las últimas galas adquiridas.

En el año de 1883 el antiguo Teatro Municipal es consumido por un incendio. Era la época nefasta de la ocupación chilena, a la que le sigue la de la guerra civil, por lo que la municipalidad no se encontraba en buenas condiciones para erigir una nueva sala. Tuvo que transcurrir mucho tiempo para que las autoridades ediles determinaran un espacio apropiado para construir el nuevo teatro que ocuparía una manzana completa con vista a una plaza.

Bajo estas premisas el arquitecto Lattini realiza, en 1906, su proyecto con cuatro fachadas de dos niveles perfectamente solucionados, donde intercala, en un constante juego volumétrico, vanos rectos con arcos de medio punto para puertas y ventanas, haciendo destacar el segundo piso en altura, acabados y grandiosidad.

Este inmueble, decorado con medallones, guirnaldas y exquisitas rejas de fierro fundido, está concebido con diversos cuerpos estructurados armónicamente gracias al conjunto de arcos de medio punto en puertas, balcones y ventanas, al almohadillado ornamental de la fachada y a



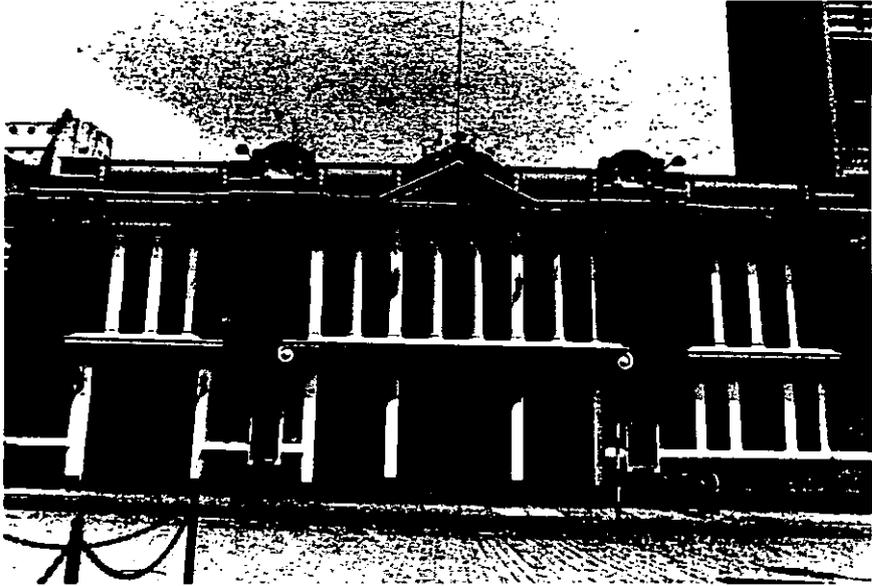
62. Julio E. Lattini. Proyecto del Teatro Nacional (fachada principal), Lima, 1906.

En la fachada principal plantea tres tiempos espaciales que discurren frente a una plaza para no pasar desapercibidos. El central sobresale por la amplitud con que es concebido, además de los elementos ornamentales entre los que resalta un magnífico frontón triangular repleto de sobrerrelieves en su tímpano. Los dos paños laterales (dos a cada lado) se reducen en proporciones más no en acabados, remetiéndose de manera escalonada sin perder prestancia, pues los detalles decorativos son igualmente exquisitos, aunque menos suntuosos. Mientras en el primer nivel los vanos son rectos, en el segundo se transforman en grandes balcones solucionados con arcos de medio punto decorados con formas vegetales en las enjutas; sin embargo los dos paños de los extremos son diferentes pues, entre columnas, destacan gracias a los frontones que coronan sus balcones. La parte superior que remata el conjunto propone sobrerrelieves y esculturas de grandes dimensiones.

El proyecto de Lattini es el escogido, pero el arquitecto se ve en la necesidad de realizar algunas modificaciones a raíz de que el terreno asignado se cambia por el que ocupaba el antiguo teatro. De esta manera las fachadas laterales y posterior son eliminadas y la principal reducida a proporciones más modestas.

Finalmente el 14 de febrero de 1909, se inaugura el nuevo local. Diseñado "a la italiana", es decir pensado como un teatro para ópera, en su interior guarda varios niveles de palcos distribuidos en torno a una planta en forma de "U", herradura o lira. Por su movimiento plástico y curvilíneo se puede clasificar como neobarroco o Segundo Imperio.

"Sus parapetos se adornan con máscaras y grutescos, buscándose en la pariencia de la sala un efecto de riqueza. La fachada y el *foyer* de la galería, acusan, en algunos



63. Héctor Velarde. Teatro Segura (ex Municipal). Modificación de la fachada del proyecto de Julio E. Lattini, Lima, década de 1950.

de sus detalles decorativos (molduras, capiteles), la influencia del *Art Nouveau*.⁸² (García Bryce, 1980:125)

El interior para 1412 espectadores⁸² es decorado con yesería por el italiano Guido Masperi, continuando con la idea del *floreale* de la fachada, que sería transformada en la década de 1950, perdiendo de esta manera la concordancia del conjunto.

Un destino común. Ambos inmuebles de suntuosas fachadas y ricos interiores, donde el *floreale* hacía gala, han corrido vidas similares. El del banco, manoseado por diferentes entidades bancarias que fueron a la quiebra, hoy día sus hermosas puertas florentinas de fierro, silenciosamente cerradas, hablan de épocas mejores, mientras el polvo se apodera de los interiores. El del teatro también ha gozado su propio drama; primero es destronado de su rango Municipal, pasando a ser un teatro de segunda importancia, hecho que se convierte en tragedia cuando su fachada es modificada en la década de 1950 por el arquitecto peruano Héctor Velarde al estilo clásico, trastocando de esta manera la idea inicial. Así la ciudad de Lima perdía parte de uno de los edificios más representativos de este estilo, mientras el otro enmudecía en el olvido.

De esta manera los avatares de la ciudad de Lima no han permitido a los limeños que las dos obras que dejara Lattini en su corta estadía en el país, puedan hablarnos de este gran arquitecto, ni del patrimonio mueble que él concibió.

⁸² Tiene 20 palcos, 4 palcos de *Avant* escena, 395 localidades en galería, 3 palcos reja, 385 butacas distribuidas en 17 filas, 400 cazuelas.

5.5.6.2 EL ESTILO FLOREALE EN LOS HERMANOS MASPERI.

Las cualidades del *floreal* reflejan una etapa que abre la oportunidad a formas burguesas, las cuales excepcionalmente logran la perfección de los estilos nacidos en la corte aristocrática (Meeks, 1966:425).

Dentro de este estilo se insertan también los hermanos Rinaldo y Guido Masperi quienes inician su labor arquitectónica en la primera década del siglo XX, con varios inmuebles particulares erigidos para una burguesía pudiente que proyectaba su poder económico a través del embellecimiento de sus centros de trabajo.



64. Hermanos Masperi. Casa Welsch, Calle Mercaderes esquina Plateros de San Agustín (actual Jirón de la Unión), Lima, 1909.

La Casa Welsch.⁸³ Esta prestigiosa firma importadora Neoyorkina, es fundada en Lima en 1859. En ella se encontraban relojes, joyería de toda clase con brillantes y piedras preciosas, porcelanas esmaltadas, cristal cortado, plaqué, *terracotta*, artículos de arte, estatuas y cuadros de pintores famosos (Centurión, 1924:300). Como toda empresa de alta categoría, estaba interesada en establecerse en la calle de Mercaderes, considerada la más significativa de la capital gracias a su actividad comercial y a la cercanía de la Plaza Mayor.

A fines de 1909 la firma contrata a los hermanos Masperi para que proyectaran y erigieran el nuevo inmueble que los representaría, el que por su diseño y lujo fue premiado por la Municipalidad con una Medalla de Oro al año siguiente. De estructura ecléctica, con características neoclásicas decoradas con elementos del *floreal*, este inmueble posee una composición asimétrica con ingreso por la esquina que ha sido ochavada para jerarquizarla. El único arco de medio punto del

⁸³ Ubicada en la calle Mercaderes esquina Plateros de San Agustín, hoy día Jirón de la Unión 498.

edificio hace las veces de entrada principal; sobre él descansa un balcón. La cornisa que remata al conjunto se desforma en la esquina a fin de colocar en ella la inscripción con el nombre del establecimiento. De los tres pisos y el sótano, sólo el primero está preparado para uso comercial, por lo que su concepción es muy espaciosa;

“en los niveles superiores los vanos verticales son matizados por balcones corridos y pilastras gigantes.” (Shintani, 1992:263)

Con la caída del corazón de Lima como centro comercial de la élite, la Casa Welsch, al igual que las de su entorno, comienza a perder su prestancia, por lo que la firma determina trasladar sus instalaciones a una zona más aparente, entregando el inmueble a otro giro comercial de menor envergadura.



65. Hermanos Masperi. Casa Barragán. Av. Emancipación esquina Jirón de la Unión, Lima, 1911.

La Casa Barragán.⁸⁴ Considerada como el proyecto más significativo de los Masperi, data de 1911. El exterior posee decoraciones en vanos de ventanas y puertas adosadas al plano de la fachada con molduras de yeso en las que se ven figuras humanas semidesnudas, cornucopias con flores además de otros elementos vegetales; en el interior sobresale la escalera con balaustre de fierro y el gran salón central. Sobre ella el arquitecto García Bryce comenta:

⁸⁴ Localizada en las antiguas calles de Baquijano esquina de Minería, en la actualidad Jirón de la Unión esquina de Avenida Emancipación.

“En su primer piso funcionó el ‘Palais Concert’, símbolo de la *belle époque* limeña. Algo de la fuerza expresiva y el contraste entre las formas ondulantes y naturalistas y las formas angulosas y geométricas, que caracterizan el estilo de Sommaruga y otros arquitectos de Milán, se transmitió a la arquitectura de la casa Barragán. La unificación del exterior y los espacios interiores (en particular la escalera y el gran salón central) bajo el signo del *stile Liberty* es una de las principales cualidades de esta obra.” (García Bryce, 1980:127)

El terreno que ocupa es en esquina, amplitud que los Masperi aprovechan para solucionar el ángulo de manera ochavada, integrando así el inmueble al espacio arquitectónico, distribución similar a la que le habían dado a la Casa Welsch; sin embargo la diferencia es sustancial en apariencia, pues con la Casa Barragán los hermanos Masperi despliegan mayor ornamento, permitiendo al estilo *floreale* desbordar en prestancia.

La Casa de Pygmaléon.⁶⁵ El mismo año de 1911 los doctores Moreyra y Rigios contratan a los Masperi para que les levante un edificio en el pleno corazón comercial de Lima: la céntrica calle de Mercaderes. Esta vez se trata de un antiguo y gran establecimiento de modas fundado por un inmigrante francés en 1852, donde se exhiben las últimas creaciones de París (Centurión, 1924:300).

Dada la ubicación del sitio en un espacio cerrado, más pequeño, y por lo tanto menos aparente, el planteamiento es distinto a las construcciones anteriores. Diseñan una estructura simétrica de tres pisos: el primero empleado para tiendas, en tanto el segundo y tercero para departamentos. En lo alto las iniciales MR.



66. Hermanos Masperi. Casa Pygmaléon, Calle Mercaderes (actual Jirón de la Unión), Lima, 1911.

⁶⁵ Situada en Mercaderes 465-477; actualmente Jirón de la Unión 471.

“Sobre el centro de la fachada y de modo vertical, un gran escusón contenía el nombre de la tienda principal Pygmaleon. Este cartel está profusamente decorado en sus bordes con típicas formas y plantas retorcidas de manera totalmente libre desligándose de la simetría del conjunto; el resto de la decoración en las ventanas, remates y cornisamientos si obedece a este patrón.” (Shintani, 1992:247)

En dimensiones más modestas, esta vez el proyecto se asemeja a la Casa Barragán en el planteamiento de amplios ventanales presentados por pares, y donde cada uno de ellos se encuentra dividido en tres secciones, por medio de pilares, siendo la central más amplia. Los elementos ornamentales del *floreale* se distribuyen con sobriedad en los dinteles y partes bajas de las ventanas.

Reminiscencia de Milán. Las propuestas edilicias que los hermanos Masperi dan a sus diseños recuerdan en gran medida al Palacio Castiglioni realizado entre 1901 y 1903 por el arquitecto Giuseppe Sommaruga, máximo representante del *floreale*. Esta semejanza se percibe en el tono clásico de la apariencia externa, en el tipo de decoración y en la forma como ésta ha sido concebida y distribuida sobre la fachada. Si bien es cierto en ambos casos los inmuebles son pensados para la alta burguesía, la diferencia radica en el destino de ellos; mientras el Palacio Castiglioni es usado como vivienda particular, las casas Welch, Barragán y Pygmaleon son de tipo comercial, por lo que sus espacios interiores obedecen a otras necesidades.

Los tres edificios reseñados, obra de los hermanos Masperi, responden a una solución similar: planta baja amplia, pensada para un movimiento permanente de gente, mientras los pisos superiores permanecen como zonas restringidas. La estructura en general debe cubrir los requerimientos de una clase acomodada donde, en estas tiendas, encontrará los productos importados indispensables para cubrir sus necesidades diarias, así como el ambiente adecuado para departir los últimos acontecimientos culturales venidos de Europa.

La fama, prestigio y relaciones sociales con las que contaban los hermanos Masperi, se trasluce por medio de los edificios que diseñan y construyen,⁸⁶ propiedades de la élite comercial más importante de la época, cuyos establecimientos estaban emplazados en la calle principal de Lima: el jirón de la Unión y donde la plusvalía del terreno era la más alta.

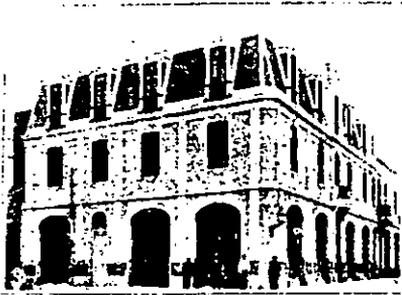
5.5.6.3 LAS EMPRESAS CONSTRUCTORAS.

Otra de las actividades en la que los italianos incursionan es aquella referida a la construcción, para lo cual conforman empresas, algunas de ellas inmobiliarias. A diferencia de Italia, donde la arquitectura ecléctica había sido rara vez empleada en los edificios urbanos (Meeks, 1966:206), estas sociedades constructoras, cuando toman a cargo el diseño del inmueble, lo hacen con características eclécticas, con ausencia de elementos medievales.

El nombre del ingeniero Gionanni Matellini destaca de muchos, por ser quien funda la más antigua compañía de este tipo en Lima. Entre las obras a su cargo está la Compañía Italiana de Bomberos Roma, el Banco Italiano en el Callao, el Teatro Municipal,⁸⁷ así como numerosos

⁸⁶ Otros inmuebles de su autoría son la casa del señor Alavena en la calle Boza (Sequi, 1911:C-255) y la del doctor Mato en la Plaza Bolognesi.

⁸⁷ Erigido en la alcaldía de Fernando Elguera (1901-1909), con posterioridad es llamado Teatro Segura. Consultar el acápite La ostentación del lujo.



67. Giovanni Matellini. Chalet, Lima, c. 1910.

de su historia,⁸⁸ es erigido en terrenos cedidos en 1891 por el gobierno, los cuales formaban parte del local de la ya extinguida Inquisición. Su fachada, modificada en 1897, es construida por Matellini con lineamientos clásicos, probablemente como una obra de bien social, en la que de manera directa participa la colonia italiana.

Por los mismos años se encontraba en actividad Luigi Mannarelli interviniendo en notables edificios públicos como privados. En los primeros destacan la Escuela de Medicina,⁸⁹ el Instituto de Sueroterapia, y el Palacio Legislativo. Entre los del segundo grupo se encuentran la casa del señor Risparmio, la fachada del Colegio Inmaculada,⁹⁰ el Banco Internacional del Perú (Sequi, 1911:C-247-255).

El Banco Internacional del Perú se había fundado en 1897 como una de las tantas instituciones que comenzaron a surgir a raíz del nuevo desarrollo industrial. El edificio, instalado en un lugar céntrico,

“es de los más cómodo. La sección de guarda de los tesoros es de construcción moderna y tiene todas las seguridades que se deben exigir en secciones de su naturaleza.” (Centurión,

inmuebles privados y obras de infraestructura como la primera canalización del Callao (Sequi, 1911-C-255).

La Compañía Italiana de Bomberos Roma se funda en 1866 por un grupo de ciento cincuenta italianos motivados por la gran cantidad de incendios ocasionados a raíz de la guerra con España. A lo largo de su vida cumple innumerables funciones como por ejemplo encargarse de cuidar el servicio nocturno de la ciudad, socorrer en los incendios o resguardar la ciudad. Su organización sirve de modelo para otras instituciones de la misma naturaleza que nacen con posterioridad (Bonfiglio, 1994:110). El actual inmueble, tercero



68. Luigi Mannarelli. Banco Internacional del Perú, Lima, c. 1910.

⁸⁸ Los dos anteriores se ubicaban en el mismo entorno.

⁸⁹ El diseño es del peruano Santiago Basurco y fue inaugurado en 1903.

⁹⁰ Localizada en la calle Juan Simón, actual Avenida Nicolás de Piérola conocida popularmente como La Colmena. Hoy día este inmueble es la sede principal de la Universidad Federico Villarreal.

1925:296)

Los inmuebles en los que ha intervenido la mano de Mannarelli han corrido mejor suerte, pues sus aspectos no han sido modificados y aún continúan prestando dignamente servicio a la comunidad.



69. Antonio Santello. Los chalets en la calle Los Pobres, Lima, c. 1920.

En el mundo de la vivienda particular destaca Luigi Fabiani. Después de haber trabajado durante ocho años para algunas construcciones en el Vaticano, llega a la ciudad de La Paz, desde donde pasa a Lima. En poco tiempo logra una clientela selecta que le encarga la construcción de sus viviendas; tal es el caso de la casa de E. de la Fuente y G. Figari (Sequi, 1911:C-249,250,255).

Dirigida a la clase media acomodada están las viviendas que levanta Antonio Santello quien radicaba en Lima desde 1899. Sus primeras experiencias en el campo de la construcción las había tenido en Italia y Argentina, por lo que al llegar al Perú dominaba su oficio. Eso le permite adquirir muy pronto una

“merecida reputación, y aplauso por haber contribuido al desarrollo de nuestras edificaciones.” (Centurión, 1924:445)

Entre las numerosas casas que erige, ofreciendo todo tipo de facilidades a los interesados, se encuentran numerosas fincas ubicadas en diferentes lugares como las del barrio del Chirimoyo, las de la recién trazada Avenida Magdalena, las de la calle de Pobres. Asimismo edifica residencias de mayor prestancia como el palacio del señor Ríos en Barranco y la casa del doctor Porras en la calle Belén.

Santello fue propietario del Molino de Santa Clara, lugar en el que viviría durante un tiempo (Sequi, 1911:C-253-255).

Por su parte Luis Sanguinetti se inicia en el mundo de la madera, dedicándose a la importación y explotación de finas especies destinadas para elaborar muebles o exquisitos acabados en los edificios. Para el año de 1900 junto a Andrés Dasso instala un gran aserradero. De manera paralela incursiona en la rama constructiva, a pesar de la difícil situación económica de que el



70. Luis Sanguinetti. Chalets en Paseo Colón, Lima, c. 1920

país venía saliendo.

Sanguinetti, con un planteamiento moderno y una visión sin precedente, empieza a levantar una serie de chalets en terrenos donde hasta entonces nadie se había atrevido: el Paseo Colón y la Avenida Grau (Centurión, 1924:242). La primera de estas vías a los pocos años era una de las arterias donde se erigen las más elegantes casonas de la élite peruana.

5.5.6.4 LA VIVIENDA POPULAR.

Tres son los nombres que destacan dentro de lo que podría denominarse la vivienda popular: José Olcese, Isabel Gardella y David Sbarbaro. Ellos construyen para alquilar inmuebles de características masivas, hechos en serie, en sectores considerados populosos, en áreas reducidas y donde el lujo no era considerado. Las personas que los habitar tenían acceso a una casa confortable con alquiler módico.

Las tres fincas que levanta José Olcese están destinadas a la gente de extracción social humilde.⁹¹ Dada su enorme extensión, estas fincas eran en su momento una de las vastas edificaciones de la capital que,



71. José Olcese. Quinta de la calle Lucanas, Lima.

“aparte de su decente fisonomía tanto interior como exterior están

condicionadas para prestar a sus moradores, no solo un albergue relativamente bonito, sino bajo las prescripciones modernas de la Higiene.”(Centurión 1924:424)



72. David Sbarbaro. Vivienda para alquiler, Lima.

⁹¹ Una se encuentra en la calle Pampas de Lara y las otras dos en la calle Lucanas.

Estos departamentos son pensados para ser alquilados a familias de clase media.

Por su parte David Sbarbaro, radicado en el Perú en 1885, después de veinte años de realizar diferentes negocios cambia su giro para dedicarse a la construcción de casas, actividad en la que demuestra cualidades innegables, por lo que muchas firmas comerciales le encargan la realización de inmuebles

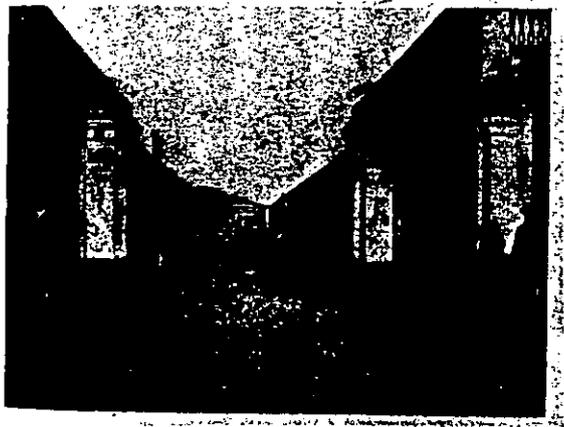
“en la parte central de la población y en los lugares circunvecinos. (Centurión, 1924:426)

En el libro que sobre el centenario de la Independencia escribe Centurión Herrera, resalta la labor edilicia de Sbarbaro, cuando dice:

“Con ellas ha contribuido al ornato de la capital y a dotarla de habitaciones que libren al vecindario de la amenaza que le significa la existencia de innumerables casas que sólo tienen fachadas y que en su interior son verdaderas antenasalas de muerte.” (Centurión, 1924:426)

Desde 1892 radicaba en Lima Isabel Gardella cuyo interés estaba abocado en las construcciones de viviendas en el populoso barrio del Chirimoyo, en terrenos de su propiedad. Allí hace levantar una serie de casitas de tres habitaciones y de callejones, todos con buen servicio de agua.

Una de sus fincas más conocida es la Carbone,⁹² la más grande de su tipo en Lima; pequeña aldea moderna que



73. Quinta Carbone. Propiedad de Isabel Gardella, Lima.

“contiene en forma de calle una enorme cantidad de departamentos acondicionados para alojar familias de todo número y posibilidad económica. Es una pequeña aldea moderna, de estructura compacta que vive con todas las comodidades modernas indispensables...” (Centurión, 1924:441)

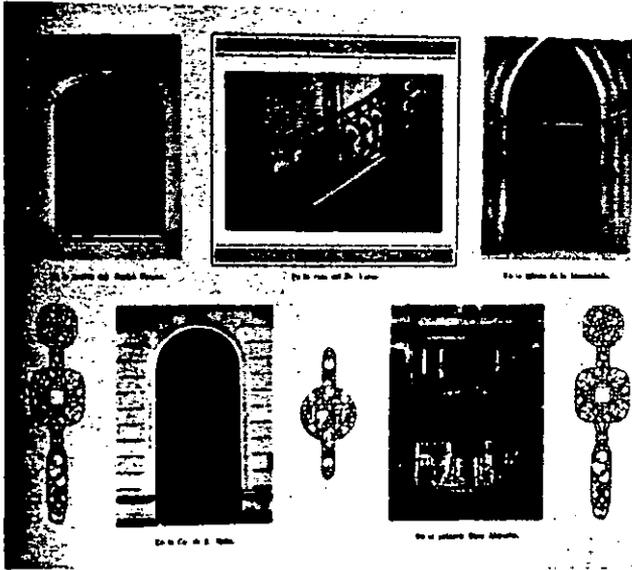
La obra de estos tres personajes ayuda a paliar en parte la demanda de viviendas de la clase media baja peruana, que a través precios baratos accedían a una humilde, pero bien construida casa. En la actualidad varios de estos proyectos continúan prestando servicio a la población, pero

⁹² Isabel Gardella era, desde 1906, viuda de Juan Carbone dueño del terreno en donde se construyen estas fincas, y de quien toman su nombre.

en un estado de deterioro alarmante, debido a la falta de mantenimiento, por lo que se han convertido en un peligro público.

5.5.6.5 EL ARTE DE LA FORJA.

Entre los nuevos materiales de construcción que surgen durante el siglo XIX está el hierro. Empleado como alma estructural en varios inmuebles, también se le comienza a usar para elaborar acabados como balaustradas, ventanas y puertas; estas últimas, acopladas al edificio generalmente con dos batientes, permiten graduar la entrada o hacer inviolable el acceso.



74. Oreste Bertolotto, Juan Rostagno, Domingo Rusca. Rejas y balaustres. Herrería y Cerrajería La Moderna, Jirón Quilca 467, Lima.

socios eran profesionales en el arte de la herrería y de la fundición de cobre. Se habían formado en la Escuela de Artes y Oficios de Turín y habían realizado sus prácticas en diferentes centros de arte industrial de Italia.

En el taller que tenían en la calle Quilca 467 de Lima, poseían máquinas modernas, planta de soldadura autógena para elaborar puertas, ventanas, escaleras y vitrinas (Centurión 1924:433). El laboreo del fierro y la forja, marcado por la evolución técnica que significa la instalación de estos altos hornos y el signo económico del momento, permiten a los tres socios recrear una obra en la que se palpa un libre juego lineal transformado en decoraciones de hierro que se hacen conocidas y requeridas entre los arquitectos e ingenieros, para darles a sus nuevas construcciones acabados finos y hermosos. De esta manera se produjo un periodo de esplendor en nuestra rejería, marcada a través de productos funcionales.

Los diseños que los caracterizan pueden clasificarse dentro del estilo *floreale*. A pesar que en ellos el hierro está trabajado con gran plasticidad y exuberancia, mantienen un lenguaje formal.

La reja es un “muro” que permite el paso de la luz así como la visión al transeúnte común, cerrando el acceso a los extraños al contexto; de esta manera aísla y protege con total seguridad a edificios bancarios, comerciales, empresariales o de vivienda particular, ofreciendo a la calle el panorama interno de aquello que se desea enseñar.

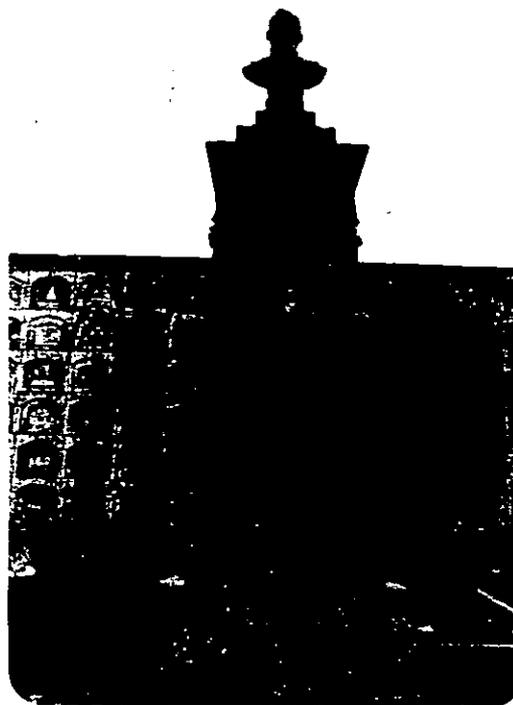
Como producto de la sociedad nacida entre Juan Rostagno, Oreste Bertolotto y Domingo Rusca, en 1911 nace La Herrería y Cerrajería Italiana La Moderna. Los tres

Por otra parte la falta de la asimetría en sus obras, les restringe en cierta medida la libertad en las líneas que conforman recargados encajes metálicos altamente decorativos, encerrados en una composición estable, petrificando de esta manera los elementos.

Gracias a "La Moderna" el hierro, tan de moda en las construcciones de la época, se convierte en el Perú, en un material no sólo utilitario sino, además, ornamental.

5.5.7 EL ARTE FUNERARIO

El culto a los muertos se arrastra desde la más remota antigüedad. Esta costumbre, recogida en el Perú a través de sus vertientes culturales más importantes, la andina y la occidental, se sigue practicando durante la colonia, para lo cual se emplean los atrios o los interiores de las iglesias, dependiendo del rango de la persona fallecida. A inicios del siglo XIX los cementerios ya estaban instituidos, por razones de higiene, a las afueras de la ciudad; en el caso de Lima éste había sido mandado a erigir por el virrey Fernando Abascal, quien lo inaugura en 1808. Desde entonces comienzan a levantarse en su interior una serie de mausoleos, esculturas y sepulturas como homenaje póstumo, que reúnan entre sí en tamaño y suntuosidad, para mostrar la opulencia económica, el rango social o la importancia política de la persona sepultada. Con esta finalidad los particulares contratan los servicios de escultores, ingenieros y arquitectos, a fin de que resolvieran el problema estético de una manera digna.



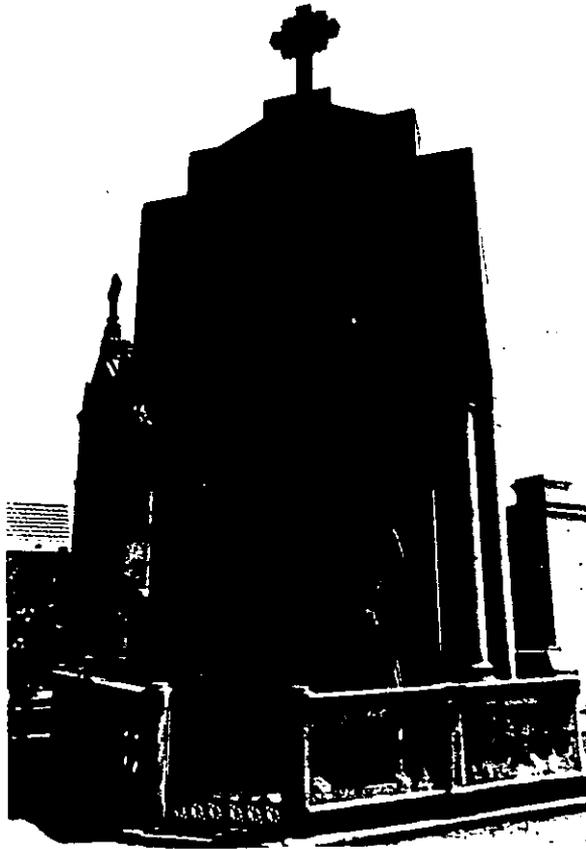
75. J. Durini. Tumba de Luis Parodi, mármol, Cementerio Baquíjano, Lima, 1900.

5.5.7.1 LA SENCILLEZ DEL RECUERDO.

De inicios del siglo XX son los primeros monumentos registrados de J. Durini, quien con seguridad era de la misma familia de los Durini del Ecuador. Localizados en el cementerio Baquíjano y Presbítero Maestro, estas obras, de gran sencillez en la factura, presentan como común denominador una base en forma de pilar: sobre él descansa la escultura, busto, obelisco o cruz alegórica. La mayoría de ellas pertenecen a integrantes de la colonia italiana, y por la simplicidad de los acabados, así como del diseño, nos hablan de un estrato socio económico poco poderoso.

5.5.7.2 LAS CRUCES DEL CAMBIO.

Finaliza el arte funerario italiano de esta etapa la obra de D. Luisi. Se trata de elegantes mausoleos en los que hace un derroche de mármol negro, blanco o rosado, cerrados con ricas rejas



76. Luisi. Mausoleo de la Señora de Campodónico, mármol,
Cementerio Presbítero Maestro, Lima, 1912.

de fierro. Dentro de características eclécticas, preferentemente medievales románicas y góticas desarrolla una parte de su obra plástica en la que muchas veces emplea el recurso de la cruz.

Las personas para las que trabaja Luisi, varias de ellas italianas, pertenecen al grupo económicamente más poderoso, hecho que le permite al artista crear elegantes mausoleos familiares. Uno de ellos es el de Virgilio Dall'Orso, quien era dueño de una de las primeras fortunas del Perú, lograda a través del agro en el departamento de Lambayeque (Centurión, 1924:420). El mausoleo en si es una iglesia románica con ábside hexagonal; la fachada principal luce columnas de mármol negro veteado, con capiteles convertidos en encajes vegetales.

Otra obra que llama la atención es la que el doctor Campodónico manda erigir en honor a su madre. La fachada representa una enorme cruz en cuyo crucero se localiza el rosetón encargado de iluminar el interior. Un magnífico ángel señala el tímpano donde se ve esculpido el busto de la señora Campodónico. Posterior a esta obra es el de la familia Aspíllaga Delgado,

solucionada con superestructuras cúbicas en degradé hechas en mármol negro, sobre la que descansa sentado un Cristo.

Rompiendo el estilo tradicional de la época es el sencillo pero solemne monumento en honor al intelectual Manuel González Prada; se trata de una huanca, símbolo de sacralidad venido del milenario mundo andino. Este obra, que rompe con todos los principios escultóricos establecidos a la fecha, pone en manifiesto que el artista al realizarla no estaba ajeno a la personalidad de González Prada, cuyas inquietudes nacionales las había expresado en sus múltiples textos de permanente denuncia. De esta manera Luisi pone punto final a una etapa, para abrir un nuevo capítulo dentro de la escultura funeraria, cuando introduce, a su obra y a la percepción occidental, una nueva iconografía. Con ella daba inicio al renacer de la cultura andina, revalorando así no sólo su estética, sino la sabiduría que tras ella se esconde, pues una huanca se levanta sólo como un homenaje especial.

5.5.8 LA ESCULTURA DE FIN DE SIGLO

Dentro del campo de la escultura pública de esta etapa lo que más destaca son los broncees dedicados a héroes nacionales, aunque en la escultura funeraria la factura de mármoles continúa vigente llena de alegorías. La presencia de artistas nacionales todavía no logra cuajar, por lo que la obra de los italianos continúa de manera principal.

5.5.8.1 DE LA ESCULTURA A LA PINTURA.

El conde Agostino Marazzani Visconti llega al Perú aproximadamente en 1895, durante el gobierno de Nicolás de Piérola. Había aprendido en Italia el oficio de escultor, especializándose en perros y caballos en diversas actitudes (Centurión, 1924:223).

Como en la ciudad de Lima se carecía de un taller de fundición, Marazzani instala el suyo. En él realiza varias obras, preferentemente relacionadas con personajes públicos como el busto



77. Agostino Marazzani. *José de San Martín*, bronce, Callao, 1901.

de Nicolás de Piérola y de Antonio Raimondi, el Monumento a José de San Martín,⁹³ la escultura al pintor peruano Ignacio Merino,⁹⁴ así como las dos alegorías ubicadas en el patio central del Correo de Lima (Sequí, 1911:C-254).

El General José de San Martín, además de proclamar la Independencia del Perú, fue quien le dio la primera bandera, designando sus colores blanco y rojo que a la fecha ostenta. Marazzani realiza este bronce representando al libertador en hidalga actitud mirando al pueblo a sus pies, mientras con su mano derecha sostiene el estandarte nacional.

Es menester recordar que Ignacio Merino es uno de los más destacados artistas de la primera mitad del siglo XIX peruano, por lo que no resulta extraño que un comité de piuranos mandara a erigir un monumento a su paisano. Marazzani inmortaliza a Merino en el momento en el cual éste elabora uno de sus óleos; pincel y paleta en mano, el pintor, con larga barba, boina y delantal, está de pie frente al atril.

Sobre esta escultura la revista *Actualidades* del 15 de junio de 1903 comenta:

“El Comité celebró contrato con el escultor don Agustín Marazzini, quien ha fundido ya la estatua en bronce...”

Como obra de arte nos parece la estatua de Merino superior a la que de San Martín existe en el Callao...”

Con el busto de Raimondi, Marazzani rompe el estereotipo de la idealización, a veces simbolizado por el hieratismo. El sabio está representado con ropa de trabajo; la camisa abierta, deja parte de su pecho al descubierto, mientras el pañuelo al cuello, le proporciona la cotidianeidad del trabajo. Por este detalle la obra en sí es más interesante que las anteriores.

El accidente sufrido en 1910 por el aviador civil peruano Jorge Chávez después de realizar la primera travesía aérea de los Alpes, inspira a Marazzani a elaborar un proyecto escultórico de interesante factura. La base estaba conformada por un grupo de rocas naturales superpuestas a modo de montaña, simbolizando las escarpadas alturas de esta cordillera europea, cuya travesía jamás lograda en esa fecha, le cuesta la vida al intrépido Chávez. En la parte superior el cuerpo inerte del aviador es recogido por un par de soberbias águilas, que probablemente simbolizan el interés de los dioses del Olimpo por rescatar a tan osado personaje.⁹⁵

Al respecto la crítica comenta:

“la simplicidad de la idea y al mismo tiempo el hermoso símbolo que encarna dan á esta producción un gran carácter artístico que responde á lo que debe exigirse del monumento en que debemos de perpetuar la hazaña de nuestro joven mártir. (...) Chávez, envuelto en el pabellón de su patria, reposa suavemente sin rigidez antiestética sobre las fuertes águilas, cuyo movimiento está estudiado con notable maestría.” (“Proyecto...”, 1911:1)

⁹³ Se encuentra en el puerto del Callao.

⁹⁴ Fue hecha especialmente para la ciudad de Piura, donde el pintor había nacido.

⁹⁵ Cuando los dioses mayores del Olimpo se reparten los animales, el águila le toca a Júpiter, que montado sobre ella se traslada (Leonardini, 1996:15).



78. Agostino Marazzani. *Proyecto del monumento a Jorge Chávez, Lima, 1911.*

El proyecto de Marazzani desgraciadamente no logra concretizarse.⁹⁶

En cuanto a las alegorías del Correo Central de Lima, éstas se hallan dentro de la línea clásica: bellas mujeres de contorneados cuerpos y ceñidas túnicas insinuando sus anatomías. Una de ellas sostiene una lámpara que, además de lo funcional, probablemente esconde la idea de la luz que se puede obtener gracias a la eficacia del Correo, entidad al servicio del mundo, transportadora de mensajes y noticias desde lejanas tierras, muchas de las cuales han hecho posible iluminar a la humanidad.

La actividad pictórica de Marazzani al parecer fue muy reducida; sólo se conoce el óleo : *Imolación de Alfonso Ugarte*. Allí el artista relata el instante en el cual el coronel se lanza a caballo desde el Morro de Arica hacia el mar, “prefiriendo morir con gloria a ser prisionero del enemigo” (Gutiérrez, 1916:46).

“Subyugado por el motivo que para un artista tiene que ser el gesto heroico del comandante del batallón Iquique en la defensa de Arica, pintó el gran cuadro que representa al coronel Alfonso Ugarte en el momento en que se lanza al océano llevándose la insignia sagrada de la patria.” (Centurión, 1924:233)

El héroe con la bandera nacional en la mano derecha, mira hacia atrás, como tratando de despedirse de sus compañeros caídos en el combate y del campo de batalla donde no existen alternativas dignas, en tanto el caballo, con encaracoladas patas, cae al abismo que le significa, junto con su jinete, la muerte.

Nos recuerda el mismo mensaje romántico de *La Libertad conduciendo al pueblo* de Delacroix. Ambos personajes abandonan el campo de batalla con dignidad en busca de la libertad. En la obra de Delacroix la dama camina hacia la República; en la de Marazzani el héroe, llevando consigo el símbolo patrio a fin de no entregarlo al enemigo, someterse, sufrir el pisoteo del deshonor y perder la autonomía, prefiere la independencia que le otorga la muerte. Sólo un

⁹⁶ En 1937 se erige un monumento a Jorge Chávez. La obra es de Eugenio Baronie y está llena de simbología. En torno a la pirámide se relata en cuatro secuencias la ascensión y caída del ser mítico griego Icaro quien, según la mitología, pretendía salir de la isla de Creta volando.

hombre de espíritu romántico no duda en tomar una determinación de esta naturaleza, y otro, de la misma esencia, lo puede llevar a la tela para inmortalizarlo.

En un país en plena reconstrucción, donde la herida de la guerra aún no cicatrizaba, este cuadro cumple doble significado: ensalzar la valiente postura de Ugarte, y levantar los ánimos a los peruanos a través de actitudes heroicas de desprendimiento, en las que se enseña que, más que el triunfo, lo relevante es la entrega, la identidad



79. Agostino Marazzani. *Inmolación de Alfonso Ugarte*. Óleo sobre tela, 1905. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

con los ideales y la patria. Estos eran rasgos morales necesarios de comunicárselos al dolido pueblo peruano que aún no podía asimilar tan terrible tragedia y donde la tan discutida identidad, estaba en tela de juicio. Tampoco resulta extraño que un artista italiano lleve al lienzo este asunto, pues la historia de su pueblo también relata un largo cautiverio en manos extranjeras.

5.5.8.2 CARLO LIBERO VALENTE Y LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES Y OFICIOS.

En octubre de 1849 el gobierno ordena erigir escuelas de artes y oficios en todas las capitales de los departamentos, con la idea de capacitar profesionales de mando medio quienes, por el tipo de enseñanza, provenían de estratos sociales humildes; sin embargo es recién en 1860 cuando realmente nace esta escuela en Lima, para lo cual se le otorga como sede el local del Colegio Real (Basadre, 1983:321, T.IV). Después de sortear infinidad de problemas relacionados con los avatares económicos y políticos del país, que llevan incluso al receso de la institución durante un periodo, en 1905 el gobierno de José Pardo reflota la escuela, entregándole como inmueble el Hospicio Sofiano. Su estructura interna es modificada en 1911 cuando se crea un Departamento de Arte. Para dirigir esta nueva unidad se contratan los servicios del escultor Libero Valente a quien se le había vencido su contrato con la Escuela de Bellas Artes de Quito (Sequi, 1911-C-254).

Ya en Lima forma a un destacado grupo de escultores nacionales cuyos frutos se verían en el siglo XX, entre los que figuran Artemio Ocaña, Luis Agurto, Luis Coosi (Palomino, 1989:2). Para esa fecha la Escuela de Artes y Oficios contaba con un taller de fundición, por lo que las obras podían llegar a concretizarse en acabados bronce.

Gamarra en su libro *Italia y el Perú*. *A la memoria de un hombre de bien*, comenta que Valente era

“el Barvieri de la escultura; es decir, el profesor técnico, el que esculpe con principios de Arte y que enseña así para que el talento de sus discípulos campee á su sabor y se explaye a sus anchas.

El taller de Valente en la Escuela de Arte es un taller en forma y recuerda la Academia Barvieri...” (1920:8)

La obra visual que Libero Valente deja es reducida, siendo la más conocida el monumento en mármol levantado en honor del ingeniero Eduardo de Habich (Sequi, 1911-C-254). Dentro de lineamientos románticos, Valente soluciona la escultura en tres cuerpos con varias figuras alegóricas: la Nación representada a través de una hermosa dama que sostiene la antorcha de la sabiduría, el estudiante símbolo de la juventud peruana futuro de la Patria, un león, al centro el busto del mismo Habich, el águila como atributo polaco aludiendo la nacionalidad del ingeniero, el escudo de Lima ciudad donde llega a radicar Habich, y los nombres de aquellas personas que colaboran con el ingeniero.

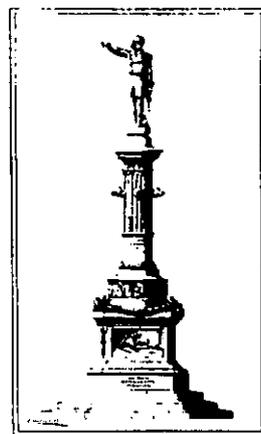
Desgraciadamente la muerte sorprende a Libero Valente en 1920; quizás por eso su nombre es difícil encontrarlo en las crónicas sobre arte peruano. En este corto periodo da las bases para la formación de escultores nacionales, en un país donde aún no existía una Academia de Bellas Artes, por lo que su verdadera obra trasciende a través de sus discípulos.

5.5.8.3 DOS OBRAS; DOS ESCULTORES: BARTOLINI Y POZZI.

En abril de 1889 Peter Bacigalupi tiene la idea de iniciar una suscripción popular, con una cuota fija de diez centavos para costear un monumento al Caballero de los Mares, el héroe Miguel Grau, el cual debería erigirse en la capital. Este asunto es tomado como un deber sagrado del pueblo hacia la memoria de Grau, el ilustre Comandante del Huáscar (“Monumento..., 1889:171)

“La cantidad señalada como fija para la cuota, la veneración que merece á todos los peruanos cuanto se refiere al glorioso Comandante del “Huascar” y la participación que se dará en el asunto á la autoridad local, así en Lima, como en las demás secciones de la República, (...) permite esperar que la noble idea que nos ocupa obtendrá amplia realización.” (“Suscripción...”, 1889:1271)

La colecta a nivel nacional permite contratar los servicios de Bartolini para realizar el *Monumento al Almirante Miguel Grau* ubicado en el puerto del Callao, inaugurado en 1897, donde se muestra al héroe de pie sobre una columna de granito, señalando al sur (Basadre,



80. Bartolini. *Monumento al Contraalmirante Miguel Grau*, Callao, 1894. Litografía de Evaristo San Cristóval.

1983:419, T.VII),⁹⁷ como alertando por qué lugar puede venir el enemigo.

En el espacio urbano que ocupa la Plaza Italia, en 1914 se inaugura el monumento en honor a Raimondi, mandado elaborar por la colonia italiana a Tancredi Pozzi, en él se representa al sabio en actitud de estudio. En el trabajo de Pozzi también está considerada la base en la que se relatan en sobrerrelieves diversos pasajes de la vida del sabio durante su recorrido por el interior del Perú.

Estas significativas obras son homenajes a dos personalidades de gran importancia del siglo XIX: un héroe y un científico, ejemplos dignos de emular. Sin embargo cabe preguntar ¿por qué, aquellas personas que estaban a cargo de elegir al artista correspondiente para elaborar estas obras, voltean los ojos nuevamente a Italia, si en Lima la colonia italiana contaba con Pedro Roselló, Agostino Marazzani y Libero Valente?

5.5.9 LA FAMA DE LOS PINCELES

La presencia de Gonippo Raggi es la más tardía de los artistas italianos en



81. Tancredi Pozzi. *Monumento a Raimondi*, bronce, Plaza Italia, Barrios Altos, Lima, 1914.

el Perú. Activo para 1916, sin lugar a dudas estaba muy bien relacionado con los poderes eclesiástico y ejecutivo, hecho que se trasluce a través de los cuadros a la fecha conocidos: la *Ascensión de Santa Rosa* y los retratos de los presidentes Manuel Candamo y Manuel Pardo, estos últimos mandados elaborar por el gobierno⁹⁸ bajo una línea tradicional: el retratado rodeado de varios objetos significativos, por medio de los cuales deja traslucir rango y poder.

Debido a la banda bicolor que tuerca el pecho de Manuel Candamo, queda esclarecido que su *Retrato*, aunque carece de fecha, es realizado mientras él era Presidente (1912-1916). Los

⁹⁷ Sequi en su obra señala que una escultura similar existe en Paita, sin embargo en la actualidad en dicho puerto norteño no se encuentra ninguna escultura de este tipo.

⁹⁸ Ambos se encuentran dentro de la colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia. El de Manuel Pardo fue obsequiado sin marco por el señor Felipe Pardo y Barreda (Gutiérrez, 1916:383).



82. Gonippo Raggi. *Retrato de Manuel Candamo*. Óleo sobre tela, 1917, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

Para lograrlo Raggi empeña todo su arte; así complace a su cliente y coloca a la obra en el contexto de la colección.

Es *vox populis* que en la pintura colonial predomina el tema religioso sobre los civiles y que los artistas permanecían en contacto directo con el clero, principal mecenas de la época. A partir del siglo XVII en el Perú, dentro de estos parámetros, uno de los asuntos que se trata es el relativo a Santa Rosa de Lima, primera santa peruana y americana, poseedora del pomposo título de "Patrona de América y las Filipinas", quien a la fecha continúa siendo una de las figuras más veneradas dentro del nutrido santoral peruano.

La inspiración de los artistas, en lo que a la vida de la santa se refiere, viene de los relatos que sobre ella difunde la Iglesia Católica así como la tradición popular. Gracias a ellos surge una serie de obras relativas a diversos pasajes de su vida, asuntos que traspasan las fronteras peruanas al despertar el interés de otros artistas más allá de América, entre los que se encuentran algunos italianos como Tiepolo, Caffà y Maratta.

pocos elementos que conforman el entorno de la habitación, hablan de opulencia material. La cortina, tan empleada como trasfondo de solemnidad y de pompa, sirve como un componente óptico al sugerir que detrás de ella se oculta la intimidad del retratado, su mundo interior, que puede estar plagado de diversas riquezas sugeridas por los objetos externos: riquezas intelectuales insinuadas por los lentes y documentos que el mandatario sostiene en la mano; materiales vislumbradas a través de su rico atuendo, exquisito sillón y mullida alfombra; emocionales transmitidas por su profunda mirada. De esta manera el pintor logra amarrar al observador con la obra, cuando le permite al primero darle su propio acabado repleto de fantasía.

Lo que sorprende de esta tela es el reiterado simbolismo patrio que se hace evidente a través de los colores rojo y blanco que la dominan. Es probable que con este sentido iconológico se pretenda darle un significado político totalizador, que sin descuidar el aspecto artístico, muestre a Candamo como un personaje lleno de poder.

En la centuria decimonónica el tema religioso pasa a competir con los otros insertados gracias a la acción de la República y del romanticismo. Por su parte la Iglesia pierde su calidad de mecenas principal, limitándose a un ámbito más restringido. Sin embargo, en 1917, los dominicos rompen este ostracismo a fin de celebrar con la pompa correspondiente, el tercer centenario de la muerte de Rosa de Lima. Entre las múltiples actividades que se llevan a efecto está el de algunas pinturas referentes a ella. Así es como reaparece en escena el pintor italiano Gonippo Raggi, a quien se le encarga un enorme lienzo conocido como la *Ascensión de Santa Rosa*, pensado para localizarlo en la pared lateral del retablo dedicado a los santos peruanos,⁹⁹ en el cruceo de la iglesia de Santo Domingo de Lima.

Uno de los rasgos culturales de cohesión de la sociedad peruana es su religiosidad. No cabe la menor duda del significado de santa Rosa para la feligresía nacional, coyuntura que aprovechan los dominicos para enaltecerla y revalorarla por medio de una alegoría en la que es elevada a la esfera divina. Dentro de un espacio amplio, escenográfico, sin límites aparentes, los personajes divinos y semi divinos actúan mientras reciben o transportan a la santa acompañada de su bien conocida iconografía nacida en la colonia. La obra está llena de reminiscencias barrocas: en un ambiente celestial se produce el rompimiento de gloria, espacio al cual empieza a ingresar la santa casi en éxtasis que, en medio de cúmulos de nubes, es acompañada por numerosos ángeles portadores de sus atributos. Esta inclusión no debe de extrañarnos, pues por medio de ella el pintor refresca la memoria al espectador de la vida de Rosa, relacionada a su amor desmedido a Cristo (retrato de la Virgen con el Niño), a su familia de origen (rosas y ramo de olivos), a la profecía sobre Lima (ancla), así como a su vida ascética (elementos pasionarios como la cruz). La disposición general de los flotantes personajes está claramente dividida en cuatro espacios, todos de carácter sobrenatural: arriba, presidiendo, se hallan el Espíritu Santo, Jesucristo y la Virgen María. La corona angelical de la que emerge la luz divina de Dios Padre, está escoltada por las imágenes de los santos dominicos Domingo de Guzmán y Catalina de



83. Gonippo Raggi. *Ascensión de Santa Rosa*. Óleo sobre tela, 1917, Iglesia de Santo Domingo, Lima.

⁹⁹ Los tres son dominicos: santa Rosa de Lima, san Martín de Porres y san Juan Masías.

Siena, orden de la cual Rosa era terciaria. Continúa la santa limeña en su paso ascendente del mundo terrenal al divino; a sus pies se encuentran siete ángeles, espíritus celestiales que no pueden cambiar de categoría. El eje vertical de la académica composición lo conforman tres imágenes: el Espíritu Santo, Rosa y un pequeño angelito en la parte baja sosteniendo una cartela.

Es muy probable que la estadia de Raggi fuese breve en el país, pues el libro que se realiza para conmemorar el primer centenario de la Independencia peruana, no lo registra. La reducida obra que nos deja este pintor es de grandes dimensiones y en ella inmortaliza a tres importantes personajes de este momento: uno religioso, la única santa peruana, Rosa de Lima, y dos políticos, los últimos presidentes de la Nación, Candamo y Pardo.

5.5.10 LOS DESCENDIENTES

El arte italiano en el Perú se percibe por medio de diversos canales. El primero es gracias a las obras, preferentemente escultóricas, que llegan al país debido a los encargos gubernamentales o a la importación de piezas gracias a diversas casas comerciales dedicadas a este rubro, sobre todo en la etapa de La Era del Guano. En segunda instancia esta presencia se marca a través de la inmigración de numerosos artistas que arriban a lo largo de toda la centuria decimonónica. El tercer canal es la difusión del arte y el cuarto los hijos de italianos inmigrantes que se dedican al arte, siendo cuatro las figuras que hemos localizado: Sabina Meucci,¹⁰⁰ Emma Codda, Juan Lepiani y José Effio; los dos últimos son los que mayor patrimonio nos han heredado.

5.5.10.1 UNA MEDALLA DE ORO.

La primera noticia que se registra de Emma Codda es su participación en la exposición de 1891, cuando la filántropa Adelina Concha convoca a un concurso para otorgar una beca de estudios; en ella participa con los originales *La mujer de Sprezia oyendo la proclamación de Moro* y *Una cara de niño*, y la copia de Merino *La venta del título* ("Concurso...", 1891:2047). Emma se vio en la disyuntiva de quedar casi eliminada, por haber nacido en Italia; sin embargo es reconsiderada dentro del concurso por haber llegado a los cinco años de edad a vivir al Perú; gracias a sus obras obtiene una medalla de oro ("La fiesta...", 1891:2086).

De la producción de Emma Codda existe un óleo en el Museo de Antropología de Lima.

5.5.10.2 EL RESCATE DE LA IDENTIDAD.

Del matrimonio habido entre Melchor Lepiani y la peruana Manuela Toledo, nace el 10 de setiembre de 1864 Juan Lepiani. Sus primeros estudios los realiza bajo la dirección de los pintores Ramón Muñiz y Francisco Masías (Núñez Ureta, 1975:138).

Lepiani, que había sido enviado por su padre a perfeccionarse a Italia, posee una obra numerosa en la que trata diversos asuntos, siendo el más trascendente el referido al tema histórico

"como expresión del sentimiento patriótico, y fue, a su manera, una pintura narrativa, política y de propaganda que buscaba contacto con las grandes mayorías. Su pincel pretendió interpretar grandes imágenes existentes en la memoria o en la sensibilidad popular.(...) Desde el punto de vista de la historia social interesa, sin embargo, su aporte porque refleja con sinceridad los sentimientos latentes en una

¹⁰⁰ Sobre Sabina Meucci ya se ha hablado en el apartado "La herencia filial" de este mismo capítulo.

generación de culto a los héroes y odio al adversario del 79..." (Basadre, 1983:282, T.VII)

Toma diversos aspectos históricos del Perú que abarcan la llegada y conquista de los españoles, la Guerra del Pacífico, y la guerra civil de Piérola.¹⁰¹ Y esto no es casual, pues él mismo expresa

"Siempre había sentido gran entusiasmo por la pintura histórica. La defensa de nuestro suelo hecha por un puñado de hombres bravos, resueltos a todo, hasta luchar sin elementos, me encendía el alma... Pero no fue la campaña del setentainueve al ochentaitres lo único en interesarme. Desde la Conquista nuestra historia ofrece hechos magníficos que merecen la atención de los artistas." (Don Quijote, 1928:8)

En todos estos lienzos, donde los únicos protagonistas son hombres, emplea un mismo esquema básico al que le aplica variaciones. Usando como formato el rectangular de manera apaisada, distribuye sus personajes bajo los lineamientos compositivos que le entrega la sección áurea, hecho que le permite dejar libre la parte superior de la tela. Otra características de estos óleos es la numerosa cantidad de personas, así como el empleo de una jugosa paleta.

La Guerra del Pacífico (1879-1884) es para la historia del Perú uno de los acontecimientos más dolorosos por la crueldad con que se lleva a cabo, la gran cantidad de vidas injustamente sacrificadas y la pérdida de una parte del patrimonio cultural a través de robos, asaltos e incendios. Significa, además, un duro golpe para la economía nacional pues en el territorio arrebatado se encontraba gran parte de las riquezas naturales que por esos años eran el eje económico de la nación: el guano y el salitre.

Juan Lepiani representa tres momentos solemnes de esta guerra, acaecidos en un mismo campo de batalla: el Morro de Arica, hechos históricos contemporáneos para proyectar una acción moral. Estos son *La respuesta de Bolognesi*, *Alfonso Ugarte* y *El último cartucho*. El primero encarna el compromiso adquirido de defender a la Nación hasta las últimas consecuencias, cuando el General Bolognesi niega rendirse frente a la pronta batalla sin cuartel, acción heroica que serviría como metáfora a las generaciones siguientes. El segundo asunto implica el resguardo del honor de la Patria vencida en la contienda, al preferir morir arrojándose al mar antes de entregar la bandera peruana; de esta manera se enaltece el valor del aguerrido Ugarte. El tercero hace memoria de los últimos momentos en que se defiende la soberanía nacional, al tratar de impedir la invasión extranjera. Tres hazañas simbolizadas a través de tres ejemplos heroicos: Bolognesi negándose a capitular, Ugarte en un autosacrificio, y el pueblo anónimo, personificado en las figuras de los soldados, luchando hasta el último cartucho en la defensa del inexpugnable Morro.

Cuenta la tradición chilena que la toma del Morro de Arica significaba un verdadero reto para el ejército. Muy bien resguardado por mar y por tierra, su ubicación estratégica era envidiable. Después de muchas deliberaciones el alto mando determina abordarlo desde el mar, enviando para lo cual al grueso de la tropa; a fin de que los soldados aceptaran este acto completamente suicida, se le dio a beber la "chupilca del diablo", brebaje preparado a base de

¹⁰¹ Pinta *La captura de Atahualpa*, *Los trece de la Isla del Gallo*, *La respuesta de Bolognesi* (1894), *Proclamación de la Independencia* (1904), *La entrada a Cocharcas* (1895), *El último Cartucho* (1894), *El tercer reducto de Miraflores* (1894) y *Alfonso Ugarte*.



84. Juan Lepiani. *El último cartucho*. Óleo sobre tela, 1899. Museo de los Combatientes del Morro de Arica, Lima.

pólvora disuelta en aguardiente. Así, “los rotos”, con la sangre embravecida, escalan la superficie rocosa, sorprendiendo a los peruanos que no esperaban semejante ataque.

El último cartucho es un óleo de denuncia a la barbarie con la que los chilenos actúan en la toma del Morro, pues viendo allí vencido a su enemigo, arremeten contra él sanguinariamente, a bayoneta calada, dejando en la duda al espectador si es por falta de municiones o por ahorro de ellas. Sin

embargo, aquellos que ya conocemos la leyenda, nos hace temblar la sola idea de una tropa enloquecida por la droga, que bajo sus influjos se conducía con un frenesí incontrolable ante soldados ya inertes por la muerte, las heridas o la falta de balas.

Lo interesante del óleo de Lepiani es precisamente el frenesí incontrolable, manifestado en un cuadro de gran envergadura, con mucho movimiento e innumerables personajes, donde la imagen de la guerra, a pesar de la derrota, es de carácter epopéyico.

Mientras el pintor lo realizaba, la crítica de su tiempo, encabezada por Emilio Gutiérrez Quintanilla y Prado y Ugarteche, comenta que en este inmenso lienzo se representa la tragedia sublime de Bolognesi en el Morro de Arica.

“El primer mérito para mí es la composición del asunto en el cuadro de Lepiani. Tenía que vencer grave dificultad: concentrar una compleja acción militar, á la que, la personalidad de Bolognesi debía al mismo tiempo dar unidad artística, y trascendencia y simbolismo histórico nacional. Y Lepiani ha vencido su asunto; y no de un modo corriente, sino con esa rara simplicidad y sencillez de composición, que es uno de los grandes triunfos de las obras maestras.” (Prado, 1899:538)

En sus lienzos históricos Lepiani presenta algunas escenas de gran movimiento, en tanto otras poseen cierta rigidez. Esto no es casual, pues cuando trata un asunto en el cual se toma una determinación solemne como son los pasajes de los trece de la isla del Gallo que determina la conquista del Perú por parte de Pizarro, la proclamación de la Independencia por José de San Martín, o la respuesta negativa que Bolognesi le da a los chilenos ante el acoso de rendición, los actores están elegantemente ataviados, con cierto hieratismo en su actitud; tal vez a través de esto el artista intenta dar la solemnidad requerida para el caso.



85. Juan Lepiani. *Proclamación de la Independencia*. Óleo sobre tela, 1904. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

En el caso específico de la *Proclamación de la Independencia* la composición se desarrolla en dos tipos de espacios; el del balcón donde se encuentran las autoridades principales junto a San Martín, jugando el papel de emisor, algunas de ellas destacadas con el color rojo que los empuja ópticamente hacia delante; finalmente el espacio abierto con brillante luz, plaza en la cual se concentra la muchedumbre emocionada haciendo el papel de receptor. Ambos espacios, autónomos entre sí, se hallan interrelacionados por un mismo hecho histórico, que a su vez involucra al espectador. De esta manera el artista enfatiza la epopeya de la Independencia, amplía su significado y lo eleva a la esfera de lo intemporal.

En los tres cuadros que relatan sangrientos pasajes de la historia peruana, como *La captura de Atahualpa*, *El último cartucho* y *La entrada de Piérola por Cocharcas*, multitud de personajes se agitan en un torbellino rodeado de muerte donde los actores con arcabuz, bayoneta calada o fusil en mano, asesinan a quienes pretenden obstaculizar sus fines para obtener el poder político y por ende el control económico. Arte y violencia unidos en un solo bloque lleno de pasión histórica.

Nos cabe preguntar si este afán histórico en el cual Lepiani se veía envuelto tiene alguna relación, tal vez inconsciente, de demostrarse a sí mismo su peruanidad. O tal vez, influido por la actitud nacionalista de su padre, trataba a su vez de revalorar la identidad peruana de una nación que renacía de su propias cenizas, como el ave fénix.

“¡Pobre Lepiani!

Cuantas veces hemos tenido ocasión de observarlo á hurtadillas al pasar.

¡Qué figura tan desconsoladora la del desdichado artista! Solo, paleta en mano, inclinado sobre un enorme lienzo, pintando siempre con aquella fé, aquel entusiasmo y aquella constancia tan característica en el verdadero artista.

¡Desdichado!

Tanta perseverancia, tanto estudio, tanto talento empleados en legarnos un cuadro original que perpetúe la memoria de un héroe peruano, que ilustre una de las mas tristes y brillantes páginas de la historia patria, para cosechar el amargo desengaño que experimentan todos los que, abandonando el camino trillado, se dedican á algo realmente patriótico y noble. (...)

¡Ojalá nuestro Lepiani logre ser la excepción entre los artistas nacionales!

¡Ojalá comencemos á hacer la debida justicia al verdadero mérito!" ("Sombras...", 1894:246)

El que escribe esta nota, verdadero conocedor de la realidad artística nacional, en cierto sentido se adelanta al triste fin de Lepiani, que fallece en 1933 ciego en la ciudad de Roma, pues no tuvo los recursos suficientes para poder afrontar con dignidad el tratamiento de esta enfermedad. Y con él, una vez más no se hizo "la debida justicia al verdadero mérito."

5.5.10.3 ENTRE OLEOS Y PINCELES.

Hijo de italiano y peruana mulata, nace en Lima José Effio, aproximadamente en 1858. Como no se ha podido establecer aún la fecha exacta de su nacimiento, se especula que de muy niño estudia en la academia de dibujo y pintura que tenia Leonardo Barbieri, la cual era gratuita, educación que se puede poner en tela de juicio si se toma en cuenta que cuando Barbieri impartía clases, entre 1858 y 1865, eran los primeros años de infancia de Effio. Con posterioridad toma clases particulares con Francisco Masías quien se había instruido en Europa. El hecho de que su formación plástica transcurriera sólo en Lima ateniéndose a las posibilidades que las circunstancias le brindaban, indica que provenia de una familia de escasos recursos económicos, cuyo padre, a pesar de ser italiano, no lo pudo mandar al viejo continente para perfeccionarse, ni tampoco contaba con las redes sociales que le facilitarían obtener alguna beca.

Como todos los artistas de su época, transita por varios temas, siendo el más conocido de ellos el costumbrista, a través del cual rescata pasajes, llenos de colorido, de la vida cotidiana del pueblo (Núñez Ureta, 1975:142).

Para 1891 ya era conocido, hecho que queda constatado cuando en la exposición a la que convoca doña Adelina Concha de Concha para otorgar una beca de estudios, es desclasificado del concurso por poseer cierto prestigio.¹⁰² Sin embargo la crítica de la época no reseña sus trabajos, quizás porque estos no se encuentran dentro de los cánones académicos tradicionales en cuanto a temática y forma de tratamiento.

Esta manera de ver y sentir el arte se percibe todavía en nuestro tiempo. Por ejemplo cuando Teodoro Núñez Ureta se refiere a Effio señala:

"Pintó cuadros históricos técnicamente malos (...) con una técnica primitiva, en la que reproduce los tipos y costumbres de Lima." (1975:142)

¹⁰² Se presenta con el óleo *El primer anatomista*.

Rompiendo paradigmas tradicionales en los que se excluían ciertos asuntos, y que ataban a otros artistas contemporáneos por su formación académica, e impregnado del sentir romántico, Effio trabaja la vida cotidiana del pueblo, de la que probablemente formaba parte, pues su herencia étnica africana así se lo exigía. Esto le posibilita tener acceso directo, como actor y no como un mero espectador, a una rica gama de argumentos rescatados gracias a su sensibilidad artística, documentos pictóricos de carácter sociológico en los que se plasma la cultura e identidad popular de la ciudad costeña peruana, específicamente de la capital, sin el tamiz del observador ajeno que, aunque tuviera mucha sensibilidad carece de ciertos patrones culturales, limitándolo en su percepción. Es también probable que por este motivo sus obras no entraran en el circuito comercial de la alta burguesía, que requería trabajos de “mejor acabado”, y con otros tipos de escenas para decorar sus ambientes o conformar sus regias colecciones de arte. Entonces no resulta extraño que en la actualidad sus óleos no constituyan fácilmente parte del patrimonio de los museos pues, como es sabido, estos nacen, en la generalidad de los casos, como consecuencia de donaciones de familias pudientes.

En *Escena de Carnaval* Effio registra, en el interior de una vivienda, la danza de la Marinera bailada por un soldado y una dama, mientras el músico-cantante rasga las cuerdas de la guitarra acompañado por las palmas de otra mujer que observa a la pareja. El cuadro, pintado diez años después que había finalizado la Guerra del Pacífico, tiene marcada connotación nacional.

Es menester recordar que la Marinera, conocida anteriormente como zamacueca, ya era bailada a fines del siglo XVIII. De raíces africanas, y por ende popular, debido al conflicto bélico cambia de nombre, como homenaje a la Marina de Guerra Peruana que había defendido valientemente, bajo las órdenes del Almirante Miguel Grau, la soberanía nacional. Esta oportunidad es aprovechada por la alta burguesía para convertirla en el baile nacional y de salón, que representa, por excelencia, al Perú.

El momento que rescata Effio es sin lugar a dudas la etapa



86. José Effio *Escena de carnaval*. Óleo sobre tela, 1893. Colección privada, Lima.

de paso de una a otra elite social de este baile, hecho que se percibe por los actores que son criollos y donde el negro está ausente. La acción, que transcurre en intimidad, nos habla de cierta solvencia económica de la dueña de casa, expresada en el cuadro de género que adorna la pared, en su ropa, así como en la de la dama de compañía. Es probable que la presencia del músico y del licor que cuelga del muro, contenido en una sugerente botella, se deba al uniformado, pues es costumbre peruana que los hombres se encarguen de la música y la bebida, mientras las mujeres lo hacen de la comida.



87. José Effio. *El velorio*. Óleo sobre tela, s/f. Colección privada, Lima.

La música y la jarana continúan en *El Velorio* de un angelito. Por esos mismos años (1893) el portorriqueño Francisco Oller había finalizado un cuadro similar en cuanto a la temática más no en la interpretación de ella. Mientras Oller representa al pueblo, aprovechando la oportunidad para satirizar y criticar a la corrupta sociedad de su época a través de diversos elementos iconográficos creados por él mismo (Venegas, 1987:249), Effio se limita a mostrar la costumbre de manera objetiva e imparcial, hecho que le da a su obra la posibilidad de un documento fidedigno.

La escena transcurre en un ambiente coloquial, en el interior de una vivienda católica, fe religiosa expresada gracias a los lienzos que cuelgan de la pared: una *Virgen del Carmen* y un *San José con el Niño*. El motivo principal de la obra, es decir el altar donde yace la criatura muerta, se localiza en el extremo derecho del lienzo; allí la luminosidad enfatizada a través del blanco símbolo de pureza, recae con fuerza sobre el infante que sin lugar a dudas es un varoncito, pues el color celeste de la cinta de su elegante traje y de los floreros, lo señalan. Flores y cirios encendidos

acompañan a la criatura camino a la eternidad, mientras sus seres allegados celebran con alegría la partida del "angelito", ser que los privilegió con su presencia casi divina.

Los adultos están distribuidos en cuatro parejas. Mientras en el extremo derecho una conversa con un trago en la mano, la otra se encarga de poner la nota musical del ambiente. La pareja del centro, que parecería ser la principal por la ubicación, el movimiento y espacio que ocupa en la interpretación de la marinera, no lo es. En medio de ellos, al fondo de la habitación, un hombre abraza a una mujer compungida en tanto la consuela; es probablemente la madre de la criatura que trata de sobreponerse al dolor con el mayor recato posible, para no importunar a sus invitados, ni hacer difícil la partida del alma del "angelito", que el verla triste, le dificulta abandonar la dimensión terrenal.

El artista trabaja, curiosamente, este detalle del cuadro con figuras empuerqueñecidas frente a las demás, aunque las realza con un toque luminoso es forma circular. Alegría y tristeza, vida y muerte, canto y lágrimas, movimiento y rigidez, religiosidad y paganismo, son algunos de los símbolos con que Effio expresa la eterna creencia de la dualidad humana.

Sin lugar a dudas ese cuadro rescata una escena tradicional del catolicismo popular practicada en toda América Latina, donde la muerte de una criatura en motivo de dicha por ser ésta un alma pura. Es asimismo razón de jolgorio y oportunidad de reunión social, en la que se demuestra además el poder económico de los padres que pueden soportar sorpresivamente un gasto de esta naturaleza, lo que les otorga prestigio social. Su responsabilidad frente a la divinidad, a su familia, y a la sociedad queda solucionada con la fiesta que realizan. La seriedad con que ellos han asumido su papel les posibilita, frente a los ojos de los demás, ser sus representantes potenciales en actos políticos y sociales.

En *Vivandera*, Effio recoge una tradición culinaria que sigue viva a la fecha, la venta callejera de los anticuchos. Este plato, elaborado con el corazón de la res, se consideraba comida de negros, pues las víceras de los



88. José Effio. *Vivandera*. Óleo sobre tela, s/f. Colección privada, Lima.

animales no eran consumidas por las familias adineradas. Con el correr de los años las negras, como una forma de vida, comienzan a ofrecer sus potajes en la vía pública, y así el anticucho pasa a formar parte de la dieta en los atardeceres limeños.

Bajo el follaje de un grupo de árboles Effio entrega esta vez dos escenas que a primera instancia pueden clasificarse de públicas por el lugar en el cual se desarrollan; sin embargo ellas poseen una gran privacidad, traslucida en la actitud de los actores quienes, mientras comparten la elaboración o consumo de los anticuchos, conversan con intimidad.

En el primer plano del cuadro se localiza la pareja que da nombre a la obra, encerrada dentro de una clásica composición de forma triangular. La vivandera, representada por una ampulosa negra es el único personaje al que se le ve el rostro. Sin idealizar a su actriz principal, el artista magnifica el humilde trabajo de una de las minorías sociales más despreciada dentro de la sociedad peruana. Interesante forma de dignificar a la mujer negra que logra salir adelante a través de su empuje personal.

Las obras a las que nos hemos referido no señalan personas específicas, sino pasajes cotidianos familiares, de la vida del hombre común, aquellos donde la intimidad es la fuerza motriz de la escena. Estos registros sociales de una clase emergente o de minorías étnicas, poseen, además, como común denominador, formatos medianos, en los que quedan estampados costumbres, vestimentas, e interiores no sólo de los inmuebles, sino de una ciudad ya ida.



89. José Effio. *Fundación de Lima*. Óleo sobre tela, 1899. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

como estatuas hieráticas en la ceremonia. La presencia del altar y crucifijo junto a ellas podrían simbolizar el triunfo de la fe cristiana. Son, probablemente, las mujeres de los conquistadores que se localizan en el otro extremo con trajes de guerreros, empuñando lanzas y alabardas, armas gracias a las cuales han obtenido el triunfo. El único que destaca de ellos es Pizarro, quien vestido con los colores de la bandera española (amarillo y rojo), sin armas ni yelmo, se adelanta en relación a los demás.

José Effio también incursiona en el tema histórico, aunque en menor escala. En su óleo *Fundación de Lima* distribuye a los personajes en la parte media de la tela, basándose para ello en la sección áurea. En el extremo derecho ubica a un grupo de exuberantes indias ataviadas con suntuosas joyas, escotados y elegantes vestidos; con la vista baja y expresiones resignadas participan

Al centro el poder eclesiástico bendice la primera piedra de la fundación hispana de Lima; dominicos y mercedarios invocan a las divinidades superiores con incienso, oración y fuego, para justificar la posesión material de los metálicos guerreros que se apoderan del patrimonio natural y humano de un pueblo, eliminando a los hombres y convirtiendo a las mujeres en sus objetos carnales, que el artista trasluce en la forma nada usual de vestir a las indias, así como en los pechos robustos que les pone.

A pesar de que en primera instancia no se percibe violencia, esta obra guarda un soterrado mensaje de denuncia al invasor que se impone por la fuerza material y espiritual. Effio expresa esta idea en las armas erguidas, en los atuendos de hierro, en la ausencia masculina indígena y en la forma voluptuosa de representar a las mujeres que, sin otra alternativa, sus vientres servirán para dar inicio al tan controvertido mestizaje, y al sistema de castas donde las minorías no europeas serán las perjudicadas.

Es interesante ver como Effio, producto cultural de dos minorías étnicas (italiana y africana), es el único que se preocupa por temas costumbristas populares, rescatándolos dentro de una línea estilística fuera de lo académicamente establecido. Llama aún más la atención si se toma en cuenta que sus pocos estudios en arte los había hecho bajo los lineamientos de dos artistas formados en Europa. Esto parece no haber sido un escollo para el pintor, pues probablemente para la clientela que producía, las formas académicas pasaban desapercibidas.

5.5.11 LA VENTA DEL ARTE

La historia de los museos nace con la historia del coleccionismo, acto que surge del hecho de atesorar trofeos y piezas de guerra obtenidas de los saqueos. Las primeras noticias sobre este afán de posesión material se remonta a Egipto con el faraón Tutankhamón (1354-1345 a.C.) quien reúne una serie de objetos familiares que son depositados en una de las cámaras de su tumba. Con Roma el encanto continúa vigente, incrementándose con los pillajes de acciones de guerra, acto que se convierte en algo cotidiano; durante el imperio todos los dirigentes tenían en su casa una biblioteca, una pinacoteca, broncees griegos y obras de arte en general, que si no eran originales se cubrían con copias llevadas a efecto por verdaderos expertos, objetos que se comercializan en un barrio especial. Este hecho conlleva a que, en el siglo I de nuestra era, el escritor Plinio se quejara de que dichas colecciones privadas estuvieran cerradas al público y por ende no se tuviera acceso a ellas.

El interés continúa vivo a través de la historia, por lo que no es extraño que a partir del siglo XVII hubiera un gran incremento de colecciones, debido al ascenso de la burguesía, al monopolio artístico de las monarquías absolutas que en ese momento detentan el poder y al coleccionista auténtico que compra por su gusto y deleite personal. Como reflejo de esto surgen las colecciones en el Perú colonial. Conocida era la de la casa Torre Tagle, en cuya pinacoteca se apreciaban copias antiguas y originales de grandes artistas del Renacimiento italiano y de otras escuelas. De la etapa republicana era la casa del italiano Rainuzzo, ubicada en los altos del Molino de Santa Clara, verdadero museo de pinturas y esculturas (Porras, 1984:83), en tanto la vivienda del jurisperito Jorge Silva Santiesteban guardaba también reproducciones de cuadros célebres, vargueños filipinos, mesas de porcelana de Sevres, jarrones, arañas de cristal (Benvenuto, 1983:171).

Mientras las colecciones mencionadas agrupan un patrimonio mueble extranjero, también existe en el país el interés por poseer patrimonio peruano ya sea prehispánico o colonial. Estos

objetos eran vendidos sin problemas, prueba de ello son los avisos de los periódicos, como las casas dedicadas a este tipo de comercio. Así para marzo de 1860 se publica el siguiente anuncio:

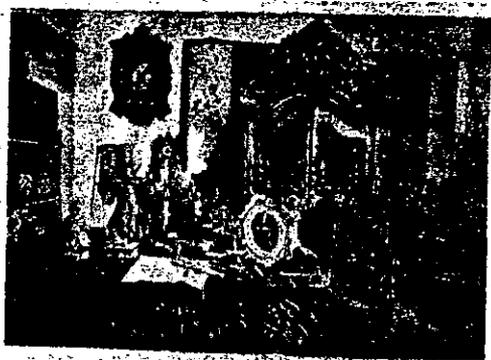
“ANTIGUEDADES DE LOS INCAS. Se vende una colección muy bonita de todos los tamaños y de distintas figuras.” (1860:1)

De igual manera eran ofrecidos los objetos coloniales, a veces con la excusa de un viaje:

“Obras antiguas del Perú ó sea impresos del tiempo del coloniaje, papeles interesantes y otras curiosidades antiguas y modernas, se venden con motivo de viaje...” (“Obras...”, 1861:1)

Al parecer esto era considerado una buena inversión, hecho que se deduce por la forma de los anuncios, los cuales a veces se inician como “Gran Negocio” (1863:1).

Ante lo ya reseñado no es extraño encontrar dentro del campo comercial del arte la presencia del italiano Mario Canepa Grandome. Su galería de arte se hallaba en la populosa calle de San Andrés; era un pequeño local de antigüedades en el cual había objetos incaicos, piezas coloniales y republicanas de oro y plata, las que se podían adquirir con piedras raras, que tienen historia, vinculadas al patrimonio nacional.



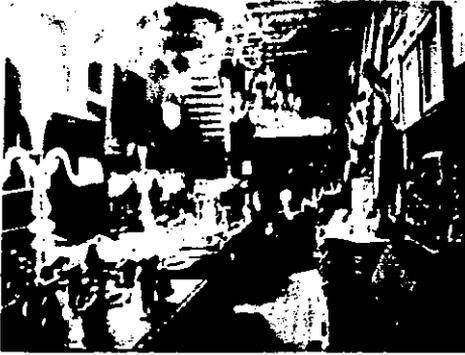
90. Casa de venta de antigüedades de Mario Canepa Grandome. Calle San Andrés, Lima.

“Si se tiene en cuenta que el país ha sido el asiento de viejas y originales civilizaciones, que durante el coloniaje fue el centro de cultura de una sociedad rica, amiga de las artes, y que luego en la república, pasó por varios periodos de civilización y de bienestar, se podrá comprender la importancia que tienen los museos de antigüedades, especialmente aquellos que son seleccionados por espíritus capaces, comprensivos del valor intrínseco de las cosas y del que poseen como eslabones...” (Centurión, 1924:458)

A la misma actividad se dedicaba Juan Brignardello cuya galería era conocida como “El Museo Brignardello”, curiosa denominación si se toma en cuenta el origen del vocablo y el significado de lo que es un museo en si mismo.

La palabra museo viene del griego *mouseion*, que significa lugar dedicado a las musas, divinidades mitológicas que preceden las diversas artes. En Alejandría es donde por primera vez se emplea este nombre para un edificio que Tolomeo Filadelfo¹⁰³ consagra a las Musas; en su

¹⁰³ La dinastía de los Tolomeos abarca del año 304 al 30 a.C.



91. Museo Brignardello (Casa de antigüedades). Calle Llanos 608, Lima.

extensas y más ricas colecciones de reliquias históricas y objetos de arte del Perú.

“... si places experimentar amables e intensas emociones de arte, recreando tu espíritu en la contemplación de viejas y primorosas reliquias de nuestra fastuosa vida colonial; acompáñalo en la visita que va a hacer a una casa que esconde prodigiosamente en sus interiores, rancias y primorosas cosas que nos hablan de remotos tiempos y de magníficas riquezas.” (Centurión, 1924:423)

Esta casa comercial contaba además con un salón destinado a la venta de joyas, alhajas, objetos de arte y artículos de lujo nacionales y extranjeros.¹⁰⁴ Las maravillosas piezas de arte que poseía la había colocado en el primer lugar de las casas que negociaban antigüedades en Lima.

Estas tiendas, en las que se encontraba todo tipo de objeto considerado artístico, reunían en su pequeño cosmos obras de diversas procedencias, por lo que no resulta extraño hallar en ellas patrimonios culturales disímiles. Eran más bien “cámaras de arte” comerciales, concebidas enciclopédicamente. Las piezas que en ella se vendían aparecían en el mundo peruano como artículos raros, sorprendentes, exóticos, valores dados por proceder de culturas desconocidas, como la porcelana de China, el vidrio de Bohemia, el marfil de la India o los ceramios prehispanicos del mismo Perú.

Los objetos prehispanicos, coloniales o republicanos, después de adquirirlos eran restaurados para ser vendidos

“tan solo a distinguidas familias de nuestra sociedad, impidiendo, así, que esas maravillas, que son legítimo orgullo de la nacionalidad, sean realizadas por

interior se encontraba una biblioteca, además de una colección de obras de arte. Así el museo adquiere la categoría de lugar sagrado, el cual debería infundir respeto a quien ingresara a él. Ya en la edad moderna se convierte en un espacio público donde el visitante entra para recrearse y educarse a través de los objetos expuestos que no se encuentran de ninguna manera a la venta.

Entonces es muy probable que “El Museo Brignardello” empleara la palabra “museo” con la idea de enmarcar con un halo de importancia a su galería de arte ubicada en la calle Llanos 608, la cual estaba especializada en la venta de antigüedades “primitivas y coloniales de todo el país”. Era una de las mejores, más

¹⁰⁴ Ente ellas tenía porcelanas de Sevres, de Saxe, de Vincennes, de Capo di Monte, de Copenhague, de Sajonia, de China. Cristales de Bohemia y de Sajonia. Esculturas en bronce y mármoles. Cofres de ágata, mármoles y preciosas maderas. Filigrana en plata y oro. Candelabros en plata y bronce. Crucifijos y objetos de arte religioso en nácar y marfil. Mosaicos, camafeos, arcones tallados, altares con arabescos, sillones tapizados con cuero de Córdoba, mesas esculpidas, gobelinos (Centurión, 1924:423).

comerciantes inescrupulosos, que las exportan al extranjero, burlando las leyes de la materia." (Centurión, 1924:423)

De esta manera se fomenta la colección particular de élite, en vez de dar empuje al Museo Nacional que durante mucho tiempo se había tenido prácticamente arrumbado en dos salones de la Biblioteca Nacional, y que para principios del siglo XX estaba con bastantes problemas en el Palacio de la Exposición, reclamando, tal vez, una antigua idea expresada ya en 1863 que señalaba

"Los pueblos que no saben conservar, nunca llegan a ser ricos..." ("Crónica...", 1863:3).

5.6 EL FIN DE UNA EPOCA

El siglo XIX peruano llega a su fin con varios acontecimientos. En el aspecto político se inicia el segundo periodo presidencia de Augusto B. Leguía (1919) y la Constitución de 1920, en cuyo artículo 58 se reconocía a las comunidades agrícolas indígenas. En el ámbito de la cultura, en primera instancia se halla la tan deseada fundación de la Escuela de Bellas Artes, en el año de 1918, durante el gobierno de Pardo. De esta manera nace una institución encargada de formar a las nuevas generaciones de pintores y escultores. El grabado queda fuera del proyecto y es a partir de 1948 cuando se le comienza a dar un espacio.



92. Gaetano Moretti. Museo de Arte Italiano, Lima, 1921.

El otro acontecimiento importante es la celebración del Primer Centenario de la Independencia del Perú, en 1921, momento para el cual se comienza a realizar una serie de obras de infraestructura urbana que modifican el aspecto de la ciudad. A esto hay que agregar los obsequios que las colonias extranjeras residentes le hacen al gobierno peruano, los cuales pasan a ornamentar parques y avenidas limeñas, complementado de esta manera el paisaje urbano.

En el caso específico de los italianos, van a resaltar gracias a la presencia del arquitecto Gaetano Moretti, autor de las dos obras que ponen punto final a la influencia italiana en el arte del siglo XIX peruano: el Museo de Arte Italiano y la Fuente China.

El investigador Carroll Meeks en su libro *Italian Architecture* cataloga a

Gaetano Moretti como un arquitecto que se desenvuelve dentro del estilo *floreale*. En 1902 había participado en la Exposición de Arte Decorativo, realizada en la ciudad de Turín, con un montaje decorando una habitación. Casi veinte años después, cuando realiza el Museo de Arte Italiano de Lima, lo hace con una propuesta eminentemente clásica.

El Museo de Arte Italiano es el regalo que la colonia italiana entrega al pueblo peruano. Inaugurado el 11 de noviembre de 1923, es considerado como un Museo de Arte Moderno en su momento y en él se exhiben pinturas, grabados, esculturas y objetos decorativos, obra de los artistas italianos entonces de moda. En su fachada luce dos mosaicos alegóricos en el que están representados grandes personajes relacionados con la historia y la cultura italiana: Colón, Rafael, Miguel Angel entre otros. El edificio en sí posee

“dos ábsides en los extremos, decorados con grandes paneles musivos y con dos réplicas de Miguel Angel en el frontón, visiblemente inspirado en la arquitectura del Renacimiento.”
(Castrillón, 1991:345)

Es Mario Vannini Parenti, miembro de la colonia italiana en el Perú, el encargado de seleccionar y comprar las ciento ochenta obras que se guardan en el interior (*Idem*), gracias a la iniciativa de Gino Salocchi. La intención era “proporcionar a la lejana América una idea de la actividad artística italiana contemporánea.” (Quesada, 1994:7-11)

Por su parte la *Fuente China*, inaugurada el 27 de julio de 1924, es una alegoría a la Libertad. Localizada en la rotonda de las palmeras del Parque de la Exposición y vinculado al Palacio, es el



93. Valmore Gemignani. *Alegoría* (detalle de la fuente China), mármol, 1924. Parque de la Exposición, Lima.

CONCLUSIONES

Mientras algunos sectores del mundo actual intentan aglutinar a la cultura en los parámetros de la globalización, paradójicamente dentro de muchos países se ha generado una serie de luchas fratricidas por reconocer los derechos y respetar las diversas etnias de las que están conformados, las que le proporcionan una riqueza que les da su propia identidad.

Las minorías étnicas son tan antiguas como la humanidad. Algunas por mantenerse como tal han preferido sucumbir ante el invasor, en tanto otras han tenido la sabiduría de sincretizar algunos aspectos, conservando viva su esencia a través de diversos rasgos culturales como pueden ser el idioma, las costumbres, las raíces ancestrales o la religión entre otros. En la eterna movilización que el hombre ha tenido a lo largo de su historia ha conllevado que parte de estos grupos hallan sido obligados a emigrar como fue el caso de los africanos, empleados, en calidad de esclavos, como fuerza bruta de trabajo, mientras otros lo hacían de manera "voluntaria" en busca de mejores condiciones económicas de vida.

En el caso específico del Perú, las regiones a las que llegan estos grupos de inmigrantes venidos del continente africano, asiático y europeo donde la pluralidad cultural también era existente, se confrontan con diversos aportes en los que se involucran los nativos.

La heterogeneidad étnica de la que se encuentra conformado el Perú actual, lo convierten en una nación de sumo interés cultural, antropológico y turístico, pues su diversidad ha posibilitado su enriquecimiento. Entre una de las minorías europeas se encuentra la italiana, que ha sido la fuente de inspiración para generar este trabajo, en el que se trata, específicamente, el aporte que en las artes plásticas realizan durante la centuria decimonónica.

A lo largo de esta investigación se ha recogido el trabajo de varios artistas quienes en el transcurso de su carrera profesional, de una u otra manera, contratados o independientes, arriban al Perú en calidad de viajeros o residentes, donde su estadia varia en espacio y tiempo, dependiendo de su propia historia de vida. La labor de algunos es sin lugar a dudas más fructífera que la de otros en lo que se refiere a calidad, cantidad e influencias en el ámbito nacional. Sin embargo no por ello se podía dejar a un lado la de aquellos otros cuyas obras o acciones, quizás por el anonimato, lo efímero o limitado de su arte, no han logrado trascender con claridad el paso del tiempo. La idea principal es rescatar la mayor cantidad de figuras que se desenvuelven en las diversas disciplinas dentro del mundo plástico peruano, sin importar el motivo de su llegada, el éxito alcanzado en su momento, e incluso sin tener acceso a su producción plástica o a mayores datos biográficos. De allí deviene, en algunos casos, el tratamiento desigual que se les ha dado, pues no siempre se cuenta con la misma información por lo que tampoco se obtienen las mismas respuestas. Muchos de estos personajes tenían intereses polifacéticos, comprensible en el espíritu romántico en el que estaban envueltos, por lo que deambulan en diversas profesiones, siendo la artística una de ellas, sin ser necesariamente la que les proporciona los medios económicos suficientes pero la que, sin lugar a dudas, los nutre emocional e intelectualmente.

Hace más de mil años surge, en el seno de Europa, una gran civilización, producto de un bagaje cultural recogido de otros pueblos que la habían antecedido, reprocesado por las nuevas circunstancias, y nutrido con aportes emanados de su propia sensibilidad. A partir de entonces Roma pasa a ser, junto con Grecia, la estructura clásica, el cimiento sobre el que se construye occidente. La hegemonía romana, universalizada en el transcurso de varias centurias, opaca su

presente de la colonia china por el primer centenario, de ahí su nombre. En el proyecto de Moretti, participan como escultores los italianos Giuseppe Graziosi y Valmore Gemignani. En la parte superior de él destaca

“una figura alegórica con una antorcha levantada y un libro, que simboliza la Libertad, rodeada por las tres razas, todas en mármol, de Gemignani, y en los costados inferiores, dos desnudos ornamentales en bronce de muy buena factura, con reminiscencias manieristas, de Graziosi.”
(Castrillón, 1991:348)



94. Giuseppe Graziosi. *Alegoría* (detalle de la Fuente China), bronce, 1924. Parque de la Exposición, Lima.

De esta manera finaliza un largo siglo donde la presencia italiana en el arte es palpable a través de innumerables obras que aún podemos observar. Desgraciadamente la mayor parte de ellas se tienen como anónimas, mientras otras han desaparecido por el paso de los años, la incuria de las autoridades, la indolencia de los ciudadanos, el robo del patrimonio o por diversos intereses económicos que han llevado a la demolición de algunos inmuebles. Aún estamos a tiempo de rescatar este patrimonio que no sólo significa el legado de una minoría étnica, sino que forma parte de la historia y de la identidad de nuestro país.

esplendor durante la Edad Media, para reconquistarlo en el Renacimiento.

Sin embargo existe una notable diferencia entre estos dos periodos. Mientras la península Itálica era con Roma el eje de donde nace el poder que administra al imperio, cuando recupera esta importancia a partir del Renacimiento, es el centro de codicia de todos los pueblos que la rodean, sus antiguos súbditos tributarios. Ellos la despedazan, quizás, reclamando con creces la devolución del tributo dado con anterioridad, o tal vez, exigiendo una parte de lo que se convertiría en un "talisman coleccionable", para formar con él su estructura geopolítica y tener así, simbólicamente, un pedazo de la milenaria tradición cultural.

A pesar de estar invadida y dominada, en sus diversas ciudades estados, reinos y territorios, se continúan incubando grandes personalidades con alto grado de conocimiento y desarrollada percepción, encargadas de demarcar la corriente cultural de Europa y por ende de lo "universal". Esto se debe en gran medida al mecenazgo que realizan las familias acaudaladas así como las altas autoridades, cuyo interés por las artes las convierten en promotoras de ellas, permitiendo de esta manera su fortalecimiento en diversas regiones. Dentro de este panorama resalta la acción de la Academia de San Lucas de Roma fundada por el Papa Gregorio III, centro de formación y encuentro de artistas, espacio cultural del cual se irradian las directrices estéticas que rigen a Europa y a sus colonias durante siglos.

La difícil situación política y económica por la que atraviesa Italia desde el Renacimiento hasta bien avanzada la Edad Contemporánea, obliga a emigrar a muchos de sus habitantes, entre los que se encuentra un considerable número de intelectuales que no estaba de acuerdo con las ideas imperantes ni con los gobiernos impuestos. En busca de mejores condiciones de vida, son atraídos a otros países europeos así como a América, espacios geográficos en los cuales establecen, lentamente, una red social que les facilita el peregrinaje.

La presencia italiana se deja sentir en las Indias Occidentales desde el momento del descubrimiento, aunque numéricamente restringida frente a la española. Aceptados como "extranjeros de consideración" por parte de la corona hispana, se les trata con la categoría de "súbditos imperiales", ya que proceden de territorios dominados, de reinos amigos o aliados de España. En la generalidad de los casos pertenecen a una élite intelectual llegada gracias a las redes sociales que podían ser religiosas a través del clero regular o políticas conformando parte de la corte de algún virrey. Los hubo también, en menor escala, aquellos atraídos por intereses económicos para realizar labores marítimas o comerciales no consideradas por los españoles, convirtiéndolos, de esta manera, en inmigrantes voluntarios.

Las relaciones políticas y religiosas, de alianza o de dominio, existentes entre España e Italia, posibilitan a los italianos inmigrantes en América vincularse con los dos grupos de poder de la época: la Iglesia Católica y las autoridades gubernamentales representadas por los virreyes.

No es casual, entonces, que algunos virreyes nacidos o relacionados íntimamente con la península Itálica gobiernen en el Perú; su identidad con el mundo italiano se palpa, entre otras cosas, a través del personal que forma parte de su corte y de las facilidades que le proporcionan para desarrollarse. El caso más notable es el del virrey Carmine Nicola Caracciolo quien marca, en el siglo XVIII, el auge de penetración de dicha cultura en el ámbito virreinal. Parecería una extraña paradoja. Sin embargo a través de ella se puede constatar que la casa francesa de los Borbones, que había asumido el reino de España y sus colonias en el año de 1700, bajo el rey Felipe V casado con la italiana Isabel de Farnesio, tenía muy en alto el prestigio cultural italiano del cual no podían desligarse formando parte de él, hecho que se constata al permitir su influencia directa en su corte por medio de artistas, asesores y consejeros, por lo que el afrenchamiento que había comenzado a sentirse en el Perú estaba totalmente impregnado de la esencia italiana.

De manera paralela, las órdenes religiosas, en especial la Compañía de Jesús, dentro de su

campaña de evangelización, cuentan con numerosos sacerdotes y frailes italianos, entre los que había artistas encargados de visualizar la nueva doctrina. Es en el campo de la pintura donde esta influencia se expresa mejor con los pintores Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, llamados la "Trilogía de los pintores italianos" quienes introducen el manierismo en el arte virreinal; sus obras y enseñanzas generan una profunda huella en la estética colonial de la época, indiscutible en el desarrollo pictórico peruano de fines del siglo XVI y de toda la centuria del XVII, influencia que pervive en el siglo XVIII en la provincia.

Los siglos cronológicos frecuentemente no coinciden con sucesos trascendentes que marcan una edad histórica, realidad a la que no escapa el siglo XIX. Éste se inicia culturalmente con el movimiento intelectual del enciclopedismo y la ilustración al que le responde el artístico del neoclasicismo. En lo político empieza con la Revolución Francesa y la independencia de las colonias americanas, mientras en lo económico lo hace con la revolución industrial. Estos grandes cambios convulsionan a Europa y repercuten en América, Asia y África durante toda esta centuria que finaliza con la primera guerra mundial.

Como producto del desarrollo moderno, de la expansión económica capitalista, de las facilidades de comunicación y transporte se producen masivas emigraciones europeas y asiáticas hacia el continente americano en busca de mejores perspectivas de vida, donde la persecución política, el hambre y la miseria fuesen sólo recuerdos lejanos de un triste pasado sin posibilidades de retorno. A su llegada se enfrentaban a una realidad económica social difícil, pues conformaban uno de los grupos más pobres, desprotegidos y por lo tanto susceptibles de ser explotados. Como forma de sobrevivencia se cohesionan tratando de proteger sus normas y valores que empezaban a debilitarse en la nueva sociedad, caracterizada por jóvenes repúblicas necesitadas de símbolos y valores propios que las identificaran como tal.

Las condiciones y perspectivas económicas que ofrece el Perú para insertarse en él no son las más propicias, por lo que la mayoría de los europeos prefieren buscar otros destinos. Los que determinan venir a nuestro país lo hacen generalmente de manera libre, atraídos por las redes sociales o por su espíritu aventurero, pues los escasos intentos oficiales que se llevan a efecto para colonizar, fracasan debido a las condiciones precarias, a la mala organización y a la falta de una política estatal coherente de inmigración. Los pocos europeos que llegan logran imponerse en el desarrollo de la cultura oficial de la nación, la que, a pesar de su pretendido pluralismo, instaura como modelo ideal la cultura occidental, motivo por el cual continúan imitándose sus formas, instituciones y sistemas educativos.

De manera paralela se hacen presentes los asiáticos (chinos y japoneses) en situación de semi esclavitud para explotar el guano y la agricultura. Aunque cuantitativamente significa la mayoría de los extranjeros, no trascienden en el panorama de la cultura "cultura" de esta centuria. Sin lugar a dudas esto es consecuencia del medio y de las condiciones serviles en las cuales se desenvuelven, las que no les permiten ningún tipo de posibilidades para manifestarse de manera pública.

Durante este periodo, de agitada vida política debido a las numerosas guerras, entre las que se encuentran la de Independencia, el intento de invasión española, la del Pacífico, así como las civiles por la lucha del poder, el país sufre irreparables pérdidas humanas, territoriales y materiales, además de un fuerte desgaste emocional que lo mantiene en jaque. Es generalmente en los cortos espacios que logra cierta estabilidad económica y política, cuando el gobierno asume en alguna medida, atención hacia el aspecto cultural, aunque nunca establece una política definida.

En lo referente a las artes plásticas, el arte decimonónico peruano posee una periodicidad de ciento treinta años. Nace en 1790 con la llegada del estilo neoclásico y finaliza en la segunda

década del siglo XX cuando se inicia oficialmente la actividad de la recién fundada y ansiada Escuela de Bellas Artes (1919), fecha que prácticamente coincide con la celebración del Primer Centenario de la Independencia del Perú (1921). En estos años se desarrollan dos estilos, el neoclasicismo inspirado en lo greco romano buscando un equilibrio y una mesura perfecta, y el romanticismo basado en una nueva sensibilidad y gusto estético que se refleja en la idealización de etapas preferentemente medievales, así como en la eterna búsqueda de lo exótico, encerrado todo aquello en ideas academicistas.

El esporádico interés del Estado hacia la cultura se ve reflejado de diferentes maneras en este campo, siendo los gobiernos de Ramón Castilla y José Rufino Echenique los que más destacan. Dicho interés, a lo largo de toda la centuria, se distingue en varios ítems; en primera instancia, y el más notorio, es a través de la importación de obras escultóricas, de preferencia italianas, para embellecer parques y jardines ciudadanos, dentro de un concepto de ornato público con estética europea, así como la contratación de algunos artistas, también europeos, para algunas obras de carácter público.

En el campo de la arquitectura, esta disciplina es poco favorecida pues el gobierno asume escasos proyectos de infraestructura, concentrados a mediados del siglo durante la Era del Guano o a fines de este periodo, en la República Aristocrática. Destaca entre ellos el Palacio de la Exposición (1872) obra del italiano Antonio Leonardi, primer edificio de esta naturaleza erigido en América Latina, como respuesta a los ecos europeos de las exposiciones internacionales que se realizaban ya en Europa desde 1851, eventos en los que además de interrelacionarse económicamente los países participantes, servían para darse a conocer en el marco mundial con los productos y patrimonio que cada uno poseía. Así la ciudad de Lima se coloca en primer plano al convertirse en la sede principal de encuentros de esta magnitud entre las naciones latinoamericanas

La litografía no corre con mejor suerte; si bien es cierto que durante el gobierno del Mariscal Andrés de Santa Cruz se la protege con el Decreto del 22 de diciembre de 1838, y se contrata a los litógrafos franceses Juan Dedé y G. Ducasse para impulsarla a través de la enseñanza, la esencia de la idea no logra cuajar debido, tal vez, a la caída del gobierno y por ende a la frustración del proyecto.

De manera paralela al dibujo y a la pintura se les apoya por medio de la educación artística a través de becas de estudios otorgadas a los jóvenes peruanos, estipendios económicos que podían ser nacionales o extranjeros. Las becas nacionales se limitan a conceder una educación gratuita a quien lo deseara, en la llamada Academia de Dibujo que durante muchos años funciona en dos ambientes de la Biblioteca Nacional de Lima. Por desgracia este espacio artístico, a pesar de la demanda, nunca se institucionaliza además de estar siempre venido a menos por encontrarse desprovisto de un cuerpo docente plural, ausencia de modelos, local adecuado, falta de un programa académico estructurado, periodicidad de clases, carencia administrativa y miseria económica; durante largos decenios sólo contaba con la "buena voluntad" del gobierno lleno de falsas expectativas hacia ella, y el empeño de los profesores que por ella pasaban. Es a fines de la República Aristocrática cuando se concretiza en un verdadero centro de formación artística bajo el nombre de Escuela de Bellas Artes, proyecto hecho realidad gracias a la insistencia del pintor y crítico peruano Teófilo Castillo. Por su parte las becas hacia el extranjero, específicamente Italia y Francia, estuvieron siempre limitadas; son concedidas de manera arbitraria, al carecer de una institución oficial capacitada para designar a las personas más aptas para perfeccionarse en los estudios de arte. Gozan de ellas Luis Montero, Francisco Laso, Francisco Tinajeros y Ricardo Suárez gracias a los gobiernos de Castilla y Echenique; Daniel Hernández en la presidencia de Manuel Pardo y Hermínio Árias

Solis en la Manuel Candamo.

El escaso interés por parte de los gobiernos republicanos, los avatares políticos traslucidos en guerras internas por el poder, los vaivenes económicos reflejados en épocas de auge, de miseria o intervenciones extranjeras movidas por la codicia de apoderarse de la riqueza y de la materia prima peruana, así como la falta de una política cultural, no serían limitante para que las artes plásticas no se desarrollaran. Muy por el contrario, los artifices crecen y modifican sus lenguajes adecuándolos a las nuevas circunstancias. Y es que el Perú es una milenaria nación de gran raigambre cultural expresado a través del hilo del tiempo por medio de diversas y variadas manifestaciones artísticas con directrices propias, emanadas del mismo pueblo, elementos recreados, enriquecidos y transmitidos gracias al constante contacto con otras naciones.

El siglo XIX peruano se caracteriza por la continuidad de ese movimiento artístico existente desde siempre, en el que se insertan las corrientes neoclásicas, románticas y academicistas que estaban de moda en Europa. Libre del mecenazgo de la Iglesia Católica, ingresa en el mercado de la oferta y la demanda donde el cliente principal era la naciente burguesía local interesada no sólo en el retrato que la inmortaliza, sino además en los nuevos temas introducidos gracias al romanticismo, donde el desnudo, el género, los bodegones, lo histórico nacional no estaban ajenos. En medio de exposiciones, críticas, venta de obras importadas o peruanas se desenvuelven de manera independiente los artistas nacionales que podían ser autodidactas o académicos, a los cuales se les unen europeos y latinoamericanos quienes, a diferencia de la etapa colonial, ingresan al país libres de trabas. Indudablemente el centro de este mundo se concentra en la ciudad de Lima, aunque los artistas que practican las diversas expresiones plásticas provienen, en la generalidad de los casos, de la provincia o del extranjero. Entre ellos destaca, además, la presencia de algunos mulatos, indios, y mujeres. Todos incursionan dentro de diversas temáticas en la disciplina de la pintura donde se favorece la técnica del óleo, en la escultura en la que se talla más el mármol, en el grabado con el uso preferente de la litografía, y en la fotografía recién nacida, mientras en la arquitectura, más limitadamente, realizan algunos inmuebles.

Es en este espacio artístico donde los europeos se insertan en distintas actividades, siendo las minorías que más sobresalen la italiana, la española y la francesa, en tanto la inglesa, la alemana, la suiza, la irlandesa y la yugoslava tienen un aporte tangencial, en gran medida debido al escaso número de personas que se mueven en este ambiente.

Señalar los límites dónde empieza o finaliza un determinado influjo cultural es prácticamente imposible debido a las interrelaciones existentes entre ellos. Uno de los ejemplos más patentes lo tenemos en las influencias procedentes de España, Francia e Italia venidas al Perú desde la colonia. Estas tres naciones, independientes en el aspecto geográfico, entrelazadas en el político, culturalmente tienen una misma raíz, la clásica, nacida del milenario mundo greco-romano que les proporciona idiomas similares, dioses comunes así como principios estéticos iguales. Sin lugar a dudas el eje rector de todo este patrimonio es Italia no sólo por ser el suelo donde se incubó esta civilización, sino además por poseer la genialidad de conservarla con sutiles variaciones que le permiten contemporanzarlas para continuar entregándolas a los otros pueblos y así perseverar su hegemonía cultural.

El estilo neoclásico nacido a mediados del siglo XVIII en Italia, expresado con claridad y unidad por los franceses, ya estaba consolidado en Europa cuando España lo difunde a América Latina como una consecuencia de los gobiernos caracterizados por el Despotismo Ilustrado. Al Perú es introducido en 1790 cuando arriban el pintor José del Pozo y el arquitecto Matías Maestro dos españoles de reconocida trascendencia por la autoridades oficiales, con quienes se inicia el arte decimonónico. No obstante después de estos artistas, la minoría étnica española no

aporta nada trascendente en lo que resta del siglo pues la estancia de los otros siete artistas, que llegan con posterioridad, no es significativa para el arte peruano.

La presencia física de los artistas franceses se inicia a partir de la década de 1830 años en los cuales comienza a constituirse un considerable número en relación con otras minorías europeas; sin embargo no produjo, en el gusto peruano, cambio alguno. De los veintisiete habidos en la Era del Guano seis son viajeros y veintiún residentes, aunque su estadía no rebasa los once años en el mejor de los casos. Se mueven preferentemente como dibujantes cuando se refiere a los viajeros, quienes dan a conocer su trabajo en primera instancia en Europa a través de interesantes publicaciones, algunas de ellas formando parte de obras escritas donde los grabados o las litografías estaban integrados; en ellas se retrata a un país y sus costumbres a través de imágenes estereotipadas o idealizadas, convirtiéndolo en algo exótico repleto de ensoñaciones, fuera del alcance de la realidad aparente. Mientras tanto aquellos artistas que se establecen por un periodo más prolongado en el país se dedican a la litografía, a la fotografía, a la pintura o a la decoración de interiores. Pero es en la segunda mitad del siglo XIX cuando la influencia directa de Francia comienza a acentuarse y traslucirse. En ese momento su hegemonía artística ya era aceptada sin discusión en Europa. En el Perú dicho influjo se percibe a través de la internacionalización de la moda y del gusto estético que logra lentamente introducir por medio de la élite social, actitud que es ratificada con posterioridad por los gobiernos republicanos cuando determinan enviar a sus jóvenes becarios a perfeccionar los conocimientos artísticos, de preferencia a París, en las últimas décadas del siglo.

El caso de la minoría étnica italiana es diferente. Además de ser la más numerosa y poderosa económicamente, con relación a las otras europeas, se caracteriza por su espíritu de cuerpo y una gran capacidad para actuar de manera colectiva, sin conducir, ni lo uno ni lo otro, a la creación de una cultura de ghetto. Para su anclaje ocupa generalmente las redes sociales, gracias a las cuales pueden desempeñarse en una gran variedad de labores, prefiriendo el comercio minoritario. Eso no sería una limitante para aquellos que se arriesgan en la industria o en las actividades científico culturales, en las que destacan dejando profundas huellas a través de obras científicas, literarias, musicales y artísticas.

A pesar de tener una gran versatilidad, los italianos no pierden su etnicidad que se ve manifestada en diversas instituciones que los agrupa, en publicaciones que les informa de manera permanente sobre los acontecimientos ocurridos en Italia, así como en las tareas que desarrollan en el país que los cobija. Mientras tanto establecen alianzas de parentesco y compadrazgo entre ellos mismos, así como con los peruanos, nexos a través de los cuales les es plausible transmitir aspectos culturales que en la actualidad se encuentran inmersos en la idiosincrasia peruana: comida, juegos, vocablos, gusto estético, entre otros.

Esta minoría en su deseo de ser reconocida, aceptada, estimada y adoptada, traduce su lenguaje cultural y el de sus descendientes, a los nuevos sentidos y valores de su segunda patria, por lo que no es extraño encontrarla organizando dos hospitales de sangre y un batallón de defensa durante la Guerra del Pacífico (1879-1884), fundar compañías de bomberos a raíz del Combate del Dos de Mayo contra España (1866), y expresar este sentir nacionalista, independiente y republicano a través de diversas obras de arte. Así, en el ámbito de las artes los italianos son los que mayor influencia demarcan. Si bien es cierto muchos de ellos permanecen por corto periodo, los hubo aquellos que deciden establecerse en el país e involucrarse con él. El camino es abierto en los albores de la República por el dibujante viajero Fernando Brambilla que venía conformando parte de la expedición de Alejandro Malaspina allá por el año de 1793, cuando ésta iba de regreso a España. A Brambilla lo siguen algunos arquitectos que radican en la ciudad de Arequipa; todos ellos relacionados con el estilo imperante, el neoclasicismo.

El proceso se reinicia con fuerza a través del pintor Antonio Meucci en 1833. Desde ese momento el flujo de artistas italianos es constante, favorecidos económicamente por la Era del Guano y con posterioridad por la República Aristocrática, son apoyados además por su propia red social étnica que les encargan obras o los ayudan a relacionarse. Algunos de estos artistas pasan por el país como viajeros; tal es el caso del pintor Ignacio Manzoni radicado en Buenos Aires. Otros, como Francisco Pietrosanti, vienen contratados por el gobierno para realizar diversas obras, en tanto un tercer grupo lo hace de manera voluntaria empujados por los problemas económicos, o expulsados por la situación política de su patria que los convertía en perseguidos a raíz de sus ideologías y actitudes de rechazo a la invasión austriaca; de esta manera llega Antonio Raimondi, Virgilio Pelossi y Bruno.

Las actividades en las que se desenvuelven son variadas, no necesariamente limitándose a una de ellas. Era común que los pintores incursionaran en la escenografía, el decorado y el dorado, que los ingenieros fuesen arquitectos, decoradores, estuquistas; que los escultores se involucraran con la ornamentación e instalación de monumentos, que los grabadores hicieran la labor de litógrafos, xilógrafos, imprenteros, que los joyeros se desempeñaran en las diversas cecas del país como talla mayor. Era algo así como un mundo polifacético, donde la actividad artística no estaba bien definida, por lo que resultaba ser tierra de nadie, tal vez por esa actitud romántica de conocer, dominar y experimentar en varios campos. Ante esto, el deambular entre una y otra disciplina resultaba de lo más normal, como es el caso de José Tiravanti, que no satisfecho con su labor de ingeniero, arquitecto, escultor y pintor, coloca una casa de juegos y entretenimientos para la élite peruana, donde además se podían escuchar conciertos musicales realizados por solistas.

A lo ya señalado hay que agregar la labor de mecenazgo de la cual gozan algunos artistas, en cierta medida gracias al uso que saben darle a sus redes étnicas-sociales, tarea en la que no están ajenos algunos peruanos entre los que destaca el general Ramón Castilla, quien en su vida privada es retratado por el escultor Virgilio Pelossi a través de un busto en yeso de tamaño natural, en tanto el pintor Leonardo Barbieri realiza un interesante retrato de cuerpo entero de su esposa, doña Francisca Diez Canseco. Para decorar su casa, el Mariscal Castilla contrata los servicios del polifacético José Tiravanti, al cual encarga la elaboración de una serie de murales al fresco donde se aprecian diversos paisajes europeos.

La influencia italiana en el arte decimonónico peruano es determinante. Se deja sentir con fuerza debido a varios aspectos que se traslucen en la arquitectura, la escultura, la pintura, la litografía y la difusión del arte, siendo las dos primeras disciplinas trascendentes en la formación de la estética urbana del siglo XIX a través de una serie de inmuebles públicos y particulares, así como de obras escultóricas en mármol que decoran la arquitectura urbana y funeraria dentro de conceptos clásicos europeos.

Así se conciben una serie de edificios de gran aliento, erigidos ya sea por el esfuerzo particular o estatal; en algunos, como los diseñados por Mateo Grazziani y Antonio Leonardi, las características renacentistas están presentes. Para fines del siglo, a pesar del afrancesamiento imperante con el estilo *art nouveau*, Julio Lattini y los hermanos Guido y Rinaldo Masperi destacan con la variante conocida como *stile floreale*. De manera paralela otro grupo de italianos conforma empresas constructoras que toman a cargo importantes proyectos privados y estatales como aquella dirigida por el ingeniero Giovanni Matellini.

En cuanto a la escultura la producción fue mayoritariamente italiana. Este hecho se trasluce a través de los numerosos mármoles importados desde Italia para ornamentar la urbe por iniciativa del gobierno, así como por algunas casas comerciales especializadas en este tipo de rubro. Sin dejar de lado este aspecto comercial, más bien explotándolo, se insertan Francisco

Pietrosanti, Ulderico Tenderini y Pedro Roselló. El primero deambula además dentro del ornato público, instalando fuentes, o remodelando plazas y paseos públicos. El segundo, dueño de su propia marmolería, trabaja en forma independiente o se asocia con sus paisanos, en tanto el tercero, funda una empresa marmolera que hasta el día de hoy sigue vigente; los dos últimos incursionan preferentemente dentro del arte funerario.

Sin embargo, a pesar de la abundante obra material que legan, su labor se ve truncada al no formar una escuela y discípulos entendidos en esta materia. El único que deja huella académica dentro de la juventud peruana es Libero Valente, contratado por el gobierno en 1911 como docente de la Escuela de Artes y Oficios en la asignatura de escultura, enseñanza que repercute en las generaciones del arte contemporáneo.

En el campo de la pintura destaca la presencia de Leonardo Barbieri por dos razones: la enseñanza y la promoción del arte. La primera la realiza a través de una Academia particular que para tal efecto abre, la cual contaba con modelos, estampas y maniqués, mientras daba a conocer el trabajo de sus discípulos y de otros artistas a través de la primera exposición nacional que se realiza en Lima, instancia que sirve para promover la pintura y demandar, a través de la crítica, la urgente necesidad de establecer una Academia de Bellas Artes, solicitud que no repercute en la actitud cultural, pues el gobierno hace de ella "oídos sordos".

En la esfera de la litografía es Peter Bacigalupi con la revista *El Perú Ilustrado*, de la que era editor, quien promociona este tipo de arte, haciendo de sus talleres una escuela, pues a ellos invita y permite practicar a los jóvenes con interés y talento a quienes alentaba en su producción divulgada por medio del mismo semanario.

En el campo de la difusión del arte se encuentra la personalidad de José Rainuzzo quien decora la fachada del Molino de Santa Clara con esculturas italianas importadas ex profeso para ello. Por su parte Ricordi en su Almacén y Depósito de Música exhibe obras escultóricas y pictóricas de diversos artistas. Leonardo Barbieri, gracias a su tenaz empeño, organiza la primera exposición de arte en lo que fuera el convento de San Pedro. Peter Bacigalupi también presta su imprenta para exponer algunas obras, mientras convierte su revista, *El Perú Ilustrado*, en el espacio ideal para propalar la litografía, muchas de ellas inspiradas en fotografías.

Mientras estos artistas se desarrollan dentro de un espacio eminentemente académico, hay otros involucrados en el sentir patriótico, que sin dejar de lado su formación, se expresan a través de la escultura, la litografía y la pintura de héroes peruanos, registro visual que ayuda a educar al pueblo peruano en la historia y nuevos valores del país, así como a formar la identidad nacional y el inconsciente colectivo del Perú Republicano. En este universo se mueven Virgilio Pelossi y Agostino Marazzani, exaltando la imagen de aquellos individuos que hacen de su vida la defensa de los valores éticos patrióticos. En el mismo ámbito también deambula Peter Bacigalupi cuando por medio de *El Perú Ilustrado* da a conocer el retrato y la vida de diversas personalidades inmoladas en la Guerra del Pacífico. De manera paralela llama a todos los peruanos a erigir, por suscripción popular, una estatua al héroe de Angamos, el Almirante Miguel Grau Seminario, que había entregado su vida en defensa de la patria, obra plasma da en Italia gracias a los cinceles del escultor Bartolini.

Este sentir patriótico es procesado a fines del siglo XIX y principios del XX por dos pintores hijos de italianos: Juan Lepiani y José Effio, quienes a través de sus obras recogen diversos pasajes de la historia peruana, así como escenas de la vida cotidiana del pueblo; si bien es cierto se encuentran dentro de un ideal romántico, éste se inspira en los temas nacionales, dejando a un lado asuntos de índole universalista, reforzando de esta manera la tarea ya iniciada por sus antecesores.

Sin lugar a dudas el ideal estético que difunden los italianos es aquel nacido de su milenaria civilización. Eso no sería una limitante para que, a través de diversas actitudes se identificaran con el proceso nacional de este joven estado americano que los había recibido. Es por eso que, no sólo ponen sus conocimientos académicos al servicio del Perú ya sea a través de la docencia, de la elaboración o de la difusión de diversas obras de buena calidad plástica sino, además, por medio de los temas históricos donde se encontraban los retratos de los héroes, se involucran en el rescate de la identidad nacional resquebrajada a raíz de los duros golpes y avatares políticos que le habían ocasionado sucias jugadas al Perú, como la pérdida y desmembramiento del territorio nacional. De esta manera llamaban a los ciudadanos a conocer su propia historia, y a sentirse orgullosos de ella, pues en este pasado se encontraban las figuras de líderes cuyos ejemplos eran dignos de emular.

ANEXOS

DICCIONARIO DE ARTISTAS ITALIANOS EN EL PERÚ COLONIAL Y DECIMONÓNICO

Este diccionario recoge la biografía de los artistas italianos o hijos de italianos que residen, visitan o envían obras al Perú dentro de un panorama cronológico que abarca desde el siglo XVI hasta fines de la centuria decimonónica (1534-1920). Para facilitar su lectura, después de cada nombre figura entre paréntesis la actividad profesional acompañada de la palabra residente o viajero a fin de distinguirlo de aquellos otros donde sólo figura su profesión pues estos artistas sólo se limitan a enviar su producción plástica sin haber conocido físicamente el país.

Los datos de cada biografía han sido obtenidos de diversas fuentes escritas y orales cuando se tuvo acceso a la información proporcionada por algún descendiente directo. En el caso de las primeras se consultaron como base algunos libros que han antecedido el estudio de la colonia italiana y sus aportes en el Perú como *La vita italiana nella Repubblica del Peru* de Emilio Sequi, *El Perú actual y las colonias extranjeras* de Enrique Centurión. También se revisaron otros textos como la *Enciclopedia del Arte en América* de Vicente Gesualdo, la *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arte*, el *Dizionario biografico degli italiani*, así como diversos libros que tratan sobre historia del arte del siglo XIX en diferentes países de América Latina. Asimismo se analizaron con detenimiento varios diarios y revistas del siglo XIX, siendo los principales *El Comercio* y *El Perú Ilustrado*.

Abanzini, Tomás (arquitecto residente). Es de fines del siglo XVIII, momento en el cual trabaja en la ciudad de Arequipa, y en los pueblos de Cayma, Cabana y Cabanilla (Gutiérrez, 1992:95).

Agustini (vidriero residente). Natural de Florencia, arriba a Lima en 1855. Su especialidad artística estaba dirigida al trabajo del vidrio soplado, material con el cual elaboraba objetos de diversos colores y formas, empleando finos hilos de cristal que hacían de su trabajo una verdadera filigrana ("Trabajos...", 1855:1).

Albertozzi, Juan (constructor residente). A fines del siglo XIX trabaja en la ciudad de Arequipa donde erige el portal de San Agustín (Gutiérrez, 1992:157-160).

Alesio, Adrián de (pintor y poeta peruano hijo de italiano, residente). Nace en Lima a principios del siglo XVI. Hijo de Mateo Pérez de Alesio, estudia pintura bajo la dirección de su padre. Toma el hábito dominico, y al igual que su padre es artista; se destaca como miniaturista y pinta los libros del coro de Santo Domingo (Estabridis, 1989:142).

Alesio, Mateo Pérez de (pintor y grabador residente). Nace en Lecce, en la Puglia, al sur de Italia en 1547 hijo de Antonio Pérez de Alesio y Madama Lucente. Fallece alrededor de 1616 en Lima. Algunos investigadores comentan que en Roma tuvo la oportunidad de ser discípulo de Miguel Ángel, hecho que se ha discutido por falta de documentos. Realiza bastante pintura mural en Roma y otras ciudades italianas como los frescos en la Villa Mondragone. Entre 1581 y 1584 hace grabados (Estabridis, 1989:128-132). Pasa a Sevilla en 1583. Arriba al Perú aproximadamente en 1588-89 con la idea de trabajar como artista y realizar otras actividades que lo enriquecieran. En 1598 se casa con la limeña María de Fuentes, unión de la cual nacen tres hijos: uno de ellos, Adrián sería también pintor.

La obra de Pérez de Alesio es profusa; si bien es cierto que la mayoría versa sobre la temática religiosa, también realiza algunos retratos como aquel del virrey García Hurtado de Mendoza y otros personajes de la corte virreinal. Entre sus discípulos destaca su hijo Adrián, el italiano Pedro Pablo Morón, Francisco Bejarano y Francisco García (Gesualdo, 1968:V.3).

Está considerado, junto a Bitti y a Medoro, dentro de la "Trilogía de los pintores italianos" cuyas influencias manieristas marcarían el siglo XVII y continuarían vivas en la provincia en el XVIII.

Amici, Luigi (escultor). Nace en Jesi en 1817. Marcha niño a Roma y es admitido en el Hospicio de San Miguel donde estudia diseño bajo la dirección del pintor y grabador Francisco Giangiaco. Debido a su pasión por el arte es acogido en el estudio de Adamo Tadolini. Sus primeras obras fueron retratos, bustos. La primera estatua fue Dios Pan, después Madre Pompeyana; para el Hospicio de San Miguel realiza un busto de su maestro Giangiaco. Fue académico de la Academia de San Lucas desde el 27 de abril de 1866. Muere en Roma en 1897 (*Enciclopedia...*, 1950:966, V.2).

Andrei di Carrara, Fernando (escultor). En los talleres de Adamo Tadolini en la ciudad de Roma, este escultor elabora en 1855, en mármol de Carrara el signo Cáncer, obra encargada para decorar la Alameda de los Descalzos del distrito del Rimac, a raíz de la remodelación que de ella se hace durante el segundo gobierno de Ramón Castilla.

Arrigoni, Fernando (pintor residente). Llega a Lima en 1857, ciudad en la que vive en la calle Judíos en una habitación de la casa del señor Balega. Especializado en pintura al óleo y al fresco, realiza retratos o decora interiores de casa particulares con pintura mural. Además dicta clases de pintura y de dibujo en el domicilio de los estudiantes ("Lecciones de pintura", 1857:1).

Bacigalupi, Peter (litógrafo y fotógrafo residente). Industrial de origen italiano nacido en el año de 1855 en Estados Unidos. Para 1879 ya radicaba en Lima; las crónicas de la época lo describen como

"activo e inteligente; es la fiel representación del trabajo, de lo que pueden los esfuerzos del hombre, cuando á la constancia que no retrocede ante nada, une esa actividad y ese tino en la elección de los medios, siempre dignos y siempre nuevos. (...) Peruano por los sentimientos que abriga en pró del adelanto de esta bella nación del nuevo mundo; y peruano porque da en sus talleres preferente ocupación á los hijos del país, que hay en número más de cincuenta, tienen labor honrosa, constante y bien distribuida". (*El Perú Ilustrado* N° 53, Lima, mayo 12, 1888:3)

En 1887 establece en la capital un taller de imprenta y litografía en la calle Espaderos 237, organizado con los implementos más modernos de la época. En sus instalaciones, el 14 de mayo de ese mismo año nace el semanario *El Perú Ilustrado*, en el que participan como grabadores artistas consagrados como Evaristo San Cristóval, el norteamericano Taylor y el italiano Carlos Fabbri, así como jóvenes que recién se iniciaban. Pero esta publicación estaba muy lejos de ser rentable pues

"contrariedades infinitas y los fuertes gastos que demanda á los SS Bacigalupi y Ca. el sostenimiento de esa publicación, que lejos de constituir un negocio, solo vive porque ellos han formado el propósito de sostenerla á todo trance" (*El Perú Ilustrado* N° 40, Lima, febrero 11 de 1888:2)

En esta imprenta se realizaban además trabajos de litografía y grabados de toda clase; asimismo vendían útiles de escritorio, libros en blanco, joyería falsa, lapiceros de oro, relojes americanos, lámparas de cuerda y de manera permanente se exhibían algunas obras artísticas. La empresa Bacigalupi y Cia. representaba a la firma norteamericana J.F.W. Dorman, fabricantes de prensas para imprimir; asimismo fueron intermediarios con particulares que ofrecían artículos de segunda, relacionados con el mundo gráfico, como máquinas para imprimir (de pie y de mano), tipos, grabados, tinta y papel de imprenta.

Baini, F. (escultor). En los talleres de Adamo Tadolini en la ciudad de Roma, este artista elabora en 1866, en mármol de Carrara, el signo Escorpión, obra encargada para decorar la Alameda de los Descalzos del distrito del Rimac, a raíz de la remodelación que de ella se hace en 1856.

Ballarino (grabador residente). Grabador que vive en Perú durante el siglo XIX (Sequi, 1911:C-254).

Barbieri, Leonardo (pintor residente). Nace en Santa María. En 1844 se encuentra radicando en Buenos Aires, Argentina, en la casa de su paisano, también artista, Sauveur Ottolenghi. En 1847 vivía en California (Estados Unidos) (Gesualdo, 1968:T.3), y para 1856 se encontraba en Arequipa (Perú) (Gutiérrez, 1992:120). Al año siguiente se había establecido en Lima ciudad en la que abre una academia particular de dibujo y pintura que contaba con láminas, yesos y maniqués para la enseñanza. Involucrado en el mundo del arte como retratista y pintor asuntos religiosos, así como en la docencia, en agosto 1860 organiza la primera exposición colectiva de arte, en los ambientes del antiguo Convento de San Pedro, que para tal efecto se los había cedido el

gobierno. Entre sus discípulos están Evaristo San Cristóval y Palemón Tinajeros ("Los aficionados a la pintura", 1860:3).

Bartolini (escultor). Realiza el monumento a Miguel Grau que se erige en el Callao. Para elaborar este proyecto se hace una colecta popular en 1889 en el ámbito nacional, idea nacida de Peter Bacigalupi editor de la revista *El Perú Ilustrado* desde donde se convoca a dicho proyecto. La obra consiste en una columna sobre la que se encuentra de pie el héroe de Angamos, hecho en bronce.

Bartolini, Lorenzo (escultor). Nace en Savignano (Prato) el 6 de enero de 1777; muere en Florencia el 20 de enero de 1850. Hijo de cerrajero, a los doce años ingresa a la Academia de Bellas Artes de Florencia donde trabaja el alabastro con diseños neoclásicos. A los veinte años viaja a París donde estudia en la escuela de David y frecuenta después la del escultor F. Lemot; entabla rápida amistad con Ingres. En 1802 participa en el concurso del Premio de Roma y obtiene el segundo lugar. A pesar de haberse formado en la escuela de David presenta una gran reacción hacia el clasicismo imperante. En 1808 es llamado a Carrara por Elisa Baciocchi para enseñar en la academia donde forma a numerosos discípulos. En 1839 se hace profesor de la Academia de Bellas Artes donde inicia la batalla contra el clasicismo.

En 1814 se establece en Florencia. Entre sus obras está la Caridad educadora (1824), Fidia in Dio (1836). La toma de la condesa Sofia Zamojska (1837) en Santa Cruz de Florencia, obra inspirada en la arquitectura funeraria del Renacimiento florentino. En 1847 viaja a Roma para modelar el Busto de Pío IX. A su regreso a Florencia, a pesar de su avanzada edad, empieza el Monumento a Cristóbal Colón (*Enciclopedia...*, 1950:250, V.6).

Algunas reproducciones de sus obras fueron traídas a Lima en 1866 por la casa comercial Denegri Hermanos ("Las nuevas...", 1866:2).

Basso, Eduardo (escultor). Escultor radicado en Génova. Algunas de sus obras, fechadas en la década de 1880, están relacionadas con las virtudes teologales, y se encuentran en el cementerio Presbítero Maestro y Baquíjano. Una *Stella Maris* está en el Museo Naval del Callao. Su trabajo en mármol es eminentemente de corte académico.

Benaglia (escultor). Nace en 1823. Discípulo de Thorwaldsen aprende en su taller el trabajo del mármol. Entre sus obras destaca el mármol *Ganymides* y la arcilla *Paris* (Bénézit, 1976:615, T.1) En los talleres de Adamo Tadolini en la ciudad de Roma, este artista elabora en 1857, en mármol de Carrara, el signo Virgo, obra encargada para decorar la Alameda de los Descalzos del distrito del Rimac, a raíz de la remodelación que de ella se hace en 1856, durante el segundo gobierno de Ramón Castilla.

Bertattini, Giovanni (fotógrafo residente). Arriba a Lima en 1919 y continúa activo para 1921 (Archivo...).

Bertolotto, Oreste (herrero residente). Después de haber finalizado sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Turín, trabaja en diversos centros de arte industrial de Italia. Ya en Lima, en 1911 establece una sociedad con sus paisanos Juan B. Rostagno y Domingo Rusca, para establecer, en la calle Quilca, la Herrería y Cerrajería Italiana La Moderna. Gracias a la moderna infraestructura que tenían instalada, podían realizar con soldadura autógena hermosos trabajos de fierro, como puertas, ventanas, balastradas, que rápidamente comenzaron a ser requeridos para los acabados de los diversos inmuebles que por esos años se construían (Centurión, 1924:433).

Bezini (escultor residente). Natural de Roma, participa en el Combate del 2 de Mayo de 1866, formando parte de la sección de hachas y escaleras en la Compañía de Bomberos Roma que por esos días acababa de fundarse. Una vez concluido el Combate realiza un pequeño obelisco como homenaje a dicho Combate, gracias a la idea y ayuda de Emilio Longhi, monumento que ponen como triunfo durante el banquete de agasajo que les ofrece el Presidente Pardo a las compañías de bomberos por su participación ("Los ciudadanos...", 1866:4).

Biseh, F. (escultor). En los talleres de Adamo Tadolini en la ciudad de Roma, este artista elabora en 1855, en mármol de Carrara el signo Leo, obra encargada para decorar la Alameda de los Descalzos del distrito del Rimac, a raíz de la remodelación que de ella se hace durante el segundo gobierno de Ramón Castilla.

Biserrí (escultor). En los talleres de Adamo Tadolini en la ciudad de Roma, este artista elabora en 1855, en mármol de Carrara los signos Acuario y Tauro, obras encargadas para decorar la Alameda de los Descalzos del

distrito del Rimac, a raíz de la remodelación que de ella se hace en 1856, durante el segundo gobierno de Ramón Castilla.

Bitti, Bernardo (pintor residente). Natural de Las Marcas. Arriba al Perú en 1575 después de haber pasado por Ecuador. Jesuita, profesaba como voto el silencio. Como resultado de su presencia deja numerosos óleos de temática religiosa preferente con temas relacionados a la Virgen y a Cristo, donde se aprecia una delicada factura, los que se pueden ver en las iglesias y conventos de la orden Jesuita. En 1583 viaja a Cusco donde trabaja en escultura. En 1585 llega a la provincia jesuita de Juli (Puno) para dejar en ella la mayor parte de su producción en pintura y escultura en las iglesias de los pequeños pueblos. De allí continúa a Arequipa, para retornar a Lima en 1604. En 1610 regresa a Europa.

Está considerado, junto a Pérez de Alesio y a Medoro, dentro de la "Trilogía de los pintores italianos" cuyas influencias manieristas marcan el siglo XVII y continúan vivas en la provincia en el XVIII.

Blotte, Giuseppe (escultor residente). Llega a Lima en 1897; para 1921 continuaba activo (Archivo...). Algunas de sus obras se pueden apreciar en el cementerio Presbítero Maestro de Lima.

Bolzani (vidriero residente). Radicado en Lima en 1861, trabaja en sociedad con su paisano Bozzo, el vidrio plano transparente o de color, superficie sobre la cual realiza decoraciones floreadas, raspados y acanalados (Bozzo, 1861:1).

Bonanni, Vicente (escultor). Uno de sus obras se encuentra en el cementerio Presbítero Maestro; es el monumento a Felipe Pardo y Aliaga hecho en mármol de Carrara en 1869.

Borsani, Antonio (jardinero residente). Arriba a Lima en 1856 contratado para mantener en perfecto estado los jardines de la Alameda de los Descalzos, recién remodelada (Barreda, 1856).

Bozzo (vidriero residente). Radicado en Lima en 1861, trabaja en sociedad con su paisano Bolzani, el vidrio plano transparente o de color, superficie sobre la cual realiza decoraciones floreadas, raspados y acanalados (Bozzo, 1861:1).

Bragagnini Gai, Félix (grabador y joyero residente). Nace en Roma en 1848. En compañía de su esposa Joaquina Robert arriba a Lima en 1873 como miembro del servicio diplomático. Vive algún tiempo en la capital, pero la delicada salud de su esposa lo determina a viajar hacia Arequipa donde llega en 1877; en esta ciudad se desenvuelve como comerciante, joyero y grabador. De esta época destaca la medalla en oro y brillantes que realiza en 1879 por encargo del Concejo para obsequiársela al Almirante Miguel Grau Seminario por su victoria en el Combate de Iquique (21 de mayo de 1879), durante la Guerra del Pacífico.

A fines de 1885 o principios de 1886 Bragagnini traslada su residencia a la ciudad de Cusco para trabajar en la Casa de la Moneda, lugar en el cual graba por lo menos dos monedas que se distinguen por las iniciales FB. A fines de 1889 se ofrece como Director responsable de dicha Casa, pero por la ambigüedad de su propuesta, ésta es rechazada. Más tarde ocupa diferentes cargos públicos, funda el Colegio de Santa Ana, construye el cementerio y durante varios años es director de la Beneficencia. Fallece en el Cusco en 1923 (Yábar, 1996-B:78-234).

Brambilla, Fernando (pintor, dibujante y grabador viajero). Nace en Milán en 1750 y fallece en 1832. En 1790 es contratado en Milán como dibujante para que formase parte de la expedición de Alejandro Malaspina que realizaba un viaje por las costas del Atlántico y del Pacífico por orden de la corona española, en la corbeta la Atrevida. Brambilla, junto a Giovanni Revenet otro dibujante italiano, se une a la expedición en el puerto de Acapulco en noviembre de 1791, para reemplazar a los dibujantes españoles José del Pozo y José Guío. En su viaje por México, Filipinas, Australia, la costa de California, Perú, Chile, Argentina y Uruguay recoge, en las técnicas de la ténpera, la aguada y el dibujo a lápiz, escenas de la vida cotidiana y tipos humanos de la costa como del interior (Cruz, 1984:102). Pasa por el puerto del Callao en 1793 donde con la expedición permanece algunas semanas.

En 1795, a su regreso a España, es nombrado "pintor de cámara" del rey Carlos IV y con posterioridad de Fernando VII, así como profesor de perspectiva en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Graba varias vistas de Madrid y de los sitios reales. Entre 1795 y 1798 se editan, con la técnica del aguafuerte, veinte estampas dibujadas durante la expedición. Considerado un experto dibujante neoclásico y sabio tratadista, sus grabados constituyen un testimonio invaluable de la América del siglo XVIII (Gesualdo, 1968:V.3), obras que

se encuentran en el Museo Nacional de la Marina de Madrid y en el Museo de Luján en Argentina (Bénézit, 1976:269, T.2).

Brondi, José (encuadernador, residente). Para fines del siglo XIX en la Plazuela de San Pedro tenía su taller el encuadernador Brondi, quien realizaba finos trabajos en cuero sobre los que doraba nombres (Benvenuto, 1983:49).

Bruno (escultor residente). Natural de Italia, llega a Perú a raíz de problemas políticos, por lo que en 1861, cuando la unificación italiana se concretiza, Bruno retorna a su país natal. Sobre su producción plástica poco se conoce. Se sabe que trabajaba la madera con increíble calidad, dándole a cada obra un carácter individual (Un Cosmopolita, 1861:7).

Cafá, Melchiorre (escultor). Hijo de Marco Cafá, nace en 1635 (algunos autores señalan 1613) en la isla de Malta vecina a Sicilia. Antes de 1660 arriba a Roma. En 1662 ingresa a la Academia de San Lucas donde estudia escultura bajo la dirección de Ercole Ferrata. Su estilo lo define cuando conoce la obra de Bernini, de quien se ve influido. En la escultura italiana es considerada la personalidad más relevante de la generación posterior a este gran maestro. A través de su obra manifiesta una nueva concepción de esta disciplina, con un orden expresivo nuevo que se confronta con la generación anterior. Su corta producción está concentrada entre los años de 1660 y 1667 y son poquísimas las piezas que logró finalizar (*Dizionario...*, 1973:23—235). Por encargo del Papa Clemente X realiza en 1665 la talla en mármol de *Santa Rosa yacente*, que se encuentra en la actualidad en el altar de los santos peruanos en la iglesia de Santo Domingo de Lima ("Santa...", 1995:307). En Perú su apellido se registra como Caffá. Fallece en setiembre de 1667.

Cappeletti, Aquilino (constructor residente). A fines del siglo XIX trabaja en la ciudad de Arequipa donde erlabora las bóvedas y pavimento del portal de la cárcel (Gutiérrez, 1992:157-160).

Cassoni, Bernardo (escultor). Es el autor de las estatuas de mármol de Carrara que José Rainuzzo adquiere en 1865 para decorar la fachada del Molino de Santa Clara en la ciudad de Lima. Hoy día dispersas, muchas de ellas se encuentran desaparecidas o forman parte de colecciones particulares. Representaban diversos personajes relacionados con las ciencias y las artes europeas entre los que se encuentran Cervantes, Colón, Galileo, entre otros.

Cevasco, Giovanni Battista (escultor). Nace en Génova en 1817. Estudia en la Academia de Lingüística y Bellas Artes de su ciudad natal, especializándose en escultura en mármol. Por mantenerse ligado a la escuela naturalista local, a este artista se le considera provinciano. Toda su vida transcurre en Génova donde tenía su propio taller y era muy reconocido. Sólo después que su obra sale de la Liguria (1858), algunas de ella con destino a América, comienza a suscitar la admiración de visitantes extranjeros a su atelier. Una de estas obras se encuentra en el cementerio Presbítero Maestro de Lima; se trata del Monumento a Dominga Ceballos elaborado en 1878. Nunca satisfecho con su propia producción, constantemente la perfecciona. De manera paralela a su actividad artística, mantenía una activa vida social y política, que la llevarían a involucrarse en el movimiento de liberación y unificación italiana. Cevasco fallece en Génova en 1891 (*Dizionario...*, 1980:334-335).

Cheretti, Pedro (arquitecto, escultor residente). Activo en la Lima en el año de 1843, dictaba clases de arquitectura y escultura en todo tipo de piedras ("Aviso interesante", 1843-B:4).

Codda, Emma (pintora residente). Arriba al Perú a la edad de cinco años. De joven se dedica a la pintura y sólo se tiene noticias de su actividad artística gracias a la exposición - concurso llamada por la filántropa peruana radica en París Adelina Concha de Concha en mayo de 1891. En la muestra realizada por este motivo en los ambientes de la Biblioteca Nacional de Lima, Emma participa con tres obras: *La mujer de Sprescia oyendo la proclamación de Moro*, *Una cara de niño* y *La Venta del título* (copia de Ignacio Merino), gracias a las cuales se hace acreedora a una medalla de oro ("Concurso...", 1891:2047).

La presencia de ella fue un tanto controvertida, pues dentro de los parámetros se especificaba que no podían participar extranjeros. En su defensa salió el crítico Emilio Gutiérrez de Quintanilla que indignado comenta en el semanario *El Perú Ilustrado*

"He oído hablar de una señorita Emma Codda, á quien por cierto á causa de este accidente se le desconoce (por fuera) el derecho de disfrutar los premios del concurso. Creo que en esta

opinión habrá más de envidia y bajeza que de justicia, si en verdad esta señorita, aunque nacida en Italia, se domicilió en Perú antes de cumplir sus cinco años, esto es, cuando el nativo clima aun no puso formar su tipo físico; cuanto menos nacionalizar su fisonomía moral y apropiarse de su talento." (Gutiérrez, 1891:2017)

Afortunadamente el impase se soluciona y la señorita Códca disfruta de una de las medallas de oro.

Corradi, Néstor (pintor viajero). Pintor retratista, especializado en miniatura con formación académica. Trabaja en Nueva Orleans en 1837 y en Nueva York entre 1854 y 1860 (Gesualdo, 1868:T.3). En agosto de 1840 arriba a Lima acompañando a la Compañía Lírica italiana, hospedándose en la casa de su paisano Camilo Domeniconi; durante su permanencia aprovecha para realizar algunos retratos al óleo ("Avisos. Bellas Artes", 1840:4).

Corzo, Genaro (bordador residente). En la década de 1880 se encontraba establecido en Lima Genaro Corzo, especializado en realizar finos y artísticos bordados destinados a vestir imágenes religiosas

Costa, Pietro (escultor). Nace en Génova, Italia, en 1849. Frecuenta la Academia de Lingüística y Bellas Artes de Génova, siguiendo particularmente la especialidad de escultura; pronto se destaca como buen estudiante, motivo por el cual recibe numerosos premios internos entre los años de 1866 y 1870. Una vez finalizado sus estudios obtiene, en 1871 la beca a Florencia para perfeccionarse, para pasar después a Roma. Entre sus numerosas obras, con las cuales participa en exposiciones nacionales (Torino) e internacionales (Roma, París, Londres) se encuentra el *Monumento al General Lavalle* en la ciudad de Buenos Aires. Después de esta obra de contenido público, Costa se dedica, a partir de 1874, a la escultura de género y a la producción de monumentos funerarios. En el cementerio Presbítero Maestro de Lima se encuentran dos de ellos: el del General Althaus de 1866, y el mausoleo Espantoso, fechado en Florencia en 1876.

En los últimos años de su vida su trabajo escultórico disminuye en cantidad, más no en calidad. Costa, que además de ser escultor también era pintor, fallece en Roma el 13 de marzo de 1901 (*Dizionario...*, 1984:248-249).

Domeniconi, Camilo (pintor residente). Hacia 1830 se encontraba activo en Santiago de Chile, donde adquiere prestigio gracias al retrato que hace del primer ministro Diego Portales, después de su asesinato, para lo cual tuvo que reconstruir la fisonomía del político con los restos despedazados del cadáver (Gesualdo, 1968:T.3). Procedente de Chile para febrero de 1840 se encontraba radicando en la ciudad de Lima; para ganarse la vida, además de su actividad como retratista, se dedica a la docencia particular de la pintura y el dibujo, enseñanza preferentemente dirigida a señoritas ("Avisos", 1840:4). En el mes de agosto de ese mismo año hospeda en su casa a su paisano, también pintor, Néstor Corradi quien venía formando parte de la Compañía Lírica italiana.

Dovela, Antonio (pintor residente). Nace en Italia y llega a Lima a principios del siglo XVII. En 1630 pinta y dora la Capilla de Santa Lucía en la iglesia de San Agustín, obra por la cual recibe mil doscientos pesos. Se le contrata ese mismo año para que realizara santos de cuerpo entero y ángeles en las pechinas (Gesualdo, 1968:V.3).

Durini, J. (escultor residente). Este artista se desenvuelve entre Lima y Callao a partir de la primera década del siglo XX. Su obra, que se localiza en los cementerios Baquijano y Presbítero Maestro, es sencilla en factura.

Effio, José (pintor hijo de italiano, residente). Nace en Lima probablemente en 1858, hijo de un inmigrante italiano y una mulata. Algunos cronistas especulan que era discípulo de Leonardo Barbieri quien impartía clases de dibujo en Lima entre 1858 y 1865. Para 1890 ya era un artista reconocido pues al presentarse en la exposición de ese año no se le permite concursar al premio. Su obra versa más en los temas de género, rescatando asuntos populares, aunque también rescata el hecho histórico de la fundación de Lima. Muere en Lima en 1914.

Espindola, Luis (escultor y ensamblador residente). Para el año de 1620 radicaba en Lima; se dice que participa con Pedro Noguera en la elaboración de la sillería del coro de la Catedral de Lima (Radicatti, s/f:74).

Fabi-Altini, Francesco (escultor). Nace en Fabriano el 15 de setiembre de 1830; muere en San Marino (Perugia), en marzo de 1906. Frecuentó varias academias en Roma y finaliza sus estudios con Adamo

Tadolini. Su estilo está marcado por el carácter clásico. Muy fecundo en su obra, poseía cierta habilidad en la elaboración de grandes figuras con tendencia a grupos decorativos con dotes de gran fantasía. Su primera obra es de 1850 y representa a Amare y Mercurio. Pero su colosal trabajo fue la escultura para el monumento de Bolívar en Lima. En 1884 realiza la escultura del apóstol Simón para la fachada de San Pedro (*Enciclopedia...*, 1950:697, V.14). En el taller de Tadolini elabora en mármol de Carrara el signo de Géminis, obra encargada para decorar la Alameda de los Descalzos del distrito del Rimac, a raíz de la remodelación que de ella se hace en 1856.

Fabiani, Luigi (arquitecto residente). Después de trabajar durante ocho años en algunas construcciones del Vaticano, viaja a La Paz, donde realiza varios edificios. En 1907 arriba a Lima para continuar con su tarea dentro de la arquitectura. Gracias a su habilidad pronto se da a conocer y entabla las relaciones necesarias para que se le encomiende el diseño y elaboración de las dos casas de la familia Figari, así como la de la familia De La Puente, además de otras viviendas localizadas en el Paseo Colón, por esos años tan de moda en la burguesía local (Sequi, 1911:C-255).

Fabrizi, Carlo (grabador e imprentero residente). Nace en Forlì en la década de 1860. En Milán realiza sus estudios. Siguiendo su inclinación artística ingresa a la Academia de Brera donde durante seis años estudia pintura y diseño bajo la dirección de los profesores Casnedi, Bertini, Brambilla, Borghi, Caironi. Pero la modesta condición de su familia no le permite especializarse.

Aprende grabado en madera, metal y litografía. Llamado por su hermano Pietro viene a establecerse a Lima aproximadamente en 1887; acá trabaja en la editorial de Peter Bacigalupi. En 1888 establece un modesto local litográfico en sociedad con su hermano Pietro que, gracias a su hábil dirección, se convertiría en un gran establecimiento tipo-litográfico, considerado no sólo el más completo de Perú sino de toda la costa del Pacífico, pues contaba con una maquinaria moderna y sofisticada, importada de Italia. En 1902 la sociedad se deshace convirtiéndose él en el dueño único. Su trabajo artístico e industrial sería reconocido en ferias internacionales en París, Milán, Madrid y Lima a las que acudía periódicamente, obteniendo medalla de oro en la de Londres de 1906. Dentro de la colonia italiana residente es un activo miembro; asume por un tiempo la presidencia del Club Italiano (Sequi, 1911:S-24; J-29-32). Inquieto en el mundo de las finanzas, en la década de 1930, funda, junto a otros dos socios, la primera línea aérea nacional, Faucett. Sin perder contacto con Italia, a donde regresaba periódicamente, fallece en 1942.

Falcone (ceramista). Reconocido ceramista del siglo XIX. Por el año de 1880 una de sus obras forma parte de la colección artística del jurisperito Jorge Silva Satiesteban, en la ciudad de Lima (Benvenuto, 1983:171).

Fioretti, Teófilo (ingeniero residente). A fines del siglo XIX trabaja en la ciudad de Arequipa donde erige los portales de la Catedral en estilo neoclásico (Gutiérrez, 1992:157-160).

Fiscornia, Angel (escultor residente). Activo en Lima en febrero de 1843, ofrecía sus servicios como escultor en todo tipo de piedras, con las que elaboraba diferentes adornos, escalones y todo lo concerniente al arte ("Aviso...", 1843-A:4).

Follis (grabador residente). Grabador que vive en Perú durante el siglo XIX (Sequi, 1911:C-254).

Fumasoli, Juan (decorador residente). Arriba a la ciudad de Lima en 1846 para trabajar como decorador de interiores, empleando para ello materiales como el estuco y el yeso, con los cuales elaboraba cielos rasos, paredes, cornisas y diversos ornamentos en relieve. También tallaba distintos tipos de piedra, incluyendo el mármol ("Juan...", 1846:4).

Gabellini (pintor residente). Pintor que vive en Perú durante el siglo XIX (Sequi, 1911:C-254).

Gajassi, Vincenzo (escultor). En los talleres de Adamo Tadolini en la ciudad de Roma, este escultor elabora en 1857, en mármol de Carrara los signos de Libra y Aries, obra encargada para decorar la Alameda de los Descalzos del distrito del Rimac, a raíz de la remodelación que de ella se hace en 1856.

Gemignoni, Valmore (escultor). Nace en Italia en 1878. Realiza las esculturas en mármol de la Fuente China, que la colonia china obsequia al Perú a raíz del Primer Centenario de la Independencia del Perú.

Georgi, Rafael (escenógrafo, residente). Arriba a Lima en 1852; aprovechando su estadía la empresa del Teatro Principal lo contrata para realizar las escenografías de las óperas Norma y Nabuco, tarea que al siguiente año continúa. Para 1854 el artista ya no radicaba en Lima ("Tributo al Mérito", 1852:3).

Gilardi, Augusto (constructor residente). A fines del siglo XIX trabaja en la ciudad de Arequipa donde erige el mercado de San Camilo (Gutiérrez, 1992:157-160).

Graziani, Mateo (arquitecto residente). Arquitecto, Ingeniero, examinado y patentado en la Universidad de Génova, llega a Lima en diciembre de 1862 ("Mateo Graziani", 1863:1). Es autor del proyecto del Hospital Dos de Mayo, cuyo concurso, convocado por la Beneficencia Pública, gana en 1868.

Graziosi, Giuseppe (escultor, pintor, grabador, litógrafo). Nace en Savignano sul Panaro (Modena) el 27 de enero de 1879. Reside en Florencia donde enseña escultura en la Academia de Bellas Artes. Alumno de G. Gibelli, después lo fue de A. Rivalta. Sufre la influencia de los impresionistas en la pintura, pero en la escultura (al menos con *La mujer de Putifar* (1907) y luego con *La loba* (1912)) se halla dentro de la tradición clásica. Entre sus obras está una *Victoria*, la *Estatua ecuestre de Mussolini*, dos fuentes monumentales para Modena y el Monumento a Colón para La Paz (*Enciclopedia...*, 1950:782, V.17). Las esculturas en bronce que forman parte de la Fuente China, son obras de él y datan de 1921.

Guacarini, Felipe (escultor). Natural de Roma, realiza el pedestal en mármol para la escultura en bronce de Bolívar, elaborada por Tadolini ("La estatua...", 1887:3).

Guido, Fortunato (arquitecto residente). Arriba a Lima en 1914 y continúa activo para 1921 (Archivo...).

Lattini, Julio (arquitecto residente). Realiza, en 1907, el Banco del Perú y Londres, y para 1909 el Teatro Segura, ambos dentro de la corriente estilística del *art nouveau*.

Leonardi, Antonio (decorador escenógrafo, arquitecto residente). Llega a Lima a inicios de 1866 trayendo consigo la compañía de *Marionetti* que le pertenecía a su tío Francesco. Antonio Leonardi había trabajado en la decoración del teatro Carlo Felice de Génova ("Asuntos Personales...", 1865:3). En 1869 diseña el edificio conocido como Palacio de la Exposición, que se inaugura para la Exposición de 1872. Para 1874 dirige la instalación del Monumento Dos de Mayo y en 1878 decora el Teatro Principal y el Politeana.

Lepiani, Juan (pintor hijo de italiano, residente). Nace en Lima el 10 de setiembre de 1864 hijo del italiano Melchor Lepiani y de la peruana Manuela Toledo. Su obra transita preferentemente dentro de la temática histórica peruana, rescatando pasajes de gran trascendencia y significado, entre los que figuran varios sobre la Guerra del Pacífico. Viaja en dos oportunidades a Italia, gracias al apoyo de su familia, para perfeccionarse en la pintura. Ya ciego, fallece pobre en Roma, en 1943.

Lombardo, Luis (arreglos florales, residente). Residente en Lima en la década de 1890, se especializa en el arte de las flores, en el que elabora finos arreglos para fiestas, ceremonias y funerales (Benvenuto, 1893:22).

Luchetti, Giuseppe (escultor). Nace en Pérouse donde es alumno de la Academia de Bellas Artes. Al finalizar sus estudios se marcha a Roma para perfeccionarse (Bénézit, 1976:8, T.7). En los talleres de Adamo Tadolini elabora, en 1855, en mármol de Carrara el signo Sagitario, obra encargada para decorar la Alameda de los Descalzos del distrito del Rimac, a raíz de la remodelación que de ella se hace durante el segundo gobierno de Ramón Castilla.

Luisi, D. (escultor y arquitecto residente). Su obra, iniciada a partir de 1910, se localiza en los cementerios Presbítero Maestro y Baquíjano; está dirigida al arte funerario, especializándose en elegantes mausoleos y esculturas elaborados en mármoles de diferentes colores, en los que, en la generalidad de los casos, se hace presente el símbolo de la cruz.

Mannarelli, Luigi (constructor y ebanista residente). Arriba al Perú después de 1885 para dedicarse a la construcción de diversos inmuebles públicos y privados como la Escuela de Medicina, el Banco Internacional y la casa de Risparmio (Sequi, 1911:C-248).

Manzoni, Ignacio (pintor viajero). Nace en Milán en 1797 en el seno de una humilde familia. En su ciudad natal ingresa, aproximadamente en 1811, a la Academia de Brera; con posterioridad se traslada a la de Florencia y Roma donde se dedica a la restauración de lienzos antiguos. Artista de la Escuela Lombarda, pertenece al movimiento romántico con una obra que versa sobre diversos tópicos como paisaje, bodegones, retrato, religioso, histórico. En 1848 toma parte del levantamiento contra los austriacos, motivo por el cual debe exiliarse. En 1851 determina venirse a América; viaja por varios países de Sud América hasta arribar, en 1852, a Estados Unidos. En 1854 desde Italia regresa a Buenos Aires, Argentina, ciudad en la que determina establecerse; allí abre un taller que era muy solicitado por la burguesía local. Para julio de 1855 llega a Lima, anunciándose como retratista; como lugar de referencia tenía el Almacén y Depósito de Música de su paisano Ricordi, donde, además, exhibe sus obras muy celebradas por la crítica de la época ("Diario...", 1855:7). Sin dejar de recorrer otras partes del continente, retorna, definitivamente a su ciudad natal (Gesualdo, 1968:T.4) en 1862, en la que fallece en 1888 (Bénézit, 1976:153, T.7).

Maratta, Carlo (pintor). Es del siglo XVII; entre sus obras pinta un óleo de Santa Rosa de Lima que se encuentra en una colección privada en el Perú.

Marazzani, Agostino (escultor y pintor residente). Nace en Piacenza en 1853. Siguiendo los pasos de su tío, un coronel piomontés, aprende escultura, especializándose en sus inicios, en animales como los caballos y perros en diversas actitudes. Llega al Perú, aproximadamente en 1896, durante el gobierno de Nicolás de Piérola, dedicándose a elaborar esculturas donde prima la figura humana, muchas de ellas relacionadas con personajes ilustres: José de San Martín, Ignacio Merino, los bustos de Antonio Raimondi y Nicolás de Piérola (Centurión, 1924:233), el proyecto para el monumento a Jorge Chávez, además de las alegorías del Correo Central de Lima. En la pintura realiza el importante pasaje histórico cuando en un heroico acto el coronel Alfonso Ugarte se lanza desde el Morro de Arica defendiendo el pabellón nacional durante la Guerra del Pacífico.

Marruel, Pedro (escultor residente). Llega a Lima en 1890 y para 1921 continúa activo (Archivo...).

Masperi, Guido (arquitecto residente). Junto a su hermano Rinaldo realiza varios inmuebles bajo los lineamientos ornamentales del *stile floreale*, tan de moda por esos años. Sus obras más conocidas son la Casa Pygmalion, la Casa Welsch, la Casa Barragán, elegantes edificios comerciales ubicados en la calle más importante de Lima: el jirón de la Unión. Guido en 1909 decora con yesería el interior del Teatro Municipal (actual Teatro Segura), obra de su paisano el arquitecto Julio E. Lattini.

Masperi, Rinaldo (arquitecto residente). Junto a su hermano Guido realiza varios inmuebles bajo los lineamientos ornamentales del *stile floreale*, tan de moda por esos años. Sus obras más conocidas son la Casa Pygmalion, la Casa Welsch, la Casa Barragán, elegantes edificios comerciales ubicados en la calle más importante de Lima: el jirón de la Unión.

Matellini, Giovanni (constructor residente). Arriba a Lima alrededor del año de 1860 pasando a conformar parte de la colonia italiana, en la que se destaca por sus constantes actividades. Funda la más antigua empresa de construcciones de Lima que realiza la fachada de la Compañía Italiana de Bomberos Roma (1890), el Banco Italiano en el Callao, el Teatro Municipal (1909), más tarde llamado Segura y numerosos inmuebles privados, además de la primera canalización del Callao. En sus propagandas se presenta como constructor civil y señala que hace refacciones, obras de carpintería, albañilería y pintura. Fallece en Lima en 1911 (Sequi, 1911:4)

Medoro, Angelino (pintor residente). Nace en Roma hacia 1567 hijo de Angelino de Meres y Paloma Pompeoto. En 1586 pasa a Sevilla. Un año más tarde llega a Colombia donde permanece por espacio de seis años. En 1592 está en Quito y para 1600 aparece firmando un contrato con la orden mercedaria de Lima. Realiza muchas obras de temática religiosa en diferentes conventos e iglesias de Lima: San Francisco, los Descalzos, San Agustín, Mercedarios, entre otros. Los investigadores concuerdan en que su trabajo artístico es dispar en estilo, calidad, colorido y tratamiento de las figuras. Entre sus discípulos destacan Luis de Riaño, Pedro de Loayza, Antonio Mermarejo y Pedro Pareja.

Medoro contrajo matrimonio en terceras nupcias con la limeña María de Mesta Pareja de quien tuvo a su hija Inés, que ingresa al convento de Santa Clara. Con una posición económica holgada retorna a Sevilla en 1524, ciudad en la que fallece en 1533 (Estabridis, 1989:145-160).

Está considerado, junto a Pérez de Alesio y a Bitti, dentro de la "Trilogía de los pintores italianos" cuyas influencias manieristas marcarían el siglo XVII y continuarían vivas en la provincia en el XVIII.

Meucci, Antonio (pintor residente). Nace en Roma. Después de haber contraído matrimonio con la pintora española Nina, llega a Estados Unidos en 1818. Allí vive en Charleston donde abre una academia de dibujo entre 1821 y 1822. En Nueva York trabaja en 1826 y en Nueva Orleans se dedica a la escenografía en 1827. Para 1830 llega a Colombia recorriendo varias ciudades (Cartagena, Medellín, Rionegro, Bogotá) (Giraldo, 1849:116). Gabriel García Márquez en su novela *El general en su laberinto* relata la relación que hubo entre Simón Bolívar y el pintor Meucci, mientras éste le pintaba, en julio de 1830 un retrato en miniatura, obra que al general le gusta, "aunque era evidente que el artista lo había visto con demasiada compasión." (1989:185) En 1833 se encuentra en Lima ofreciendo sus servicios como retratista y miniaturista, en tanto realizaba algunos viajes al Callao y Arequipa para ejecutar algunos retratos. Los periódicos de la época registran que otra de sus actividades era la escenografía, la cual llevaba a efecto cuando las diversas compañías de ópera italiana venían a cubrir sus temporadas. Meucci también hizo docencia; en 1845 junto a su hija Sabina abre un colegio para señoritas y en 1848 fue profesor de dibujo del Colegio de Educandas del Espíritu Santo, donde su hija era la directora. Lo último que de él se registra es el cuadro del *General Antonio Anselmo Quiroz*, fechado en 1854, probablemente después de esta obra abandona el país.

Meucci, Sabina (pintora residente). Hija del pintor italiano Antonio Meucci y de la pintora española Nina Meucci, arriba al Perú en 1833. De sus padres había aprendido la especialidad de la miniatura. En 1845, junto a su padre y su hija Rosalba Huerta, abre un Colegio Particular para señoritas al que asistían quince alumnas, establecimiento donde se dictaban varias asignaturas relacionadas a la pintura. Para 1847 ya había contraído matrimonio con el señor Souter, momento en el cual se hace cargo, como Directora, del Colegio de Educandas del Espíritu Santo hasta 1849. Probablemente abandona Perú después de 1854, junto con su padre, pues de su actuar en la docencia y en la pintura nada más se registra.

Morchesi, Mario (pintor residente). Llega a Lima en 1913 y continúa activo para 1921 (Archivo...).

Moretti, Gaetano (arquitecto residente). Nace en Milán el 26 de julio de 1860 y fallece en Italia en 1938. Su padre lo inicia en el diseño plástico. Frecuenta la Academia de Brera donde estudia arquitectura; con posterioridad es laureado en el politécnico de Milán. Después de muchos éxitos en el ambiente académico, consigue el proyecto de un altar para el jubileo sacerdotal del Papa León XIII. Obtiene un premio por la fachada del *Duomo* de Milán y un proyecto para el nuevo palacio del parlamento en Roma (1889) (*Enciclopedia...*, 1950:819, V.23). En 1902 participa en la Exposición de Artes Decorativas de la ciudad de Turín con un montaje de interiores en estilo *floreale* (Meeks, 1966). En 1909, junto a Luigi Brizzolara, gana en Buenos Aires el concurso para erigir un monumento en homenaje a la Independencia. Otras obras suyas son el palacio del parlamento de Montevideo y la iglesia de San Francisco en Gallarete. Dirige importantes restauraciones y diseña esculturas sacras, mausoleos y monumentos (*Enciclopedia...*, 1950:819, V.23). En 1921 diseña y dirige la construcción del Museo de Arte Italiano y la Fuente China de Lima.

Morón, Pedro Pablo (pintor residente). Nace en Roma. En 1590 firma contrato con su maestro por doscientos ducados anuales; en 1593 renueva el contrato por seiscientos pesos (Gesualdo, 1968:V.4). Ya residente en Lima se hacía llamar "pintor romano". Con fecha 10 de agosto de 1600 realiza y firma seis escudos de armas para las honras fúnebres del Arzobispo de México don Alonso Fernández de Bonilla; ese mismo año ayuda a su maestro en las pinturas de la iglesia de Santo Domingo. Trabaja para la iglesia de San Sebastián donde pinta a san Pedro y san Pablo para el retablo mayor. También realiza ocho escudos para el Ayuntamiento. En 1616 se sale del taller de Alesio para trabajar independientemente con Domingo Gil (Estabridis, 1989:142).

Muccetti, José (constructor residente). Italiano que en 1874 se hace cargo de la fachada del Cuartel de la Compañía Nacional de Bomberos Unión Chalaca ("Cuartel...", 1887:6).

Negretti, José (fotógrafo residente). Activo en Lima en 1865, se dedicaba al retrato; ocupaba el local de la Antigua Casa Garreaud ("Garibaldi en Lima", 1865:3).

Norza (constructor residente). En sociedad con Rosazza construye la casa de la señora C. Feraldo, así como algunos edificios en el Paseo Colón en la primera década del siglo XX (Sequi, 1911:C-255).

Pedevilla, Jacinto (fotógrafo residente). Se establece en Lima entre 1846 y 1853 con un estudio para realizar daguerrotipo, localizado en la calle Villata; allí, en enero de 1847, hospeda a su paisano, al pintor Domingo Vallarino ("Aviso", 1847-A:4).

Pelossi, Vigilio (escultor residente). Su estadia en la ciudad de Lima se registra entre los años de 1855 a 1863, etapa en la que realiza varios bustos en yeso bronceado. En ellos retrata a célebres hombres, destacados por su actuar político en defensa de la causa republicana (Fuente, 1863:4).

Petris, Martín (retratista y arquitecto residente). Natural de Roma, nace a mediados del siglo XVIII. En 1792 se encuentra en Buenos Aires, Argentina y en 1797 en Santiago de Chile contratado para hacerse cargo de la Academia de San Luis, recientemente fundada para la enseñanza de la aritmética, geometría y dibujo. En 1799 se dirige al Perú. Para 1813 está activo en la ciudad de Arequipa donde construye la iglesia de San Camilo en estilo neoclásico. Su apellido también puede figurar como Pietro (Gutiérrez, 1992:95). En 1829 se halla otra vez en Santiago de Chile trabajando como retratista (Gesualdo, 1968:V.5).

Pietrosanti, Francisco (escultor residente). Arriba a Lima a fines de 1859 contratado por el gobierno para realizar algunas obras de infraestructura relacionadas con la colocación de estatuas. Una vez establecido elabora esculturas en mármol, proyectos de ornato público como el embellecimiento de la Plaza de Armas, en 1863, para lo cual importa desde Italia algunas estatuas de mármol de Carrara ("Municipalidad", 1868:3). Para 1875 finaliza la construcción del Hospital Dos de Mayo, bajo el diseño de Mateo Graziani. Se traslada para Arequipa donde se hace cargo de reconstruir el atrio de la Catedral y la Plaza de Armas, bajo el proyecto de López de Romaña (Gutiérrez, 1992:157).

Planeta, Juan Bautista (pintor residente). Nace en Italia. Clérigo llega a Lima en la primera mitad del siglo XVII. Realiza grandes lienzos para el convento de San Francisco; en 1627 concerta "cuatro historias en las ventanas de la capilla mayor y diecisiete imágenes de santos". En 1635 el Cabildo Eclesiástico le encarga un Santo Toribio para enviarlo al Papa (Gesualdo, 1968:V.5).

Ponzetti, Ettore (fotógrafo residente). Nace en Génova. En su ciudad natal aprende el arte de la fotografía, con la técnica del Daguerrotipo, en el estudio de su padre permanece durante cuatro años. Marcha a Torino e ingresa al estudio de Leonardi; desde allí sigue viaje a Valencia para trabajar como operador y retocador en la fotografía Moral y en la de Latorre, hasta que en 1905 abre su propio establecimiento. Para 1908 ya contaba en Lima con su estudio fotográfico ubicado en la calle La Merced lugar al cual acude una clientela amplia y distinguida debido a la fama adquirida por la calidad de su trabajo. Sus fotografías "por gusto y fineza de ejecución pueden considerarse verdaderas obras de arte" (Sequi, 1911:1-88).

Pozzi, Tancredi (escultor). Nace en Milán el 14 de octubre de 1864; muere en Turín el 14 de marzo de 1929. Desde muy joven se dedica al arte bajo la dirección de Giuseppe Dini. Conocido escultor, también es dibujante y poeta. Entre sus obras figuran diversas esculturas como retratos, monumentos fúnebres, varias estatuas y sobre todo caballos. Expone en Turín, Venecia y Bolofia (Bénézit, 1976:465, T.8). En el año de 1910 elabora en bronce una escultura en homenaje al sabio italiano Antonio Raimondi, mandada a realizar por la colonia italiana residente en el Perú. Muestra al científico de pie, observando con una lupa un pedazo de roca; la base, también de bronce, presenta cuatro sobre relieves con diversos pasajes de la vida del sabio. Este monumento ubicado en la Plaza Italia de Lima, se inaugura en 1914.

Raggi, Gonippo (pintor residente). Este artista radicado en Lima pinta en 1917 un óleo sobre Santa Rosa de Lima y los retratos de los presidentes Manuel Candamo y Manuel Pardo.

Raimondi, Antonio (científico, acuarelista residente). Nace en Milán el 19 de setiembre de 1826. Desde muy joven se inclina a la labor científica, pero los acontecimientos políticos en los que se halla envuelta Italia a raíz de la guerra de liberación y la búsqueda de la unificación, obligan al joven Raimondi a emigrar de su país en calidad de desterrado (*Omaggio...*, 1974:7-50). Arriba al Callao el 28 de julio de 1850 en condiciones favorables por el interés y la gran apertura hacia lo científico que el gobierno posee. Esto le posibilita realizar durante diecinueve años constantes expediciones de estudio por todo el país (Milla Batres, 1986:350, T.VII), recogiendo sus observaciones en libretas de apuntes donde además plasma importantes acuarelas sobre la flora, así como dibujos de tipo etnográficos. Gran parte de estos estudios son publicados en diversas obras e informes que el incasable "sabio" elaboraba. En la actualidad existe un Museo que lleva su nombre, lugar donde se

guardan celosamente algunas de sus pertenencias y la mayoría de sus acuarelas, mientras otras, en reducido número, se localizan en el Archivo General de la Nación.

Ratti, Antonio (platero residente). Activo en Lima en 1845, se dedica a elaborar objetos, preferentemente de plata ("Platería". 1845:1).

Restelli (escultor). Una de sus obras se encuentra en el cementerio Presbítero Maestro de Lima. Se trata de una mujer orante, escultura en mármol hecha en 1871, que adorna la tumba de Josefa Encalada y de Santiago Concha.

Revenet, Giovanni (pintor, dibujante viajero). Nace en Parma en 1768. Procede de una familia de artistas. Junto a Brambilla en 1790 es contratado para unirse en Acapulco a la expedición científica dirigida por Alejandro Malaspina. Ya de regreso, en 1793, pasa por el puerto del Callao donde permanece por algunas semanas. A Revenet se le atribuyen los trabajos de tipos humanos, así como las escenas costumbristas de esta travesía (Gesualdo, 1968:T.5)

Revilli, Salvatore (escultor). Nace en Taggia cerca de San Remo, el 1 de setiembre de 1816; muere en Roma el 14 de junio de 1859. Alumno de Tenerani, entre sus obras se encuentran *Paris* y *Helena*, localizadas en el Palacio Pallavicini de Génova (Bénézit, 1976:709, T.8). Revilli realiza en 1858 la escultura de Colón en mármol de Carrara, encargada por el gobierno peruano. La obra es inaugurada en 1860.

Ricardo, Antonio (grabador e imprentero residente). Nace en Turín aproximadamente en 1540, hijo de Sebastián Ricardo y Guellema Palodi. En 1560 en su ciudad natal se publica el edicto conocido como "Compañía para la impresión de libros en Turín"; en el capítulo quinto se habla de suprimir en su totalidad la libre empresa para instalar una explotación monopólica; como el gremio de impresores nada puede hacer, muchos de sus integrantes se autoexilian en busca de mejores perspectivas. Tal es el caso de Ricardo que para poder viajar, en 1565, se endeuda con el maestro grabador de la Casa de Moneda, Juan Argentieri; sin embargo la nostalgia a su tierra natal la mantiene latente y la expresa en el frontispicio de sus mejores ediciones donde retrata a Turín. En 1578 se establece en México ciudad en la cual vive durante quince años; allí entabla estrecha relación con los padres jesuitas, en cuyo colegio establece su imprenta que da a la luz varias ediciones. En 1580 llega a Lima e instala en uno de los locales de la Compañía de Jesús la primera imprenta del Perú, que además lo es de América del Sur; las dos primeras ediciones ven la luz en 1584, y son impresas en la técnica de la xilografía; éstas son el folleto *Pragmática sobre los diez días del año* y el libro *La Doctrina Cristiana*. Se firma como "Primero Impresor en estos Reynos del Perú" y siempre deja constancia de su calidad de extranjero. Su profundo espíritu religioso y su maltrecha salud lo obligan a llevar una vida retirada en la ciudad de Lima donde muere en 1606 (Radicatti, s/f:1-44).

Rinaldi, Rinaldo (escultor). Nace en Padua el 13 de abril de 1793; muere en Roma el 28 de julio de 1873. Algunas de sus obras se encuentran en los museos de Liverpool, Padua, Roma y Venecia (Bénézit, 1976:769, T.8). Existen varias esculturas de este artista en Lima. Dos de ellas se localizan en el cementerio Presbítero Maestro; se trata del monumento a Alejandro Deustua de 1856 y el mausoleo de Domingo Elías y señora, de 1857, representados como patricios romanos. En 1861 se le encargan las esculturas *América* y *Eva* ("Las nuevas...", 1861:2).

Rinaldi, R.T. (litógrafo y grabador residente). Activo en Lima en 1879.

Robblani, Giuseppe (fotógrafo residente). Llega a Lima en 1892 y continúa activo en 1921 (Archivo...).

Roggero, Pedro F. (vidriero residente). Desde 1852 se encuentra establecido, en la calle de Santa Apolonia de la ciudad de Lima, el Gran Almacén de Vidrios y Espejos que sigue activo para 1913. Dirigido por Pedro Roggero en 1913, se especializa en espejos de fantasía con acabados y elaborados marcos (*Almanacco...*, 1913:43).

Romano, Francisco (pintor y escultor residente). Vecino de la ciudad de Lima, radica en ella en la primera mitad del siglo XVII. Quizás su apellido no haya sido Romano, sino su nacionalidad, porque se firma Francisco Romano, pintor. En 1630 recibe del Cabildo cincuenta y cinco pesos para decorar las armas del marqués Pizarro en la cenefa de la fuente de la Plaza Mayor (Radicatti, s/f:74).

Rosazza (constructor residente). En sociedad con Norza construye la casa de la señora C. Feraldo, así como algunos edificios en el Paseo Colón en la primera década del siglo XX (Sequi, 1911:C-255).

Roselló, Pedro (escultor y arquitecto residente). Escultor en mármol, se especializa en el arte funerario, expresado a través de mausoleos de estilo neo gótico o en elegantes cenotafios. En 1870 establece una marmolería que, con ligeras variantes, a la fecha continúa vigente. En 1906 realiza la escultura a José de San Martín emplazada frente al Parque de la Exposición, hoy día en la avenida San Martín del distrito de Barranco.

Rostagno, Juan B. (herrero residente). Después de haber finalizado sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Turín, trabaja en diversos centros de arte industrial de Italia. Ya en Lima, en 1911 establece una sociedad con sus paisanos Oreste Bertolotto y Domingo Rusca, para instalar, en la calle Quilca, la "Herrería y Cerrajería Italiana La Moderna." Gracias a su moderna infraestructura esta empresa está en capacidad de realizar con soldadura autógena hermosos trabajos de fierro, como puertas, ventanas, balastradas, que rápidamente comienzan a ser requeridos para los acabados de los diversos inmuebles que por esos años se construyen (Centurión, 1924:433).

Rusca, Domingo (herrero residente). Después de haber finalizado sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Turín, trabaja en diversos centros de arte industrial de Italia. Ya en Lima, en 1911 establece una sociedad con sus paisanos Juan B. Rostagno y Oreste Bertolotto, para instalar, en la calle Quilca, la "Herrería y Cerrajería Italiana La Moderna." Gracias a su moderna infraestructura esta empresa está en capacidad de realizar con soldadura autógena hermosos trabajos de fierro, como puertas, ventanas, balastradas, que rápidamente comienzan a ser requeridos para los acabados de los diversos inmuebles que por esos años se construyen (Centurión, 1924:433).

Sadá, Luis (ingeniero residente). Proveniente de Chile, junto a Manuel Atanasio Fuentes en 1866 participa en el proyecto para realizar el Palacio de la Exposición.

Sanguinetti, Luis (constructor residente). A pesar de la fuerte crisis económica por la que atraviesa el país después de la Guerra del Pacífico, Luis Sanguinetti se lanza en el campo de la construcción, ateniéndose a la crisis económica. Así Lima comienza a ver nacer una serie de edificios particulares en el Paseo Colón, la avenida Grau y en los distritos de Miraflores y Barranco. Para 1900, junto a su paisano Andrés Dasso, establece un gran aserradero de finas maderas, algunas de ellas importadas, las cuales se emplean para acabados de lujo en los inmuebles (Centurión, 1924:242).

Santángel, Pedro de (pintor y escultor residente). Probablemente nace en Florencia en la segunda mitad del siglo XVI. Gracias a los contratos encontrados, se sabe que radica en la ciudad de Cusco entre 1580 y 1600, donde trabaja en la talla de imágenes en bulto, retablos, tabernáculos y realiza gran cantidad de cuadros al óleo. Su estilo es del *cincuecento*, con la presencia de figuras idealizadas, perspectivas violentas y el uso de órdenes clásicos para los fondos. Discípulo suyo es el pintor cusqueño Miguel Arias (Mesa, 1982:52, T.I; Radicatti, s/f:75).

Santello, Antonio (arquitecto residente). Se establece en Lima en 1899; de inmediato empieza a erigir una serie de inmuebles en Lima y provincia; ese mismo año se abre la avenida de la Magdalena (actual avenida Brasil), encargada de unir la Plaza Bolognesi con el pueblo de la Magdalena y más tarde con el mar. Esta instancia Santello la aprovecha para construir varios chalets en estilo moderno. Asimismo edifica numerosos inmuebles en los barrios populares del Chirimoyo y de la calle de los Pobres. Para 1920 posee, en el jirón Lampa, una empresa constructora con carpintería que, entre otras actividades, es capaz de levantar y hacer instalaciones de gasfitería (Centurión, 1924:428)

Santo Varmi (escultor). Una obra suya se localiza en el cementerio Presbítero Maestro de Lima. Se trata del monumento fúnebre a la memoria de Francisco Girbau y Tauler, elaborado en mármol en 1874.

Sasone, Faberio (jardinero residente). Es contratado por el gobierno en la década de 1860 para mantener en perfecto estado los jardines de la portada del Callao (Gamarra, 1920:9).

Sbarbaro, David (constructor residente). Arriba al Perú en 1885 donde se inserta en el mundo del comercio. A partir de 1905 se dedica a la construcción, diseñando él mismo los planos de numerosas viviendas e inmuebles comerciales, para lo cual cuenta con una cuadrilla de trabajadores quienes, bajo sus minuciosas indicaciones, realizan las obras. Sbarbaro edifica, además, varias casas en Lima y los balnearios del entorno, las que alquila con facilidad pues poseen buen aspecto y ambientes confortables (Centurión, 1924:424).

Sceppella, J. (vidriero residente). Residente en Lima, para 1887 tiene una vidriería en la que realiza trabajos de dorado, plateado, floreado sobre los transparente vidrios. La calidad de sus servicios la anuncia a través de la revista *El Perú Ilustrado*.

Seicali, Francisco (dorador residente). Dora a la porcelana la gran venera central y demás detalles arquitectónicos del retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo de Lima, en la primera mitad del siglo XIX.

Sendetorri, Ruggero (dibujante residente). Llega a Lima en 1896 y continúa activo en 1921 (Archivo...).

Soldatti (arquitecto residente). Natural de Florencia, para el año de 1855 se encuentra activo en Lima. En el mes de octubre, junto a su paisano José Tiravanti, presenta al Presidente de la República Ramón Castilla un proyecto para realizar un nuevo teatro en la capital, trabajo que no llega a realizarse ("Teatro...", 1855:4).

Tadolini, Adamo (escultor). Nace en Bologna el 21 de diciembre de 1788; muere en Roma el 16 de febrero de 1868. Estudia en la Academia de Bellas Artes de Bologna. En 1813, como alumno, obtiene una beca para continuar sus estudios en Roma; acá frecuenta la escuela del desnudo y rápidamente es conquistado por Canova que lo lleva a su taller. Continúa allí por espacio de nueve años, hasta la muerte del maestro con quien tiene una profunda comunión, hecho que lo convierte en el mejor discípulo de Canova y el verdadero y más fiel continuador de la tradición neoclásica. Su producción, abundante en temas mitológicos y motivos clásicos, posee todas las características académicas. Entre sus obras destacan *Teseo* y *Ariadna*, *Bacante*, la estatua colosal de San Pablo en la plaza San Pedro de Roma (*Enciclopedia...*, 1950:176, V.23).

En Lima se encuentra uno de sus obras más notables: el *Monumento ecuestre a Simón Bolívar*, también está, en el cementerio Presbítero Maestro, el monumento en honor a Angela Salcedo de Puente.

Tenderini de Piacenza, Ulderico (escultor residente). Activo en Lima a fines de 1858, se dedica a la importación de mármoles y esculturas desde Italia. Su labor artística destaca, principalmente, como escultor en mármol de obras de carácter funerario; la mayor parte de ellas se localizan en el cementerio Presbítero Maestro y se refieren a cenotafios de diversos tipos; en algunos de ellos se ven mujeres compungidas por el dolor, ángeles o cruces.

En 1872, gracias a su iniciativa, se funda la compañía de Bomberos Garibaldi en el distrito de Chorrillos. Durante la Guerra del Pacífico apoya con aportes económicos periódicos, entregados al gobierno a través de la colonia italiana. Enrique Centurión señala que Tenderini ostenta el título nobiliario de conde y como profesión tiene la de ingeniero (Centurión, 1924:233).

Tiravanti, José M. (ingeniero, arquitecto, escultor, pintor residente). Contratado por el gobierno de Ramón Castilla arriba a Lima, en 1852, este polifacético artista. Entre sus obras, hoy día desaparecidas y que nos han llegado gracias a fotografías de la época y bocetos, se encuentran el Mercado de la Concepción, el mirador en la casa del señor Tirado, y los proyectos para teatro, cárcel y pinacoteca ("Unos libros", 1852:4). Su trabajo es muy discutido en su tiempo a través de notas aparecidas en los periódicos. En enero de 1859 abre una casa de juegos y entretenimientos, para algunos un verdadero lugar de placer fino y distinguido, en tanto las autoridades municipales intentan cerrarlo por considerarlo un espacio peligroso debido a los juegos de azar (Concurrentes, 1859:4).

Valente, Carlo Libero (escultor residente). Nace en Génova el 31 de diciembre de 1859 y fallece en Lima en 1922. Pasa gran parte de su juventud en Roma. Realiza sus estudios en Milán en la Academia de Brera, donde es discípulo del escultor Grandi. A inicios del siglo XX es contratado como profesor en Escuela de Bellas Artes de Quito. En 1910 el Ministro Plenipotenciario en Quito, Germán Leguía y Martínez le ofrece el puesto de Jefe del Departamento de Bellas Artes en la Escuela Nacional de Artes y Oficios de Lima, puesto creado recientemente y que conserva hasta su muerte. Valente llega a Perú en 1911 para hacerse cargo de esta jefatura y entre julio y diciembre funge también como Director de esta Escuela; así comienza a formar a jóvenes que destacan con rapidez dentro de la escultura nacional, tales como: Luis Ccoosi Salas, Raúl Pro, Artemio Ocaña,

Luis Agurto (Palomino, 1989:2). De su producción plástica se conoce un bajorrelieve en la Casa del Pueblo de Roma y la escultura en homenaje al ingeniero Eduardo de Habich, mármol ejecutado en Lima (Sequi, 1911:49).

Vallarino, Domingo (pintor residente). Como pintor de "ornato al temple y al fresco" ofrece sus servicios este artista activo en la Lima de 1847. Gracias a su arte decora con pintura mural los interiores de varias casas particulares, entre las que se encuentran la del embajador de Cerdeña José Canevaro, y la de Antonio Cucalon, así como el salón de física del Colegio de la Independencia y el Gran Café El Cairo ("Aviso...", 1848:1).

Valz Blin (constructor residente). Construye algunos edificios en el Paseo Colón en la primera década del siglo XX (Sequi, 1911:C-255).

CUADROS

Los dos cuadros que a continuación proporciono aglutinan veintiuna disciplinas relacionadas con el mundo de las artes plásticas. Acá se reúnen a ochenta y seis artistas italianos (dos de ellos, pintores, nacidos en el Perú) cuyo deambular en el arte se registra entre 1793 y 1921. Trece de ellos cultivan dos o más especialidades a la vez, las que de una u otra manera se interrelacionan.

El primero, titulado "Disciplinas practicadas por los artistas italianos en el Perú durante el siglo XIX", es sencillo pues su esquema se plantea en torno a las materias enlistadas tomando en cuenta el número de artistas que en ellas participan. Por su parte el segundo, denominado "Relación de artistas italianos residentes en el Perú, durante el siglo XIX", está estructurado de manera cronológica en base a la vida activa que los artistas tienen en Perú; en él he considerado su nombre, fecha de nacimiento y muerte, lugar de origen cuando tuve acceso a él, profesión y la ciudad en la cual reside durante su permanencia en nuestro país.

Con estos cuadros entrego un panorama esquemático de los artistas italianos en el Perú decimonónico, así como las ramas con las cuales se involucran.

DISCIPLINAS PRACTICADAS POR LOS ARTISTAS ITALIANOS EN EL PERÚ DURANTE EL SIGLO XIX	
DISCIPLINAS	NÚMERO DE ARTISTAS
Pintura	20
Arquitectura	18
Escultura	16
Construcción	8
Daguerrotipo, Fotografía	6
Vidrios	5
Dibujo	5
Grabado	4
Litografía	3
Escenografía	3
Herrería	3
Ingeniería	3
Jardinería	2
Joyería	1
Dorado	1
Encuadernación	1
Ebanistería	1
Decoración floral	1
Decoración de interiores	1
Platería	1
Bordado	1

DISCIPLINAS	NÚMERO DE ARTISTAS
Pintura	20
Arquitectura	18
Escultura	16
Construcción	8
Daguerrotipo, Fotografía	6
Vidrios	5
Dibujo	5
Grabado	4
Litografía	3
Escenografía	3
Herrería	3
Ingeniería	3
Jardinería	2
Joyería	1
Dorado	1
Encuadernación	1
Ebanistería	1
Decoración floral	1
Decoración de interiores	1
Platería	1
Bordado	1

**RELACION DE ARTISTAS ITALIANOS RESIDENTES EN EL
PERU, DURANTE EL SIGLO XIX.**

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Fernando Brambilla (1750-1832)	Italia	Dibujante	Callao, Lima	1793
Giovanni Revenet (1768-18??)	Parma, Italia	Dibujante, Pintor	Callao, Lima	1793
Tomás Abanzini	Italia	Arquitecto	Arequipa: Cayma, Cabana y Cabanilla	Fines siglo XVIII
Martín Petris	Roma, Italia	Arquitecto, Pintor	Arequipa	1799-1813
Francisco Scicali	Italia	Dorador	Lima	Primera mitad del siglo
Antonio Meucci	Roma, Italia	Pintor	Arequipa Callao y Lima	1839 1840-1854
Camilo Domeniconi	Italia	Pintor, Dibujante	Lima	1840
Nestor Corradi	Italia	Pintor	Lima	1840
Angel Fiscornia	Italia	Escultor	Lima	1841-1843
Pedro Cheretti	Italia	Arquitecto, Escultor	Lima	1843
Sabina Meucci		Pintora	Lima	1843-1854
Antonio Ratti	Italia	Platero	Lima	1845
Juan Fumasoli	Italia	Decorador	Lima	1846
Jacinto Pedevilla	Italia	Daguerrotipo, Fotografía	Lima	1846-1853
Domingo Vallarino	Italia	Pintor	Lima	1847
Antonio Raimondi (1826-1897)	Milán, Italia	Pintor (acuarelista) Dibujante, Científico	Lima y todo el Perú	1850-1897
Rafael Georgi	Italia	Escenógrafo	Lima	1852
Pedro F. Roggero	Italia	Vidriero	Lima	1852
José M. Tiravanti	Italia	Ingeniero, Pintor, Escultor	Lima	1852-1885
Virgilio Pelossi	Italia	Escultor	Lima	1852-1863

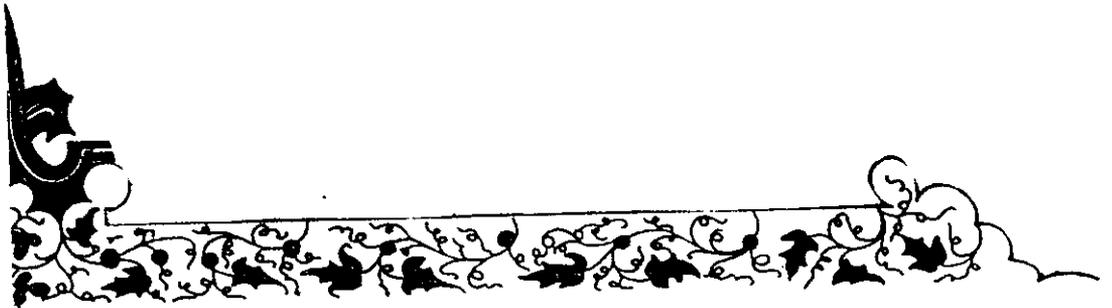
NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Soldatti	Floencia, Italia	Arquitecto	Lima	1855
Ignacio Manzoni (1797-1888)	Milán, Italia	Pintor	Lima	1855
Agustini	Italia	Vidriero	Lima	1855
Bruno	Italia	Escultor	Lima	1855?-1861
Antonio Borsani	Italia	Jardinero	Lima	1856
Leonardo Barbieri	Santa Maria, Italia	Pintor, Dibujante	Arequipa Lima	1856 1857-1865
Fernando Arrigoni	Italia	Pintor	Lima	1857
Ulderico Tenderini de Piacenza	Italia	Escultor	Lima	1859-1879
Francisco Pietrosanti	Italia	Escultor	Lima	1859-1868
Faberio Sasone	Italia	Jardinero	Lima	1860
Giovanni Matellini (1877-1911)	Italia	Constructor	Lima	1860-1911
Bolzani	Italia	Vidriero	Lima	1861
Bozzo	Italia	Vidriero	Lima	1861
Mateo Graziani	Génova, Italia	Arquitecto	Lima	1863-1879
José Negretti	Italia	Fotógrafo	Lima	1865-1868
Luis Sadá	Italia	Ingeniero	Lima	1866
Antonio Leonardi	Italia	Pintor, Arquitecto, Escenógrafo	Lima	1866-1872
Bezini	Roma, Italia	Escultor	Lima	1866
Félix Bragagnini Gai (1848-1923)	Roma, Italia	Grabador, Joyero	Lima Arequipa Cusco	1873 1877-1885 1885-1923
José Muccetti	Italia	Constructor	Callao	1874
R.T. Rinaldi	Italia	Litógrafo, Grabador	Lima	1879
Peter Bacigalupi (1855-1977)	Estados Unidos (hijo de italiano)	Fotógrafo, Litógrafo	Lima	1879-1977

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Genaro Corzo	Italia	Bordador	Lima	1880
Pedro Roselló	Italia	Arquitecto, Escultor	Lima	1881
Luigi Mannarelli	Italia	Constructor Ebanista	Lima	1885-1924
David Sbarbaro	Italia	Constructor	Lima y balnearios	1885-1924
J. Sceppella	Italia	Vidriero	Lima	1887
Carlo Fabbri (1860-1942)	Fabriano, Italia	Litógrafo	Lima	1887-1942
Luis Lombardo	Italia	Decorador floral	Lima	1890
Pedro Marcucci	Italia	Escultor	Lima	1890-1921
Emma Codda	Italia	Pintora	Lima	1891
José Effio (1858?-1914?)	Lima, Perú (hijo de italiano)	Pintor	Lima	1891-1914
Giuseppe Robblani	Italia	Fotógrafo	Lima	1892-1921
Juan Lepiani (1864-1943)	Lima, Perú (hijo de italiano)	Pintor	Lima	1895
Agostino Marazzani	Piancenza, Italia	Escultor, Pintor	Lima	1895-1924
Ruggero Sendetorri	Italia	Dibujante	Lima	1896-1921
Giuseppe Blotte	Italia	Escultor	Lima	1897-1921
Antonio Santello	Italia	Arquitecto	Lima	1899-1924
Ballarino	Italia	Grabador	Lima	Siglo XIX
Follis	Italia	Grabador	Lima	Siglo XIX
Gabellini	Italia	Pintor	Lima	Siglo XIX
José Brondi	Italia	Encuadernador	Lima	Fines siglo XIX
Juan Albertozzi	Italia	Constructor	Arequipa	Fines siglo XIX
Aquilino Cappelletti	Italia	Constructor	Arequipa	Fines siglo XIX
Augusto Gilardi	Italia	Constructor	Arequipa	Fines siglo XIX
Teófilo Fioretti	Italia	Ingeniero	Arequipa	Fines siglo XIX
Luis Sanguinetti	Italia	Constructor	Lima	1900-1924

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
J. Durini	Italia	Escultor	Lima y Callao	1900-1921
Norza	Italia	Arquitecto	Lima	1907-1911
Rosazza	Italia	Arquitecto	Lima	1907-1911
Julio Lattini	Italia	Arquitecto	Lima	1907-1909
Valz Blin	Italia	Arquitecto	Lima	1907-1911
Luigi Fabiani	Italia	Arquitecto	Lima	1907-1911
Ettore Ponzetti	Génova, Italia	Fotógrafo	Lima	1908-1911
Guido Masperi	Italia	Arquitecto	Lima	1909-1911
Rinaldo Masperi	Italia	Arquitecto	Lima	1909-1911
D. Luisi	Italia	Arquitecto, Escultor	Lima y Callao	1910-1921
Carlo Libero Valente (1859-19??)	Génova, Italia	Escultor	Lima	1911
Oreste Bertoloto	Italia	Herrero	Lima	1911-1924
Juan B. Rostagno	Italia	Herrero	Lima	1911-1924
Domingo Rusca	Italia	Herrero	Lima	1911-1924
Mario Morchesi	Italia	Pintor	Lima	1913-1921
Fortunato Guido	Italia	Arquitecto	Lima	1914-1921
Gonippo Raggi	Italia	Pintor	Lima	1917
Giovanni Bertaccini	Italia	Fotógrafo	Lima	1919-1921
Gaetano Moretti (1860-1938)	Milán, Italia	Arquitecto	Lima	1921-1924

SEGUNDA PARTE

EL ARTE EN EL PERU DEL SIGLO XIX.



"... buscaré medio para ir al Perú. Allí tengo fé, por quien soy, por quien son ellos, y por la clase de cartas y de informes con que seré allí presentado."

José Martí

*(Carta a Manuel Mercado.
Guatemala, abril 20 de 1878)*

INTRODUCCIÓN

Uno de los problemas principales de la historia del arte peruano es carecer de una obra integral que en forma panorámica situé al lector en el devenir plástico.

En la historia del arte universal este tipo de tareas, antiguamente absorbida de manera titánica por un solo autor, con posterioridad pasa a ser resuelta por un grupo de investigadores especializados, quienes uniendo esfuerzos logran concebir un trabajo de largo aliento no sólo por la magnitud del tema, sino por el abanico de criterios que en él se concretan. Si bien es cierto estos estudios hoy por hoy se encuentran en tela de juicio por su carácter macro, continúan siendo necesarios pues son el escalón inicial para cualquier tipo de investigación.

Volviendo al caso específico del Perú, los trabajos que sobre el particular se han realizado se concretizan en ensayos, artículos y monografías diseminados en lujosos libros, variadas revistas especializadas en asuntos culturales, la gran mayoría de vida limitada, circulación restringida y costos altos para el grueso de la población, o en periódicos donde pueden pasar desapercibidos en medio de otras decenas de noticias. El problema se agudiza más cuando algunos de estos manuscritos carecen del rigor científico en el que se puede identificar la fuente consultada, convirtiéndose así en ensayos de segundo o tercer orden, la mayor de las veces con lenguaje rebuscado para el lector común.

La dispersión, la especificidad y la falta de precisión académica en muchos casos, hacen de la historia del arte peruano un asunto complicado de enfrentar y consultar. De esta manera el tema en cuestión se elitiza, generando un aislamiento y mitificación frente a la mayoría del público, muchos de ellos jóvenes estudiantes.

Delante de esta realidad me vi cuando quise abordar el estudio sistemático del arte peruano, barreras que ante mi necesidad de docente e investigadora logré romper gracias a la rigurosidad con la que había sido formada. Sin embargo cuando mis intereses intelectuales se enfrentaron al arte decimonónico, más abandonado que el de otras etapas, decidí abocarme a la tarea de realizar una investigación en la que, consultando preferentemente las fuentes primarias, ubicadas en archivos, publicaciones periódicas y libros de la época, explicara el desarrollo del arte peruano de dicho período histórico, a fin de proporcionar un soporte estructural al lector que se iniciaba en este ámbito.

Los siglos cronológicos generalmente no corresponden a los cambios históricos trascendentes que delimitan un período. Es por este motivo que el arte decimonónico latinoamericano tiene una periodicidad más amplia que los cien años que conforman la centuria del XIX. Para nosotros nace en el último cuarto del siglo XVIII con la llegada del neoclasicismo, y es reforzado con posterioridad con la vanguardia romántica. Finaliza en la segunda década del siglo XX, momento que coincide con el retorno de los artistas a su país de origen, quienes plantean un arte nacional basado en la búsqueda y la reivindicación de las raíces propias. Durante toda esta etapa la afluencia de artistas extranjeros atraídos por diversas circunstancias, es permanente; mientras unos, los conocidos como viajeros, sólo permanecen por corto período, otros determinan establecerse por un espacio más prolongado. Es la influencia de estos últimos la que pervive gracias a la labor educativa que ejercen o bien a su obra plástica realizada merced a los encargos, generalmente, de la burguesía local.

En el caso específico del Perú el arte decimonónico surge con la llegada del neoclásico, estilo nacido en Italia, reprocesado en Francia y traído a nuestro país por el arquitecto Matías Maestro (1790) y el pintor José del Pozo (1790), ambos españoles. Finaliza gracias a la acción de

tres artistas peruanos: el crítico y pintor Teófilo Castillo a cuya pertinacia se debe la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1918), establecimiento académico para el que se contrata como director al pintor Daniel Hernández que radicaba en París, y al cual se adhiere el pintor José Sabogal a su retorno de Europa y Argentina (1920), quien impone la corriente conocida como el Indigenismo. En el transcurso de dicha centuria son las influencias italiana y francesa las que demarcan los intereses estéticos preferentemente románticos y academicistas. La primera lo logra a través de la educación en el arte, de la presencia de artistas radicados e involucrados con el Perú, de las obras importadas y de la difusión del arte que realizan los italianos residentes en el país, mientras la segunda se lleva a efecto sólo en la segunda mitad del siglo debido a la moda cultural de todo el mundo occidental.

En el desarrollo de estos ciento treinta años de vida cultural se pueden distinguir cuatro espacios demarcados por los acontecimientos políticos y económicos de la joven Nación. El primero, al que denominamos “Los albores de la Independencia” (1790-1840) se inicia con la llegada del neoclasicismo, y finaliza en las primeras décadas de la República cuando empieza la reactivación económica conocida como la Era del Guano, etapa en la que el presupuesto del país depende de las contribuciones de los indios y los impuestos de aduanas. En el aspecto artístico, al carecer de una escuela oficial para la enseñanza del dibujo y de la pintura, se produce un espacio adecuado para el desenvolvimiento de artistas autodidactas, mientras la presencia de artistas viajeros europeos es palpable, aunque la mayoría de sus obras son dadas a conocer en el viejo continente a través de publicaciones repletas del espíritu romántico.

El segundo periodo, conocido como “La Era del Guano” (1840-1879), se caracteriza económicamente por la extracción y exportación del guano proveniente de las islas del litoral, así como de la incipiente explotación del salitre. Los mencionados recursos naturales significan los ingresos principales para el erario nacional, así como para algunos grupos del sector privado, los consignatarios pues, a través de su venta a los países europeos, la economía peruana se reactiva de manera fugaz debido a la mala administración y al estado generalizado de corrupción. En el aspecto cultural éste se ve favorecido tangencialmente por dicho *boom*. La ciudad de Lima reestructura plazas y paseos decorándolos con esculturas italianas importadas, mientras se yerguen unos cuantos inmuebles de influencia renacentista italiana. En el plano educativo algunos artistas nacionales se benefician con becas para estudiar pintura y escultura en Italia y Francia, engendrándose así la primera generación de artistas académicos peruanos. De manera paralela la mayoría de los estudiantes reciben apoyos semejantes, pero de menor cuantía, para aprender dibujo en la llamada Academia de Dibujo de Lima, que nunca llega a oficializarse a pesar de los fallidos intentos de 1847, 1856 y 1878.

Al tercer periodo (1879-1895) le denominaremos “La Guerra del Pacífico”. Este espacio no sólo involucra la dolorosa experiencia que significa al Perú el cercenamiento del territorio nacional a raíz de la cesión al enemigo de Tarapacá y de las provincias de Tacna y Arica, donde se encerraban la totalidad de la riqueza del salitre y una parte substancial de la del guano, sino que se extiende por once años más en los que los caudillos nacionales buscan poner en orden a la Nación. En el aspecto cultural todo tipo de proyecto oficial se detiene y mutila como es el caso de la Escuela de Bellas Artes fundada en diciembre de 1878, mientras, a raíz de la guerra los saqueos, asaltos e incendios de los invasores atentan contra el patrimonio cultural. Esta actitud no impide, después de la guerra con Chile, el nacimiento de revistas culturales como *El Perú Ilustrado*, *América Ilustrada*, *Boletín de Lima*, *El Hispano Americano*, *El Perú Artístico*, gracias a la iniciativa de algunos intelectuales. Es durante este ámbito cronológico cuando la segunda generación de artistas académicos vive su juventud; ellos son los encargados de perpetuar los acontecimientos históricos a través de su actuar profesional.

LA ARQUITECTURA

El sentido implícito de este estudio no es relatar la historia de la arquitectura decimonónica peruana, sino señalar y explorar a través de ella las corrientes y estilos que se dan, y las formas cómo se cristalizan por medio de algunas de sus obras.

Para facilitar su lectura, el presente apartado se ha dividido teniendo en cuenta la función para la cual ha sido creado el espacio arquitectónico que puede ser civil, hospitalario, religioso, penitenciario, funerario, urbano. Dentro de cada uno de ellos surgen variantes estilísticas de acuerdo al momento y a las circunstancias en las cuales se erige la obra. Dichas variantes se encuentran entre el neoclasicismo y el historicismo. Mientras la primera, con un ideal republicano, está inspirada en lo greco-romano en busca del equilibrio y medida perfecta, la segunda, con un ideal romántico, extrae su repertorio de otros periodos del pasado, preferentemente medievales: neogótico, neorrománico, neobizantino, etc. (Benevolo, 1980-B:234).

Si bien es cierto que hacemos hincapié en las obras de gran envergadura, también mencionaremos lo que sucede en el interior del país cuando los datos, a los que se ha tenido acceso, lo permitan; allí encontraremos, desgraciadamente, que existía una

“imperiosa necesidad de refaccionar y reconstruir templos, fabricar cárceles y escuelas, componer caminos formar panteones y demás casas públicas.”
(Andazabal, 1995-A:39)

1.1 LA ARQUITECTURA CIVIL

1.1.1 LA ARQUITECTURA CIVIL PARTICULAR

1.1.1.1 LA CASA REPUBLICANA EN LIMA.

Es una adaptación de la colonial a las nuevas corrientes republicanas. Surgida a partir de 1820 en la capital, sirve de modelo a ciudades como Trujillo, Arequipa, Moquegua.

Sobre ellas se poseen algunas descripciones de viajeros europeos, como la del francés Gabriel Lafond que para 1822 comenta:

“En Lima las casas tienen un solo piso, generalmente, y rara vez dos, y a veces una planta con sus ventanas de reja. En la fachada de la calle no hay sino una puerta maciza y a veces una ventana a cada lado. (...) En la primera ojeada se advierte el gusto al lujo y a lo relumbrante. La pieza de entrada es la cuadra, que corresponde a la antecámara y donde se hace la primera recepción; de allí se pasa al gran dormitorio, que no es, generalmente, sino una cámara de parada adornada con un suntuoso lecho. Esta pieza está destinada sobre todo a las visitas de ceremonia, pues se usan poco los salones.

Hay generalmente uno o dos piezas con un balcón que da sobre la calle, provisto de enrejados de color verde.

A veces tienen las casas un segundo patio que sirve de caballeriza y de gallinero. Sus techos son planos y muy ligeros, pues no son sino pequeñas vigas que

Finalmente el cuarto período es el conocido como “La República Aristocrática” (1895-1919); se caracteriza por el dominio pleno del Civilismo y una imagen ficticia de estabilidad política y económica, de un país fértil, renovado y propicio para el desarrollo industrial que posibilita vivir una reconstrucción basada en una industria naciente y en la entrada del capital extranjero, hechos que si bien es cierto arrastran a una serie de cambios, entre los que se encuentra la modernización del Estado, la política cultural no varía con relación a los decenios precedentes; más bien continúa en su habitual actitud pasiva. Mientras nacen y mueren nuevas publicaciones culturales como *La Revista Social*, *Lima Ilustrada*, *El Rimac*, *Actualidades*, *Prisma*, *Variedades*, la segunda generación de artistas plásticos académicos se halla en su madurez trabajando de manera independiente, en tanto la tercera hace su transición de una centuria a la otra. Lo único fructífero que del Poder Ejecutivo se obtiene es la fundación de la Escuela de Bellas Artes, cuyos beneficios son cosechados en el transcurso del siglo XX.

Para facilitar la consulta de este estudio titulado *El arte en el Perú del siglo XIX*, lo he organizado en siete espacios. Mientras los cuatro primeros analizan las disciplinas de la arquitectura, pintura, escultura, grabado y litografía, los siguientes se refieren a la participación de la mujer en el arte peruano, a la enseñanza artística y a la difusión del arte a través de las exposiciones. Cierra la estructura el cuadro *Relación de Artistas en el Siglo XIX Peruano*, creado en torno a los cuatrocientos treinta y tres artistas localizados en esta centuria, ordenados cronológicamente con relación a sus años de actividad; además de dar un marco global a esta investigación, su finalidad es entregar un panorama del movimiento artístico y las disciplinas en las que los actores de este mundo se desenvuelven. Finalmente doy una sucinta cronología de la etapa en estudio, a fin de enmarcarla históricamente.



95a. Plaza Mayor y Palacio de Gobierno, Lima, 1895.

sostienen esteras de cañas cubiertas de una capa de arcilla.” (Núñez, 1973:103, T. I)

Esto nos hace ver que en la generalidad de los casos los inmuebles eran de fachadas sencillas y moderadas, con portadas discretas. Las ventanas cubiertas con delgados barrotes redondos se levantaban con poco relieve sobre la superficie; los balcones de cajón cerrado se convierten en galerías vidriadas que a veces cubren todo el segundo nivel, los que serían prohibidos a partir de 1879, como prevención para los incendios. Las fachadas lucen la cornisa por encima del balcón y la pared del primer nivel es frecuente encontrarla almohadillada. Los interiores tienen dos patios rodeados de habitaciones amplias; en el patio principal se continúa empleando columnas de órdenes clásicos -toscanas preferentemente-. Entre los buenos ejemplos que aún quedan se encuentran la Casa de Piedra y la Casa Canevaro en Lima.

La Casa Canevaro era propiedad de quien fuera cónsul de Cerdeña, don José Canevaro. Su inmueble es restaurado en 1845 y decorado en su interior con pinturas murales por su paisano Domingo Vallarino (“Aviso a...”, 1848:1).

También se erigían otros tipos de casas, si bien es cierto, no tan elegantes. Podían tener dos pisos, zaguán, patio, traspatio, pozo, acequia, trece habitaciones, además de un hermoso sitio para pesebre y callejón. El dueño del inmueble si lo deseaba, gozaba de una renta gracias a ella, pues mientras en los altos existían viviendas independientes, en la planta baja, mirando a la calle, había locales con primera y segunda pieza y cocina, ambientes en los que era factible instalar un cafecito (“Se vende...”, 1848:1).



95. Vista de Lima desde la Municipalidad; en primer plano la torre de la Iglesia de Santo Domingo.

1.1.1.2 EL RANCHO.

Es un tipo de casa veraniega hecha en adobe y quincha, que surge a mediados del siglo XIX; se levanta en el campo o cerca al mar, en los distritos limeños de Chorrillos, Miraflores, inicialmente, y con posterioridad, en Barranco, La Magdalena, Ancón y La Punta. El viajero inglés Robert Proctor describe a los primeros ranchos así:

“... consisten generalmente de una ‘sala’ grande, abierta hacia el mar, con dos o tres pequeños dormitorios pequeños atrás; su construcción es muy modesta, ya que la mayoría tiene pisos de tierra y techos de caña.” (García Bryce, 1980:100)

Con posterioridad el inglés Witt en su *Diario* al referirse a este tipo de inmueble lo comenta como “rancho de verano, nombre con que denominan las casas en Chorrillos” (1992:171, V.2).

En los periódicos de mediados de siglo es usual encontrar avisos relacionados a este tipo de viviendas solicitándolas u ofreciéndolas en alquiler o venta. El tamaño puede ser pequeño o grande, y a medida que los años pasan, sus acabados varían. Por ejemplo en el verano de 1879 se ofrecía una

“... de habitaciones empapeladas al gusto de la temporada y tiene además cocina, depósito y un gracioso jardín con un pozo para el agua.” (“Guerra...”, 1879:4)

A raíz de la Guerra del Pacífico muchas de ellas desaparecen cuando las tropas invasoras las incendian durante el saqueo del 13 y 15 de enero de 1881. Las que sobreviven o las nuevas que nacen después de 1885, para 1900 tenían un jardín que antecedia al inmueble de planta rectangular, de un piso, con un hall o galería de acceso; una puerta lateral daba entrada a la servidumbre. Las habitaciones iluminadas por teatinas, estaban comunicadas entre sí y se distribuían en torno a un patio.

Al respecto el arquitecto José García Bryce los describe así:

“La simetría que poseían las plantas de los ranchos, la estructura tripartita de las fachadas y el purismo clásico de los detalles son rasgos que pueden asociarse a la tradición paladiana, transmitida tardíamente a través del neoclasicismo y que en el Perú se prolongó hasta principios del siglo XX en muchos casos.” (García Bryce, 1980:101)

A inicios del siglo XX la palabra rancho amplía su acepción. Comenzaría a emplearse para designar a las nuevas construcciones erigidas en Miraflores y Barranco; la mayoría de ellas estaban concebidas con características eclécticas, a veces con reminiscencias medievales o aplicaciones ornamentales del *art nouveau* tan de moda por esos días. Muchas son realizadas con planos comprados en Europa, en tanto otras las diseñan arquitectos nacionales o extranjeros radicados en el Perú.

1.1.1.3 LAS CASAS EN LA CIUDAD DE AREQUIPA.

En esta ciudad las ornamentaciones barrocas son dejadas a un lado para sustituirlas con severas pilastras, capiteles, zócalos, frisos, cornisas y remate simple. Mientras los patios interiores no se alteran, las proporciones de paredes y vanos se amplían, en tanto la pintura mural de los interiores comienza a ser reemplazada por empapelados (Gutiérrez, 1992:131).

Para 1834 el viajero francés, Eugenio de Sartiges se refiere específicamente a la casa arequipeña, comentando que

“están todas construidas según el mismo modelo: un gran pórtico que da a la calle; un patio pequeño pavimentado con guijarros de diferentes colores, rodeado en sus cuatro lados por una maciza construcción; en el fondo del patio, frente al pórtico, la sala de recibo y detrás, un pequeño jardín sembrado de flores por la que los arequipeños sienten una verdadera pasión.” (Núñez, 1973:161, T. I)

La tendencia general es de viviendas horizontales y bajas, eliminando las cornisas en las fachadas. El patio interior es reducido con galerías en un solo lado; al primero da el salón, el escritorio y algunos dormitorios; al segundo patio mira el comedor, el oratorio; hacia el fondo se ubica la huerta y los servicios (Gutiérrez, 1984:378).



96. Enrique Masías. *Casa del Moral (Arequipa)*. Óleo sobre tela, s/f, Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

1.1.1.4 LA CASA QUINTA AREQUIPEÑA.

En Arequipa además de la residencia urbana ya comentada surge la casa quinta localizada en la periferia de la ciudad; la estructura es de corte citadino, con jardines y huerto, pretendiendo recuperar así los valores de la naturaleza. La condicionante era alejarse de la vida urbana, sin perder las comodidades de la misma (Gutiérrez, 1992:139).

1.1.1.5 LA CASA AYACUCHANA.

Sobre la ciudad de Ayacucho se poseen pocas noticias relacionadas a su aspecto durante el siglo XIX. En 1851 el norteamericano Ladner Gibbon al pasar por la ciudad de Ayacucho escribe que las casas de allí “son de dos pisos, con grandes cuartos y patios” (Núñez, 1973:77, T.II).

1.1.1.6 LAS CASAS PARTICULARES EN CUSCO.

Resulta complejo tratar de insertar al Cusco dentro de este panorama republicano, pues su arquitectura es considerablemente diferente debido a la antigüedad que posee, misma que se remonta a la etapa incaica. Sobre las bases de piedra de los antiguos edificios prehispánicos, gran parte de las nuevas estructuras comienzan a ser erigidas a partir de la Colonia. El inglés Clements Robert Markham, en 1858 da razón de estos inmuebles.

El primer piso de las casas particulares con frente a la calle, generalmente está ocupado de tiendas, mientras que los altos con puertas plegadizas abiertas sobre un balcón enrejado son habitados por la familia. Un amplio portal conduce de la calle a un patio, a cuyo alrededor se extienden la mayoría de los cuartos privados.” (Núñez, 1973:90, T. II)

Pero es para 1876 cuando el francés Charles Wiener, señala brevemente la peculiaridad de su construcción cuando comenta que:

“Gran parte de las casas de la ciudad están establecidas sobre cimientos antiguos de 2 ó 3 metros de altura.” (Núñez, 1973:94, T. II)

1.1.1.7 LA CASA EN LA CIUDAD DE MOQUEGUA.

Esta ciudad presenta una arquitectura original, homogénea e inconfundible, concebida con elementos decorativos provenientes de diversas regiones como Puno y Arequipa, pero integrados en el tratamiento de una manera local. Una de las principales características son los techos a dos aguas con cumbreras planas o en punta, los cuales poseen un altillo localizado en el espacio producido por las pendientes del techo mismo. Esta techumbre, llamada en la zona “mojinete”,¹⁰⁵ adorna el paisaje urbano subiendo o bajando por las calles según el declive o la perspectiva que tenga en ese momento el transeúnte. Las casas pueden ser de uno o dos pisos, de muros de adobe o tabique generalmente pintados de azul añil, ocre o rojo.

Las portadas decimonónicas son lisas y sobrias, con portones tallados con medida y tachonados de clavos de bronce. Pilares chatos con fustes lisos, muchos de ellos elaborados en sillar,¹⁰⁶ y que podrían clasificarse dentro del orden toscano, están encargados de sustentar los dinteles.

Otra característica moqueguana se presenta en las casas de dos niveles con sus balcones de madera de repisas cuadrangulares, balaustre de madera apanelado o de fierro forjado interrumpido cada cierto trecho por delgadas y talladas columnas encargadas de sustentar la cubierta; la trivialidad se rompe cuando en la parte superior surge visualmente el mojinete a manera de remate. Al ingresar al inmueble se encuentra el zaguán -a veces abovedado- que irrumpe a un patio cuadrangular lleno de vegetación, produciéndose un agradable microclima; a este patio dan las altas y amplias habitaciones, mientras por un pasadizo lateral se arriba al segundo patio (Leonardini, 1996-A:9-10).

1.1.1.8 LAS CASAS EN LA CIUDAD DE TRUJILLO.

Durante el segundo tercio del siglo XIX surge en esta ciudad el gusto neoclásico y las casas reducen su primer patio. En las fachadas se amplían las dimensiones de las puertas, y las ventanas ensanchadas continúan cubriéndolas de primorosas rejas de fierro forjado a manera de encaje, pintadas de blanco; los balcones de celosías son remplazados con balcones de plafones y vidrio. Las paredes continúan con los colores tradicionales: azul añil, amarillo oro, rojo almagre, añadiendo para fines de la centuria el verde y el gris (Ganosa, 1985:30). Entre estos inmuebles cabe mencionar la casa Iturregui “comenzada a erigir en 1842 con gran esplendor y amplitud” (Witt, 1992:353, T. I), además de las de la familia Martínez Pinillos, Rosell Urquiaga y Ganosa Vargas.

¹⁰⁵ Esta estructura se encontraba también en las ciudades de Tacna y Arica.

¹⁰⁶ Piedra blanca y porosa, de origen volcánico, llevada desde Arequipa.



97. Casas republicanas, Trujillo.

1.1.1.9 LA DECORACIÓN EN LOS INTERIORES.

La decoración interior de estos inmuebles es realizada por artistas europeos especializados, quienes empapelan las paredes con “papel pintado de la última moda y del mejor gusto”, importados o pintan las paredes “imitando cualquier mármoles o maderas como si fueran naturales” (“Papel...”, 1848:1).

Por ejemplo en la ciudad de Arequipa ya en 1826 la señora María Sierra y Pío Tristán habían importado muebles en cantidad; Tristán los había encargado a Francia junto a “estatuas de gran belleza y primor”, artículos por los cuales se negaba a pagar impuestos al Estado (Gutiérrez, 1992:134). Esta costumbre se mantiene para 1834, cuando el viajero francés Eugenio de Sartiges comenta que en los interiores de las casas arequipeñas

“El mobiliario, por lo general muy sencillo, parece extraordinariamente rico si se considera que la mayoría de los muebles vienen de Europa...” (Núñez, 1973:161, T. I)

Para adquirir estos efectos se habían instalado casas importadoras como la Denegri Hermanos en donde se vendían

“las más elegantes y curiosas piezas de alabastro, piedra mármol y ágata, tanto para adornos de sala y cuadros como para patios y casas de buen tono: y son, mesas con pie y tablero de alabastro con mosaico, floreros grandes y chicos de idem. Del mejor gusto, estatuas copias de los mejores originales de Miguel Angel

y Gasanova, Bartolini y otros célebres artistas y entre los que se encuentra La Esperanza, La Confianza, La Santa Familia, La pobreza y un gran número de grupos que representan pasajes históricos y mitológicos, grandes jarrones con pedestales proporcionados para adornos, poncheras de diferentes tamaños y formas, y un gran número de diversos objetos del mismo género y gusto.” (“Gran surtido...”, 1866:2)

A veces, por motivos económicos, las personas no podían comprar estos objetos; entonces aprovechan la oportunidad de los remates públicos que se realizan, anunciados a través de los periódicos en los que se podía leer

“El dueño de esta infinidad de objetos preciosos teniendo que marchar a Europa a la mayor brevedad posible, ha resuelto realizar en una subasta pública que tendrá lugar el martes próximo a las 12 del día, un remate de la naturaleza del que anunciamos forzosamente tiene que llamar la atención de todas las personas distinguidas, por la poderosísima razón de que los objetos que van a realizarse son de absoluta é imprescindible necesidad para dar realce al menaje de las casas de alto rango.

Un departamento que ostenta lujosa mueblería y suntuosos tapizados, sino no contiene algunos caprichos artísticos cuyo remate anunciamos carecería de aquel schig (sic) que constituye el verdadero buen tono.” (“Importantísima...”, 1866:4)

Así mucha gente podía hacerse de enseres de “gran gusto” por sumas relativamente pequeñas, pero a pesar que los precios que se ofertaban eran sumamente baratos, no se producía la venta esperada, motivo por el cual en la “Crónica de la Capital” publicada en el diario *El Comercio* del 17 de agosto de 1866 se comenta:

“Esto nos hace reflexionar sobre la efectiva pobreza de que adolecen nuestras familias; mal negocio es en el presente la venta de artículos de puro lujo.”



A través de la venta y oferta de estos objetos, se puede observar que el gusto estético que impera en el sector acomodado de la sociedad, es el Europeo.

98. Viviendas populares, Cusco.

1.1.1.10 LA VIVIENDA POPULAR.

Mientras tanto las humildes casas del pueblo eran bastante diferentes a las ya descritas en las ciudades. Sobre ellas se tienen noticias gracias a los comentarios de algunos viajeros, así como a los informes que para 1848 y 1874 presentan los prefectos locales al gobierno central.

El cónsul de Gran Bretaña Heinrich Witt en su *Diario* escribe que para 1842 en el norteño puerto y pueblo de pescadores de Huanchaco:

“Las casas, si podían llamarse así, que formaban líneas rectas, estaban construidas de cañas y recubiertas con barro. (Witt, 1992:342, T I)

Al referirse a Santiago de Cao, pueblo localizado en una de las zonas arqueológicas de la cultura Moche, en el Departamento de La Libertad relata:

“Muchas nuevas casas estaban siendo construidas en adobe; las antiguas simplemente de caña y barro, algunas con una sola hilera de cañas con los intersticios cubiertos con barro, otras, de manera más sólida, con dos filas de cañas y el espacio entre ellas relleno de un material primitivo; el primer tipo de construcción se denomina *chirca*, el segundo *quincha*, y ambos son, por lo común, enlucidos.” (Witt, 1992:353, T. I)

En el informe de 1848 que uno de los prefectos locales envía al poder ejecutivo, se puede leer:

“Las casas son de un solo piso, pocas de ellas de adobe y ninguna de tejas, y aunque construidas con piedras toscas, y techadas de paja, son bien niveladas y firmes. Lo rígido del temperamento de algunas (y lo que es más general el atraso de ideas) hace que sean estrechas, poco ventiladas y bajas sus habitaciones en

todas, defectos que en la revista que se ha practicando nos hemos cansado de apocar, dando razones y mejores reglas en las

nuevas construcciones que se están habiendo é intentan hacer, á fin de que sean evitados, que poco a poco se extinga esa añeja y barbara rutina de edificar, y se entremezclan el orden, buen gusto



99. Anónimo. Castillo Unanue, Cañete, 1842.

y comodidad domestica.” (Argote, 1848:3)

Para 1875 la situación no se había modificado. Las casas eran de pocas habitaciones, y estaban levantadas con paredes altas de barro con piedra, adobe, tapial o madera, con techos de tejas, planchas de zinc o paja (Andazabal, 1995-A:46). El diseño más o menos homogéneo podía variar por la carencia de ventana, “no teniendo otra abertura sino una pequeña puerta, son oscuras y poco ventiladas. La mayor parte tienen paredes sin blanquear” (Peralta, 1995-A:13-14).

La diferencia es diametral: ante el lujo la humildad; frente a los ricos materiales constructivos empleados por un sector, están los baratos y tradicionales de los otros. Mientras que la gente acomodada decora las paredes con papeles pintados y los interiores de sus inmuebles con pinturas, esculturas, muebles y objetos de arte europeo, las del pueblo sólo guardan enseres de tipo utilitario elaborados localmente.

1.1.1.11 DOS CASOS SINGULARES: EL CASTILLO UNANUE Y EL MOLINO DE SANTA CLARA.

Ambos inmuebles, contemporáneos, son de concepciones muy diferentes a los ya mencionados. Pensados también para vivienda, el primero obedece a un espíritu romántico, en tanto el segundo lo hace con uno neoclásico.

El Castillo Unanue se ubica al sur del departamento de Lima.¹⁰⁷ Construido en 1842 sobre los restos de una huaca, es la casa patronal de una antigua hacienda. Mandado a erigir por José Hipólito Unanue en honor a su padre, este inmueble de varios niveles posee características medievales en su diseño, las que se aprecian en las ventanas de arcos ojivales, en las almenas que lo rematan, y en los torreones de las esquinas. Además del adobe se emplea en su construcción la caña, y el cuero de res; la pintura exterior imita a la piedra y en el interior las paredes están empapeladas, siguiendo el gusto de la época. Si bien estilísticamente hace eco a la inquietud romántica de inspirarse en el pasado medieval, su estructura responde a la tradición milenaria peruana; de esta manera se unen dos formas, la aparente occidental y la interna, andina.

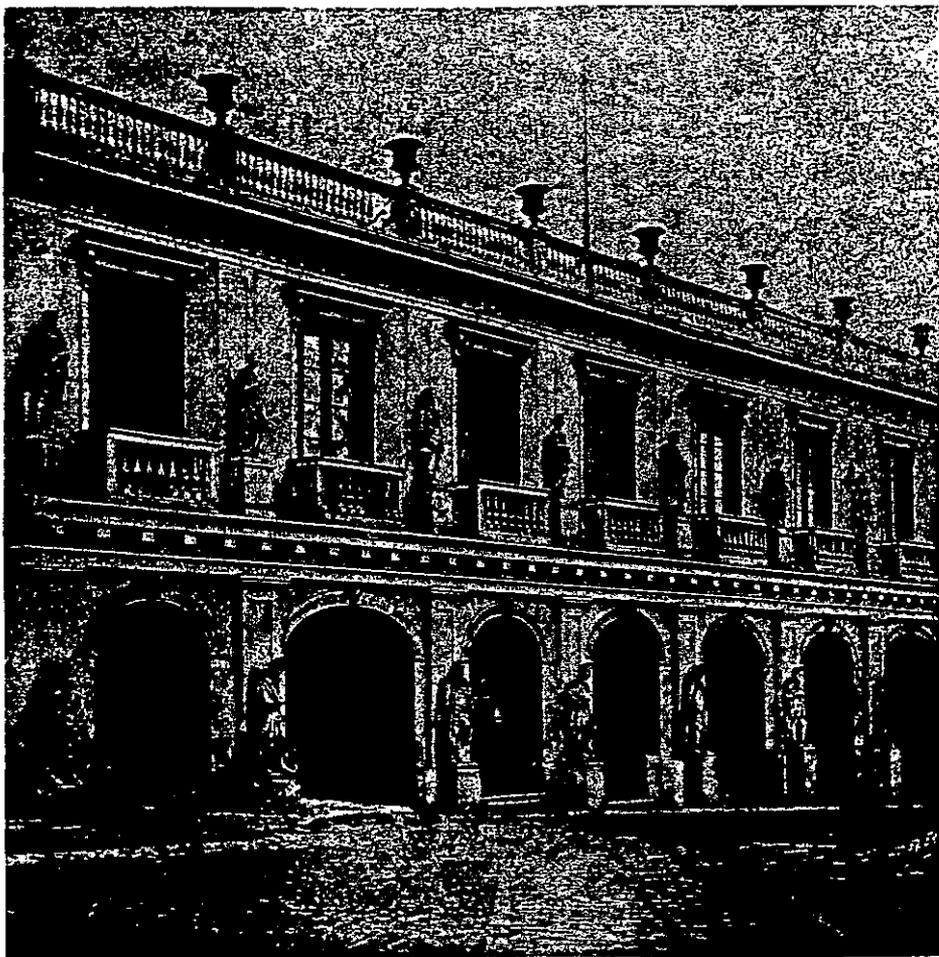
El Molino de Santa Clara está localizado en el sector conocido como Barrios Altos. Sobre él el historiador del arte Alfonso Castrillón comenta:

“El decimonónico arquitecto del molino, hasta ahora desconocido, poseía una arraigada tradición artesanal que, sumada al modelo europeo, produjo una de las más bellas construcciones de entonces. Es un edificio de amplia fachada con ocho arcos rebajados en el primer piso y con acceso principal por el segundo arco de la izquierda.” (Castrillón, 1991:337)

El edificio, de marcada tradición neoclásica, es construido después de 1845 por orden del italiano José Rainuzzo para instalar en él un molino de granos y realizar la venta de harina al por mayor y menor (Ascher, 1974:43). Así el gusto por la arquitectura clásica que aún seguía en boga, y que había sido introducida al país por Matías Maestro, se ve reforzada a través de este inmueble.

Benvenuto señala que era de los mejores edificios “construidos en la ciudad, y su magnificencia no ‘cuadra’ al uso que se le destina” (1983:120). Hoy día en pésimo estado, este

¹⁰⁷ Se localiza en el kilómetro 145 de la Carretera Panamericana Sur, es declarado monumento en el año de 1972.



100. Anónimo. Molino de Santa Clara, Lima, c. 1845.

inmueble ya no cumple la función para lo cual fue creado, pues el canal de Huatica¹⁰⁸ que hacía girar sus molinos, no existe. Las esculturas de mármol de Carrara que embellecían la fachada hace ya muchos años han sido retiradas, cuando los Barrios Altos se vinieron a menos. Por otra parte la gente que lo habita en la actualidad lo ha tugarizado, y no permite el acceso a él, pues temen un desalojo.

¹⁰⁸ Brazo artificial del río Rimac; obra hidráulica de la etapa prehispánica que tenía la finalidad de irrigar una parte del valle del Rimac.

1.1.1.12 LA ARQUITECTURA PARTICULAR Y EL *ART NOUVEAU*.

A principios del siglo XX llega el *art nouveau*, cambiando de manera radical la moda y marcando el final del período. El problema de este estilo en el Perú va a ser el tratamiento que se le da pues éste no corresponde a un manejo global de la obra, ya que sólo se limita a detalles ornamentales donde el yeso y el barro desarrollan su plasticidad. Así aparecen en las casas mansardas, cresterías, acabados de lujo empleando maderas finas, vitrales, yeso, fierro fundido para balcones y rejas, techos falsos de inclinadas pendientes para rematar un tercer nivel a veces inexistentes, en una ciudad como Lima donde no llueve ni cae nieve.

Algunos de estos ejemplos están ubicados preferentemente en las avenidas La Colmena y Paseo Colón, así como en el centro de Lima, obras de diferentes arquitectos que pueden ser franceses como Roualt, polaco como Ricardo Malachowski, italianos como los hermanos Masperi, o peruanos formados en París como Claudio Sahut. Destaca el trabajo del peruano Santiago Basurco; de profesión ingeniero, había realizado sus estudios en Quito. Durante un largo período trabajó como Ingeniero de Estado para el Ministerio de Obras Públicas; gracias a esta coyuntura, aunados a su capacidad artística y creativa, sus proyectos logran concretizarse.

Mientras tanto en las provincias del interior la mayoría de la gente continúa viviendo de manera humilde y el *art nouveau* no llega a plasmar un fruto de trascendencia.

1.1.2 LA ARQUITECTURA CIVIL PUBLICA

Esta variante arquitectónica está expresada por medio de edificios de carácter público. La anarquía política habida a partir de la Independencia limita la actividad constructiva de esta naturaleza en los primeros años de la República; sólo empieza a desarrollarse, con marcada influencia italiana, gracias al auge del guano¹⁰⁹ a partir de 1840, constituyendo un canon para el mundo de las formas y un modelo de estructura externa e interna de la construcción. Sin embargo los edificios que se erigen hacia fines del siglo están marcados ya por acento afrancesado dado a través del eclecticismo y el *art nouveau*.

Uno de los primeros edificios públicos es el Portal de San Agustín, con características urbanísticas, al presentar la parte central remetida.

“Construido entre 1845 y 1847 (y demolido en 1964), el edificio ocupaba toda la cuadra que correspondía al frente posterior del Convento de San Agustín, a manera de una larga fachada cóncava destinada a darle forma a la plazuela 7 de Setiembre. Formada por tiendas precedidas por el pórtico y habitaciones en el segundo piso, la obra mantuvo el sistema limeño de dos pisos de igual altura. En el portal se introdujo el tipo del *porticus* grecorromano, ejecutado en madera.” (García Bryce, 1980:104)

Estas características reaparecen en el Hospicio Manrique; este local de bien social erigido en 1860 por el arquitecto suizo Miguel Trefogli, estaba destinado para albergar dignamente a las viudas de los comerciantes.

De gran envergadura es el Palacio de la Exposición construido gracias al diseño del arquitecto Antonio Leonardi entre 1869 y 1872. Pensado inicialmente como sede para la gran Exposición Universal de 1872, sin lugar a dudas seguía los ecos de las exposiciones

¹⁰⁹ Hospicio Manrique (arquitecto suizo Miguel Trefogli: 1866); Penitenciaría de Lima; Hospital Dos de Mayo (arquitecto italiano Mateo Graziani: 1868-1875); Palacio de la Exposición (arquitecto italiano Antonio Leonardi: 1869-1872).



101. Antonio Leonardi. Palacio de la Exposición, Lima, 1869-1872.

tropas chilenas durante la Guerra del Pacífico, Museo Nacional a inicios del siglo XX, y Municipalidad de Lima, mientras el nuevo edificio de ésta se levantaba.

Dentro de esta corriente se encuentra el antiguo Hospicio de Santa Sofía destinado a alojar a niñas desamparadas para brindarles alimento y educación y así capacitarlas para que cuando salieran de él fueran capaces de enfrentar a la sociedad y ser absorbidas por ella de manera digna. El arquitecto que lo diseña, cuyo nombre aún se desconoce, trata la fachada siguiendo la idea del Palacio de la Exposición. Presumimos que su construcción es entre 1872 y 1879, dos años significativos, pues en el primero se inicia la edificación del citado palacio, y en el segundo empieza la Guerra del Pacífico (1879-1884) momento el cual se detiene todo tipo de actividad a fin de que el Hospicio se ocupara como "hospital de sangre" gracias a la iniciativa y manejo de la colonia italiana. El predio elegido para su construcción estaba ubicado en la parte externa de la ciudad, ahora incluido a ella gracias a la demolición de la muralla colonial convertida en una alameda e importante vía de comunicación urbana en forma de circunvalación. Los acabados de madera, yeso y azulejos que en la actualidad ostenta en su hall de ingreso, se realizan recién a inicios del siglo XX cuando el inmueble pasa a ser sede de la Escuela de Artes y Oficios.

Esta obra, de ideal social, es erigida gracias al mecenazgo de Augusto Dreyffus quien tenía como objetivo establecer un colegio para niñas huérfanas y dar sepultura en la cripta a su esposa doña Sofía Bergman de Dreyffus. Pero el violento viaje a Europa de don Augusto, le impide finalizar la obra que sirve después de la Guerra como cuartel, a partir de 1892 como local de una industria ("Santa Sofía", 1892-93), para, finalmente, establecer en él la Escuela de Artes y Oficios en 1906.

internacionales
nacidas en
Inglaterra en
1851, en las
que se
confrontaban
propuestas
industriales y
estilísticas,
mientras de
manera paralela
se daban a
conocer la
cultura y
patrimonio de
las naciones.
Con el
transcurso del
tiempo este
inmueble
cumpliría
además la
función de
cuartel de las

Otro inmueble importante es la Casa de Moneda. Construida en 1748, es ampliada y reformada entre 1872 y 1878 con estructura interna de fierro, tan de moda en esa época. La fachada de dos niveles haciendo esquina, luce el estilo neorrenacentista, en tanto el patio principal, también de corte clásico, presenta galerías y arcos.

En el interior de la República las cosas eran diferentes, pues el auge del guano no es suficiente para invertir en edificios públicos. Durante el primer gobierno de Ramón Castilla y de Manuel Pardo, los prefectos departamentales presentan a solicitud del ejecutivo, en 1848 y 1874 respectivamente, informes de sus jurisdicciones. Es genérico la mala situación en que se encuentran los inmuebles en el resto del país, donde los gobiernos en curso sólo se habían limitado, en algunos casos, a la reparación. Basándonos en dichos informes comentaremos por ejemplo que en Huánuco el señor Mariano Eduardo de Rivero contribuye materialmente a la reconstrucción del colegio que se hallaba en completa ruina (Basualdo, 1848:3), mientras en Ayacucho la casa de gobierno ya estaba “decente” pues en ella se habían empleado mil ochenta pesos en su “reparo y alíño” (“Ayacucho...”, 1848:2). En la Aduana del Callao, el primer puerto de la Nación

“se ha hecho uno de los mejores almacenes que hoy tiene, se ha refaccionado otros y se han hecho infinitas mejoras que sería largo de referir.” (Deustua, 1848:2)

En la provincia de Huarochiri algunas casas, aparentes para la reunión de consejales, sirven a la vez de escuela y alojamientos para tropas. En la provincia de La Mar las escuelas de hombre y mujeres carecen de local y de los útiles necesarios (Andazabal, 1995-A:30). En la ciudad de Arequipa en 1872 el Concejo Provincial solicita presupuesto para reconstruir los portales de la Plaza de Armas que estaban en mal estado a raíz del terremoto de 1868 (García Bryce, 1980:114). Por su parte en la ciudad de Cusco, para 1874 se encontraba muy avanzada la construcción del teatro, así como el Palacio de Justicia establecido en la casa del antiguo Colegio de San Bernardo (Andazabal, 1995-B:58).

A partir de 1885, una vez finalizada la Guerra del Pacífico, el gobierno inicia una serie de reparaciones de inmuebles así como nuevas obras constructivas. En los *Anales de las Obras Públicas del Perú* que se publican anualmente, se puede leer que para ello el Ministerio de Obras

convoca a diferentes concursos en los que participan arquitectos europeos y nacionales, mientras que en el plano de las reconstrucciones el mismo Ministerio las asume gracias a un calificado personal conformado por ingenieros, arquitectos, topógrafos, dibujantes, y ayudante. Así nace una serie de edificios con características eclécticas y la presencia del *art nouveau*; entre ellos está Correos y Telégrafos, obra de Eduardo Brugada; la Escuela de Medicina y la Morge, diseños de Santiago Basurco; el Colegio de Guadalupe, proyecto de Basurco modificado por Maximiliano Doig; la Escuela Militar de Aplicación del ingeniero Felipe Aracivia; el Palacio Legislativo del arquitecto francés Emilio Robert; el Teatro



102. Eduardo Brugada. Correo y Telégrafos, Lima, finalizado en 1898.

Municipal del arquitecto italiano Julio Lattini.

Como uno de estos ejemplos nos referiremos a la Escuela de Medicina, iniciada en 1899 y finalizada en 1911. Ubicada en la Avenida Grau es de formato grande y aspiraciones monumentales. García Bryce sobre ella escribe:

“La disposición del patio, dominado por un pórtico de templo romano exastilo de orden corintio que sirve de entrada al aula magna, sigue muy de cerca la del patio del la Escuela de Medicina de París de Gondouin.” (1980:122)

A raíz de su inauguración, la revista *Actualidades* del 14 de setiembre de 1903 reseña esta obra; diseñada por Santiago Basurco, su construcción la realiza el ingeniero italiano Luigi Mannarelli (“La nueva...”, 1903:557).

De manera paralela el Ministerio de Obras realiza una serie de reedificaciones, siendo quizás la más trascendente en este ámbito, la de Palacio de Gobierno a cargo del arquitecto de Estado Manuel Julián San Martín.

La nueva infraestructura edilicia, y la realización de obras públicas de gran magnitud, tenían como mensaje implícito la idea de que los “pueblos cultos” manifestaban de esta manera su progreso (Gutiérrez, 1992:182). Asimismo esta infraestructura permitiría al gobierno entregar una nueva y bonita imagen del país, y en especial de la capital, cuando celebrara, en 1921, el Primer Centenario de la Independencia. Las obras que se erigen en la provincia poseen características más modestas, y están relacionadas con edificios de primera necesidad como mercados de abastos,¹¹⁰ teatros,¹¹¹ cárceles, hospitales, puentes.

1.2 LA ARQUITECTURA HOSPITALARIA

Desde la Colonia, las ciudades peruanas están en su mayoría provistas de uno o más hospitales, manejados generalmente por órdenes religiosas (García Bryce, 1980:74) como betlemitas o juanicos.

En la ciudad de Arequipa en 1813 se funda el hospital de San Pedro; un año más tarde Rafael Paulete estructura la obra sobre la base de cuatro patios, lavaderos, corral, huerto y la capilla que se encontraba en el primer patio junto a siete habitaciones (Gutiérrez, 1992:96, 116).

En el periodo republicano, específicamente bajo el primer gobierno de Ramón Castilla, muchos hospitales del interior son acondicionados para las nuevas necesidades que el país requería. Por ejemplo el 12 de octubre de 1848 el señor Mariano E. de Rivero, prefecto de Tacna, informaba al ejecutivo que en el hospital de esta ciudad

“...se concluirá dentro de 15 días una nueva sala. A este edificio se le ha puesto una elegante portada de piedra, y se le ha formado una plaza semicircular con una hilera de árboles y una pirámide de piedra de cuatro varas de altura en cada extremo...” (Rivero, 1848:3)

¹¹⁰ En Arequipa se inicia en 1896; en Tarma en 1905; en Catacaos y Cusco en 1906; en Piura en 1908; en Barranco, Yanahura y Huacho en 1911.

¹¹¹ En 1870 se había erigido el de Tacna por el constructor Martínez del Pino bajo la dirección técnica de dos ingenieros franceses. El de Ica es proyecto de Santiago Basurco en 1911; el de Trujillo se inicia en 1912; el de Puno también en 1912, proyecto de Barreda y Oquendo.

Por su parte el Prefecto de Huánuco sobre el particular escribe:

“El Hospital de Huánuco ha merecido toda la atención de los dignos miembros de la Junta de Beneficencia, y en particular de la del señor juez (...) quien lo ha reconstruido y dándole una nueva forma que reasuma las mejores comodidades consagrando enteramente el trabajo que demanda...” (Basualdo, 1848:3).

Semejante comentario hacía el prefecto de Ayacucho sobre el hospital de San Juan de Dios que

“nada tiene que desear con respecto a su parte material que ha recibido una notable mejora.” (“Ayacucho”, 1848:2)

En Arequipa para 1850 el estado del Hospital San Juan de Dios es deplorable, convertido en lugar de “miseria y aflicción”, se maneja la idea de trasladarlo del centro de la urbe a un lugar más apartado. Luego de la reconstrucción de algunas de sus salas, después del terremoto de 1868, y permitir el ingreso de las Hermanas de la Caridad mantiene cierta estabilidad (Gutiérrez, 1992:160).

Mientras tanto en la capital, además del Hospital de la Buena Muerte atendido por los frailes de la orden de los Camilos, existía el Hospital de San Andrés dirigido por miembros de una asociación voluntaria llamada la Beneficencia, cuyos ingresos provenían de sus propiedades inmobiliarias; hasta 1861 en este nosocomio incluía además el manicomio conocido por esos años como loquería (Witt, 1992:171, T.I)

Para 1868 este antiguo Hospital no se daba abasto, por lo que la Beneficencia Pública determina erigir uno nuevo, al que denomina Dos de Mayo. Para tal efecto convoca a un concurso ganado por el arquitecto italiano Mateo Graziani, quien plantea un diseño de tres espacios bien determinados. El primero se refiere a un atrio que desemboca en un magnífico pórtico neorrenacentista desarrollado en su interior en una galería basilical de tres naves separadas por columnas dóricas de madera que realzan el punto de fuga centrado en un patio de corte clásico, con peristilo y planta poligonal, espacio abierto que posibilita el nacimiento del tercer ambiente del hospital conformado en un sector radial de pabellones independientes con buena iluminación y ventilación.

Este edificio es considerado uno de los tres más importantes en calidad e infraestructura que se erigen durante el apogeo económico del guano.¹¹²

En los informes de 1874 sobre las provincias del interior del país, los hospitales no se mencionan. Es recién a partir de 1903 cuando el gobierno central asume la responsabilidad de construir una serie de estos inmuebles en algunas de las ciudades importantes del país,¹¹³ a partir de 1903 se inician los de Piura, Sicuani, Iquitos, Urubamba, Chincha. Probablemente por el mayor número de habitantes y el espíritu centralista de la República, la capital se vería beneficiada con más proyectos de esta naturaleza. Así se construye el Hospital Nacional de Insanos, iniciado en 1896 bajo el diseño de Manuel M. Muñiz que sufriría varias modificaciones.

¹¹² Los otros dos son la cárcel conocida como Panóptico, y el Palacio de la Exposición.

¹¹³ Estos hospitales fueron en Piura y Chincha Alta proyectos de Pedro I. Geraldino; Sicuani, Iquitos, Urubamba en 1908 con especificaciones en la construcción de Prohías y Eduardo Viñas. Chuquibamba, Aplao. Consultar los *Anales de Obras Públicas del Perú*.

En 1903 se planifica el Hospital de Contagiosos, en 1905 el Hospital Militar y en 1907 el Hospital de Varilosos bajo el proyecto de A. Borja García.

En la ciudad de Arequipa un nuevo proyecto nace, cuando la familia Goyeneche en 1903 dona un hospital que se construye en su chacra de Calula, proyecto en el cual la Beneficencia contribuye con la edificación de un pabellón. En la inauguración del Hospital Goyeneche de estilo neogótico, en 1912, el ejecutivo determina otorgarle una subvención para su mantenimiento, pues la Beneficencia no puede asumir esa responsabilidad (Gutiérrez, 1992:181, 189).

1.3 LA ARQUITECTURA RELIGIOSA

Durante el siglo al que nos hemos abocado para este estudio, la arquitectura religiosa es venida a menos, más aún si se recuerda que en esta modalidad la etapa colonial es rica y variada.

Las iglesias que se erigen son muy pocas. Mayoritariamente a las existentes el cura párroco y los feligreses les tratan de dar mantenimiento, aunque en la generalidad de los casos éstas se encuentran en muy mal estado a causa de los terremotos, incendios, abandono y guerras que el país vive.

En los informes enviados al ejecutivo por parte de los prefectos provinciales, en 1848, el de Puno comenta que es necesario

“reconstruir algunas iglesias del Departamento, refaccionar otras, provenir la ruina restante y proveer a todas de parámetros y útiles correspondientes.” (“Puno”, 1848:2)

Algunos templos de la provincia de Yauyos corren con mejor suerte, según comenta su prefecto el señor Domingo José Argote:

“Aunque no merece la arquitectura de los templos una particular mención, porque adolece de la poquedad en reglas del arte de los demás edificios; pero si son dignos de ella el espíritu piadoso de aquellos pueblos y el esmero y consagración de algunos párrocos para conservarlos aseados y alhajados con los paramentos y adornos que son dables a las proporciones de esas feligresías. Tauripampa y Yuayos, Tomas, Ayaviri y Quinches tienen iglesias que podían lucir en poblaciones más cultas y opulentas, por sus bien contruidos retablos de estuco, por el gusto con que están adornadas y solemnidad con que se celebran los oficios divinos.

En Pampas se está construyendo una iglesia nueva, que por su tamaño y orden arquitectónico será en este respecto la mejor.

Solamente á Huañec y Viñac les falta hacer otras que reemplazen las que actualmente tienen, porque se hallan en un estado ruinoso y triste que demanda un pronto reparo. La que tiene Tupe, por su estrechez, abandono y desaseo en mi opinión irreverente é impropio considerarlo un templo consagrado a nuestros sagrados ritos.” (Argote, 1848:3)

Sin embargo en Huánuco la situación era diferente, a la de Yauyos, hecho que se lee en el informe de José Basualdo:

“Las iglesias de la ciudad de Huánuco pueden considerarse como unos monumentos que recuerdan su antigua grandeza y opulencia. Principalmente seis de las catorce que cuenta, acreditan por su magnitud y solidez no haberse ahorrado gastos, ni sacrificios en su gigantesca construcción, pero desgraciadamente por su antigüedad, que se remonta a más de dos siglos, su incuria a causa de la supresión de las comunidades religiosas que cuidaban de ellas, y escasos recursos para repararlas, las más se hallan amenazadas de un deterioro progresivo.” (Basualdo, 1848:3)

Para 1874 la situación no había cambiado. Los prefectos locales daban cuenta de que en el interior del país algunas iglesias que se encontraban en estado ruinoso . . . son reparadas, cambiando en muchos casos los techos de pajas por los de zinc. Varias de ellas están . . . desmanteladas y en tal desaseo era repugnante el frecuentarlas (Pinto, 1995:61).

A través de los *Anuarios de Obras Públicas* del Ministerio de Obras, se sabe que el gobierno apoya la refacción y restauración de algunos templos¹¹⁴ e incluso la construcción de nuevos¹¹⁵ a inicios del siglo XX.

Sobre el particular comentaremos de tres iglesias que se erigen en esta centuria. Tal vez la más llamativa es la de Tacna iniciada en 1875 bajo los planos de Maximiliano Mimey; el proyecto de licitación queda a manos de Carlos Petot como representante de la casa de Gustavo Eiffel y compañía de París, la que pondría un techo metálico, muy a la moda. Sin embargo la construcción se detiene debido a la Guerra del Pacífico impidiendo que la estructura metálica fuese colocada; a pesar de ello la Casa Eiffel en 1905 le exigía el pago al gobierno peruano por una obra que no habían concluido (*Anales...*, 1905:361-366), y en una ciudad que se encontraba aún cautiva por los chilenos. Recién la Catedral es finalizada a mediados del siglo XX, durante el gobierno de Manuel Odría.

El caso de la construcción de la Iglesia Matriz del Callao es diferente. Data de 1879, y es obra del arquitecto Noble (*Anales...*, 1890-B:46) de quien se desconoce su nacionalidad. Es erigida gracias al financiamiento de Félix Valega acaudalado comerciante genovés.

“... demolida luego de los daños sufridos en el terremoto de octubre de 1966, estuvo provista de una sola torre central con remate piramidal y ventanas de corte veneciano. Su estilo algo seco y anguloso parecía reflejar los influjos británicos que hasta entrado el siglo XX se manifiestan esporádicamente en la arquitectura de la costa del Pacífico.” (García Bryce, 1980:106)

Nacida también de un esfuerzo particular es la Iglesia de Ancón.

Vale destacar la restauración de las catedrales de Lima y Arequipa, proyectos en los que estuvo involucrado de manera directa el Ministerio de Obras Públicas y los ingenieros del Estado. La primera se empieza a restaurar en 1889, en tanto la segunda, dañada por el terremoto de 1868

¹¹⁴ Templo San Juan de Puno en 1887. Catedral Metropolitana de Lima, 1889. Iglesia de San Agustín y La Merced de Lima en 1899. Iglesia de Santo Domingo de Moquegua en 1900. Iglesia Matriz de Chuquibamba y Catedral de Huaraz en 1903. Iglesia de Huancamaba en 1906 a cargo de Pedro Geraldino. Iglesias de San Pedro Nolasco y San Sebastián de Lima y varios templos de Cusco en 1907. Templo de Santo Domingo de Huacavelica y Capilla de Acobamba en 1908.

¹¹⁵ Capilla Hacienda San Antonio, Hualgayoc, Bambamarca en 1887. Iglesia de Chimbote y de Ica en 1902. Iglesia de Santa Rosa del Callao en 1904. Iglesia de Quiquijana y de Lauricocha, esta última en Huánuco, en 1908.



103. Catedral de Arequipa; reconstruida a raíz de terremoto de 1868.

resultaría un estilo más a los ya existentes. En la de Arequipa se mantendría el estilo con el que había sido erigida, aunque los campanarios y la coronación de la fachada son alterados; a diferencia de otras catedrales ésta se encuentra situada de flanco a la plaza hacia la que luce una gran e imponente fachada (García Bryce, 1980:113) blanca.

“Los arcos de los extremos, perpendiculares al plano de la fachada y que constituyen refuerzos de las esquinas de la fábrica, cierran lateralmente el atrio alargado del templo y enlazan visualmente la masa de la catedral con los portales de la plaza.” (García Bryce, 1980:114)

1.4 LA ARQUITECTURA PENITENCIARIA

En los informes que los prefectos provinciales entregan al poder ejecutivo en 1848, es una constante el mal estado en que se encontraban estos inmuebles. Como ejemplo se citará el caso del departamento de Ayacucho donde se menciona brevemente a las cárceles diciendo que se han reparado las de algunos pueblos y que la de la ciudad de Ayacucho, anexa a la Corte Superior de Justicia, se está mejorando en cuanto a su seguridad y aseo (“Ayacucho”, 1848:2). Sin embargo el gobierno asume recién una postura interesante al respecto cuando determina erigir un edificio de esta naturaleza en Lima, para lo cual envía a Estados Unidos a Mariano Felipe Paz Soldán a fin de que estudie su infraestructura carcelaria.

Conocido popularmente este inmueble como “El Panóptico”, por su distribución interior, sin duda llama la atención por su diseño; es construido entre 1856 y 1860 bajo la dirección del arquitecto Maximiliano Mimey quien prepara un proyecto radial basado en las diversas propuestas traídas por Paz Soldán (García Bryce, 1987:4-5).

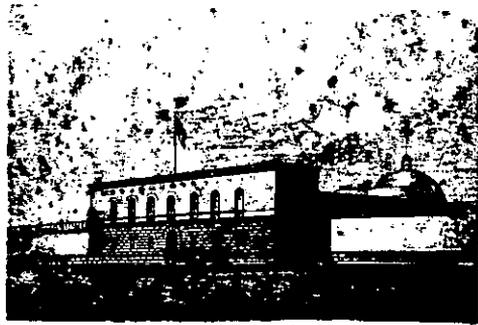
que había azotado el sur del país, se veía más afectada; su reconstrucción es lenta pues a la falta de mano de obra para retirar los escombros y reiniciar el trabajo, se unió el problema de la Guerra del Pacífico, hecho que paraliza las labores. En ambos proyectos se impone como solución el neoclasicismo, que para la de Lima

“La disposición interna de la Penitenciaría de Lima seguía muy de cerca el modelo de la Penitenciaría de Treton formada por pabellones radiales de celdas que partían de un espacio central (el ‘panóptico’) desde el que se podía divisar las puertas de todas las celdas. Se contemplaba en el proyecto la construcción de talleres de trabajo, que, junto con la capilla y el refectorio, debían constituir los principales espacios comunes.

(...)

Puede considerarse como el primer ejemplo significativo de un edificio republicano en el que la influencia externa del diseño y la construcción predominó sobre lo tradicional, produciendo una obra que podría llamarse de carácter universal.” (García Bryce, 1980:107)

Pero este edificio no cubre las necesidades del país ya que para 1874 en muchos pueblos se carece de cárceles (Pinto, 1996:20), en tanto en otros no llenan las condiciones de seguridad y de higiene necesarias. El prefecto de Puno señala que sin excepción necesitan reedificarse bajo las mismas condiciones de higiene y seguridad (Andazabal, 1996:3). Por ejemplo en el pueblo de Matucana, el prefecto de la zona en 1874 se queja diciendo:



104. Mariano Paz Soldán, Maximiliano Mímey.
Panóptico (penitenciaría), Lima 1865.

“... es una cueva formada en el cerro al pié del pueblo, y la cual tiene nueve metros de largo y tres de ancho sobre tres de altura, sin ventilación y húmeda, con una verja de fierro por puerta, que ofrece alguna seguridad; pero este lugar nauseabundo y terrible es una amenaza constante contra la salubridad de los que, por su desgracia tienen que entrar a ella.” (Pinto, 1995:59)

Consciente de la necesidad de este tipo de inmuebles, y del problema que ocasionaba su pésima infraestructura, el gobierno dentro de las labores del Ministerio de Obras, a partir de 1887 empieza a reparar las cárceles¹¹⁶ y desde 1902 a erigir nuevas estructuras en todo el país.¹¹⁷

En Arequipa la cárcel pública se traslada, en 1891, desde el portal de San Agustín al antiguo Colegio de Educandas en la plaza de San Francisco, lugar que si bien no es el adecuado se adapta con talleres para instruir a los presos. Casi de inmediato se plantea un nuevo local proyectado por el arquitecto Julio Andrés Arce y modificado por el ingeniero de estado Basurco, el que se inaugura a inicios del siglo XX (Gutiérrez, 1992:162, 182, 190).

Para la de Huaraz en 1912 el mismo ingeniero Santiago Basurco plantea un

¹¹⁶ En 1887 repara la de Cusco. En 1897 bajo la dirección de Eduardo Brugada ensancha la de Mujeres de Lima; en 1899 refacciona el Panóptico.

¹¹⁷ En 1902 la cárcel de Arequipa; en 1903 de la isla de San Lorenzo en el Callao, la de Cajamarca y Huanta. En 1904 la de Abancay, Apurímac e Ica; ésta última bajo el proyecto de Pedro I. Geraldino. En 1906 la de Trujillo según el diseño de Ricardo Ramos, así como la de Huanta. En 1907 la de Huaraz, Chiclayo. En 1908 la de Huamachuco y Cerro de Pasco, la última siguiendo el proyecto de Pedro I. Geraldino.

“Tipo de cárcel celular con talleres para el trabajo durante el día y comedor para la reunión de los presos en las horas de las comidas.

En cada uno de los lados habrá un torreón circular de 6 metros de diámetro (...) se construirá en adobe con sobrecimiento de ladrillo y techos de madera a dos aguas y cubierta de calamina.” (*Anales...*, 1912:197)

Como se puede observar de esta manera se pretendió otorgarles espacios mejores ambientados a los reclusos, en los que ellos pudiesen, de una u otra forma, capacitarse en labores que les permitieran con posterioridad insertarse en la sociedad.

1.5 LA ARQUITECTURA FUNERARIA

Nacidos en la segunda mitad del siglo XVIII como consecuencia de los gobiernos ilustrados europeos, el cementerio se convierte en un tema recurrente en los gobiernos de fines de la Colonia como de la República (Gutiérrez, 1992:123). La idea central es: salubridad, además de utilidad pública, impulsada por repetidas cédulas reales a partir del rey Carlos III tratando de imponer la construcción de campos santos al aire libre y a las afueras de la ciudad (Mattos-Cárdenas, 1987:122). El primero en concretizarse en América es el San Lázaro, comenzado en 1804 en La Habana. El segundo es el de Lima, inaugurado en 1808. De esta manera se reemplazan los atrios, interiores de iglesias, criptas, capillas, y en el caso específico de Lima, las catacumbas de San Francisco y los atrios de La Merced y San Pedro, entre otros.

En la ciudad de Arequipa la idea de realizar un cementerio general ya está presente en 1803; en primera instancia se forma el campo santo de Miraflores, y con posterioridad los de Yanahuara y el de la Apacheta. Este último se prolonga por muchos años y es recién en 1843 cuando se habilita plenamente; todavía sin completarse para 1847 está en ruina, año en que Pedro Rodríguez dona un dinero para construir la capilla (Gutiérrez, 1992:92, 124).

En Lima el Cementerio General, gracias a la iniciativa del virrey Fernando Abascal, se inaugura en 1808 bajo el diseño neoclásico del Presbítero Matías Maestro, obra que se considera la de mayor envergadura emprendida por este arquitecto y la última empresa de cierto aliento realizada en Lima virreinal (García Bryce, 1972:63).

La distribución

“consistía en tres partes principales: un atrio con jardines, la capilla y locales anexos y el cementerio propiamente dicho. Este último tenía una zona delantera a nivel de la capilla y una posterior más baja. La primera zona contenía a la derecha el área ‘dedicada a los nichos’ de virreyes, miembros de la Real Audiencia, Cabildo y títulos de Castilla y a la izquierda la correspondiente al clero secular y regular, incluyendo legos, cofradías y hermandades. La zona posterior era ‘parte inferior de sepulturas’ para la población.

El plano refleja por lo tanto el ordenamiento rigidamente jerarquizado de la sociedad colonial, y su composición axial, simétrica y muy clara, los principios clásicos en boga.” (García Bryce, 1972:73)

La carencia de cementerios en el resto del país además del privilegio social que esto significaba si se sigue la idea del plan de Matías Maestro, exige a los nuevos gobiernos, como el

de José de San Martín y de Simón Bolívar, tomar medidas al respecto, obligando por decreto la erección de estos en las provincias (Mattos-Cárdenas, 1987:122). Más aún cuando a los protestantes no se les daba acceso a ser enterrados en las iglesias católicas o en sus atrios, debiendo por ello llevarlos a las afueras donde, con frecuencia eran desenterrados para ser despojados de sus ropas (Witt, 1992:17, T. I).

En 1848 se inaugura el Panteón de Tacna. En el discurso que para tal efecto se realiza se dice:

“no es obra tan magnífica ni tan suntuosa que pueda ponerse en parangón con otros muchos que se admiran en varias partes del globo; pero si diremos, que luego que haya recibido el último complemento rivalizará con los mejores de la república. (...) El frente, en cuyo centro se halla levantada una magnífica portada de piedra es como una gran galería formada por una pared de piedra de dos varas de altura sobre la cual descansa una hermosa baranda de fierro apoyada en columnas de piedra que se hallan distribuidas en distancias proporcionadas. Una capilla de figura ovalada y de veinte varas de largo se levanta a las cincuenta varas de la portada, cuya hermosa fachada será el adorno del Cementerio.” (“Tacna”, 1848:2)



105. D. Luisi. Mausoleo familia Virgilio Dall'Orso (vista posterior), Cementerio Baquijano, Callao, 1918.

Ese mismo año diferente suerte corren los cementerios de la provincia de Yauyos, donde además de ser pequeños y constar de cuatro paredes que los distinguía, se hallan... situados entre las poblaciones, y es sólo debido a la bondad del clima que no sobreviven males inauditos. El único campo santo sólido, con divisiones de departamentos, y estar además a sotavento es el del pueblo de Tupe, construido a ideas y esfuerzos de su presbítero doctor. Arosemena (Argote, 1848:3).

De manera paralela en el departamento de Puno, que había tenido su primer camposanto en Ayaviri en 1827, se refaccionan todos los panteones gracias al trabajo en faena hechos por los indígenas y la cooperación de párrocos y vecinos (Bosagoitia, 1848:2).

Sin embargo para 1875 en algunos pueblos del interior del país la gente continúa siendo inhumada en los atrios de las iglesias, en los templos mismos, en los lugares donde había cruces y en los sitios destinados como cementerios por los curas, generalmente a las afueras del poblado y

circundado por murallas deterioradas (Andazabal, 1995-A:42). Por otra parte en los informes que los prefectos entregan al poder ejecutivo ese año, el asunto de los panteones no se menciona.

En el Cementerio Baquijano del Callao y en el Cementerio General de Lima, hoy día denominado Presbítero Maestro en honor a su arquitecto, se erigen suntuosos mausoleos sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo. Gran parte es obra de artistas italianos radicados en el país como Tenderini, Roselló y Luisi, quienes hacen del arte funerario toda una empresa, por lo que no resulta extraño leer en los periódicos de 1860, por ejemplo, que Ulderico Tenderini traía desde Carrara mausoleos de mármol ("Mármoles", 1860:1) los cuales oferta a módicos precios; asimismo realiza este tipo de obras a pedido.

El historiador Alfonso Castrillón al respecto comenta que acá destacan ejemplos de austero academicismo, así como el gusto romántico y el eclecticismo. La mayoría de los mausoleos son neogótico, sobresaliendo por su cantidad, a partir de 1881, el trabajo de Pedro Roselló, generalmente bajo esta modalidad estilística.

Para fines de siglo el Ministerio de Obras Públicas asume la construcción de tres cementerios, bajo los diseños de los ingenieros y arquitectos de Estado que trabajan para dicha entidad; así se construyen el de Carabayllo proyecto de Santiago Basurco (1897), el de Huancabamba con los planos de Pedro I. Geraldino (1906), y el de Guadalupe en Pacasmayo (1908).

1.6 LA ARQUITECTURA URBANA

La transformación urbana comienza a manifestarse a mediados del siglo XVIII con la aparición de nuevos centros de reunión como plazas de toros, coliseos de gallos de pelea, teatros y paseos públicos. En el siglo XIX se suman a esto

"algunos proyectos de mercados, nuevos cafés, casas de remate, casas de juego, sociedades filarmónicas y otros locales públicos y privados incluyendo los circos ecuestres itinerantes que hicieron su aparición en nuestro medio al comenzar el siglo." (Mattos-Cárdenas, 1987:123)

Para el caso específico de la ciudad de Lima, en 1822 Torre Tagle y Bernardo de Monteagudo firman un decreto en el cual se ordena abrir una plaza y un paseo público frente al Teatro Principal con una construcción que formara un semicírculo, para lo cual se derriba parte del claustro posterior del convento de San Agustín, siendo ésta la primera destrucción estatal para fines urbanísticos y no religiosos. Pero es en 1845 cuando el espacio es cerrado con la arquería de San Agustín, basada en un ideal renacentista. Esta demolición representaba, en un mensaje oculto, la ruptura ideológica entre lo viejo (la Colonia) y lo nuevo (la República), determinada por la acción de la Independencia. Así se inicia, por parte del gobierno, una manera fácil y práctica de resolver los problemas de vialidad que se iban presentando (Mattos-Cárdenas, 1987:123, 126): arrasar con los inmuebles. Es la etapa histórica conocida como "La Era del Guano" cuando mayor número de obras se realizan para hermosear la ciudad, siendo las gestiones presidenciales de Ramón Castilla las más interesadas en esto. De los trabajos llevados a efecto destacan la remodelación de la Alameda de los Descalzos y de la Plaza de Armas (1863), para las que se encargan a Italia dos serie de esculturas en mármol.

La impronta neoclásica republicana se va imponiendo a la fisonomía barroca, y aunque la estructura fundamental del damero colonial se mantiene, el criterio haussmaniano se superpone y evidencia cuando empiezan a plantearse avenidas anchas como resultado de la demolición de la muralla en 1869 (Vargas Salguero, 1975:192). Sobre el espacio ocupado por la muralla se planea una amplia y arboleada alameda de circunvalación; en torno a ella comienzan a erigirse de inmediato importantes edificios de grandes magnitudes dentro de los lineamientos clásicos: Hospital Dos de Mayo, Palacio de la Exposición, Hospicio de Santa Sofía. Esta tendencia monumental que se interrumpe a raíz de la Guerra del Pacífico, renace con más brío a fines del siglo XIX con edificios públicos ahora con características eclécticas como la Escuela de Medicina, el Colegio de Guadalupe, El Sexto, oportunidad en la que el damero colonial tradicional comienza a trastocarse con la aparición de inmuebles como Correo y Telégrafos, Palacio Legislativo, el Teatro Municipal, así como otros edificios particulares como el Banco de Londres.

Este cambio en la fisonomía urbana es además más tajante debido a la apertura de algunas calles dentro del mismo damero como es el caso de las adyacentes a los colegios de San Carlos y Guadalupe (*Anales...*, 1898-A:210), ensanche de la calle Petateros, prolongación de las calles Albaquitos, y El Progreso, o la planificación de la Avenida Interior.¹¹⁸ Esta última debía unir la plaza Dos de Mayo con la avenida Grau (distancia que se cubre en cuatro etapas diferentes) a través de un eje tipo *boulevard*, de espacio y escala nuevos para Lima, sobre el que con posterioridad se diseña la Plaza San Martín, y el Parque Universitario, amplias áreas para las cuales se demuelen varios inmuebles.

Bajo este concepto de grandes avenidas, en diciembre de 1898 se proyecta la avenida a la Magdalena del Mar que nace en la Plaza Bolognesi; diseñada con cuarenta metros de ancho y cuatro mil setecientos cuarenta y siete metros de longitud hasta un óvalo (*round point*) de ochenta metros de diámetro para que de allí salga un ramal de trescientos metros de largo que desemboque en la plaza principal del pueblo de la Magdalena. Pensada para continuar hasta el barranco que da al mar (*Anales...*, 1898-B:301-312), esta idea se lleva a efecto a partir de 1905; desde dicho punto se une por una alameda de veintidós metros de ancho con el pueblo de Miraflores; pasando delante del Manicomio, se junta con la alameda de Miraflores en un *round point* de ochenta metros de diámetro (*Anales...*, 1906:514-524).

A la alcaldía de Federico Elguera (1901-1908) se debe la transformación de la Plaza Mayor, oportunidad en la cual son eliminadas las tiendas frente al Palacio de Gobierno, así como las covachuelas de Catedral. También se lleva a efecto el arreglo de la plaza de la Recoleta, el desarrollo de la higiene municipal, implementa el alumbrado eléctrico en toda la ciudad, impulsa los tranvías eléctricos, instala baños para todos los pueblos, realiza el lazareto para leprosos, continúa los proyectos ya iniciados como Paseo Colón, Plaza Bolognesi, avenida La Colmena; estos últimos circuitos para 1908 eran conceptualizados como símbolos de lujo y modernidad (Basadre, 1983:167-168, T.VIII).

La ciudad de Arequipa, considerada la segunda en importancia dentro de la Nación y eje del movimiento comercial e industrial del sur del país, había visto detenido su desarrollo urbano por dos motivos principales: los terremotos sufridos, y la ocupación militar chilena durante la Guerra del Pacífico, hechos que la mantienen, en casi tres décadas, en precariedades y reconstrucciones. Pero el trazado de las líneas del ferrocarril hacia otras ciudades, el equipamiento del puerto de Mollendo y el intenso comercio que en ella se desenvuelve, obliga, en 1899, a la autoridad municipal a tomar la primera decisión política: confeccionar un plano urbano

¹¹⁸ Conocida popularmente como avenida La Colmena, nombre de la sociedad que la traza.

LA PINTURA

Dentro de las artes plásticas de esta centuria la pintura es la más analizada en trabajos con características monográficas. La mayor parte de estos estudios se han publicado en libros, diarios y revistas a lo largo del siglo XX, y generalmente versan sobre los artistas más conocidos: Gil de Castro, Pancho Fierro, Merino, Laso, Montero, Hernández, Baca Flor y Castillo, quizás porque sus obras, además de ser las más difundidas, se las considera de mejor calidad plástica.

En el presente acápite nos detendremos a examinar la pintura a partir de los actores y de las temáticas en las que ellos incursionan.

2.1 LOS PINTORES

Entre los artistas que se dedican a la pintura en este siglo, se han podido distinguir varios grupos que hemos dividido de la siguiente manera: Pintores viajeros, Autodidactas, Pintores Académicos Peruanos, Pintores Extranjeros, Pintores Anónimos. De manera breve nos detendremos en cada uno de ellos.

2.1.1 LOS ARTISTAS VIAJEROS

El Despotismo Ilustrado es el movimiento político cultural que surge a mediados del siglo XVIII en Europa. Es adoptado por el rey Carlos III de España quien, interesado en desarrollar la economía de su Estado y modernizar la cultura española, no quería renunciar a ningún poder político ni modificar la jerarquía de clases sociales en su reino. Con la idea de mejorar la administración y aumentar los ingresos para la metrópoli, apoya investigaciones relacionadas con la naturaleza, la geografía y la minería. Esta etapa en el aspecto artístico se representa con el estilo neoclásico, regido por la razón y el orden venido de la antigüedad clásica greco-romana.

Es así como a partir de entonces comienza a llegar a las costas hispanoamericanas una serie de expediciones científicas enviadas por la corona española y, después de la Independencia, por otros países interesados en la materia prima que América podía ofrecer a Europa. Dentro del equipo de personas que integran dichas expediciones se encontraban ingenieros, botánicos, geógrafos y dibujantes encargados de recoger a nivel visual todo tipo de impresiones, costumbres, paisajes, además de la flora y fauna americana, en un registro que fuese lo más minucioso posible. Si bien es cierto que muchos de ellos se expresan a través del neoclasicismo, los hay románticos impresionados por los temas exóticos, los paisajes, las antigüedades y las costumbres que entregan estos países no europeos, aunque los hubo también retratistas.

A estos artistas que conforman las mencionadas expediciones o que podían venir solos, atraídos por el interés de “un mundo fantástico lleno de riquezas”, los denominaremos “artistas viajeros”, ya que su itinerancia sólo les permite estar de paso por tiempo limitado en los diferentes lugares con los que, en la generalidad de los casos, no se identifican.

La mayor parte de ellos, además de venir y recorrer otras naciones, se adentran en el país tomando apuntes a lápiz, carboncillo o acuarela de todo aquello que despertara su interés, para luego, ya en Europa, algunas de ellas pasarlas a litografía que ilustran los libros donde se relata el viaje realizado, o bien entregarlo como parte de los informes para los cuales habían sido contratados.

en el que se planifican nuevas avenidas de acceso y se toma en cuenta el crecimiento urbano hacia el sur (Gutiérrez, 1992:180).

A partir de 1896 se puede leer, en los *Anales de Obras Públicas*, que otras capitales departamentales también gozan en mayor o menor medida de este nuevo concepto urbano de grandes avenidas; así en Piura se abre y luego se ensancha la Avenida Grau a partir de 1896, Arequipa solicita lo mismo para 1907 y Huancayo para 1911. Mientras tanto los pueblos del interior seguían siendo pequeños, conformados por pocas calles que podían reducirse a “tres longitudinales y dos transversales” (Peralta, 1995:17).

No es de extrañar que el gobierno invirtiera en construcción de ferrocarriles, caminos, puentes, puertos, telegrafía y telefonía pues

“Los países industriales de Europa necesitaban lana para sus fábricas, carnes y cereales para alimentar a su población, cuero para sus curtiembres, café y otras materias primas. A su vez buscaban ampliar los mercados para la venta de textiles, carbón, herramientas, maquinarias, material ferroviario, productos alimenticios envasados, bebidas, hierro y acero. El aumento de las importaciones y exportaciones requería capitales, vías de transporte y comunicaciones que carecían los países latinoamericanos. Las inversiones extranjeras fueron entonces canalizadas hacia la creación de bancos, compañías de seguro, construcción de ferrocarriles, puertos y sistemas telegráficos y telefónicos. La expansión de algunas ciudades impulsó las inversiones en servicios urbanos de agua, desagües, transporte y, posteriormente, electricidad.” (Hardoy, 1975:55-56)

Entonces los detalles como los ya mencionados dentro de las ciudades: regularización de las fachadas de la Plaza de Armas y el arreglo de las mismas, el arreglo de Alamedas, la introducción del alumbrado a gas y después a electricidad, la red de suministro de agua potable, la demolición de la muralla de Lima, la planificación de las plazas como espacios abiertos, los trenes que unían puertos con ciudades cercanas o lejanas, las oficinas de telégrafos y teléfonos, la apertura de nuevas calles y avenidas, hechos anteriores o posteriores unos a otros, corresponde a una postura positivista del gobierno, en la que se amarra la modernidad con progreso para poder integrarse a la red de las necesidades europeas.

Para la historia del arte peruano estos artistas son de gran importancia pues con ellos se inicia la pintura republicana, con intereses y temáticas diferentes a las de la colonia, donde el asunto religioso y el retrato cortesano se habían impuesto.

Esta corriente, generalizada en la segunda mitad del siglo XVIII, se extiende hasta inicios de la segunda mitad del siglo XIX, y en ella se encuentran varios artistas de diferentes nacionalidades entre las que destacan, para el caso del Perú mayoritariamente franceses (seis) seguidos, numéricamente, por españoles (cuatro), norteamericanos (tres), austriacos (cuatro), italianos (uno) y alemanes (uno).

Inicia en Perú esta etapa la expedición científica de Hipólito Ruiz López y José Antonio Pavón y Jiménez enviados por el rey Carlos III, quienes en 1778 arriban a la costa peruana, con el deseo de ofrecer al rey el primer estudio completamente documentado acerca de las plantas del Nuevo Mundo. Durante una década sus dibujantes, Joseph Brunete (1746-1787) e Isidro Gálvez (1754-1824), toman notas de los desiertos, alturas andinas y bosques tropicales (Steele, 1982:7).

Cuatro años después -1782- el obispo de Trujillo, el español Baltazar Jaime Martínez de Compagnon Bujanda (1738-1797), realiza un largo viaje a través de su diócesis, oportunidad que aprovecha para realizar un trabajo etnográfico ilustrado con variadas imágenes en las que se puede observar la flora, fauna, minerales, costumbres y hábitos de los habitantes de esta región, mientras escribe la historia de su obispado, obra que no llega a publicar. La autoría de las acuarelas es discutida, pues hay quienes consideran que Martínez de Compagnon ordena la elaboración de ellas.

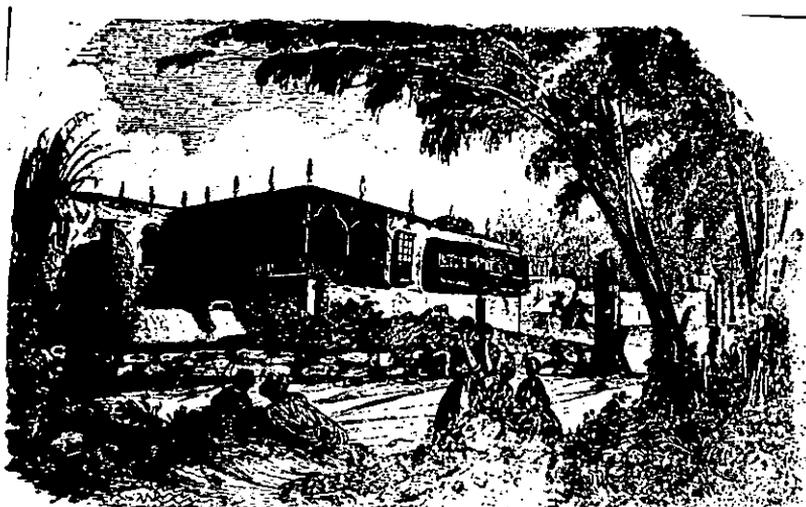
Para 1790 arriba la llamada Expedición Malaspina; en ella venía como dibujante oficial el español José del Pozo quien por razones personales desembarca en el Callao. Su puesto es ocupado en Acapulco por el italiano Fernando Brambilla. La expedición había recorrido las costas de la colonia española desde Argentina hasta las Filipinas; sus tripulantes habían tenido la oportunidad de desembarcar en algunos puertos con la finalidad de adentrarse al interior a captar y recoger materiales e impresiones que quedan plasmadas en diversos apuntes.

A partir de 1840 cuando la fotografía ya había nacido, comienza a ser usada también por los artistas viajeros como un recurso técnico auxiliar.



106. Leonce Angrand. *Vista del Puente de Piedra*.
Dibujo a lápiz, 1837.

Entre los años de 1834 y 1838 radica en Lima como vice cónsul francés, Leonce Angrand (1808-1886); para 1847 regresa de manera independiente. Gracias a su cargo de diplomático tiene la oportunidad de recorrer parte de América Latina, registrando a lápiz y acuarela y con posterioridad con el soporte técnico del daguerrotipo, interesantes aspectos que van de lo arqueológico, a lo urbano, pasando por lo etnográfico. En estas imágenes recogidas durante sus viajes se ven a las personas con sus indumentarias típicas o bien aspectos ciudadanos captados con rigurosa fidelidad a través de detalles arquitectónicos en edificios perdidos, en balcones desaparecidos, en iglesias que aún superviven los avatares de la modernidad, en monumentos prehispánicos, mudos testigos de una grandeza milenaria (Milla, 1972:11-35).



107. Max Radiguet. *La casa de la Perricholi*. Litografía, c. 1841, Quinta Pesa, Lima.

Compatriotas de Angrand son los dibujantes Bartolomé Lauvergne (1805-1871) y Theodore Auguste Fisquet (1813-1890) quienes forman parte de la tripulación de la corbeta francesa *La Bonité* que llega al Callao 1836; las láminas que estos artistas realizan durante la travesía son publicadas en 1845 en el libro *Viajes alrededor del mundo*. Por su parte Max Radiguet (1816-18??) secretario del almirante Du Petit Thouars, formaba parte de la tripulación de la Fragata *La Venus* que recorre América en una expedición científica en los años de 1841 y 1845; Radiguet además de dibujante es escritor, aprovechando sus dotes para publicar una carpeta de grabados y un libro al que llama *Souvenirs de L'Amérique Espagnole* (Villacorta, s/f:22). Destacada es la imagen de Raimundo Monvoisin (1790-1870), conocido retratista que deja escuela en América pues bajo su dirección estudian algunos jóvenes americanos; visita Perú entre 1845 y 1847. También está la presencia de A.A. Bonnaffe, quien pasa por Lima entre 1855 y 1857, oportunidad de la que se sirve para plasmar costumbres y personajes de la época que se publican en el álbum *Recuerdos de Lima, tipos, trajes y costumbres* (Estabridis, 1997:22).

Uno de los artistas viajeros de mayor renombre es el alemán Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) conocido por su obra en todo el continente americano en el cual permanece varios años entre sus dos viajes. Arriba al Perú en 1844 después recorrer de manera independientes Haití, México, Brasil, Argentina, Uruguay y Chile donde se enamora de Carmen Arriegada (Gálvez, 1995:17). La obra de Rugendas es inapreciable, pues en ella deja plasmada, gracias al daguerrotipo, lápiz, acuarela, litografías y óleos, un sin número de costumbres, paisajes naturales y urbanos de un Perú ya ido, perdido en el recuerdo romántico.

Entre los artistas viajeros austriacos está Francis Martin Drexel (1792-1863) retratista que pasa por las ciudades de Arequipa y Lima entre 1827 y 1829, quien se anuncia en los periódicos locales. En el verano de 1876 llega el etnólogo y arqueólogo Charles Wiener¹¹⁹ (1851-1913); interesado en temas arqueológicos, los registra en apuntes de objetos, momias y edificios

¹¹⁹ Charles Wiener se había nacionalizado francés.

edificios prehispánicos localizados a lo largo del país, así como asuntos de tipo etnográfico y paisajes (Rivera, 1994:8D).

Asimismo se hacen presente los norteamericanos Alfred Agate (1812-1846), George E. Squier (1821-1888) y George Carleton (1832-1901). El primero llega al Callao en junio de 1839 como dibujante de la expedición científica mandada por el gobierno de Estados Unidos en el barco Relief para ratificar planos y explorar algunas islas poco frecuentadas en el Pacífico ("Interior", 1839:2). Squier venía contratado por el

Departamento de Estado de su país para realizar algunos estudios en América del Sur, motivo por el cual arriba a Lima en 1863 para internarse por todo el Perú, oportunidad que aprovechaba para explorar, realizar dibujos de monumentos arqueológicos y tomar diversas fotografías (Gesualdo, 1968, V.5). Su conciudadano el comerciante Carleton arriba de manera independiente y es contemporáneo en estadia, pues llega al país 1865; su obra, con características caricaturescas, posee la originalidad de tener apuntes al pie de cada dibujo en los que explica, con cierta ironía, la escena ("George...", 1988:25).



108. Juan Mauricio Rugendas. *La Plaza Mayor de Lima*. Óleo sobre tela, 1843, Colección Felipe Benavides, Lima.

2.1.2 PINTORES AUTODIDACTAS

En las primeras décadas del siglo XIX americano surge el retrato burgués. Gracias a ello son llevados al lienzo los líderes de la guerra de emancipación, así como las esposas e hijas de las familias criollas pudientes.

En el caso específico del Perú esta tarea es asumida por pintores autodidactas debido a la falta de una academia que formara a los jóvenes dentro de los lineamientos clásicos. A pesar de ello el retrato de esta época está marcado por las características estilísticas del estilo de moda, el neoclasicismo, donde la figura de los héroes nacionales es inmortalizada a través de la obra plástica, luciendo como atributos uniformes militares, condecoraciones, bandas y espadas, detalles de exquisito acabado plástico que se contraponen al trabajo anatómico de los cuerpos carentes de las exigencias académicas.

De este periodo es conocida la obra de cuatro pintores que realizan su trabajo durante la primera mitad del siglo: Pascual Saco Oliveros (1795-1869), José Gil de Castro (1783-1841?), Pablo Rojas (1780-1840) y Mariano Carrillo quienes elaboran al menos un retrato del general José de San Martín o de Simón Bolívar. Al parecer el más cotizado de ellos es Gil de Castro quien, como Saco Oliveros, es militar, mientras un vínculo étnico lo une con Rojas y Carrillo: los tres son mulatos.

La presencia del negro en las artes plásticas peruanas está poco estudiada. El historiador y restaurador Ricardo Morales señala que en la ciudad de Trujillo ha podido comprobar la mano de obra africana en la pintura de la zona desde la etapa colonial, hecho que rompería en parte la

idea de que la pintura en el virreinato del Perú estaba sólo en manos indias y mestizas. Mientras el padre Rubén Vargas Ugarte registra la presencia de dos artesanos coloniales perteneciente a esta minoría étnica, aún no se ha estudiado un posible trabajo provincial de ellos en las haciendas de la costa central en donde mayoritariamente radicaban.

El negro, que desde el inicio de la colonia está asimilado y acomodado a la cultura occidental y a la estructura económica y social que de ella nace, incrementa lentamente su actuación en la construcción de templos, casas solariegas, hospitales y conventos, hecho ligado probablemente al status alcanzado por los libertos que les permite convertirse en artesanos, entre otras actividades (Luciano, 1987:199-203). Esto nos indica que su presencia en la plástica peruana era real, aunque cuantitativamente inferior a la indígena y a la mestiza.

Es menester recordar que la producción pictórica tradicional decae notoriamente a fines de la colonia, quizás porque el gran mecenas, la Iglesia Católica, deja de realizar encargos a los artistas agrupados en su mayoría en talleres ubicados gran parte de ellos en el Cusco. De manera

paralela el mensaje iconográfico religioso transmitido a partir de la figura de los santos, cuyas vidas servían de modelo para alcanzar la gracia divina en el más allá, comienza a cambiar por los héroes patrios cuyas trayectorias debíamos emular para conformar la naciente República simbolizada por ellos. Por otra parte al variarse los iconos (santos por líderes) se pasa de la temática religiosa a la retratística, mientras el centro de producción se trasladaba a Lima, ciudad en la que preferentemente se encontraban estos personajes.

No es de extrañar entonces que los primeros pintores de la Independencia fueran mulatos limeños autodidactas, atrapados ahora dentro del ideal nacional-criollo en formación, en una ciudad donde el indio era considerado un extranjero de paso o un residente desadaptado (Oliart, 1995:276).

Dentro de estos parámetros de etnicidad, pero con un sentir eminentemente romántico, se puede considerar la obra del limeño Pancho



109. Pancho Fierro. *La lechera*. Acuarela sobre papel, Banco Central de Reserva del Perú. Lima.

Fierro (1809-1879) también mulato autodidacta, cuyo trabajo es diferente a la de sus antecesores en temática y técnica. Sobresale con acuarelas de pequeño formato en las que representa temas costumbristas (corridos de toro, danzas, procesiones, personajes típicos) de gran colorido, o retratos muchas veces ironizados de la burguesía y clero local que continúan manteniendo el poder y los valores coloniales en un estado republicano. Quizás por esto podría considerarse su obra como una denuncia socio-política de la realidad nacional.

2.1.3 PINTORES PERUANOS ACADÉMICOS

Denominamos de esta manera a aquellos pintores peruanos que de uno u otro modo logran una formación académica a través del estudio en talleres o academias particulares de artistas peruanos o europeos, o bien marchándose a Europa, y cuya producción plástica se desenvuelve dentro del espíritu romántico.

Dentro de esta clasificación podemos distinguir, cronológicamente, tres generaciones. La primera abarca a los pintores nacidos entre 1817 y 1840, quienes ya de adulto gozan del auge económico del guano. La segunda generación es la referida a aquellos artistas nacidos entre 1847 y 1867, los cuales son actores de la Guerra del Pacífico (1879-1884). La tercera es de los nacidos a partir de la década de 1870 hasta 1880, a los que se podría denominar artistas de transición entre los siglos XIX y XX.

2.1.3.1 LA PRIMERA GENERACIÓN.

Los casos más renombrados de esta generación son Ignacio Merino (1817-1876), Luis Montero (1827-1869) y Francisco Laso (1823-1869) a quienes se les ha llamado "la trilogía" o "maestros mayores de la primera mitad del siglo XIX" (Ugarte, 1989:88). Son estos artistas los más estudiados y de quienes mayor número de obras se conocen, además de haberse destacado en el quehacer plástico de la época por sus activas participaciones en la enseñanza, opiniones y exposiciones.

De manera paralela a ellos estaban además las figuras de Alonso Calmet (1831-1867), Federico del Campo (1837-1914), Juan de Dios Ingunza (1824-1874), Carlos Jiménez (1840-1900), Francisco Masías (1837-1893), Guillermo Tasset (1835-18??), Palemón Tinajeros (1832?-1855?), Federico Torrico (1830-1879), Fernando Zeballos (1840-1900).

De los doce mencionados se puede precisar con seguridad el lugar de nacimiento de diez de ellos. Merino y Montero son de Piura; Jiménez, Tinajeros, Torrico y Zeballos son de Arequipa; Laso es de Tacna, Calmet de Ica y del Campo y Masías de Lima. No se ha establecido a la fecha el lugar de origen de Ingunza y Tasset. Aunque el resultado es parcial pues sólo contamos con seguridad de los datos de origen del 80% de ellos, se puede observar que dos son naturales de Lima, lo que orilla a teorizar que la juventud limeña estaba poco interesada en el estudio de las artes plásticas.

Asimismo es interesante establecer que estos doce jóvenes se marchan a estudiar a Europa. Siete radican en París: Laso, Merino, Masías, Calmet, Tasset, Torrico y Tinajeros. Del Campo va a Venecia, Montero a Florencia y Zeballos no se precisa a qué parte de Italia. Tampoco se tiene certeza en qué lugar de Europa viven Ingunza y Jiménez. Pero es muy probable que todos los que llegan a Europa viajan en alguna oportunidad a Italia, pues como señala el mismo Francisco Laso:

“La Italia para las artes tiene tal prestigio, tal atracción, que un artista piensa que no puede desarrollar su talento si no visita á Venecia, la de color espléndido, a Florencia la pura, y á Roma la grande, libro del mundo, Biblia monumental.

Yo también participé en la fiebre de Italia, y emprendí mi viaje hacia el museo de la Europa.

A fines del año de 1847 entré á Roma por la plaza de San Pedro. Al día siguiente de mi llegada salí por la mañana del hotel, y viendo un letrero que decia *caffè de la speranza*, entré al lugar designado con ese nombre para tomar mi almuerzo.” (Laso, 1861:208)

Algunos de estos jóvenes salen de Perú por motivos familiares de tipo político como es el caso de Torrico e Ingunza, otros son enviados por sus padres como Masías; Federico del Campo recibe el apoyo del señor Goyeneche (Núñez Ureta, 1975:94), en tanto cuatro de ellos gozan de una beca otorgada por el gobierno peruano para estudiar en Europa: son Montero, Laso, Calmet (Ugarte, 1989:88) y Tinajeos (Sánchez, 1892:8396). Montero es becado por Castilla y Echenique para Florencia; Laso es enviado a París durante el gobierno del presidente José Rufino Echenique -1851-1855- (Basadre, 1983:279, T.IV) al igual que Tinajeros durante el segundo gobierno de Castilla.



110. Los pintores Francisco Laso (izquierda) e Ignacio Merino (derecha).

Lo ya señalado demuestra que a diferencia de otros países latinoamericanos que durante la primera mitad del siglo XIX envían a estudiar a sus artistas preferentemente a Roma, en el caso del Perú la situación es diferente. Las becas que el gobierno otorga pueden ser para Italia o Francia, mientras que los otros pintores que no obtienen este beneficio marchan preferentemente a la Ciudad Luz que por esos años ya le había arrebatado la hegemonía cultural a Roma.

Asimismo podemos decir que todos estos artistas, reconocidos en su tiempo como “genios del arte nacional” (“Federico Torrico”, 1879:2), están impregnados del romanticismo, hecho que se evidencia en la temática de sus cuadros que pasa por lo literario, histórico, mitológico, paisaje, retrato, temas exóticos representado por el indio, entre otros.¹²⁰

¹²⁰ Fernando Zeballos pinta *Escena de la Divina Comedia*; Sixto Domingo Quispe realiza *La Situación Política*, alegoría de la Constitución de 1856; de Guillermo Tasset se conoce *Panorama de la Ciudad de Lima*; de Juan de Dios Ingunza existen bodegones, paisajes, retratos; Federico del Campo destaca por su labor paisajista; de Juan de Dios Ingunza se conoce un desnudo femenino; Carlos Jiménez trabaja la pintura de género como *Interior de una cocina limeña*; Francisco Masías, pintor de moda en la segunda mitad del siglo; entre sus obras está *La muerte de Atala*, tema literario muy de moda universalmente, inspirado en la obra de Chateaubriand, pintado en 1808 en Francia por Louis Girodet-Trioson, en México por Juan Cordero (1822-1884) y Luis Monroy (1845-1918). Federico Torrico con *El nacimiento de Venus* como tema mitológico. Ignacio Merino ejecuta el tema histórico *Colón y su hijo ante La Rábida*, tema ya tratado en México por Juan Codero y Pelegrín Clavé. Francisco Laso es muy boceado por su interés en los indios a través de varias obras, como por ejemplo *La Pascana*. Luis Montero pinta un tema histórico peruano, *La muerte de Atahualpa*.

2.1.3.2 LA SEGUNDA GENERACIÓN.

Clasificamos como segunda generación a aquellos pintores nacidos entre 1847 y 1867, quienes durante su juventud viven el conflicto de la Guerra del Pacífico (1879-1884). En esta etapa también se puede hablar de una "trilogía" con los nombres de Daniel Hernández (1856-1932), Teófilo Castillo (1857-1922), Carlos Baca Flor (1867-1941); estos artistas, al igual que sus



111 Carlos Baca Flor. *Desnudo femenino*. Carbocillo sobre papel, 1892, Museo de Arte de Lima.

antecesores, poseen una conocida y destacada obra. Hernández, radicado en París, en 1918 es nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes cuando se funda esta Institución. Castillo sobresale, además, de su labor como crítico de arte, por presionar al gobierno de Pardo para que, de manera oficial, se fundara la Escuela de Bellas Artes. Baca Flor, debido a muchas vicisitudes de su vida, pasa la mayor parte de ella en el extranjero, donde muere.

De manera paralela a ellos están además las figuras de Abelardo Alvarez Calderón (1847-1911), Luis Astete (1866-1914), José Effio (1858-1914), Juan Lepiani (1864-1933), Alberto Lynch (1851-1937), Rebeca Oquendo (1850-1941), Sixto Domingo Quispe que para 1866 estaba activo ("Alegoría", 1866:2), y Eduardo Andrade que para 1868 ya es conocido por los retratos de los presidentes que había realizado ("Retratos a Pluma", 1868:3).

De los once mencionados se puede precisar con seguridad el lugar de nacimiento de siete de ellos. Baca Flor es oriundo de Arequipa, Hernández de Huacavelica, Castillo de Carhuás; Astete y Concha, Effio y Lepiani son de Lima, Lynch de Trujillo. No se ha podido establecer todavía el lugar de nacimiento Alvarez Calderón y de Oquendo, quienes probablemente también eran de Lima, hipótesis personal basada

en las relaciones sociales que ellos mantienen con esta ciudad a lo largo de su vida. Sobre el caso de Eduardo Andrade se desconocen mayores datos y de Domingo Quispe sólo se sabe que es indio.

A semejanza de la primera generación los que conforman la "trilogía" también son provincianos. La diferencia radica en que la mayor parte de los integrantes de este grupo son limeños. Sin embargo dicho detalle hay que observarlo con detenimiento, pues de los seis uno es mulato e hijo de inmigrante italiano (Effio), el otro es hijo de inmigrante italiano (Lepiani), el tercero es mujer (Oquendo), el cuarto es indio (Quispe), es decir estos cuatro artistas conforman minorías supeditadas a una sociedad rígida, donde ciertas carreras no son consideradas para los hombres de las clases altas. El caso de Alvarez Calderón es insólito pues provenía de una familia acomodada; Teodoro Núñez Ureta al referirse a él comenta:

"Hizo una vida apasionada y desigual; tuvo nueve o diez hijos y conoció el lujo y las incomodidades de la pobreza. Volvió al Perú ya maduro, instaló su taller, escandalizó a sus parientes y murió en junio de 1911." (Núñez Ureta, 1975:110)

Asimismo es interesante establecer que de estos once jóvenes, ocho marchan a estudiar al viejo continente. Alvarez Calderón lo hace en Inglaterra; Hernández, Baca Flor, Oquendo, Lynch en París, Castillo en Italia y Francia, Lepiani en Italia, Astete y Concha en Madrid. Sería interesante establecer el por qué estos artistas arriban a esos países; nos atrevemos a decir hipotéticamente que en el caso de Lepiani y de Astete y Concha es a través de redes familiares, pues el primero descendía de italianos y el segundo de españoles. Por su parte Oquendo va niña siguiendo a su familia. Hernández y Baca Flor como becarios son enviados a París, centro hegemónico del arte, motivo por el cual es, con seguridad, atraído y capturado Lynch. Castillo transita por Italia en la búsqueda de la tradición clásica y por París como ciudad vanguardista. Debido a los escasos datos que sobre Alvarez Calderón se poseen, no nos atrevemos a teorizar. Es comprensible el caso de Effio quien, probablemente por ser mulato, no poseía ni los recursos económicos, ni los apoyos sociales o políticos para poder saltar a Europa a perfeccionarse. Similar cosa le debe de haber sucedido a Quispe; y sobre Andrade nada se conoce a la fecha.

Los jóvenes que salen de Perú lo hacen por motivos particulares como Alvarez Calderón, Oquendo, Lynch, Astete y Concha. Otros son enviados por sus padres; tales son los casos de Castillo y Lepiani. Un tercer grupo goza de la beca otorgada por el gobierno peruano para estudiar en París: Hernández, en 1875, con el gobierno de Manuel Pardo, y Baca Flor, en 1890, con la gestión de Andrés Avelino Cáceres. Debido a las complicaciones políticas y económicas por las que atravesaba el país en esta etapa, problemas acarreados por la Guerra del Pacífico, se entiende por qué el Estado peruano no pensiona a otros artistas, pues la crisis sólo se resolvería en parte a inicios del siglo XX.

Todos estos pintores continúan impregnados del romanticismo, hecho que se evidencia en la forma bohemia de vivir, en sus intereses que pasan por la pintura, la escultura, la música y la literatura, así como en la temática de sus cuadros donde tratan preferentemente asuntos históricos, paisaje, retrato, desnudo y pintura de género.¹²¹

¹²¹ Calos Baca Flor, Rebeca Oquendo y Luis Astete y Concha incursionan más en el retrato, aunque Astete también realiza obra de género como *La lección de guitarra*. Daniel Hernández transita en la pintura de género con sus famosas *Peresozas* y en la retratística. Teófilo Castillo se inspira en la obra literaria de Ricardo Palma y evoca pasajes coloniales; por sólo nombrar uno está *El pleito de las calesas*; también cultiva otros temas. Alberto Lynch incursiona preferentemente la pintura de género como *Orando ante la tumba*. Juan Lepiani es conocido por sus óleos históricos, generalmente referidos a la Guerra del Pacífico; entre ellos se tiene *Entrada por Cocharcas, La*



112. Enrique Domingo Barreda. *Monte Cusco*. Óleo sobre tela, s/f, Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

2.1.3.3 LA TERCERA GENERACIÓN.

Hemos llamado así a los artistas nacidos entre 1876 y 1885, "artistas de transición" pues su vida transcurre a partir del último cuarto del siglo XIX, prolongándose muchas veces hasta fines de la primera mitad del XX, cuando nuevos planteamientos estilísticos dominan la escena artística; sin embargo en todos ellos continúa vivo en su producción plástica, el espíritu romántico decimonónico, vislumbrado a través de los temas tratados en sus obras.

Entre estos pintores se pueden citar a Herminio Arias Solís (1881-1926), Francisco Canaval (1877-1911), Enrique Barreda (1879-1940), Juan Manuel Aznar Figueroa (1878-1951), Enrique Masías (1898-1951), José Otero (c. 1876-197?).

A Masías lo hemos incluido porque, a pesar de nacer un tanto desfasado para este grupo, en su corta vida está más apegado a lo romántico. No hemos considerado a Mario Urteaga (1875-1957) quien, por las características de su obra, se acerca más al movimiento conocido como indigenista, que inicia el siglo XX en la plástica peruana.

La obra de estos pintores ha sido poco analizada. Su producción se encuentra dispersa en colecciones particulares y las habidas en los museos son escasas.

Nacen en Lima Arias Solís, Barreda, Canaval; Masías es de Puno y sobre Aznar y Otero no se tienen datos. Viajan a Europa Arias en 1905 pensionado por el gobierno; Canaval a París donde fallece; Barreda a Inglaterra y Francia donde se queda a residir. Aznar se marcha a

batalla de Arica. José Effio se dedica más al tema del género, retratando asuntos populares como *El velorio*, *Escena de Carnaval*, aunque también hace algunas obras históricas. Abelardo Alvarez Calderón pinta algunos desnudos como *Encantadora de serpientes* que, por el tema, provocara gran escándalo.

Colombia un tiempo, mientras Masías se traslada a vivir a Arequipa ciudad de la que realiza numerosos paisajes citadinos para, con posterioridad, viajar por varios países sudamericanos (Brasil, Colombia, Venezuela, Argentina); Otero se dedica a recorrer Perú en busca de paisajes naturales.

El tema del paisaje es tomado por Barreda, y como ya se ha señalado por Otero y Masías. El retrato es practicado por Aznar y Arias Solís quienes, junto a Canaval, también incursionan en la pintura de género. La fotografía es cultivada por Masías y Aznar. A decir de Teodoro Núñez Ureta, de todos ellos el que más se acerca al impresionismo es Barreda por sus amplias pinceladas y juego de luces (1975:170).

2.1.4 PINTORES EXTRANJEROS

Son numerosos los artistas extranjeros que trabajan preferentemente en Lima. La mayoría son retratistas y algunos de ellos se dedican a la enseñanza particular. Su aparición la hacen en un paso fugaz como viajeros, de los cuales ya se ha tratado. Pero también los hay aquellos que deciden establecerse por un periodo más prolongado como es el caso del español José del Pozo que llega como viajero, del francés Raimundo de Monvoisin y de los italianos Antonio Meucci, Leonardo Barbieri y Gonippo Raggi. Destaca asimismo la presencia de algunos latinoamericanos como el colombiano Manuel Carvajal y los quiteños como José Yáñez y Ugalde. Todos incursionan en el retrato y la mayoría de ellos practica la docencia.

2.1.5 LOS PINTORES ANONIMOS

Es bastante numerosa la producción decimonónica anónima. La costumbre de no firmar la obra no es extraña dentro del arte peruano; más bien posee una tradición colonial que nace en los talleres de Cusco, Lima, Quito, Ayacucho entre otros.

Estas pinturas normalmente se refieren a los asuntos religiosos, retratístico o histórico peruano. Debemos recordar que los dos primeros temas son precisamente los más tratados durante la Colonia, por lo que en cierto sentido, la tradición de esta época continúa vigente. Por otra parte, en la generalidad de los casos, y analizadas estas obras desde un punto de vista académico, su factura es bastante pobre. Las escenas y figuras humanas son trabajadas con ciertas limitaciones de perspectivas, anatomía humana, manejo de la composición, lejanas a los ideales académicos, hecho que nos explica que dichos artistas son autodidactas.

Sin embargo existe un público consumidor que gusta de estas cosas, el que, por diversos motivos no accede a otro tipo de factura, la de maestros conocidos, que probablemente es escasa y cara. De allí se explica el por qué del anonimato.

2.2 LOS TEMAS

La pintura romántica, a diferencia de sus antecesoras, reconoce gran cantidad de temas, posibilitando a los artistas del siglo XIX incursionar libremente en ellos.

Para facilitar el estudio del presente acápite se ha dividido en diferentes temáticas, teniendo en cuenta la concepción actual y no la decimonónica que habla de la "gran pintura" en la que incluye los temas religiosos, mitológicos, históricos y literarios, mientras en otro grupo tratan las cosas más modestas, las familiares, los asuntos de pequeña importancia; aquí se cataloga el retrato, el género, las naturalezas muertas y los animales.



113. Anónimo (Escuela de los Díaz). *Retrato de Simón Díaz de Rávago*. Óleo sobre tela, inicio siglo XIX, Quinta Pesa, Lima.

presente de todos los tiempos.” (Francastel, 1978:11)

El siglo XIX da comienzo a un desarrollo diferente de esta temática en el mismo momento en que la burguesía quiere “contemplarse a sí misma y legar a sus hijos sus rasgos. Nunca, en ninguna época fue tan grande esta necesidad de personalizarse” (Francastel, 1978:190). Con Goya empieza un nuevo arte del retrato, cuando con su inquietud de verdad llega a la verdad (Francastel, 1978:190). Por otra parte el arte de Ingres, minucioso y detallado, permite la realización de otro tipo de retratos, idealizados, que los hace más agradables al espectador.

En América Latina el retrato ha sido uno de los temas de mayor importancia de la centuria del XIX. El retrato burgués surge después de la Independencia, cuando esta nueva clase social, comienza a desempeñar un papel decisivo en la política, la economía y la estructuración del país.

Con una concepción diferente y una idea actual hemos considerado realizar un apartado para cada asunto. De esta manera se obtienen catorce secciones que a veces se entrelazan, pues una misma obra puede ser clasificada en dos o tres de estas propuestas que son: el retrato, lo religioso -Antiguo y Nuevo Testamento, vida de santos-, lo histórico -universal y nacional-, el género, la figura del indio, la presencia del negro, el desnudo femenino, lo literario, la muerte, lo mitológico, el paisaje -natural y urbano-, el bodegón, los animales y las copias.

2.2.1 EL RETRATO

El interés de conocer la propia imagen es tan antigua como la humanidad. El crítico francés Francastel en su libro titulado *El retrato* comenta:

“El deseo que tienen los seres humanos de contemplarse por medio de la interpretación de su propia imagen parece formar parte de los más antiguos impulsos de la humanidad, y el arte del retrato individual es una de las actividades artísticas más universalmente

En el caso específico del Perú este tema se remonta a la etapa prehispánica cuando la cultura mochica¹²² realiza en su cerámica escultórica retratos, obras conocidas como "huacos retratos". Durante la colonia esta práctica continúa vigente, pero elitizada, pues son retratados los virreyes, rectores de la Universidad de San Marcos, importantes catedráticos y autoridades,¹²³ además de los retratos *post mortum* de frailes¹²⁴ y monjas coronadas.¹²⁵

Es pues fácil comprender el por qué en la centuria decimonónica el retrato fuese el tema más tratado: una continuidad histórica y una moda ya establecida por la burguesía local. Inicialmente lo realizan los pintores autodidactas, para ser asumido casi de inmediato por los académicos nacionales y extranjeros. Pero sin duda alguna los que más explotan este tema son José Gil de Castro y Carlos Baca Flor.

Gil de Castro, mulato, pertenece al grupo de los artistas autodidactas y es el encargado de abrir el siglo para retratar, con un trazo a veces rígido y minucioso detalle que linda entre el neoclasicismo y el romanticismo, a la burguesía emergente en el momento de la Emancipación. Baca Flor, arequipeño, formado académicamente en el extranjero, une con la tradición romántica dos centurias; si bien es cierto que experimenta además en otras temáticas, hace del retrato su forma de vida, hecho que le vale un reconocimiento internacional mantenido principalmente entre París y Nueva York, sin retornar al Perú, su país de origen y donde vive por cortas temporadas.

Ambos están atados por aspectos que confluyen en el retrato burgués, acabado dibujo del detalle, reconocimiento internacional antes que nacional, prolongada permanencia en Chile. La diferencia radica en la cronología con casi un siglo de diferencia en el nacimiento, y uno exacto en la muerte; el autodidacta Gil de Castro cierra el retrato con características neoclásicas, en tanto el académico Baca Flor hace lo mismo con aquel de características románticas.¹²⁶

Una de las personas más representadas es Simón Bolívar de quien sólo en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia existen nueve retratos y dos alegorías a su muerte, siete de los cuales son anónimos. En este mismo museo hay siete óleos de Ramón Castilla,¹²⁷ seis de factura anónima; el único firmado es obra del artista inglés Hughes Natariel, sobre el cual no se poseen datos. De las esposas de los presidentes sólo están, aquí mismo, el Retrato de *Francisca de Gamarra*, miniatura anónima aproximadamente de 1840, y el *Retrato de Francisca Diez Canseco de Castilla*, obra realizada por el italiano Leonardo Barbieri en 1866.

¹²² La cultura Mochica (100-700 d.C.) pertenece a la etapa denominada Desarrollos Regionales. Su área geográfica ocupa la costa norte peruana. Entre otros aspectos destacan por su ingeniería hidráulica, la metalurgia y el trabajo de la cerámica bicolor. Algunos de sus centros ceremoniales son: Sipán, Huaca del Sol y la Luna, Huaca Cao.

¹²³ Destaca la colección que se encuentra en una de las galerías del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

¹²⁴ En el refectorio del Convento de los Descalzos, Rimac, existe una interesante colección.

¹²⁵ En el Convento de Santa Catalina de Arequipa se pueden apreciar alguno de estos ejemplos.

¹²⁶ José Gil de Castro (1783-1841) llega a Chile a la edad de 12 años y permanece en este país hasta los 37; durante esta etapa trabaja para el ejército como Cosmógrafo, Topógrafo y Proto-autógrafo; con el ejército del general José de San Martín retorna a Lima donde es nombrado Primer Pintor de Cámara del Gobierno. Carlos Baca Flor (1867-1941) llega a Chile a la edad de 5 años y permanece allí hasta los 18 años, periodo en que estudia en la Academia de Bellas Artes de Santiago. En Estados Unidos retrata a banqueros y hombres públicos, ganando una gran fortuna (Núñez Ureta, 1975:42, 152).

¹²⁷ El Mariscal Ramón Castilla gobierna dos veces; la primera entre 1845 y 1851 etapa decisiva para la formación política del Perú por las medidas adoptadas y los acontecimientos ocurridos: explotación masiva del guano, inmigración china, reformas del Estado, ocupación del espacio nacional (mar y Amazonia), política internacional americanista, debates doctrinarios entre liberales y conservadores. En el segundo periodo, de 1855 a 1862, tuvo dos fases: la liberal, muy breve (1855-56), y la conservadora moderada (1857-62). (Macería, s/f:146, 165).

Es totalmente comprensible la numerosa cantidad de retratos que existen sobre Bolívar, pues él significa para el Perú el cierre de la Independencia nacional, además de haber gobernado durante un corto periodo; de allí su obsesiva presencia. Por su parte Castilla ha sido muy atacado y a la vez defendido por sus gobiernos de características dictatoriales; los retratos que de él se aprecian carecen de fecha, por lo que es difícil determinar si es o no él mismo Castilla quien encarga estas obras.

El retrato es practicado por todos los artistas de la centuria decimonónica y los artistas italianos no estuvieron ajenos de él. Tal es el caso de Antonio Meucci quien se anuncia en los periódicos como retratista al óleo, así como el ya mencionado Baribieri.

2.2.2 LA PINTURA RELIGIOSA

El tema religioso dentro del arte es tan antiguo como el arte mismo. Todos los pueblos representan a sus dioses en escultura, pintura, orfebrería, cerámica, así como han erigido edificios en su honor. Los cristianos no son la excepción de esto, imponiendo su arte en el mundo europeo y denominando a las expresiones religiosas venidas de los otros pueblos como paganas o mitológicas.

En el Perú prehispánico la veneración a los dioses se practica desde épocas inmemoriales, por lo que no es extraño para los peruanos continuar honrando a los dioses a través de imágenes cristianas después del arribo de los españoles; la diferencia radica en una iconografía totalmente distinta, la que ellos disfrazan en una suerte de sincretismo religioso.

Dentro de la pintura colonial peruana la religión juega el papel más importante. Como en toda la América hispana el arte es empleado principalmente para la evangelización, por lo que diversos talleres de Cusco, Lima, Arequipa, Ayacucho elaboran numerosas series de telas que se distribuyen en cientos de iglesias y conventos. Sin embargo dicha producción decae considerablemente en el siglo XIX, probablemente porque el gran mecenas, la Iglesia Católica, deja de patrocinar este tipo de obras, en una América supuestamente ya evangelizada y donde la Independencia hace cambiar la iconografía (santos por héroes) y el mecenazgo (iglesia por burguesía).

Cuando se habla de pintura decimonónica peruana parece que ésta temática se encuentra ausente. Si bien es cierto que el mecenas principal (la Iglesia) prácticamente desaparece, y la producción habida es bastante limitada comparándola a la colonial, la gente continúa solicitando la factura de cuadros de esta índole, relacionados con su devoción personal.

La generalidad de estas obras son de factura anónima¹²⁸ y algunas de ellas se encuentran entre las miniaturas. Sin embargo los pintores mencionados en este estudio, también realizan este tipo de trabajos, aunque proporcionalmente en menor escala frente a otros temas. Entre algunos de ellos existe un nexo común, la representación de Santa Rosa de Lima,¹²⁹ quien es el personaje más reproducido dentro de los artistas decimonónicos reconocidos. Citamos por orden cronológico a aquellos que tratan a la santa: Matías Maestro,¹³⁰ José del Pozo,¹³¹ Pedro Díaz,¹³²

¹²⁸ En el Museo de Antropología, Arqueología e Historia de Lima existen diecinueve cuadros de este tema: diez referidos a Cristos, cinco a la Virgen y cinco a diversos santos. A esto hay que agregar las obras habidas en colecciones particulares y en iglesias.

¹²⁹ Santa Rosa de Lima es la primera santa americana canonizada. Es patrona de América, las Filipinas y en el Perú de la Policía Nacional y de las Enfermeras. Su fiesta, que es el 30 de agosto, es feriado nacional, oportunidad en que los fieles realizan peregrinaciones a donde la santa vivió en Lima y en Quives.

¹³⁰ Artista español que introduce el estilo neoclásico. Su óleo es *Visión del Niño Jesús por Santa Rosa de Lima*, data de principios del siglo XIX y se localiza en la iglesia de Santo Domingo de Lima.

¹³¹ Pintor español de principios del siglo XIX de quien hemos hablado en el acápite "Artistas Viajeros".

Ignacio Merino,¹³³ Francisco Laso,¹³⁴ Teófilo Castillo,¹³⁵ Gonippo Raggi¹³⁶ y Daniel Hernández.¹³⁷

De estos nueve óleos el que a nuestro parecer destaca es el de Teófilo Castillo, no sólo por su pincelada cercana al impresionismo, sino por el tratamiento del tema; es el único en el que no se ve físicamente a la santa, y en la que participa una multitud de devotos acompañando a la solemne ceremonia, rompiendo de esta manera la forma tradicional, es decir aquella donde la figura que inspira la obra está visualmente presente.¹³⁸

Por su parte son Pedro Díaz¹³⁹ e Ignacio Merino¹⁴⁰ quienes mayor cantidad de telas religiosas realizan. Pero también incursionan en esta temática José Gil de Castro,¹⁴¹ Juan de Dios Ingunza y Luis Montero.¹⁴² De Laso se sabe que pinta para la Catedral de Arequipa a los cuatro evangelistas: Marcos, Mateo, Lucas y Juan (Gutiérrez, 1916:367).

El óleo de Ingunza se titula *La Magdalena*. En él se ve a la santa afirmada en una mesa sobre la cual hay un libro abierto. Lo interesante de este cuadro es el chal que cubre parte de la espalda de la santa, dejando los hombros al aire, tapados en cierta medida con el largo cabello. Dicha prenda, por el diseño, parece una lliclla,¹⁴³ peruanismo que se resalta más con el detalle de la pequeña llama en medio de laureles, tallada en el frontis de la mesa.

Luis Montero en Florencia pinta *Matanza de los Inocentes*, obra de gran dramatismo, sobre la que la crítica contemporánea ha dicho:

“El aprendizaje italiano de Montero se ve reflejado en esta obra de clara factura académica, cuyo intenso dramatismo recuerda la escena central de los *Funerales de Atahualpa*.” (Majluf, 1994:80)

Son Laso, Lepiani, Castillo de quienes, en su paso por Europa y como parte de su aprendizaje académico, se conocen algunas copias de grandes maestros referidas a lo religioso.¹⁴⁴

De manera paralela a lo ya descrito, desde Europa¹⁴⁵ y Quito se recibe este tipo de temática vendida en algunos establecimientos comerciales y dados a conocer a través de artículos en los que se lee:

¹³² Artista que hemos citado entre “Los Autodidactas”; su óleo es *Santa Rosa de Lima con el Niño* y se localiza en el Museo de Antropología, Arqueología e Historia de Lima. Data de inicios del siglo XIX.

¹³³ Realiza *Santa Rosa de Lima*, ubicada en el Museo Pedro de Osma.

¹³⁴ Pinta dos veces a la santa limeña; en una está de pie y en la otra de hinojos.

¹³⁵ Para 1913 pinta *Traslación de los restos de Santa Rosa*, obra ubicada en el Museo de Arte de Lima.

¹³⁶ Pintor italiano que realiza *Ascensión de Santa Rosa de Lima*, localizada en la iglesia de Santo Domingo de Lima.

¹³⁷ En 1920 realiza *Aparición del Niño Jesús a Santa Rosa de Lima*, óleo localizado en la capilla del Palacio de Gobierno, Lima.

¹³⁸ Del Castillo pinta además *Procesión en el Cusco* y *Procesión de Corpus Christi*.

¹³⁹ Pinta además a *San Francisco Solano*, y a *Santo Toribio de Mogrovejo*.

¹⁴⁰ Realiza también *Ecce Homo*, *Salomé con la cabeza de Juan*, *Las tentaciones de San Antonio*, *La desaparición del arcángel San Rafael en la casa de Tobías*, *la Resurrección de Lázaro*, *La cena de Emaús*.

¹⁴¹ Con relación a su nutrida producción retratística, resultan insignificantes sus cuadros religiosos que son: *La Virgen del Rosario*, *Santo Domingo de Guzmán*.

¹⁴² Montero realiza en Florencia *Lot y sus hijas*, *Magdalena*, en Cuba *Virgen Purísima*.

¹⁴³ Manta tejida y decorada con hilos de vivos colores; se usa a la espalda y sus diseños determinan la región a la que pertenece.

¹⁴⁴ Hemos localizado una obra de Laso y de Castillo, y dos de Lepiani. Consultar el apartado “La Copia”, dentro de este mismo capítulo.

¹⁴⁵ En el apartado “Las Copias” se menciona una de estas obras.

“A las personas religiosas. En la rivera se encuentran cuadros al óleo (...) Estos artículos son trabajados en Quito.” (“Avisos Diversos”, 1868:1)

Sin lugar a dudas, si tenemos en cuenta las obras anónimas, cuya mayor parte se halla dispersa y no catalogada, es la temática religiosa la que tiene más alto número de lienzos. Curiosamente es a la vez este tema el menos difundido, pues estos cuadros han sido considerados en estudios anteriores de manera tangencial.

2.2.3 LA PINTURA HISTÓRICA

Los acontecimientos históricos representados en las artes plásticas a través de la pintura en vasijas o muros, en mosaicos o tapices, se remontan a Mesopotamia, Egipto, Grecia y en el caso específico del Perú lo vemos ya en el prehispánico en la pintura mural y los ceramios de culturas milenarias como Chavín, Mochica,¹⁴⁶ Nasca. Guerreros que combaten a pie, a caballo o en carros; otros se asoman tras sus escudos; algunos llevan sobre sus hombros el cadáver de sus compañeros; asimismo se aprecian personajes que realizan ofrendas a los dioses, así como prisioneros de guerra o esclavos que desfilan ante el soberano.

En Europa, en el sentido estricto, esta idea de Pintura Histórica designa en los siglos XVII y XVIII a la “gran pintura”, aquella que representa de manera escrupulosa los acontecimientos históricos, que también pueden ser bíblicos.

En el siglo XIX peruano la pintura histórica reinicia su trayectoria con temas universales y nacionales. Por considerar de mayor importancia para nuestra identidad peruana, trataremos en el presente apartado primero los temas nacionales.

2.2.3.1 LA PINTURA HISTÓRICA NACIONAL.

La historia nacional, donde la tarea masculina de la guerra queda plasmada, toca generalmente cinco aspectos: “El choque cultural entre el antiguo Perú y España” (1532), “La Independencia” (1821-1823), “El conflicto con España” (1866), “La Guerra con Chile” (1879-1884), y “Las Guerras internas”.

A diferencia de la tradición europea donde la imagen de la guerra es siempre de carácter celebrativo, con las excepciones de Callot y Goya, la pintura histórica peruana plasma en sus lienzos varios asuntos en los que la derrota está implícita, no con un afán de sojuzgamiento, sino más bien con la idea de denuncia hacia el invasor, cuyo triunfo significa saqueo, usurpación y represión.

El artista peruano que más representa hechos históricos es Juan Lepiani de quien Núñez Ureta comenta:

“Su obra es muy abundante y está formada sobre todo por grandes telas históricas para las que realizó muchos bocetos previos.

Se le censura su dibujo a veces deficiente, su colorido monótono, sus composiciones desorganizadas y la exaltación de su patriotismo. En efecto, hay cierta ingenuidad en la solución de sus perspectivas y su preocupación por la verdad histórica puede convertir su obra en pura ilustración de carácter documental. Pero hay en todos sus cuadros un cierto calor humano que sostiene sus personajes en un clima heroico y comunicativo. Hay vitalidad y alegría, con

¹⁴⁶ Destaca el mural *La rebelión de los instrumentos*, así como los de Huaca Cao en el Departamento de La Libertad.



114. Luis Montero. *Los funerales de Atahualpa*. Óleo sobre tela, 1867, Museo de Arte de Lima.

una capacidad natural de sorprender el ambiente, de individualizar a los personajes y de componer por instinto.” (1975:110)

El choque cultural entre el antiguo Perú y España (1532). Esta etapa cuenta con siete lienzos elaborados por artistas nacionales. Se inicia en 1867¹⁴⁷ con la obra de Luis Montero *Los Funerales de Atahualpa*, teatral óleo pintado en Roma en el que tarda seis años, donde las mujeres del último Inca se resisten a aceptar la noticia. La crítica limeña no puede abstenerse de comentar este cuadro en lo siguientes términos:

“ El cadáver del último Inca yace en una mesa cubierta por un paño verde y está rodeado de los fraile dominicos que elevan al cielo las preces de la Iglesia por la victoria de la ignorancia y el fanatismo.

El conquistador Pizarro presidía la escena que ha sido interrumpida por las coyas del emperador que quieren ver el cadáver de su Señor. Este es el momento escogido por el pintor para realizar su hermosa creación.

(...)

Todo es bello en este cuadro: la idea, la ejecución, el conjunto, los detalles: ninguna figura deja de expresar el sentimiento dominante. A su lado todo análisis es frío, toda descripción es inútil.

¹⁴⁷ En este sentido se adelanta a México que la primera obra referida a un asunto histórico indígena data de 1869 cuando en la catorceava exposición de la por ese entonces denominada Escuela Nacional de Bellas Artes, José Obregón presenta *El descubrimiento del pulque* (Romero, 1963:413). La diferencia radica en que México si desarrolla temas anteriores a la llegada de los españoles, en cambio Perú no.

Es preciso verlo y verlo detenidamente para apreciar el número de bellezas que contiene. La coya arrodillada a la izquierda del espectador y a quien un soldado sujeta por los cabellos, bastaría por sí sola hacer la reputación del cuadro." ("Los Funerales...", 1868:3)

Para realizar esta obra Montero se documenta detenidamente del hecho histórico a través de lecturas, así como tiene la oportunidad de observar los retratos del fraile Valverde y de Pizarro, estudiar la ropa que los españoles usan en aquella época, en fin, la idea del artista es acercarse lo más posible a la realidad, para no tergiversarla.

Sin embargo no puede abstenerse de su aprendizaje italiano reflejado; además de la composición de la escena misma, en las modelos femeninas de corte clásico romano, representadas por robustas mujeres que de indígena nada tienen.

La novedad del tema es algo sin precedente para esta época, donde el espíritu romántico rescata la historia nacional, sentir que el artista expresa plenamente cuando a su regreso de Florencia, después de miles de peripecias, regala al Estado Peruano el cuadro, actitud de desprendimiento reconocida por las autoridades en curso, que lo premian con una medalla de oro y veinte mil soles ("Crónica...", 1968:3). Hemos colocado esta tela en primera instancia, por ser la primera que sobre esta línea se lleva a efecto, por lo que significa a nivel nacional en el momento, por la excelente factura observada desde un punto de vista académico y sobretodo por ser la obra decimonónica que mayor cantidad de comentarios ha despertado.

Los óleos que a continuación citamos se ordenan en torno a la cronología del acontecimiento histórico y no de su elaboración, con la idea de arrastrar al lector a través de la historia peruana.

El pasaje histórico conocido como "Los trece de la isla del Gallo",¹⁴⁸ tratado pictóricamente por Juan Lepiani en 1902 en Roma, inicia este recorrido.

Por su parte Carlos Baca Flor¹⁴⁹ es un eterno romántico hacia el Perú, país que lo ve nacer, pero donde vive sólo cuatro años. Había ingresado

"... a la Escuela de Bellas Artes de Santiago, cuyos estudios culmina con medalla de oro y la beca de una pensión a Roma por cinco años; pero como le exigen nacionalizarse chileno renuncia a la beca." (Núñez Ureta, 1975:152)

En 1890 marcha a París y es probable que imbuido por el espíritu nostálgico, la remembranza hacia su tierra natal, y el espíritu nacionalista que lo caracteriza, en 1896 realiza *El rescate de Atahualpa*, escena en la que se ve al Inca ricamente ataviado portando en su mano izquierda el varayoc,¹⁵⁰ mientras con el brazo derecho en alto ordena a sus subalternos, quienes con la mirada baja lo escuchan obedientemente. La pincelada rápida no permite el detalle minucioso de un dibujo acabado, donde los personajes esbozados se hallan dentro de una

¹⁴⁸ En este histórico pasaje trece de los conquistadores españoles que venían con Francisco Pizarro determinan quedarse con él en la isla del Gallo (Tumbes), después de cruzar la línea trazada por éste. El pasar la línea significa continuar con el conquistador, posibilidad que implica una gran aventura que puede convertirlos en hombres ricos. Los que determinan no cruzar la famosa línea retornan a Panamá sin riquezas; de allí que el pintor los representa desnudos, alegórica a la pobreza.

¹⁴⁹ Carlos Baca Flor vive setenta y cuatro años de los cuales setenta y uno está ausente del Perú; radica en Chile, Francia y Estados Unidos. En 1890 el gobierno del General Cáceres le otorga una pensión de recompensa que disfruta sólo por seis meses, pues a la caída de Cáceres el gobierno siguiente la ignora.

¹⁵⁰ Cetro de mando que significa poder. Sólo lo portan autoridades de alto rango.

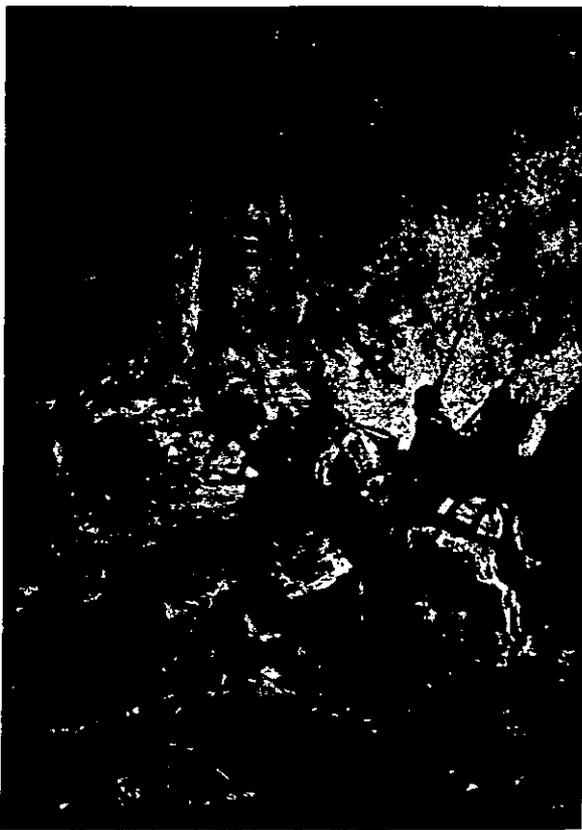
composición regida por la línea diagonal dada por el brazo y el rico manto de Atahualpa sobre quien recae toda la intensidad luminosa traducida en amarillo.

De Juan Lepiani es el óleo *La Captura de Atahualpa* en el que los españoles, conformados por frailes y soldados, rodean a pie y a caballo al Inca cargado en un trono por sus súbditos. La composición horizontal es sencilla; regida por la sección áurea, en la parte baja se concentra a la gente, mientras en la alta se percibe la pared de un recinto amurallado y el paisaje en lontananza.

Siguiendo con la cronología histórica, Teófilo Castillo relata el *Saqueo de Coricancha*,¹⁵¹ en el que, con pincelada ágil e insinuado dibujo, el artista hace una clara denuncia de la avaricia de los conquistadores que entre sus botines también consideran a las mujeres, mientras en la furia de la batalla destrozan el templo sagrado.

La obra que José Effio, realizada en 1899, relata la *Fundación de Lima*, hecho histórico que corresponde al 18 de enero de 1535. Aunque parezca irónico, cerramos esta serie con un magnífico lienzo del español Ramón Muñiz, *La muerte de Pizarro*. Hecho en 1885, nos muestra al conquistador agonizando, mientras tres de sus compañeros yacen inertes junto a él. La luz, dada por un foco, ingresa a través de una puerta insinuada a la izquierda, mientras que el sentido de profundidad se logra gracias a la puerta abierta en el extremo derecho permitiendo percibir un patio romano en el cual algunos curiosos se aglomeran impedidos de ingresar al recinto por un soldado. En la habitación, de luz mediatizada, se observa un gran mural con una escena romana.

Es sumamente interesante observar que de estos siete cuadros,



115. Teófilo Castillo. *Saqueo del Coricancha*. Óleo sobre tela, Pinacoteca Municipal del Concejo Provincial de Lima.

¹⁵¹ Ubicado en la ciudad de Cusco, este templo sagrado dedicado al Inti (Sol) era famoso por sus patios de oro y de plata en los que se encontraban representadas parte de la flora y la fauna del Tahuantinsuyo. Es saqueado por los españoles. Aprovechando sus estructuras, y una vez finalizada la conquista, sobre él se construye el convento y la iglesia de Santo Domingo.

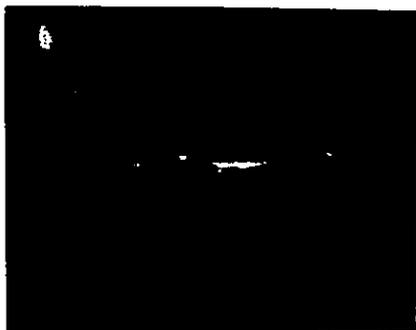
seis son realizados después de 1885 cuando el Perú empieza a levantarse de la derrota habida por la Guerra del Pacífico (1879-1884), en la que pierde gran parte del territorio nacional. Esto nos indica que los autores de las obras, a través de su actividad pictórica, colaboran a formar la identidad de una nación que renace de un duro golpe.

La Independencia (1821-1823). Dentro de esta serie hemos localizado diez lienzos del tema en sí o sus proyecciones (dos anónimos), cuatro de los cuales pertenecen a artistas peruanos. Una de estas obras es la *Proclamación de la Independencia* óleo Ignacio Merino en la que representa en un primer plano a una multitud alborozada ante la noticia, mientras en el segundo plano el General José de San Martín, acompañado por varias autoridades civiles y eclesiásticas, termina de leer la proclama. Encuadra la escena de composición horizontal las galerías de un edificio, sobre las cuales se recorta una cúpula y dos cerros, detalle que hace presumir que el acto se desarrolla en la plazuela del Teatro Principal. Del mismo tema existe un óleo de Lepiani pintado en Roma en 1904, quien además realiza la *Conferencia de Punchauca*,¹⁵² entrevista entre el marino español Manuel Abreu como Comisario Regio y el General José de San Martín a fin de negociar sobre la independencia.

Daniel Hernández realiza un tríptico al que llama *Apoteosis de Ayacucho*. En el paño central se ve al ejército patriota descendiendo de la montaña; con arrogante actitud heroica los oficiales portan triunfantes las banderas de la libertad, mientras una multitud, en la que destacan elegantes damas, los esperan aclamándolos. A través del fondo, que sirve de marco, el artista entrega una profunda perspectiva en la que se desplazan las tropas que, bajo la gran magnitud de la cordillera de los Andes, se ven insignificantes.

Del mismo Hernández es *La Capitulación de Ayacucho*,¹⁵³ obra que rescata el momento en que los generales patriotas y realistas firman este acuerdo para evitar una masacre inútil. Es interesante observar como el foco luminoso centra la acción mientras en las medias tintas están ubicados los demás oficiales testigos del acto.

El líder de la Independencia chilena, general Bernardo O'Higgins también deja dos acuarelas de tamaño mediano como testimonio pictórico de 1821; se trata de la *Jura de la Bandera por el Batallón Numancia* y *El Batallón Numancia recibe la Bandera*. Con posterioridad dos alegorías anónimas nos hablan de *Antonio Sucre a caballo en la Batalla de Ayacucho* y de *La muerte de Simón Bolívar*. Este último asunto también lo trata en 1834 el pintor ecuatoriano José Anselmo Yáñez quien radica en Lima desde 1830; probablemente movido por una nostalgia patriota, tributa a Bolívar cuatro años después de su muerte.



116. Daniel Hernández. *La capitulación de Ayacucho*. Óleo sobre tela, 1924, Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

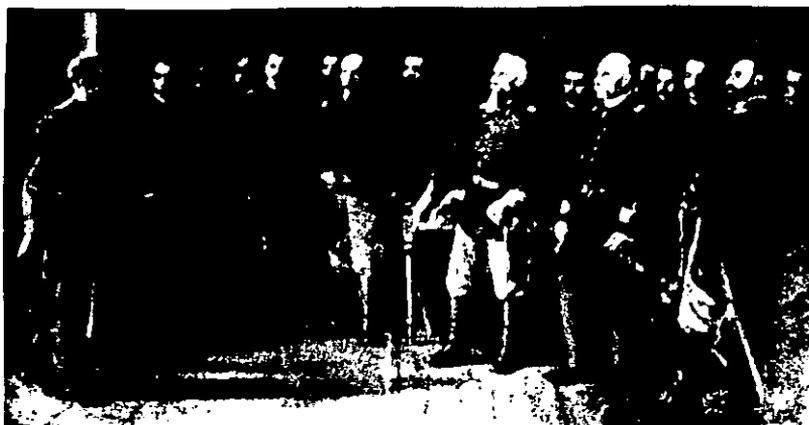
¹⁵² Se realiza el 30 de mayo en 1822 y no se llegó a ningún acuerdo en ella.

¹⁵³ El 11 de diciembre de 1824 se firma esta Capitulación bajo los siguientes puntos: 1. Reconocimiento pleno de la Independencia del Perú; 2. Obligación por parte de los realistas de rendirse y entregar todas las plazas del Perú; 3. Respeto a los presos realistas y pagarles el viaje de regreso a España; 4. Respeto a las propiedades realistas en el Perú; 5. Reconocimiento, por parte del Estado Independiente, de las deudas contraídas por el gobierno realista en la última administración (Macera, s/f:103).

El conflicto con España (1866). Llevado a la tela aunque en menor escala; curiosamente las tres telas que a continuación comentamos, son anónimas. Una de ellas representa el *Combate de Abtao* en el que la escuadra peruana vence a la española el 7 de febrero de 1866. Las otras dos aluden al *Combate del Dos de Mayo* en la bahía del Callao, en el cual las fuerzas peruanas de mar y tierra rechazan la agresión española mandada por el almirante Casto Méndez Núñez, obligándolo a refugiarse en la isla de San Lorenzo para reparar las averías de sus barcos y poder regresar a España (Gutiérrez, 1916:8).

La Guerra con Chile (1879-1884). Es el asunto más desarrollado dentro de la historia nacional. Se han localizado catorce óleos (dos anónimos) cinco de los cuales los realiza el peruano Lepiani. Y es que los pintores nacionales de la época son actores de los hechos que viven en carne propia o a través de sus amigos y familiares más cercanos, por lo que, dolidos ante un acontecimiento de esa magnitud, rinden homenaje a sus compatriotas y a la Nación, perpetuando con sus pinceles algunos episodios.

Lepiani elabora en grandes dimensiones: *Alfonso Ugarte, El Ultimo Cartucho, El Combate de Arica, El Tercer Reducto de Miraflores, La Respuesta de Bolognesi*.



117. Juan Lepiani. *La respuesta de Bolognesi*. Óleo sobre tela, 1894, Museo de los Combatientes del Morro de Arica, Lima.

Sobre esta última obra, localizada actualmente en el Museo de los Combatientes del Morro de Arica, para 1916 Emilio Gutiérrez comenta en el *Catálogo del Museo* que

“La casaca marimacho con que peleó el glorioso defensor de Arica, es una pieza desfigurada por el pintor..., por falta de modelo verdadero.” (1916:381)

No es de extrañar que este tipo de problemas surgiera entre el pintor y el hecho histórico “falta de fidelidad”, pues el artista trata recrear, a través de una alegoría, una acción histórica en la que no ha estado presente y para la cual tiene que remitirse a relatos orales o escritos, pormenores no perdonados por la crítica o por los agudos y exigentes ojos de los especialistas en detalles.



118. Teófilo Castillo. *Combate de Angamos*. Óleo sobre tela.

El *Combate de Angamos*¹⁵⁴ es registrado por Teófilo Castillo; en él se ve al monitor¹⁵⁵ en medio de la contienda respondiendo el ataque enemigo; la escena está centrada en el barco en cuestión que se recorta entre el agitado mar verde y el cielo azul poblado de nubes blanquecinas producto, probablemente, de las bombas.

Sin embargo ojos expertos comentan que a este óleo también le falta fidelidad, ya que el monitor Huascar, no es como allí se representa. Entré los detalles posee un espolón demasiado largo, una torre exageradamente grande; la forma de rebatir de la cubierta no corresponde a la de la época, pormenores que se pueden pasar por alto, pues el artista intenta perennizar el momento histórico y no la fidelidad de elementos técnicos.

Sin quedarse atrás José Effio pinta *El puente Balta durante la ocupación de los chilenos*.

También este trascendente pasaje histórico que le significa a Perú perder la provincia de Tarapacá, es registrado por artistas extranjeros y anónimos. Uno de los pintores, de quien no hemos podido precisar su lugar de nacimiento, es Luis Ugarte quien ejecuta el lienzo *Mariano de los Santos arrebatada la Bandera Chilena al Sargento Montoya*, valiente acción realizada por este suboficial cusqueño en la batalla del 27 de noviembre de 1879 en el campo de Tarapacá.¹⁵⁶ Este cuadro, además de recoger el mencionado pasaje histórico, se sale de lo común al dejar plasmada la acción de un subalterno, hecho que rompe los parámetros cotidianos donde la historia es relatada a través de las acciones de los líderes y generales.

Entre los extranjeros se halla la tela del español Ramón Muñiz conocida como *El Repase*, a la que se le da el nombre de *Episodio de la batalla de Huamanchuco*, sobre la que comenta Gutiérrez

“... efectuada el 10 de Julio de 1883, entre las fuerzas chilenas del Coronel D. Alejandro Gorostiaga y las peruanas del Centro, al mando del Jeneral D. Andrés A. Cáceres, vencedores mientras no se produjo el fatal agotamiento de las municiones. Es ésta una de las escenas de cruel inútil matanza con que coronaba sus triunfos el ejército invasor. Pertenece al Club Internacional del Revólver, el Museo lo conserva en calidad de depósito. Llámase también *El Repase*.” (1916:8)

Como se puede observar, el comentario de Gutiérrez es diferente al anterior hecho en el mismo catálogo sobre la obra de Lepiani de la cual se habla líneas arriba; mientras en el primero pide fidelidad, en el segundo resalta el cruel hecho histórico, tal vez reclamando a un despertar y conciencia por la soberanía avasallada.

Otros europeos en plasmar este acontecimiento histórico son Guyonnet con el lienzo titulado *Miembros de la Legación de 1882* y, del italiano Agostino Marazzani está *Inmolación de Alfonso Ugarte*, de 1905. Entre las obras de factura anónima se hallan las acuarelas *Ruptura del Bloqueo de Arica* y el *Combate de Angamos*. Desconocemos la nacionalidad de M.C. Muñoz Yrala que para 1880 realiza *Escena de la guerra del Pacífico*.

¹⁵⁴ Combate llevado a efecto el 8 de noviembre de 1879 entre cuatro buques chilenos y uno peruano. En él pierde la vida el Almirante Miguel Grau, conocido como el “Caballero de los Mares” por su nobleza y ética durante la Guerra del Pacífico.

¹⁵⁵ Monitor es un tipo de buque que se populariza en la guerra de Secesión Norteamericana.

¹⁵⁶ Mariano de los Santos nace en el pueblo de Lucre, Cusco, aproximadamente en 1856. Integrante de la primera compañía del batallón Guardias de Arequipa, durante la Batalla de Tarapacá (27 de noviembre de 1879) arrebatada a un soldado chileno la bandera del segundo de línea; acción que se le premia con el título de inspector y quinientos soles de plata. Fallece en su pueblo natal el 7 de octubre de 1900 (Milla, 1986:254, T. VIII).

Las Guerras internas. Con relación a este asunto se pueden distinguir cuatro episodios: La Batalla de Ingavi (1841), La Constitución de 1856, La Revolución de Arequipa (1858), el combate de Pacocha (1877) y la Revolución de Cáceres (1895). De la Batalla de Ingavi¹⁵⁷ se conoce una obra anónima que recibe el nombre de *Alegoría a la Batalla de Ingavi* o *Ultimos momentos de Agustín Gamarra*.

Sobre la Constitución de 1856, Sixto Domingo Quispe realiza *La Situación Política*, alegoría a este importante pasaje. De la Revolución de Arequipa (1858) se conocen dos óleos ubicados en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia de Pueblo Libre. Estas obras anónimas (*Toma de Arequipa* y *Revolución de Arequipa*) poseen una factura popular, es decir están hechas por artistas autodidactas lo que se percibe en el tratamiento de las figuras y de la perspectiva. Para 1886 Fernando Zeballos pinta *Juramentación de Cáceres en Arequipa*, de composición horizontal la obra se halla dividida en tres secciones dadas por la sección áurea. En la del primer plano una multitud, representada por innumerables y pequeñas figuras humanas agitadas vestidas de coloridos trajes, observa la ceremonia que ocurre en la puerta principal de la Catedral, donde el Mariscal Cáceres se ubica bajo un palio. La segunda sección muestra la imponente Catedral de estilo neoclásico, erigida en blanco sillar,¹⁵⁸ rigidez comprensible pues

está destinada a equilibrar el movimiento de la primera sección. En la parte superior se desarrolla en intenso azul la tercera sección, que representa al característico cielo arequipeño.

El *Combate de Pacocha*¹⁵⁹ lo pinta el cubano de origen francés Louis Boudat, activo en la ciudad de Lima a fines del siglo XIX. Relata el momento histórico en el cual Nicolás de Piérola¹⁶⁰ se adueña del monitor Huascar, abordó del cual combate contra buques ingleses que no pueden vencerlo (Yábar, 1996:24). Nuevamente Piérola es fuente de inspiración para otros cuadros; en "La Guerra Civil (1894-1895)" destaca el



119. M. Rulova. *Entrada a Cochacarcas*. Óleo sobre tela, 1898. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

¹⁵⁷ Batalla llevada a efecto el 18 de noviembre de 1841, en la que fallece el Presidente de la República General Agustín Gamarra, que había viajado hasta este lugar para repeler personalmente la invasión boliviana.

¹⁵⁸ Piedra blanca de origen volcánico sacada de las canteras del volcán Misti, a cuyos pies se encuentra la ciudad de Arequipa cuyos principales edificios se encuentran construidos con este material. El sillar es poroso y fácil de tallar.

¹⁵⁹ Se lleva a efecto el 29 de mayo de 1877.

¹⁶⁰ Piérola había sido Ministro de Hacienda (1869-1871) durante el gobierno de José Balta, participando desde entonces en el debate político. Dirige una revolución en 1877 durante la cual es proclamado Jefe Supremo de la Nación. A raíz del fracaso de su revolución, Piérola se exilia.

lienzo de Lepiani *La Entrada a Cocharcas*; en ella se ve

“la calle con sus balcones, el cielo gris, el aire, son limeños. Sobre un piso pintado piedra por piedra, avanza la caballería. Todos los caballos son fuertes y llevan la pata derecha levantada como en un ballet. Los líderes marchan satisfechos entre los hombres de a pie que avanzan fusil en mano. Los personajes tienen el tamaño que su importancia política les da y no la perspectiva natural.” (1975:138).

Este hecho también es recogido por M. Ruilova, artista sobre el cual no se tienen mayores datos, careciéndose además de la fecha exacta de la ejecución de la obra, en la que se ve a la cabeza de las tropas de coalición a Piérola cuando entra al barrio de Cocharcas, el 17 de marzo de 1895. Existe además un anónimo que representa a *Nicolás de Piérola y su gabinete*.

Otro asunto de interés es una *Genealogía Inca* realizada en Cusco, tema ya tratado en el siglo XVIII, así como dos *Relación de Alcaldes* de Lima que datan de 1881, obras de factura anónima.

Como se puede advertir cuatro de las divisiones que hemos elaborado están íntimamente ligadas a un sentir nacionalista, de identidad, y en ellas se manifiesta una clara denuncia de invasión extranjera, dominio y abuso, así como el éxito que significa el retiro de las fuerzas extranjeras (españolas en 1823 y chilenas en 1884) del territorio nacional, rescatando con ello la soberanía.

Por otra parte vale la pena preguntarse, y estudiar más profundamente, si esta dedicación hacia los temas nacionales que tiene Juan Lepiani está en cierto modo involucrada a su situación de hijo de inmigrante italiano, y tratar por medio de su obra plástica, demostrar su nacionalidad peruana a cabalidad, incluso durante su residencia en Roma.

2.2.3.2 LA PINTURA HISTÓRICA UNIVERSAL.

La historia universal es menos tratada. Se inicia recién entrado el siglo XIX con una obra del español José del Pozo en 1801, *Cristóbal Colón*,¹⁶¹ tema ligado a la historia americana. Con posterioridad es retomado por Ignacio Merino en tres momentos diferentes: el primero es *Colón y su hijo en la Rábida*; le sigue *Colón en la Universidad de Salamanca* en donde el marino expone sus ideas y teorías ante un grupo de eruditos frailes reunidos para tal fin. La tercera obra se conoce como *La Muerte de Colón*, óleo con predominio de las medias tintas; la avanzada edad de Colón se trasluce en el cuerpo magro y la barba encanecida; tres sacerdotes lo acompañan en sus últimos instantes.

Del mismo Ignacio Merino es el lienzo *Balboa*; el artista representa al “descubridor” del océano Pacífico en 1513 después de cruzar el istmo de Panamá. Este óleo, por la actitud de su personaje, puede representar el momento en el cual Núñez de Balboa descubre el Pacífico. Sus abiertas piernas unen los dos mares, mientras sus brazos, convertidos en un cañón, disparan al sur hacia donde el conquistador tiene dirigida la mirada.

De fines del siglo es el óleo *La Muerte de Sócrates* de Daniel Hernández. Evocando al filósofo ya fallecido lo retrata Hernández semi desnudo sobre su cama, rodeado de sus discípulos, algunos de los cuales lloran la muerte del maestro; la perspectiva está lograda a través de un

¹⁶¹ En México el primero en realizar este tema es Juan Cordero en 1850, con el óleo *Colón ante los Reyes Católicos*. Los discípulos de Pelegrín Clavé pintan *Inspiración de Cristóbal Colón* de José Obregón y *Cristóbal Colón en la Rábida* de Juan Urruchi; ambas obras se exponen en la Novena Exposición de la Academia Nacional de San Carlos en el año de 1856, oportunidad en la que se los premia con Mención de Honor (Romero, 1963:252-255).

paisaje arquitectónico que se percibe en el extremo derecho, donde la arquitectura clásica se luce con un elegante edificio. Excelente obra de riguroso academicismo, en la cual cada detalle está trabajado a la perfección.¹⁶²

Tres óleos más tratan la historia universal; se trata de copias, una de ellas es de Carlos Baca Flor, *Los Mártires Corcomienses*, tomada en 1890 del original del belga Fracasini. De autor anónimo es *El Suicidio de Lucrecia*¹⁶³ copiada de Guido Reni. De Juan de Dios Ingunza se tiene *La peste en Florencia* de 1348, que probablemente es una copia.

Como se puede observar, de los seis cuadros originales que sobre este tema existen, cuatro son realizados por Ignacio Merino. Es interesante señalar que más del 50% versan sobre Colón, tres de los cuales también los ejecuta Merino. Es además significativo que cinco de estas obras se hallan relacionadas con personajes vinculados directamente con América (Colón y Balboa) y que sólo un óleo hable de un asunto clásico griego: la muerte de Sócrates.

La diferencia numérica es bastante elocuente frente a la histórica nacional, que en este estudio suman cuarenta y cuatro:¹⁶⁴ once son anónimos, once de extranjeros y dieciocho de peruanos. Esto nos lleva a teorizar que a través de esta temática pictórica los artistas intentan plasmar el ideal nacional de identidad y educar a la población, ambos aspectos tan necesario en la joven República que se está formando y que se encuentra tan vulnerable a raíz de los conflictos armados. En lo relacionado a la Independencia, las tres obras pintadas por americanos (dos chilenas, y una ecuatoriana) se pueden considerar también de corte nacional, pues todas las Repúblicas de este momento tienen como ideal común librarse de la hegemonía política española.

2.2.4 LA PINTURA DE GÉNERO

Durante el siglo XVII en Holanda surge un nuevo mercado del arte, patrocinado por comerciantes, letrados o personas que no son necesariamente "cultas". De esta manera tiene espacio para desarrollarse una nueva representación dentro de la pintura, por cierto ya iniciada durante el Renacimiento. Esta forma nos muestra la vida cotidiana, íntima del ser humano, la familia y las costumbres de la sociedad, composiciones que albergan un gran interés documental. Los artistas ahora tienen como mecenas sólo a la burguesía, quien ve retratada los episodios más simples de su vida diaria, las reuniones familiares, los noviazgos, los matrimonios, las escenas de la calle, entre otras. Es así como lo trivial, al ser embellecido e idealizado, adquiere un carácter más poético; de esta manera

"El cuadro de género no respondió solamente a la necesidad de satisfacer los gustos de su clientela, sino que reflejó también un sentimiento personal, característico de la época." (Coignat, 1969:91)

A fines del siglo XVIII se le designa como pintura de género a todas aquellas obras que no tratan ni la pintura religiosa, ni la alegórica, ni la histórica. Los paisajes constituyen una categoría en sí. Las escenas costumbristas, las naturalezas muertas, la pintura de animales y los mismos retratos están colocados dentro de la temática designada como género, donde se desarrollan temas más modestos. Es sólo a partir del siglo XIX que el término comienza a servir

¹⁶² Este tema había sido pintado por el mexicano Ramón Sagredo en 1858.

¹⁶³ Un original de esta obra realiza el mexicano Felipe Gutiérrez bajo el título *La Muerte de Lucrecia* en el año de 1857.

¹⁶⁴ Como dato curioso en México, dentro de la Escuela Moderna de Pintura Mexicana (Pelegrín Clavé y sus discípulos: 1847-1877) se pintan aproximadamente 20 cuadros de historia nacional y 20 de historia universal.

para designar toda pintura de la vida cotidiana, y es cuando en el resto de Europa dicha temática se extiende. El auge científico e industrial genera el creciente poder económico de la burguesía representada en poderosos comerciantes e industriales interesados en “proteger” el arte y, por ende, en ser representados en su hogar, rodeados de sus bienes, en una actitud aparentemente natural.

En la pintura peruana el género aparece en la primera mitad del siglo XIX. Se puede dividir este interés en temas de índole popular y burgués en los que se retratan diversiones, la moda y el arquetipo de la vida social.

En los populares se reproducen escenas de la vida del pueblo. Los artistas que destacan son dos mulatos: Pancho Fierro y José Effio. A Fierro, de quien se ha hecho mención en el acápite “Los Autodidactas”, le corresponde la primera mitad del siglo XIX, en tanto Effio, incluido dentro de los pintores de la “Segunda Generación”, toma la posta en la segunda mitad. Eso no impide que otros artistas como Merino y Laso también incursionen en este rico aspecto.

De Pancho Fierro mucho se ha hablado de sus acuarelas en las que representa a los personajes de la época. Pero también cultiva como técnica el óleo.

“Poseía un gran sentido del movimiento, el instinto de las proporciones y de la composición, una gran capacidad para captar la expresión de los gestos y de las actitudes, para buscar lo esencial de la forma.

“Sus acuarelas encierran la imagen total de la Lima de entonces, de sus calles transitadas de vendedores, de frailes y de beatas, de mendigos de abogados, médicos, toreros, militares, funcionarios, borrachitos, desocupados; de procesiones, fiestas y actos solemnes; de españoles, indios, negros, mulatos y mestizos, de hombres, mujeres y niños de toda edad y condición.” (Núñez Ureta, 1975:37)

Entre sus cuadros señalaremos sólo tres. *Arco de la Plaza de Armas* encarna una escena callejera de la vida cotidiana de la ciudad. En *Fiesta de Matrimonio* los comensales, elegantemente ataviados, beben, y bailan acompañados de la música de una banda tradicional. *Matrimonio de la India con el Conde* recoge el momento en el cual los novios se marchan a caballo, seguidos de un grupo numeroso que los despiden con música y saludos.

José Effio si bien es cierto que explora además en otras temáticas, en el género es donde mayor cantidad de cuadros posee; en ellos se puede advertir que los personajes plasmados no son modelos pagados. En *Escena de Carnaval* representa probablemente una marinera¹⁶⁵ bailada en el interior de una casa por un soldado y una dama limeña, acompañados por la guitarra, el canto de un joven y las palmas por otra mujer. En *Vivandera*¹⁶⁶ vendiendo sus típicas viandas en un parque, costumbre callejera que aún pervive en los barrios limeños.

Como ya se ha comentado, esta temática también es tocada por Ignacio Merino con su cuadro *La Jarana*, en el que, a diferencia de Fierro y Effio, los modelos posan para el artista, perdiendo de esta manera la frescura de la espontaneidad, aunque el cuadro en cuestión está perfectamente solucionado bajo los cánones académicos. Igual cosa sucede con su serie que se puede denominar *Las Tapadas*, donde bellas y elegantes damas se esconden coquetamente tras su

¹⁶⁵ Baile nacional peruano.

¹⁶⁶ Mujer que vende anticuchos, comida típica limeña hecha a base del corazón de la res.



120. Francisco Laso. *La Pascana*. Óleo sobre tela, Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

como él, tal vez queriendo señalar con ella la antigüedad de su stirpe y la alcurnia de ella. *Pascana en la Cordillera* relata el descanso en medio de un viaje de un grupo de indios, que atentos escuchan las indicaciones de uno de ellos.

Es interesante observar que tanto Merino como Laso, formados en el ideal romántico, no pueden dejar a un lado un tema de esta naturaleza que resulta tentador por lo que ofrece de sí mismo: lo exótico y lo nacional a la vez. Sin embargo, la rígida formación académica los conlleva a estereotipar la realidad por alcanzar un ideal de belleza europeo en el que rasgos y actitudes se suavizan. Esto hace que dichas obras pierdan la naturalidad y espontaneidad que le sobran a las de Fierro y Effio.¹⁶⁷

Los temas burgueses de la pintura de género son muy bien tratados por varios pintores y en él incursionan la mayor parte. Nombraremos sólo algunas de estas obras. De Merino esta *La venta del collar*, de Carlos Jiménez *Cocina*; de Rebeca Oquendo *El bambino napoletano*; de Baca Flor *Muchacha con sombrilla*; de Astete *La lección de guitarra*; de Canaval *Hombre con botella*. Daniel Hernández destaca con las *Perezosas*, asunto recreado por otros pintores de la época,¹⁶⁸ en el que se ven a elegantes damas que descansan sobre cómodos muebles, rodeadas de un ambiente placentero.

¹⁶⁷ En Chile a Manuel Antonio Caro se le considera como un "cronista de su época, por recopilar fiel y constantemente el costumbrismo." En Argentina lo fue Juan León Palliere.

¹⁶⁸ El mexicano poblano Daniel Dávila con su óleo *Descanso o Indolencia* estaría dentro de este asunto. También realizan esta variante el francés Emile Vernon con *Joven con bata roja*; el belga Pierre Oliver Joseph Coomans con *Reverie*; el español Raimundo de Madrazo y Garreta con *Dama con abanico*.

Pero quien hace de esta temática su vida plástica es Alberto Lynch,¹⁶⁹ pues la mayor parte de su obra versa sobre ella. A la edad de treinta y nueve años se va a radicar a París de donde no regresa, ciudad en la que participa en varias exposiciones y gana innumerables premios.

“Son características de él las damas finas y románticas, bellas y dulces que se mueven en limpias habitaciones acogedoras y elegantes, toman té, entran o salen llevando flores o cartas de amor, mientras la luz dorada brilla en los jardines o en el campo que deja ver el ventanal que siempre se abre al fondo de un escenario romántico y dulzón. Amante de las sedas, de los encajes y los adornos, amante de la vida tranquila y agradable...” (Núñez Ureta, 1975:148).

2.2.5 LA FIGURA DEL INDIO Y LO INDÍGENA

La figura del indio, está presente en la pintura peruana desde la Colonia. Si bien en la generalidad de los casos no es el centro de la composición, es común encontrarlo en muchos cuadros formando parte de la escena, ya sea como donantes o actores principales. Uno de los casos más difundidos es la serie del *Corpus Christi*, pintura cusqueña de fines del siglo XVII. Los óleos sobre la Genealogía Inca son otro magnífico ejemplo de lo reseñado.

El primer cuadro que se realiza dedicado a un indio es el *Retrato del Mártir Olaya*,¹⁷⁰ obra hecha por José Gil de Castro en 1823. Verdaderamente que es todo un acontecimiento pictórico del siglo XIX, no sólo por el hecho de ser la



121. José Gil de Castro. *Retrato de José Olaya*. Óleo sobre tela, 1823, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

¹⁶⁹ En México destaca dentro de esta temática la obra de Manuel Ocaranza. En Chile la de Pedro Lira y Cosme San Martín. En Cuba la de José Arburú Morell y Guillermo Collazo.

¹⁷⁰ José Olaya había nacido en 1782 en el pueblo de Chorrillos. Durante la emancipación sirve de correo secreto de los patriotas entre Chorrillos y Lima. Sorprendido por los españoles lo someten a crueles tormentos. Después de apalcarlo doscientas veces le arrancan las uñas y le destrozan los dedos en las llaves de un fusil. Finalmente es fusilado el 29 de junio de 1823 (Macera, s/f:97).

primera pintura de este tipo, sino además porque el retratado se encuentra de cuerpo entero. Es interesante señalar que Gil de Castro realiza pocos retratos en que representa al personaje completo. Si recordamos que este artista mulato es el pintor oficial de los militares patriotas y está de moda entre la burguesía local, y que el retratado es un ejemplo de heroicidad a seguir pues ha entregado su vida por la causa emancipadora, se comprende por qué el afán de elevarlo y perpetuarlo a través de esta obra. Por parte de las autoridades en curso el interés de rescatar ejemplos patriotas y denunciar las atrocidades de los españoles. Por el lado del artista, la solidaridad de minoría étnica, de allí la majestuosidad y el rango con que lo trata.

La cartela roja en la parte superior de la obra sintetiza esta idea pues en ella se lee en letras doradas: "El patriota D. José Olaya sirvió con gloria a la PATRIA, y honró el lugar de nacimiento." Colores sugestivos conforman el óleo: rojo (de la cartela) y blanco (de la ropa de Olaya) símbolos de la bandera nacional. Con el dorado, empleado antiguamente para asuntos divinos, se escribe el texto en el que a Olaya se le trata de "Don", vocablo encargado de presidir el nombre de alguien importante. A fin de que su acto heroico perdure, la cartela de la derecha del lienzo relata el pasaje en el cual José Olaya inmola su vida.

Los artistas viajeros también tratan este tema, como es el caso de Angrand, Bonnaffe y Rugendas entre otros. Para ellos, poseionados de un sentir romántico, el indio resulta un tema apasionante por lo novedoso y el exotismo que guarda en sí. Son múltiples las bocetos que realizan de ellos, algunos de los cuales ven el color a través de la acuarela o del óleo, o bien se immortalizan gracias a numerosas litografías.

De los artistas peruanos Pancho Fierro dedica parte de su obra a rescatar a esta minoría, encargada de realizar las labores humildes. Uno de los cuadros que llama la atención es *Matrimonio de la India con el Conde*, en el cual la dama, junto a su marido, se retira de la fiesta cabalgando. Es menester recordar que a los indios se les está prohibido montar a caballo, lo que nos indica que la dama en cuestión no es cualquiera, hecho que se destaca cuando Pancho Fierro la viste con gran elegancia y le "blanquea" el rostro, a diferencia de sus paisanos que la despiden.

En la Exposición Universal de París en el año de 1855, Francisco Lazo presenta *Indio alfarero*,¹⁷¹ óleo sobre el cual el escritor Radiguet en *Souvenirs de l' Amerique espagnole* de 1856 comenta:

"Ha pintado un alfarero de las cordilleras, un poco escultural, tal vez, pero esta figura sombría, misteriosa, que parece representar todos los sufrimientos de su raza, revela cualidades que honran al señor Lazo." (Gutiérrez, 1916:359)

Por su parte el crítico de *Du Pays* escribe:

"Este alfarero parece cocido al Sol. Si el sol tropical justifica su tono bronceado intenso, a la exajeración de la severidad i al paralelismo de las líneas debe su apariencia escultural." (Gutiérrez, 1916: 359)

Es interesante observar en este comentario el estereotipo que para ese tiempo tienen los franceses de nuestro territorio y habitantes, pues creen que en los Andes peruanos existe un inclemente sol tropical encargado de pigmentar a nuestra población. Sobre la obra en cuestión, el

¹⁷¹ Sobre este cuadro y algunos otros de este apartado también se hace referencia en el acápite "Pintura de Género" dentro de este mismo capítulo.

detalle del bigote del personaje, nos habla más bien de un mestizo que de un indio, quien a través del cerámico que atesora entre sus manos, trata de justificar su estirpe indígena.

Anterior al cuadro referido el mismo Laso realiza *La Hilandera* (1849), obra más modesta en proporciones, en la que, a nuestro parecer, por el rico atavio retrata a una hierática coya que de pie hila a mano la blanca fibra de camélido. Interesante tema donde el artista convierte a su personaje en un tótem, quizás con la idea de sacralizar su *status* indígena en una sociedad decimonónica donde el indio es tenido a menos.

Del mismo año es *Yawar Fiesta*,¹⁷² tradición andina que nace después de la conquista. Consiste en la lucha que sostiene un cóndor con un toro; el primero está cosido sobre el lomo del segundo. Encarna la lucha permanente de la cultura andina, representada por el cóndor, contra la cultura occidental, simbolizada por el toro. La víctima es siempre el toro, aunque el cóndor queda también dañado. Esta obra, de gran movimiento y de modestas dimensiones, es todo un reto a la sociedad de esa época; para realizarla es probable que el artista viajara al lugar donde se lleva a cabo esta fiesta, lo que indica de Laso ese sentir romántico en busca de aquello diferente a lo suyo, lo exótico.

Otro cuadro de gran importancia, y que cronológicamente corresponde a la misma época, es los *Funerales de Atahualpa*,¹⁷³ obra dedicada al último Inca asesinado por los españoles en su afán de riquezas y poder. La escena ocurre en el interior de un recinto Inca, hecho que se puede percibir por las hornacinas trapezoidales, características de las construcciones incaicas, así como por las decoraciones geométricas en los pilares del edificio. El artista evidentemente muestra un sentir nacionalista propio del romanticismo, donde idealiza, bajo un modelo italiano, el físico de las esposas del Inca que lloran desesperadamente su muerte. Por fortuna Montero no comete el mismo error con Atahualpa quien descansa inerte sobre su lecho de muerte, mientras su belleza física destaca entre las demás figuras gracias al color canela de su piel.

Esta obra definitivamente posee una importancia sin límites, pues además de rescatar la figura del indio a través de un personaje tan crucial para la historia del Perú, educa y da identidad de su pasado al espectador. Si bien es cierto que relata el abuso por parte de los españoles, este cuadro también relata la muerte del Tahuantinsuyo¹⁷⁴ como sistema político.

El mismo Francisco Laso realiza dos óleos más, ambos conocidos bajo el título de *Pascana*, palabra quechua que significa descanso. Para elaborarlos emplea como base la fotografía, lo que indica las ideas y actitudes vanguardistas que Laso posee sobre la tecnología al servicio del arte. En ambos lienzos se ve a un grupo de indígenas haciendo alto durante un largo viaje a pie, mientras comparten sus alimentos; al fondo pastan varios grupos de llamas, acción con la que el artista expresa tácitamente al espectador que los actores de la obra trasladan sus mercancías para comercializarlas.

Niña campesina de Francisco Masías posee la singularidad de presentar por primera vez a una pequeña indígena de medio cuerpo; pobremente vestida, la niña destaca del oscuro fondo gracias a su lliclla dorada. Finalmente Francisco Canaval pinta *Mestiza Durmiendo* (1903), en el que se ve el busto de una anciana cuyo rostro surcado de arrugas resalta del entorno gracias a la

¹⁷² Fiesta de Sangre. Aún se realiza en el departamento de Apurímac el 28 y 29 de julio; aunque en 1980 se prohíbe en defensa y protección del cóndor que muchas veces peligra: su vida o queda demasiado dañado. Es un evento tan importante para la comunidad que motivó al escritor José María Arguedas a escribir la novela *Yawar Fiesta*.

¹⁷³ Sobre esta obra ya se ha hecho referencia en el acápite Pintura Histórica Nacional de este capítulo.

¹⁷⁴ Nombre con el cual los Incas autodenominaban su cultura. Tabuan = cuatro; suyo = parte, principio cuatripartita de la división del espacio: Antisuyo -hacia el este-, Collasuyo -sur-, Chinchaysuyo -norte-, Contisuyo -oeste-, relacionados con lo geográfico y cosmológico (Leonardini, 1996-B:110).

tenue luz que posee. Ambos cuadros son diametralmente opuestos a los de Laso pues representan con mayor realismo a sus personajes solitarios.

Las obras de Laso, Masías y Canaval tienen una importancia especial, pues tratan al indio como persona. Los otros artistas lo incluyen, a veces en primer plano, dentro de las otras figuras de sus cuadros históricos o religiosos; tal es el caso de Teófilo Castillo en sus lienzos *Entierro de Santa Rosa* y *Saqueo de Coricancha*, o Lepiani en *La entrada de Cocharcas*, donde presenta en una esquina del primer plano

“un indigena muerto de un balazo que casi vale todo el cuadro. Es más pequeño que los jinetes que vienen detrás pero tiene un verismo extraordinario. Es el indio muerto por una bandera que no conoce, un símbolo de la historia de nuestras revoluciones populares y el mejor testimonio de ellas que se haya pintado en el siglo XX.” (Núñez Ureta, 1975:138)



122. Francisco Laso. *Interior arequipeño*. Óleo sobre tela, 1849, Museo de Arte de Lima.

2.2.6 LA PRESENCIA DEL NEGRO

La presencia del negro en la pintura peruana data de la Colonia. Aunque nunca es el centro de la composición, aparece como parte del grupo de espectadores, o personajes que conforman el cuadro, aunque en menor cantidad.

En el Perú del XIX el negro es tomado de dos maneras: como personaje principal y como personaje secundario tanto por los artistas extranjeros como por los nacionales



123. Carlos Jiménez. *Cocina limeña* (detalle). Óleo sobre tela, 1901, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

Los artistas viajeros como Angrand¹⁷⁵ y Rugendas¹⁷⁶ son los primeros en incluirlos en sus composiciones conformando parte de los personajes en escena de género. Similar cosa realiza Ignacio Merino en sus telas *La Jarana* donde aparece tocando el cajón a un costado del guitarrista así como en algunas de sus *Tapadas* como damas de compañías de las señoritas blancas. Similar situación acontece en el lienzo *Vivandera* de José Effio, en el cual la anticuchera es una negra.

Entre 1836 y 1837 Angrand hace una serie de acuarelas de gran despliegue en el color. En ellas narra escenas costumbristas de esta etnia que en esa época aún tiene la condición de esclava: *Mulatas de la costa dedicadas a la cestería*, *Retorno de la fiesta de Amancaes*, *Esquina de picarones y anticuchos*, *Una calesa del 800*, *Negros a caballo*, y el dibujo como *Negro montado en mula*. Por su parte Rugendas para 1843 hace dos dibujo a lápiz llamados *Lavandera*, los que a diferencia de las obras de Angrand, rescatan a la mujer en forma pasiva, con mirada melancólica.

Continuando esta corriente romántica está la obra de Laso conocida como *La Lavandera*, en la que una joven e impecable morena, tiende la ropa. Es menester recordar que cuando el artista realiza este cuadro la esclavitud todavía existe, por lo que no es extraño encontrar noticias en los periódicos locales reclamando la huida de la esclava, y ofreciendo recompensa para aquel que la devolviera. Bella idealización que sólo puede ser llevada a la tela por un artista romántico, inspirado probablemente en el exotismo que significa este asunto.

Del mismo Laso son *Negría con su dueña*, sugestivo título que señala la continuidad de la esclavitud. En *Interior arequipeño* (1849) muestra a la esclava al pie de la cama de su ama que recostada descansa.

Contemporáneo a Angrand, Rugendas y Laso está Pancho Fierro. Mulato como Gil de Castro, entre sus obras rescata la figura del negro sin idealizarlo, en sus tareas diarias como aguador, bailando la zamacueca, jugando al carnaval, en procesiones religiosas o ya liberto a caballo como *Esteban Arredondo, capeador de Acho*. Gran variedad en sus acuarelas llenas de ingenio y colorido, las que actualmente constituyen, además, verdaderos documentos etnográficos.

El óleo *La cocina* de Carlos Jiménez es muy posterior (1901). Esta pequeña obra sobre madera (29 x 40 cm.) desarrolla su escena en el interior de una cocina; en uno de los extremo se localiza la figura femenina de una morena de cuerpo entero. El detalle radica en la rigidez de su cuerpo presentado de perfil, como un elemento más dentro del ambiente.

2.2.7 EL DESNUDO FEMENINO

En Perú durante el siglo XIX el desnudo femenino es poco tratado. Quizás el motivo sea una moral conservadora de una sociedad tradicional, donde este tipo de temas no es digno; una continuidad inconsciente de la censura impuesta durante el virreinato a través del Santo Oficio de la Inquisición. Eso no limita a los artistas que van a estudiar a las academias de Europa:

¹⁷⁵ Algunas de sus obras son *Estampa del mercedario y la chichera*, *Indios y negros llevando una res beneficiada*, *Paseo de un prelado limeño*, *Negros y frailes llevando las andas de Nuestra Señora de los Incurables*, acuarelas de 1837.

¹⁷⁶ En varias obras de Rugendas aparecen, como por ejemplo: *El mercado principal de Lima*, *Fiesta de San Juan de Amancaes*, *La plaza mayor de Lima*, *Los baños de Chorrillos*, óleos de 1843.

“Allí, por la noche -dice Montero- en torno a un modelo desnudo, e iluminado por la luz del gas... cada discípulo trata de adivinar la luz, las sombras y ejecutar el dibujo con corrección.” (Portal, 1939:28)



124. Luis Montero. *Venus dormida*. Óleo sobre tela, 1851, Museo de Arte de Lima.

El primer pintor que inicia esta temática es Luis Montero con su obra *La Venus dormida* (c. 1850), tema mitológico que le autoriza representar a la diosa semi desnuda, ligeramente cubierta con un pudoroso manto sobre su pubis. El botón blanco que sostiene entre sus dedos puede aludir a la virginidad recién perdida, insinuada en el cabello despeinado y en la actitud de reposo después de una batalla de amor. Llamada por algunos *La virginidad perdida* es éste

“el primer desnudo de grandes proporciones en la historia de la pintura peruana. Con él Montero establece la ruptura definitiva con la pintura colonial, a la vez que se afilia a la tradición pictórica europea.” (Majluf, 1994:94)

Por su parte Ignacio Merino pinta un *Busto de mujer* en el que los senos se perciben casi en su totalidad. Desgraciadamente esta obra no está fechada, pero por la cronología del pintor podemos deducir que es anterior a 1879. Similar es el *Desnudo* de Francisco Laso, cuadro pequeño de pinceladas ligeras, carente de fecha.

De Carlos Baca Flor se conocen algunos carbones, así como tres óleos: *Desnudo natural cuerpo entero*, *Boceto de mujer* y *Busto de Mujer*, un tipo de obra que en su momento fue poco difundida. El primero de ellos lo realiza en 1885 en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, haciéndose acreedor del primer premio, que consiste en una medalla de oro (“Un artista peruano”, 1887:2).

De fines de la centuria son las *Perezosas* de Daniel Hernández, serie de mujeres que reposan sensualmente sobre mullidos lechos; en algunas de ellas sus cuerpos se vislumbran a



125. Abelardo Álvarez Calderón. *Encantadora de serpientes*.
Óleo sobre tela, fines siglo XIX.

través de transparentes gasas que intentan cubrir las, obras que nos recuerdan, por las actitudes, al pintor francés Francisco Boucher.

De la misma época data el óleo de Abelardo Álvarez Calderón *Encantadora de Serpientes*. Es el único desnudo no justificado, el desnudo por el desnudo, pero "manos pudorosas cubrieron más tarde el cuerpo desnudo con un velo azulado" (Núñez Ureta, 1975:110), hecho que nos indica el sentido de moral que por esos años se posee.

El desnudo femenino se puede además observar con un dibujo desdibujado en el óleo de Teófilo Castillo, *Saqueo del Coricancha*; en él las figuras femeninas asemejan más odaliscas orientales que indias cusqueñas.

Un hilo común une a estas obras; todas son realizadas por artistas que estudian... en Europa, y probablemente cuando sus creadores viven en Florencia, París o Inglaterra. Esto nos indica que el desnudo por el desnudo no pudo practicarse en el Perú con libertad; los pocos artistas nacionales que lo tratan deben de arriesgarse ante una censura ya establecida; probablemente por eso las obras

que lo tocan son realizadas en Europa, donde el tema es practicado con mayor libertad.¹⁷⁷

2.2.8 LA LITERATURA EN LA PINTURA

Los cuadros inspirados en temas literarios no son muy numerosos dentro de la historia de la pintura y la gran mayoría de ellos se interrelaciona con la muerte y el amor imposible, en un sentir romántico recreado en un ambiente exótico o de aventura llena de fantasía.

¹⁷⁷ El argentino Eduardo Sívori pinta el óleo *El despertar de la criada*, aproximadamente en 1880 en Europa. En 1884 en Chile Alfredo Valenzuela Puelma hace el óleo *La perla del mercado*, y en 1888 *La ninfa de las cerezas*. Para 1890 similar cosa hace el colombiano Epifanio Garay con *La mujer del levita Efraim*. Felipe Gutiérrez en México, en 1891, exhibe *La Amazonas de los Andes*, primer desnudo femenino decimonónico mexicano, pintado en el país de origen, abriendo una nueva posibilidad temática dentro de la pintura. En Brasil Oscar Ferreira Da Silva pinta *Esclava romana* y Antonio Diego Da Silva Parreiras, *Fantasia* en 1909.

Esta temática se inicia en Europa a principios del siglo XIX con *La muerte de Atala* (1808), realizada por Anne Louis Girodet de Roucy (1808), a la que le sigue la obra de Delacroix *Dante y Virgilio en la barca de Aqueronte* (1822).

Dentro de la pintura peruana decimonónica se realizan algunos cuadros de esta naturaleza, inspirados en la literatura europea y en la nacional.



126. Ignacio Merino. *La lectura del Quijote*. Óleo sobre tela, 1861, Museo de Arte de Lima.

2.2.8.1 IMAGEN DE LA LITERATURA EUROPEA.

Cuatro son los artistas que toman este asunto. Francisco Masías aproximadamente en 1860, a su regreso de Europa, pinta *La muerte de Atala*, tela inspirada en la novela *Atala o Los amores de dos salvajes en el desierto*, escrita por el político y literario François René vizconde de Chateaubriand, quien cuando viaja a la colonia francesa de la Lousiana conoce al anciano Chactas, indígena de la minoría étnica Natchez, que le relata su vida. Basándose en ella, el escritor francés, a su regreso a París, escribe esta novela¹⁷⁸ publicada en 1801, la cual sirve como

¹⁷⁸ Chactas por amar a Atala, es hecho prisionero y condenado a muerte. Atala, una muchacha cristiana de origen europeo que corresponde el amor de Chactas, lo ayuda a evadirse. Juntos emprenden la arriesgada huida que tras una larga y agotadora caminata termina cuando son recogidos por el misionero franciscano Aubry. El indígena está dispuesto a convertirse al catolicismo para casarse con la joven, pero ella, que había prometido a su madre moribunda entrar de monja para conservar la castidad, en el conflicto sentimental decide envenenarse. Generalmente

fuente de inspiración a varios artistas románticos.¹⁷⁹ Desgraciadamente la obra de Masías la conocemos sólo a través de una referencia tangencial que hace Teodoro Núñez Ureta (1975:96).

Por su parte Zeballos, coincidentemente después de retornar de Europa, realiza *Escena de la Divina Comedia*, en 1900. Este tema, puesto de moda por Delacroix, es retomado por Gustavo Doré cuando, en 1861, por encargo, ilustra el libro de Dante Alighieri escrito a principios del siglo XIV, fundamentado en el número tres, simbolizando el dogma de la trilogía.¹⁸⁰

El tercer óleo es *La lectura del Quijote*, cuadro de Ignacio Merino que representa a Cervantes de pie leyendo un párrafo de su obra a un grupo de hombres reunidos que lo escuchan atentamente. Finalmente la cuarta obra es *Margarita* de la obra de Fausto, óleo de Rebeca Oquendo.¹⁸¹

2.2.8.2 RECREACIÓN DE LA LITERATURA PERUANA.

El primer cuadro que recrea un asunto peruano es *El entierro del mal cura* basado en una tradición popular. Pintado por Francisco Laso, la obra¹⁸² presenta además la variante de estar inspirada en un relato oral.

Pero quien más se imbuje en la literatura nacional, es sin lugar a dudas Teófilo Castillo. Apoyado en la *Tradiciones Peruanas*, relatos breves de su contemporáneo literato Ricardo Palma, realiza varias obras con el asunto colonial, en composiciones llenas de colorido, donde el veloz pincel hace perder detalles al dibujo. Entre estos lienzos, algunos de ellos con particulares proporciones, se encuentran *El pleito de las calesas* (123.5 x 80 cm.), *La muerte del Conde Nieva* (140 x 34 cm.), *Procesión de Corpus Christi* (30 x 200 cm.) y *Entierro de Santa Rosa de Lima* (98 x 198 cm.).

El que más despierta la atención de la crítica de la época por el tratamiento del lienzo es *Manchay Puito* o *La invención de la quena*. La historia relatada por Ricardo Palma narra que Gaspar Angulo Valdivieso de treinta cuatro años es, a mediados del siglo XVIII, cura párroco del pueblo de Yanaquihua en el Cusco; conocido por su irreprochable conducta y sabiduría, se le consulta frecuentemente para aconsejar en algunos problemas que se presentan en la arquidiócesis. Un día conoce a Anita, bella joven de veinte años de la cual se enamora perdidamente; correspondido en esta relación imposible la pareja vive junta durante seis meses. En una oportunidad Gaspar debe ausentarse por varios días de su curia; al regresar encuentra que Anita había fallecido. Aprovechando el silencio de la noche, en su delirio la desentierra, la viste y engalana, colocándola sobre un sillón, mientras él toca la quena dentro de un cántaro del cual salen lúgubres sonidos llenos de angustia. Después de tres días en los cuales los pobladores están aterrorizados y los perros aúllan, el instrumento calla; el cura agoniza a los pies del cadáver semi descompuesto de su amada.

Este es el pasaje que representa Teófilo del Castillo exhibido en marzo de 1897 junto a otras obras. El crítico que se firma bajo las iniciales J.P.A. escribe:

las obras pictóricas que tratan el tema muestran a la joven Atala agonizando o ya muerta en brazos de Chactas inconsolable.

¹⁷⁹ El primero en llevar este tema a la pintura es el francés Anne Louis Girodet en 1808. En México lo realiza Juan Cordero y con posterioridad Luis Momroy en 1872.

¹⁸⁰ El pintor mexicano Rafael Flores en 1855 realiza *Dante y Virgilio*.

¹⁸¹ En Brasil este asunto es tratado por Pedro Américo de Figueiredo e Mello.

¹⁸² En el acápite sobre La muerte de este mismo capítulo, se desarrolla este asunto.

“Confesamos y reconocemos con sumo placer, en el cuadro de Castillo, progresos que manifiestan en nuestro joven artista, una aplicación y genio poco comunes. Hay exactitud, delicadeza, verdad y perfección casi en todos los accesorios; cada uno de ellos podría formar el asunto de un delicado cuadro. Merece si, todas nuestras alabanzas, toda nuestra gratitud, por el lustre que hoy da el Perú, y por la gloria que estamos seguros le dará en el porvenir.” (J.P.A., 1887:2)

Acá el escritor rescata la calidad plástica con la que el óleo ha sido realizado, sin embargo en algunos párrafos posteriores esto no le significa gran cosa pues en la obra además de carecer de realismo

“El artista debe buscar ó preferir para el asunto de sus cuadros, las acciones heroicas ó las grandes virtudes; acciones o sentimientos que hayan tenido por móvil nobles motivos dignos de eternizarse para que sirvan de estímulo o de ejemplo.”



127. Francisco Lazo. *El entierro del mal cura*. Óleo sobre tela, 1863. Museo de Arte de Lima.

Con este comentario, el crítico se refiere directamente a que se tratasen asuntos de la historia nacional. Dos días después la respuesta es dada a través del mismo periódico, *El Comercio*, por otro articulista que defiende el bello e idealizado tratamiento que se le ha dado al cuadro pues

“Si Castillo intentó trasladar al lienzo la tradición ‘Origen de la Quena’ fué inspirado ante todo en este elevado pensamiento: la misión del arte no es presentar las deformaciones dadas de la Naturaleza sino embellecerla.

Es preciso convencerse señor crítico, que en el vastísimo campo del arte pictórico, no hay asunto malo para el artista bueno, cuando éste manejando con habilidad el pincel debe vencer las dificultades que su ejecución ofrece y lo exhibe á la especulación pública por su lado más bello e interesante.” (C.D.I., 1887:3)

Definitivamente en este comentario se ignora el pedido de un asunto nacional, argumentado para ello la libertad con que cuenta el artista, quien debe siempre mantener la belleza.

2.2.9 LA MUERTE

Para el hombre romántico generalmente el amor está asociado a la muerte en un conflicto no solucionado,

“donde la pasión encuentra su consumación en el acto más libre, el suicidio...

El romántico ama el amor por el amor mismo, aún cuando sabe que aquel le precipita a la muerte y se hace desear, descubriendo en ella un principio de vida, y la posibilidad de convertir la muerte en vida.” (Gras, 1983:43)

No es extraño entonces que los artistas peruanos también se interesen por esta tema, que puede ser una variante del asunto literario o de género y en el que se representan relatos amorosos con finales trágicos.

Así nacen telas como la ya mencionada *Muerte de Atala*,¹⁸³ pintada por Masías, que trata del suicidio de la joven Atala quien ante un amor imposible condenado por la sociedad, prefiere atentar contra su vida, a pesar de su doctrina religiosa.

Una obra de gran singularidad, por el contenido de su relato netamente peruano y por el exagerado formato apaisado, es *El entierro del mal cura*, realizado en 1863 por Francisco Laso. Sobre el episodio existen varias versiones similares. La historia se basa en un franciscano que se enamora de una colla; al no serle posible estabilizar dignamente su situación, se suicida. El artista soluciona la composición al dividirla en tres secciones, sobre las que hablaremos observando el cuadro de derecha a izquierda, y donde las categorías están dadas a través de la luz, las medias tintas y la semi oscuridad. Un cortejo conformado por frailes franciscanos e importantes indios e indias, avanza apesadumbradamente cargando el féretro; abriendo camino, en medio de la luz, dos ángeles se desplazan flotando mientras blanden sus espadas flamígeras¹⁸⁴ que desafían y ahuyentan a los demonios de cuerpos retorcidos, quienes esperan ansiosos el paso del funeral.

Historias parecidas que relatan dos amores imposibles de europeos frente a indios, donde la única solución es la muerte, determinación tomada a raíz de la crisis existencial que uno de los actores sufre frente a la religión católica y al juramento de guardar la virginidad o la castidad. Así como en *La muerte de Atala* la presencia del misionero simboliza la bondad divina del perdón frente al suicidio, en *La muerte del mal cura* las figuras de los ángeles juegan el mismo rol.

¹⁸³ Consulta el acápite La Literatura en la pintura.

¹⁸⁴ La espada flamígera tiene más poder que la recta, pues es una espada de fuego que puede atravesar y vencer mayores dificultades en el plano celestial.

En ambos casos hay una mirada de desprecio a la moral convencional, asunto tratado de similar modo por Ary Scheffer (Honour, 1981:316), artista romántico que Francisco Laso conoce y hacia el cual probablemente siente admiración, pues de su obra había realizado la copia de *Margarita*.

“El que tantos románticos presentaran a los amantes predestinados a la condenación o agonizando -cuando no ya muertos como Paolo y Francesca- constituye un reflejo de la morbosa idea de que a este lado de la tumba era imposible lograr una unión totalmente perfecta.” (Honour, 1981:316)



128. Carlos Baca Flor. *Dios mío, ¿qué solo se quedan los muertos!* Óleo sobre tela, 1885. Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

Dios mío, ¿qué solos se quedan los muertos!, pensamiento del poeta español Gustavo Adolfo Becquer, donde se recoge el sentir del romanticismo, verso plasmado al lienzo, en 1885, por Carlos Baca Flor, hecho que nos demuestra la corriente a que pertenece este pintor. Pequeño óleo de fuertes contrastes policromos. Sobre la paja dorada yace un cuerpo inerte vestido de blanco que se recorta sobre un fondo negro. La soledad de la muerte invade a este cuadro que agudiza su dramatismo con la presencia de un cráneo sobre una repisa, mientras de la pared penden un crucifijo y una palma, símbolo el primero de la moral cristiana y, el segundo, del martirio.

En *Orando ante la Tumba* de Alberto Lynch, la muerte es tratada de manera más serena. La escena se desarrolla en un ambiente tranquilo, donde la naturaleza del entorno integra la figura de la viuda y la de su hija mientras rezan con resignación. La estabilidad emocional y material de estas mujeres se simboliza a través de la robusta y acogedora casa de piedra de cálidos interiores obtenidos por el sol que la acaricia o la acogedora chimenea encendida encarnado el calor del hogar. Todo es paz: la paz del más allá, alcanzada por el esposo ido, se exterioriza en la actitud de su pequeña familia que asume la vida a través de la niña.

En la cultura popular de toda América Latina, la muerte de un niño, criatura símbolo de pureza, inocencia y esencia divina, significa la partida de un “angelito”. La madre del infante es pues considerada una privilegiada por haber servido de vehículo para que esa alma haya venido al mundo a terminar su purificación. Por ese motivo su funeral no es congoja, sino motivo de alegría y como tal se celebra con una jarana, donde en medio de la música, bebida, comida, y flores, el niño elegantemente vestido es despedido.

En su diario el inglés Heinrich Witt relata la oportunidad de participar, en 1842, en una de estas ceremonias festivas en el pueblo de Chota.¹⁸⁵

“También fui testigo, casi al finalizar el día, de otra costumbre de los nativos; en una familia del vecindario, un niño de más o menos tres años de edad había muerto y los padres celebraban su admisión al coro de los ángeles (*el angelito*). En la habitación habían colocado una mesa sobre otra para representar el altar; en la más

¹⁸⁵ Está localizado en el Departamento de Cajamarca, en la serranía andina del norte peruano.

alta estaba el cuerpo vestido de blanco y adornado con flores, en una caja abierta; la segunda mesa estaba adornada de forma singular, ambas iluminadas por dos o tres velas de cera. Cerca de ahí estaban sentados los músicos con violín, clarinete y guitarra. La habitación estaba llena de espectadores sentados en unas bancas colocadas cerca de las paredes y en el piso, de manera que quedaba sólo un estrecho espacio. Al centro bailaban dos parejas que pertenecían a una clase más alta.” (Witt, 1992:383, T. I)



129. Alberto Lynch. *Orando ante la tumba*. Óleo sobre tela. Museo de Arte de Lima.

Por eso el óleo de José Effio conocido como *El velorio*,¹⁸⁶ desarrollado en el interior de una habitación, está dotado de vida y alegría, razón por la cual es totalmente diferente a los anteriores donde el luto y la desdicha son el centro de la obra.

La muerte es también tratada en muchas de las obras de la temática histórica, ya sea nacional o universal. Puede ser el centro de la obra misma (*La muerte de Atahualpa*, *Entierro de Santa Rosa*, *La muerte de Pizarro*), o formar parte del episodio (*Saqueo de Coricancha*, *Entrada por Cocharcas*).

¹⁸⁶ El pintor portorriqueño Francisco Oller también recrea este asunto en el que se tarda diez años (1883-1893). En este caso el óleo, conocido como *El velorio* o *El velorio de Angelitos*, es una crítica a la sociedad corrupta de su época (Venegas, 1987:250).

2.2.10 LA MITOLOGÍA

La mitología es tan antigua como el hombre. Los continuos descubrimientos arqueológicos nos entregan conocimientos que sirven para entender cada vez mejor este profundo e intrincado universo donde los dioses a veces se mezclan con los hombres o intervienen en sus vidas.

En el mundo occidental es del panteón griego de donde heredamos estas tradiciones que se construyen en la época homérica. Con la institución oficial del cristianismo el tema pagano desaparece en la Edad Media para darle paso al religioso. Pero nuevamente con el Renacimiento la mitología se hace presente en el arte, aunque en algunos países, como en España, se ve frenada debido a la representación del desnudo, censura que pasa al virreinato del Perú. Sin embargo los temas mitológicos llegan al Perú, y al Cusco, en obras de tapicería y pintura española y flamenca desde fines del siglo XVI (Mesa, 1982:221).

Los pintores del siglo XIX peruano también trabajan este tema, pero de manera limitada. A pesar de la rica y variada tradición mitológica prehispánica que se remonta a la cultura madre Chavín, los artistas nacionales no se inspiran en ella, pues los tres óleos referidos a este asunto, tratan el tema greco-romano. Dos de ellos son *La Venus dormida* de Luis Montero¹⁸⁷ y de Federico Torrico, diosa fuente de inspiración milenaria de numerosos artistas. El tercer caso es Hebe (deidad de la juventud) realizado por Juan de Dios Ingunza. Desgraciadamente a estas dos últimas obras sólo hemos tenido acceso por la referencia bibliográfica de Núñez Ureta (1975:102).

El tema mitológico es también empleado por el italiano Antonio Meucci para decorar, en mayo de 1848, el telón del teatro que sirve como escenografía para la ópera (Unos Aficionados..., 1848:3).

2.2.11 EL PAISAJE

Para fines de la centuria decimonónica la categoría de "paisaje romántico" queda definida en Europa; los artistas incursionan preferentemente en las vistas de los "lugares árcades" o de los "lugares románticos", es decir evocaciones poéticas en los que se ven edificios de la antigüedad o bien la campiña de tranquilas praderas (Honour, 1981:57-120).

Esos cuadros podían satisfacer el deseo romántico de que los paisajes expresaran la intimidad del artista y su reacción individual ante la naturaleza." (Honour, 1981:120)



130. Francisco Masías.
Paisaje con cascada. Óleo
sobre tela, s/f. Banco Central
de Reserva del Perú, Lima.

El paisaje en el Perú es tratado en la pintura colonial como parte del fondo del cuadro. Son conocidos los óleos del pintor cusqueño Diego Quispe Tito (1622-1681?), en cuyas obras se aprecia la naturaleza, y a veces, a la lontananza, la ciudad.

Para el siglo XIX peruano este tema es trabajado en una producción poco significativa. Los artistas viajeros son los primeros en captar la naturaleza nacional con el sentir romántico, interesándose por las ruinas arqueológicas y su ambiente. Los académicos peruanos tratan entre otros asuntos dicha temática, pero considerablemente en menor cantidad; ellos, indistintamente,

¹⁸⁷ Consultar el acápite El Desnudo Femenino.

pueden captar el paisaje europeo como el peruano. Quien más se aboca al paisaje es Enrique Domingo Barreda, que hace hincapié en el aspecto arquitectónico¹⁸⁸ más que en el campestre.



131. Teófilo Castillo. *Paisaje del Huascarán*. Óleo sobre tela, Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

2.2.12 LOS BODEGONES

Los bodegones, que también reciben el nombre de Naturaleza Muerta, han sido considerados durante mucho tiempo como un asunto menor al que no se le concede más que un papel decorativo.

Dentro de la pintura colonial peruana se tiene noticias que para el siglo XVII la pintora Juana de Valera realiza algunos bodegones, de los cuales se desconoce su ubicación actual. En la centuria del XIX Ignacio Merino en su obra *La Jarana* introduce, como detalle, un bodegón que se observa en el ángulo inferior derecho del cuadro; allí, una canasta volteada deja escapar jugosas frutas de su interior.

Son Francisco Masías y Juan de Dios Ingunza quienes realizan bodegones. La obra de Masías relaciona verduras, sandía, olla, botella de vino y cántaro; la de Ingunza son sólo frutas. Ambos cuadros poseen un lenguaje común: fondo oscuro sobre el cual se recortan

¹⁸⁸ Dentro del arte Latinoamericano de esta centuria, sin lugar a dudas destaca en el paisaje México, temática introducida académicamente por el italiano Eugenio Landesio, quien deja entre sus discípulos a José María Velasco, cuya obra y "significación trasciende el interés de la historia nacional del arte." (Fernández, 1983:194) El asunto del paisaje también es muy tratado en Chile; destaca la obra de Onofre Jarpa y Alberto Orrego Luque.



132. Juan de Dios Ingunza. *Bodegón*. Óleo sobre tela, Museo de Arte de Lima

volumétricamente, en vigoroso colorido donde rojos y verdes se contrastan, elementos distribuidos encima de una mesa de madera.¹⁸⁹

2.2.13 LOS ANIMALES

La pintura de los animales tampoco ocupa una jerarquía dentro de los temas tradicionalmente trabajados. Sin embargo la representación de ellos es el asunto más antiguo dentro del arte universal; se remonta al inicio de la humanidad, en las cuevas prehistóricas europeas y prehispánicas andinas.¹⁹⁰ A partir de entonces se le trata de manera simbólica, hasta que la pintura holandesa en el siglo XVII, con su tendencia hacia lo doméstico retoma al animal dejando el simbolismo a un lado, aunque en algunas oportunidades los animales, al igual que los bodegones, forman parte del cuadro como detalles.

La influencia holandesa se deja sentir con fuerza en la pintura inglesa de deportes y animales, a tal grado, que se llega a constituir en una escuela durante el siglo XVII y XVIII.

En nuestro pasado prehispánico es común encontrar representaciones de la fauna en ceramios, ya sea de manera pictórica o escultórica, así como en algunas esculturas en piedra de la

¹⁸⁹ En México lo tratan Juan Manchola con *Estudio del natural*; José Solórzano con *Mesa de un artista*; Felipe Gutiérrez posee varios cuadros de este tipo y de Mamiel Ocaranza se conoce *Naturaleza muerta con cráneo*. (Romero, 1963:334, 388, 412).

En Chile Aurora Mira con *Mesa del comedor* y Juan Francisco González con *Manzanas*, por sólo nombrar algunas obras. En Brasil destaca la obra de Beniamino Parlagreco, producción dedicada prácticamente a este tema. En Bolivia Angel Dávalos.

¹⁹⁰ En el Perú se tienen las pinturas rupestres de Lauricocha (Huánuco, sierra central), con una antigüedad de 7000 años a.C.

cultura Wari. Muchas de estas piezas son estilizadas en tanto otras se caracterizan por su gran realismo; en este último aspecto destaca la cultura Moche tanto por las representaciones escultóricas como pictóricas bicromas y la cultura Nasca cuyo colorido puede alcanzar hasta once variantes en una vasija.

Este tema, de gran belleza realista, casi no se trabaja en el Perú decimonónico. El caballo y la mula son los animales más representados sobre todo por los artistas viajeros, así como por Pancho Fierro, pero siempre formando parte de la composición y no como un tema independiente. De igual modo Daniel Hernández en su *Mujer cargando un ganso*, inserta al ave en este cuadro en el que se ve a una elegante dama, probablemente campesina, que entre sus brazos abraza el ganso que destaca por ser el centro de la composición gracias a su blanco plumaje.

Son pocos las obras dedicadas exclusivamente a este tema. El primero en hacerlo es Angrand, aunque sólo se trata de un



134. Francisco Masías. *Escena pastoril*. Óleo sobre tela. Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

dibujo de llamas. Como óleo se tiene las *Llamas de Laso*, en el que se ve a un grupo de tres de estos camélidos. Es interesante anotar que en ambas oportunidades se trata de los mismos animales, típicos del Perú y muy empleados para transportar carga.

Otro cuadro es el de Francisco Masías, *Escena pastoril*¹⁹¹ (1876) en la que se ve a una vaca echada, a un caballo pastando y al pastor que los acompaña, en medio de un paisaje campestre

donde la gama de verdes sirve de marco para resaltar los cuerpos blancos y marrones de los animales. La escena, por su tratamiento, paisaje, pastor y animales, no tiene una tipicidad peruana, más bien posee las características de un asunto europeo, por lo que si buscamos identidad de raíces peruanas

dentro de la pintura, este lienzo, de excelente factura y acabado, regido bajo las líneas académicas, no es el ejemplo apropiado.

Al igual que los bodegones, este tema es poco trabajado, por lo que no resulta relevante para la pintura peruana de esta etapa.¹⁹²

2.2.14 LA COPIA

Las primeras reproducciones de obras artísticas datan del mundo antiguo. Son conocidas las copias que los romanos hacen de las esculturas griegas, estableciendo así que la escultura helénica posee los prototipos o modelos ideales (Torres, 1995: 13-15).

La tradición de la copia también se observa en el antiguo Perú; son numerosas las piezas de cerámica de esta naturaleza, así como los motivos ornamentales que sirven como fuente de inspiración a otras culturas. Por ejemplo los diseños Chavín (jaguar, serpiente, cóndor) siguen



133. Daniel Hernández. *Mujer cargando un ganso*. Óleo sobre tela, c. 1880. Banco Central de Reserva del Perú, Lima.

¹⁹¹ Masías también pinta en 1876 *Perros*, obra localizada en el Museo de Arte de Lima.

¹⁹² Este tema también es tratado en otros países de América Latina, pero al igual que en el Perú, su número es reducido. En México Tiburcio Sánchez y Juan Urruchi realizan algunas obras. En Brasil Hercule Florencio y Pedro Alexandrino Borges; de este último, gran parte de su producción versa en sobre temática. En Chile Demetrio Reveco.

vigentes durante toda la época prehispánica; por su parte la cultura Paracas le hereda a la Nasca su forma de expresión que toma vida en textiles, ceramios y orfebrería.

En la etapa colonial gran parte de la pintura se halla inspirada en grabados flamencos, italianos y alemanes. Siguiendo la tradición medieval europea, ésta se realiza en talleres donde se transmite el conocimiento del oficio del maestro al aprendiz y a los ayudantes, basado fundamentalmente en la copia y en la imitación del estilo donde el valor excepcional de la obra única es irrelevante (Torres, 1995:17).

Dentro del aprendizaje académico la clase de copia (del yeso, de la estampa o de cuadros) forma parte de la currícula. Así

“Pinturas de los grandes maestros eran copiadas por estudiantes, aprendices y hasta ayudantes con el fin de conocer los secretos del oficio. Este es el origen de una gran cantidad de copias que se encuentran en los museos de pintura europeos y americanos.” (Torres, 1995:20)

En la enseñanza de la pintura en el Perú¹⁹³ del siglo XIX se sabe que la copia se practica en la Escuela que el artista italiano Barbieri instala en Lima para 1860. Era

“... una Academia, pequeña pero en forma: con modelaje, maniquies, esqueletos, para el estudio de la Anatomía, trajes para el estudio de las telas y ovalo para el conocimiento perfecto de las líneas de la cabeza humana.” (Gamarra, 1920:16)

Consciente de la importancia que significa en el aprendizaje la práctica de la copia, los pintores peruanos del siglo XIX continúan con esta tradición. Como dato anecdótico al respecto, Juan Portal al esbozar la vida de Montero comenta que mientras el artista realiza el retrato del Presidente Echenique en 1853 aproximadamente, le explica a éste

“entonces que clase de estudios necesitaba emprender para perfeccionarse, y por qué estos estudios deberían ser hechos en presencia de grandes modelos y de los cuadros célebres.” (Portal, 1939:28)

Y así el presidente le concede por segunda oportunidad la beca. Cuando Luis Montero vuelve a solicitar por tercera vez el apoyo al gobierno peruano para viajar a Florencia lo hace a través de José Antonio Lavalle quien

“propuso que el Gobierno del Perú enviase nuevamente a Europa a Luis Montero, asignándole una pensión mensual de doscientos pesos fuerte, ‘bajo la condición de que remitiese anualmente dos cuadros originales y dos copias de grandes maestros’.” (Portal, 1939:30)

A pesar que la propuesta no se considera, lo interesante de ella es rescatar que dentro de las obligaciones del artista está ejecutar copias, hecho que nos señala su importancia.

¹⁹³ En la Academia de San Carlos de México la copia estaba estipulada dentro de las asignaturas: “En esta escuela se enseñarán las siguientes materias: Estudios comunes para escultores, pintores y grabadores y arquitectos: Dibujo de la estampa. Id. de ornato. Id. del yeso...” (Leonardini, 1984:23).

En general los peruanos que van a Europa efectúan copias, y siguiendo la tradición de otros artistas las obras que ellos hacen no sólo son

“de los llamados “viejos maestros, sino también de artistas contemporáneos de los copistas, como es el caso de los becarios...” (Torres, 1995:20)

Así Laso efectúa de sus contemporáneos franceses *La matanza de Scios* tomada del original de 1824 hecho por Eugenio Delacroix (1798-1863) y *Margarita* del lienzo de Ary Scheffer. De los “viejos maestros” realiza *Los discípulos de Emaús* obra de Paolo Verones (1528-1588). Carlos Baca Flor copia *Los Mártires Corcomienses*, tomada en 1890 del original del italiano Fracasini. Teófilo Castillo pinta *La Virgen del Consuelo*, del original del francés William Bougereau (1825-1905).

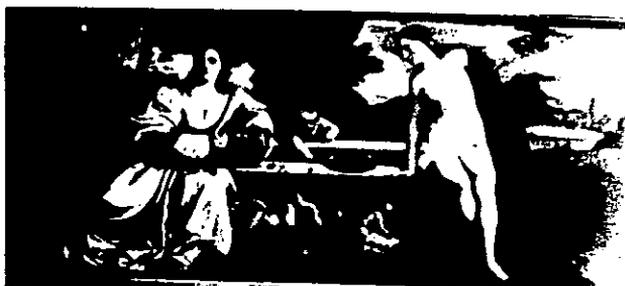
Siguiendo sólo la línea de los “grandes maestros”, de autor anónimo es *El Suicidio de Lucrecia*¹⁹⁴ copiada de Guido Reni (1575-1624). De Luis Montero se tiene *La peste en Florencia en 1348* (Gutiérrez, 1916:368) y de Juan Lepiani *David con la cabeza de Goliat* del Caravaggio (1573-1610) y *La Magdalena* de Jacopo Tintoretto (1518-1594).

Si bien el número de copias realizadas por peruanos no es relevante, y a las que se han tenido acceso de manera directa o través de datos bibliográficos, nos indica que esta práctica es considerada como necesaria para una adecuada formación artística.

Por otra parte existe en el interior del país un mercado que adquiere copias venidas de Europa. Por ejemplo en noviembre de 1866 se oferta

“un hermoso cuadro al óleo, representando una de las escenas mas interesantes de la Sagrada Familia...

El ser obra de uno de los mejores pintores contemporáneos de Florencia, quien lo ha copiado del mismo original de Rafael, lo hacen digno de que los inteligentes en el arte se apresuren de adquirir a poca costa una obra de mérito.” (“Avisos diversos”, 1866:1)



135. Juan Lepiani. *El amor sagrado y el amor profano* (copia de Tiziano hecha en Roma). Óleo sobre tela. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima.

Y es que el gusto por lo europeo se expresa de diversas formas, ya sea adquiriendo originales o copias que proceden de Europa, hecho que tácitamente asegura calidad, o bien en la formación de artistas nacionales bajo los principios

¹⁹⁴ Un original de esta obra realiza el mexicano Felipe Gutiérrez bajo el título *La Muerte de Lucrecia* en el año de 1857.

del viejo continente; por eso es el interés de enviar a los estudiantes destacados a Italia o Francia para que a su regreso honren a su patria con el bueno gusto manifestado en las bellas artes, y el amor a lo bello aprendido allí, idea manifestada en varios artículos de la época ("Exposición de pinturas", 1860-B:3).

2.3 LA MINIATURA

El arte de realizar pinturas de pequeñas dimensiones nace en la Edad Media para miniar los manuscritos. A partir del Renacimiento surge como forma pictórica individual generalmente en forma ovalada, modalidad que perdura hasta el siglo XIX. Elaborada con elegancia y precisión (Cabanne, 1981:1015), los pintores que se especializan en esta singular forma, retratan a las personas sobre papel, láminas de cobre o de marfil, la mayoría de las veces en acuarela o esmalte, obras que con posterioridad, engarzadas en joyas, se usan como pulseras, prendedores, medallones para pender del cuello, o bien se colocan en diminutos marcos o en pequeños cofres que guardan intimidades. En América Latina se sabe de trabajos de este tipo en México,¹⁹⁵ Santo Domingo,¹⁹⁶ Haití,¹⁹⁷ Colombia,¹⁹⁸ Venezuela,¹⁹⁹ Uruguay.²⁰⁰

En Perú esta tradición se conoce desde la etapa prehispánica con diminutas obras de orfebrería y cerámica, por lo que a partir de la Colonia se engarzan dos corrientes con la misma inquietud: la occidental y la indígena, si bien es cierto que lo representado sigue más la primera línea en manos de artistas nacionales y extranjeros, moda que se prolonga hasta la primera mitad de la centuria decimonónica.

Uno de estos artistas coloniales que practica este arte es el fraile peruano Adrián Alesio,²⁰¹ junto con su contemporáneo Cristóbal Muñoz, miniaturista e ilustrador de libros corales, activo en Lima para 1616, momento en el cual realiza un libro a la Catedral de Lima (Gesualdo, 1968: V.4) con una línea más medieval que Renacentista. Para inicios del siglo XIX se sabe que desde Saco Oliveros hasta Montero y desde el francés Drexel hasta el italiano Meucci ejecutan esta popular modalidad pictórica en Lima, con anterioridad a la aparición del daguerrotipo en 1839.

Pascual de Saco Oliveros es, además de artista autodidacta, oficial del ejército que participa en la guerra de Independencia formando parte del ejército patriota. Dentro de su producción plástica practica, además, la miniatura de la que se conoce un *Autorretrato* ("Faceta...", 1988:C-7). Contemporáneo a él es el francés viajero Francis Martin Drexel quien, durante su paso por Ecuador, Perú, Bolivia y Chile, entre 1826 y 1830, realiza 61 miniaturas.

¹⁹⁵ Manuel Romero de Terreros señala que en México desde muy lejanos tiempos se emplean láminas de cobre para pinturas pequeñas o de tamaño moderado (Rodríguez, 1972:13).

¹⁹⁶ El historiador Emilio Rodríguez Demorizi señala en su libro *Pintura y Escultura en Santo Domingo*, que en este país también se hacía miniaturas en la primera mitad del siglo XIX.

¹⁹⁷ En Haití destaca la obra de Simón de Portes para 1823 (Rodríguez, 1972:12).

¹⁹⁸ Son varios los pintores que ejercitan este arte muy difundido; entre ellos se encuentran Lucas Torrijos, Rafael María Gaitán, Justo Pastor Lozada, José Manuel Groot, Manuel D. Carvajal, Luis García Hevia.

¹⁹⁹ La obra de Juan Bautista Ugalde (1808-1860) destaca en esta disciplina (Gesualdo, 1968: V. 5).

²⁰⁰ En Uruguay a estos artistas se les conoce como "Primitivos"; ellos volcaron sus inquietudes pictóricas en primorosas miniaturas. Entre ellos están: Diego Furriol, Juan Odojeherty, Juan Blanco, Manuel Mendoza, Timoteo Rodríguez, Rafael Ximénez, Salvador Ximénez, Josefa Palacios, Juan Durán, Manuel Durán y Santiago Durán (*Diccionario...*, 1992:10).

²⁰¹ Consultar el Capítulo II de este mismo trabajo.

Durante siete meses en Lima y ocho en Arequipa pinta veintiocho retratos entre los que se encuentran algunos héroes de la Independencia: Luna Pizarro, Castilla, O'Higgins, Santa Cruz,

Gamarra (Gesualdo, 1968: V.3), lo que nos indica que Drexel está muy bien relacionado con la élite gobernante.

De los pintores académicos nacionales se conoce obra en este sentido de Ignacio Merino y de Luis Montero. El primero hace un busto de su madre y un retrato de medio cuerpo de su hermana, siendo la segunda acuarela de mayor minuciosidad en detalles y acabados menudos (*Ignacio...*, 1917:9).

El caso de Montero resulta peculiar sobre su única miniatura de la que se tiene noticias.

"Llegó así, el año de 1847, y a Montero, que conocía de vista al gran Mariscal Don Ramón Castilla, en esa época Presidente del Perú, ocurriósele un día hacer un retrato en miniatura del Primer Mandatario, trabajo aficionado, mal ejecutado y peor pintado..." (Portal, 1939:26)

La obra llega a manos de Castilla quien manda a llamar al joven aficionado. Luego de conversar con él y viendo sus



136. Anónimo. *Retrato de anciana*. Pintura sobre papel, s/f. Quinta Presa, Lima.

aptitudes, el Mandatario le promete enviarlo a Italia para estudiar durante dos años (Portal, 1939:26).

Antonio Meucci se anuncia en el periódico como retratista con la especialidad de la miniatura "á precios muy moderados"; este arte además lo enseñaba, junto a su hija Sabina, en una academia que para tal fin abren en febrero de 1843 ("Aviso al...", 1843:4).

Desgraciadamente sobre la miniatura poco se ha trabajado. En el Perú este tipo de obra se localiza en colecciones privadas de difícil acceso, y muy pocas en los depósitos de algunos Museos, lo que dificulta su observación y análisis.

En la actualidad se conocen algunas miniaturas de esta etapa; la mayor parte, anónimas, se han ubicado en Museos y abordan el tema religioso(doce), retrato(ocho) y paisaje (una). Las que guarda la Quinta Presa (diecinueve) están hechas en papel, marfil y una sobre madera pues es la tapa de una pequeña cajita. En el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia se conserva el retrato de doña Francisca de Gamarra, esposa del héroe de Ingavi, a quien se le conoce en su época como la mariscal, por la firmeza de su carácter y lo aguerrida en sus determinaciones. Cusqueña como su marido

“doña Francisca era también autoritaria, e influyó decisivamente sobre Gamarra en la elección de sus colaboradores y alianzas.

La Presidenta montaba a caballo, disparaba la pistola, manejaba la espada, nunca bailaba y tenía como principal diversión jugar el ajedrez. Se comprende bien que no debió ser una persona simpática para las delicadas limeñas de entonces. Un viajero francés dijo: ‘Había en esta mujer disposiciones para dos generales. Pero debió ser terrible tenerla de esposa.’ (Macera, s/f, 132)

De los retratos de las esposas de los presidentes sólo han llegado a los museos esta miniatura de doña Francisca y el óleo de Barbieri sobre la mujer de Ramón Castilla.²⁰² Esto nos hace pensar que no es costumbre retratar a la esposa del mandatario; si sucede, el hecho no se difunde, quedando más bien en un entorno familiar.

En una colección particular limeña hemos tenido acceso a un pequeño marfil; firmado por Muñoz W, que carece de fecha. Con gran delicadeza y fino pincel se representa un paisaje marino, probablemente el puerto de Mollendo, en el que se ve un velero, y algunos botes.

La miniatura, practicada por gran parte de los artistas de la primera mitad del siglo XIX, hecho que se constata por los múltiples avisos de los retratistas ofreciendo sus servicios o de aquellos otros que dictan clases de manera particular, para la segunda mitad del siglo XIX se trabaja de manera muy limitada, probablemente desplazada por el retrato fotográfico que resulta más económico y accesible, y con el cual también se realizan pequeñas imágenes.



137. Muñoz. s/f Pintura sobre marfil, s/f. Colección particular Francisco Yábar, Lima

²⁰² En la pintura mexicana de este siglo existe el *Retrato de Dolores Tosta de Santa Anna*, realizado por el pintor Juan Cordero, en él que se ve, a través de la ventana, las torres de la Catedral, indicando sutilmente con esto que la obra es realizada en el interior del Palacio de Gobierno. Asimismo destaca el *Retrato de la Emperatriz Carlota Amalia*, de Santiago Rebull. En ambos casos las obras son ejecutadas cuando estas mujeres fungían como primera dama de la nación.

LA ESCULTURA

Esta disciplina dentro de las artes plásticas toma gran fuerza en el siglo XIX a través del Poder Ejecutivo que importa desde Europa numerosas obras elaboradas en mármol. De manera paralela, la introducción del cementerio público como nueva forma de entierro incita en el público pudiente el interés por la escultura funeraria. Asimismo las reproducciones de mármoles traídos desde el Viejo Continente por algunas casas comerciales especializadas en este tipo de comercio, despierta en los habitantes gran entusiasmo.

En el presente estudio se analiza la escultura decimonónica peruana a través de su función, diversas representaciones, así como de sus gestores.

3.1 LA ESCULTURA DEL SIGLO XIX

El interés por la escultura en la urbe, decorando calles, avenidas, parques y jardines, es una de las características del siglo XIX. Sirve como una forma de expresión política, como un elemento de propaganda, como un objeto decorativo (Aguilhon, 1994:90) que, además de su valor estético, puede expresar una idea ética, con planteamientos morales.

Las esculturas públicas comienzan a ornamentar las ciudades de Europa y por ende las de América Latina. El Perú no es la excepción, especialmente Lima, que a mediados de la centuria decimonónica, gracias al auge económico del guano, el gobierno empieza a engalanar algunas de sus plazas y paseos con mármoles y bronce importados. Se trata de una moda internacional donde

“la representación figurada del personaje constituye el único homenaje digno y completo, el homenaje por excelencia”.(Aguilhon, 1994:97)

Sin embargo estos personajes que se exaltan son siempre masculinos, relacionados con algún acontecimiento histórico, a pesar que las mujeres también han tenido participación relevante en la historia de la humanidad. La escultura del siglo XIX preferentemente encarna a la mujer en alegorías de abstracción cívica (un ideal político, la Nación, la Patria, la Fama, la Victoria) o moral (la Caridad, la Justicia, la Esperanza, la Fe) para acompañar, en la generalidad de los casos, a los próceres. También la representan en motivos mitológicos greco-romanos, esta vez como diosas, en igualdad de condiciones con los dioses. Así

“El siglo XIX disemina y vulgariza una cultura de humanidades clásicas que hace que cualquier bachiller embutido de latín y de mitología conozca las Diosas y las Virtudes, sus atributos sus costumbres, y este mismo siglo XIX burgués se da además unas costumbres y una mentalidad masculinas, incluso (por decirlo de alguna forma) *masculinistas*, que se complacen en la exhibición y contemplación voluptuosas de la imagen de la mujer objeto. Entre estas dos tendencias, en principio heterogéneas, ha habido forzosamente contaminaciones. Así es como las calles se llenaron de hermosas *esculturas* (nunca mejor dicho) e inexpressivas mujeres, envueltas en túnicas clásicas, o desnudas, o a medio cubrir, cuyo aire,

alternativa (o simultáneamente) seductor o abstracto, contrasta con el realismo moderno y expresivo de los próceres, casi siempre hombres.” (Aguilhon, 1994:99)

A la par que la escultura urbana, se desarrolla la escultura funeraria. Si bien antes existe como género, ahora, gracias a la creación de los cementerios públicos, puede desarrollarse más, pues los mausoleos y tumbas de la burguesía local lo permiten. Los temas que en ella se realizan generalmente están dirigidos, cuando se trata de algún prócer o líder político, a enaltecer los valores cívicos, por lo que los acompañan alegorías femeninas como la Justicia, la Patria, la Fidelidad. Para las tumbas o mausoleos familiares se emplean diferentes motivos, donde la mujer con frecuencia representa ángeles, virtudes teologales: Caridad, Esperanza y Fe, o bien se halla de manera compungida ante la tumba.

Estas representaciones no son de extrañar pues corresponden al modo que Europa entiende y ubica a la mujer en la sociedad. La antropóloga Sherry Ortner en uno de sus ensayos señala que la sociedad occidental sitúa a la mujer como modelo de dos extremos: las inadaptadas al orden social establecido, por lo que se encuentran al fondo del abismo simbolizando los aspectos femeninos subversivos; a ellas se las representa como brujas, hechiceras, hacedoras del mal del ojo, contaminadoras menstruales, prostitutas, madres castradoras. Mientras tanto en la cima de la escala de los valores éticos y morales se hallan los símbolos femeninos trascendentes encarnados con diosas maternas, piadosas dispensadoras de salvación, símbolos de virtudes. Así el simbolismo femenino, más frecuentemente que el masculino, es propenso a ser polarizado (Ortner, 1979:128). Es decir la mujer representa los extremos de la sociedad, y el arte tomara de ella la simbología de valores éticos que sirven para idealizar esta sociedad.

3.2 EL PERU DEL SIGLO XIX Y LA ESCULTURA

En Europa, sobre columnas conmemorativas (de reminiscencia romana), a los pies de obeliscos (inspirados en los egipcios símbolos del sol y de la inmortalidad), encima de una base cúbica de piedra o decorando fuentes, comienzan a aparecer en plaza, avenidas y mausoleos las efigies de héroes, virtudes, dioses mitológicos, alegorías a la República, la Victoria, la Nación, con una presencia obsesiva de la mujer (Aguilhon, 1994:99) representaciones trasladadas a América. Ejemplos de lo reseñado son el *Obelisco al presidente Sadi Carnot* en Lyon, el de *Aureliano* en Roma, la *Columna de la Independencia* en México, el *Monumento al combate del Dos de Mayo* en Lima.

A partir de 1850 en el Perú las autoridades civiles ignoran la tradición de la escultura colonial que permanece en los interiores de iglesias y conventos, trabajada preferentemente en madera, con temas religiosos e imágenes cubiertas en su integridad. Por iniciativa del gobierno empiezan a importarse esculturas para decorar plazas y avenidas, paseos públicos que no se visualizan como un espacio para el pueblo sino “como un espacio de sociabilidad para la burguesía” (Majluf, 1994:19). Desde este momento el mármol como el bronce son los materiales en los que se expresa esta nueva estética europea, a través de la cual se introduce la temática mitológica con un desnudo justificado, la representación de los héroes nacionales, las alegorías, las estaciones del año simbolizadas por mujeres voluptuosas o efebos, dejando de lado el tema religioso. Estas obras son encargadas y traídas directamente desde Italia o Francia pues en el

Perú se considera, como lo afirma un artículo publicado en *La Sociedad* de 1874, que el arte, sople vital:

“No existía entonces, no existe todavía entre nosotros, privilegio es de otros pueblos (...). Era necesario buscarlo muy lejos allá donde vive el calor del entusiasmo, de la educación, de las tradiciones, y transfigurado por la inspiración.” (Majluf, 1994:27)

Todo este renacer escultórico público coincide con la estabilidad económica que nace gracias al auge del guano, momento en el cual se origina la oligarquía peruana. En el terreno de la producción de imágenes son años de intensa y sistemática planteamiento de ideas y de establecer de normas (Oliart, 1995:262). Esto es un reflejo de la actividad artística europea donde

“el desarrollo de nuevos sistemas tecnológicos y la idea de que los conocimientos técnico-científicos y el control sobre la naturaleza sientan las bases primordiales para la evolución y el progreso de una humanidad pensada en abstracto, contribuyen a fomentar interpretaciones etnocéntricas y androcéntricas de la realidad artística de los pueblos “primitivos”. Al mismo tiempo que se producen estos cambios socioeconómicos que afectan a la producción artística, a las obras y a sus creadores, también se dan transformaciones ideológicas que inciden en la materialización del terreno artístico.” (Méndez, 1995:52)

Así surge una serie de estereotipos estéticos regidos por el ideal clásico greco-romano, manifestados a través de las artes plásticas, donde lo local es mal visto por falta de tradición e inspiración. Asimismo se corroboran los ideales raciales venidos desde la colonia, que señalan la superioridad del blanco, ideales que no necesariamente corresponden a la realidad peruana, sino que más bien se acercan a lo europeo.

3.3 LA HISTORIA Y LA ESCULTURA

El origen y ejecución de la escultura de héroes data de la ola de emociones patrióticas que continúa a la Independencia “y a los recuerdos que bullían de antiguas luchas por la libertad” (Fleming, 1981:296).

En el Perú los únicos personajes históricos que el gobierno republicano encarga a Francia, a Italia, o preferentemente a los artistas extranjeros radicados en Lima, son masculinos: estos son José de San Martín, Simón Bolívar, Cristóbal Colón, Miguel Grau, Nicolás de Piérola y los héroes del Combate del Dos de Mayo.

El caso de Bolívar y San Martín se refiere a las figuras de dos de los principales héroes de nuestra Independencia. El del almirante Grau al héroe del Combate de Angamos (1879) durante la Guerra del Pacífico. La columna del Dos de Mayo es un homenaje a los países combatientes en la Batalla del 2 de Mayo de 1866 (Perú, Ecuador, Bolivia y Chile contra España) y al ministro y poeta peruano José Gálvez Egúsqiza muerto en dicho combate contra la escuadra española en su fallido intento de reconquistar América del Sur.

Con ello se ignora la participación directa y el rol que la mujer juega en estos trascendentes hechos históricos como guerrilleras, espías, rabonas, opciones que a muchas les cuesta la vida.

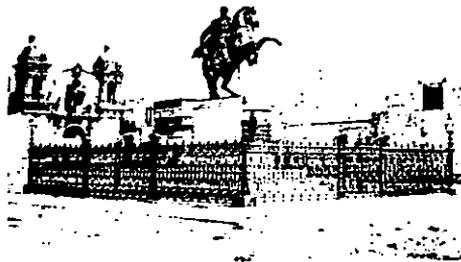
Entre las numerosas figuras femeninas que participan en la etapa de la Independencia mencionaremos a la ayacuchana María Andrea Parado de Bellido que al no querer revelar los nombres de los patriotas que prestan resistencia, es fusilada por los realistas en 1822. Asimismo destacan las figuras de María, Cleofe e Higinia Toledo, conocidas como las Heroínas Toledo, quienes el 3 de mayo de 1820 en la ciudad de Concepción se ponen al mando de un grupo de guerrilleros enfrentándose a las tropas realistas, acción por la que José de San Martín las condecora con la "medalla de vencedoras" (Gálvez, 1993:15). Pero no son las únicas acusadas y perseguidas.

"Rosa Campusano tuvo que huir por haber cantado el Himno Nacional. Melchora Balandra sufrió castigos y persecución por ser madre del mártir José Olaya. Otras mujeres como Catalina Fernández, Narcisca Iturregui, Catalina Agueri, participaron en la gesta libertadora en tareas difíciles y de particular cuidado. En reconocimiento el 11 de enero de 1822, el General San Martín autorizó el uso de la Banda de Honor Blanca y Roja como galardón. Las mujeres mencionadas fueron las primeras en recibir el título de Caballeras de la Orden del Sol." (Guardia, 1995:98)

El asunto de la no representación escultórica de las rabonas²⁰³ es fácil de comprender, pues en esa etapa la historia está reseñada a través de los líderes, por lo que la figura del soldado no es considerada, ni menos aún la de las rabonas miradas despreciativa e insolentemente por las limeñas de toda clase social (Macera, s/f:132).

Personajes históricos femeninos se tienen, más se carece de interés y de conciencia para reconocer su trascendencia, incluso en la actualidad que sólo Micaela Bastidas ha sido immortalizada en una obra de esta naturaleza. Y es que la historia es escrita por los hombres y para los hombres importantes.

La escultura ecuestre de Bolívar es la primera obra republicana de carácter histórico; es traída desde Europa en la década de 1850 a Lima; al poco tiempo llega la de Colón. Por decreto del 7 de noviembre de 1850 se manda a erigir un monumento en honor a José de San Martín. Como éste no se ejecuta, en julio de 1890 el proyecto cobra nueva vida cuando se convoca a un concurso público. El monumento iba a ser instalado en la Plaza 7 de Setiembre, conocida como la Plaza del Teatro Principal, lugar escogido porque en él San Martín hace la primera proclama de la Independencia en Lima. Dicho monumento se compondría de una columna de granito de 20 pies de altura sobre la



138. Adamo Tadolini. *Monumento a Simón Bolívar*. Bronce, s/f, Plaza Bolívar, Lima.

²⁰³ Las rabonas son las mujeres de los soldados que acompañan al ejército en las guerras, a fin de suministrar comida y cuidar a sus maridos.

que se colocaría la estatua en bronce del general en actitud de proclamar la Independencia. Las partes laterales tendrían relieves en bronce representado el paso de los Andes y la Jura de la Independencia (*Anales...* 1897:484). Esta iba a ser la segunda columna alusiva conmemorativa en Lima, pero el proyecto no se llega a culminar. No es extraño que la idea se activara en 1890, pues a partir de estos años renace, por parte de las autoridades, el interés de plasmar a los héroes en esculturas.



139. Eduardo Basso. *La Fe*. Mármol, 1890, Cementerio Presbítero Maestro, Lima.

En provincia también se realizan obras de esta índole. En 1848 se traslada a la Alameda Nueva, ubicada al este de la ciudad de Tacna, la columna de piedra erigida a la libertad en conmemoración del año de 1811, cuando esta ciudad proclama su independencia de la monarquía española (Rivero, 1848:3). En 1891 se lleva desde Ayacucho a Ica dos bloques de mármol para esculpir un monumento a Colón (*Anales...* 1898-A:16).

3.4 LA IMAGEN DE LA MUJER

Entre las esculturas europeas importadas o que se elaboran en Lima, relacionadas a la mujer, se encuentran representaciones alegóricas (las

estaciones del año), mitológicas (Leda), cívicas (la Patria, la Victoria) o morales (la Fe, la Esperanza, la Caridad); pueden encontrarse de modo independiente o en tétradas, a veces decorando mausoleos o monumentos. Dichas obras son encargadas por el gobierno o particulares. Mientras el gobierno manda realizar alegorías relacionadas a la Patria, la Victoria, a países o continentes, los particulares por lo común se limitan a temas relacionados a las virtudes (Fe, Esperanza, Caridad), ángeles o mujeres compungidas de dolor, obras destinadas a decorar, usualmente, mausoleos, y en las que se manifiesta la religiosidad católica, empleando para ello a la mujer como objeto representativo de los valores éticos de la sociedad.

La Caridad está simbolizada como una matrona que cuida a uno o dos niños indefensos. *La Fe* con la mirada perdida carga en una de sus manos la cruz. *La Esperanza* porta un ancla; todas ellas encierran como mensaje católico, el deseo de alcanzar el Paraíso en el más allá, y es común encontrarlas solas. También se representa a una mujer que entre sus manos sostiene una corona de flores, alude, probablemente, a la inmortalidad espiritual. Los ángeles, seres sobrenaturales asexuados, son simbolizados por medio de hermosas y bien formadas damas paradas en actitud de espera junto a la tumba; tal vez se alude al Ángel de la Guarda, encargado de guiar a los hombres durante su vida y acompañarlos al más allá. También está el arcángel Jehudiel con una corona de flores entre sus manos, tal vez con la idea de reconfortar al alma del fallecido como lo hace con Jesucristo en el Monte de los Olivos cuando se encuentra en agonía. Otros temas también sugerentes en la anatomía, son el de mujeres que lloran apesadumbradas sobre la tumba del ser ausente; eso no quita la posibilidad de la presencia de elegantes damas en actitud expectativa o de compañía.

3.5 LA FIGURA DEL INDIO

En el grupo de las esculturas del siglo XIX el tema del indio es tocado de manera tangencial. Esto no es extraño en un Perú en donde el indio y la india en la ciudad son mirados como extranjeros de paso, o residentes desadaptados, hecho que se percibe en la literatura de la época (Oliart, 1995:276), y que refleja las ideas de la clase gobernante encargada, entre otras cosas, de establecer las normas estéticas culturales que deben regir a la sociedad, tarea en la que está comprendido elegir y mandar a realizar al extranjero las obras destinadas para decorar las ciudades, a través de las cuales se intenta formar un ideal estético y donde el europeo es el modelo a seguir y copiar, aunque esto sólo alcance a ser un remedo.

Es decir al hombre o la mujer indígena no se les considera como personaje histórico, aunque existan muchas figuras dignas de ello. Entre los hombres están importantes líderes que realizan numerosos levantamientos en contra del dominio hispano: Juan Santos Atahualpa (1742-1775) Túpac Amaru II (1780-1782); sus contemporáneos Túpac Catari y Diego Cristóbal Túpac Amaru; el espía José Olaya durante la Independencia. En el caso de las mujeres se tiene la figura de Micaela Bastidas, esposa de Tupac Amaru II quien, durante el movimiento insurreccional moviliza fuerzas indígenas, distribuye y proclama arengas entre Yanaoca, Ocororo Pilipinto entre otros puntos; por su compromiso político es ajusticiada el 8 de mayo de 1781. Junto a ella participan Tomasa Titu Condemayta, cacica de Acos (Cusco), Cecilia Túpac Amaru (prima de Túpac Amaru), Bartolina Sisa, Gregoria Apaza, Marcela Castro (Guardia, 1995:50).

Entonces resulta coherente que de los cuatro personajes indígenas que se representan (dos de ellos mujeres en mármol) tres no tienen relación con la historia.

En el caso de las mujeres, éstas son estereotipadas bajo cánones europeos y hechas por artistas italianos. Uno es la figura de la india que se encuentra a los pies de Colón en el monumento erigido en su honor en Lima. El otro al que nos referimos es *La América*, ubicada originalmente en el interior del Molino de Santa Clara; está semidesnuda y hace pareja con *Italia* vestida con cota.

A diferencia de las mujeres los hombres son trabajados por artistas peruanos. El primero de ellos, mandado a erigir en bronce por el coronel La Torre, representa al Inca Atahualpa en una estatua en bronce que para 1874 se localiza en la plaza del Regocijo en la ciudad de Cusco (Andazabal, 1995-B:59). El último del que se posee referencia es encomendado por el gobierno peruano al escultor Lorenzo Roselló; se trata de un sobrerrelieve realizado en España en 1892 "para representar en yeso dos tipos de la raza indígena" que son expuestos en la Exposición de Madrid para conmemorar los cuatrocientos años del descubrimiento de América (*Anales...*, 1898-B:13).



140. Salvatore Revilli. *Monumento a Cristóbal Colón* (base de Francisco Pietrosanti). Mármol, 1860, Paseo Colón, Lima.

3.6 LOS ARCOS Y LAS COLUMNAS

Elementos constructivos convertidos en elementos decorativos, así se pueden definir arcos y columnas que, venidos de una tradición clásica romana en esta forma de tratamiento, son retomados por la República para conmemorar pasajes históricos nacionales. El Perú no está ajeno a este tipo de escultura.

3.6.1 LOS ARCOS

Llegan a América durante la colonia, vigencia que continúa viva en el siglo XIX. Sin tener carácter conmemorativo, uno de los arcos más renombrados en el Perú virreinal es "El arco del puente", erigido en el siglo XVII, a modo de entrada oficial al centro de la ciudad de Lima, pues

se localiza en el puente de piedra que cruza el río Rimac. Restaurado por el virrey Amat en el siglo XVIII, a raíz de un voraz incendio desaparece en 1879.

En el siglo XIX se levantan arcos conmemorativos que pueden ser efímeros o permanentes. Los primeros tienen como finalidad recibir festivamente a algún personaje importante para adularlo. Los segundos, no muy lejanos a los anteriores, generalmente se realizan con la idea de perpetuar algún acontecimiento histórico trascendente.

Gracias al *Diario de viaje del Presidente Orbegoso* (Blanco, 1974:47), se han podido recoger aquellos arcos efímeros que se alzan en su homenaje cuando, camino a Cusco, está de paso por uno de los tantos recónditos pueblitos serranos, donde jamás se había visto, ni vería, el paso de una autoridad de tan alta investidura. Los habitantes de Pacaicasa, departamento de Ayacucho, emocionados por la inaudita llegada de don Luis José de Orbegoso el 1° de diciembre de 1834, erigiesen, no sólo uno, sino dieciséis arcos de carácter triunfal distribuidos desde la entrada del poblado; mientras el mandatario pasa bajo ellos, no cesa de acompañarlos el encendido de cohetes, el estruendo de los camaretes y el repique de las campanas. Verdaderamente ésta es toda una fiesta, pues tanto cohetes como camaretes se prenden sólo para festividades de índole religiosa, y las campanas, único medio de comunicación en los pueblos,

también repican en casos insólitos, como por ejemplo la salida y entrada del santo a la iglesia en el momento de la procesión anual.

Al año siguiente, 1835, se construye el primer arco permanente y es nada menos que en la ciudad del Cusco, antigua capital del

Tahuantinsuyo, centenario centro cultural y artístico que no pierde prestancia en ese aspecto durante la colonia. Por orden del Mariscal Andrés de Santa Cruz, quien



141. David Lozano. *Recuerdo de Puerta Pía*. Litografía, 1888. Arco conmemorativo levantado el 20 de setiembre de 1888 por la colonia Italiana en el Parque de la Exposición para celebrar la unificación italiana.

en esos momentos es Presidente de la República, se erige donde se inicia el barrio de Santa Clara.

“La forma se inspira directamente en los arcos romanos de tres luces enmarcadas por columnas sobre pedestales en ambas caras, pero transformando este modelo considerablemente.” (García Bryce, 1980:112)

El arco de Zepita, Puno, levantado en 1847 por el general Deustua, se halla en medio de una glorieta circular. Por su parte el de la Alameda de Ayacucho se aparta del arco cusqueño y

del modelo romano, pues en su estilo y figura se percibe el eco cortesano de mediados del siglo XVIII, aunque es erigido, presumiblemente, en la década de 1860; las inscripciones que luce aluden a la Independencia de Huamanga y a la batalla de Ayacucho, otorgándole de esta manera el característico sello patriótico de la época (García Bryce, 1980:112).

Y volviendo a los arcos efímeros, el último del que tenemos noticia es aquel, inspirado en la *Porta Pia* de Roma, que levanta la colonia italiana de Lima en el Parque de la Exposición el 20 de setiembre de 1888, para conmemorar la unificación de Italia.

3.6.2 LAS COLUMNAS

Empiezan a erigirse con posterioridad a los arcos, frecuentemente para evocar acontecimientos relacionados a batallas o gestas heroicas. La primera se realiza en 1848 en la ciudad de Tacna; situada en la cabecera de la nueva alameda se alza como un homenaje a la libertad, conmemorando el año de 1811 cuando Tacna proclama su independencia de la monarquía española (Rivero, 1848:3).

Mientras tanto en la capital uno de los proyectos que más expectativas causa es el de la Columna a José de San Martín, asumido económicamente por el Poder Ejecutivo. Por decreto del 7 de noviembre de 1850 se manda a erigir un monumento en honor a este general argentino quien en 1821 proclama la Independencia al Perú, para lo cual se destina, como espacio público, la plaza que antecede al Teatro Principal. Por diversas razones la obra no llega a concretizarse, motivo por el cual el presidente Andrés Avelino Cáceres convoca, en julio de 1890, a un concurso para realizar la referida escultura que, según las bases, debía estar constituida por una columna de granito de Escocia en cuya parte superior estaría, en bronce florentino, la efigie del General San Martín en actitud de proclamar la Independencia (Parró, 1897:486). Sólo se presenta un proyecto que no cubre las bases por lo que se determina prorrogar el plazo (Valcárcel, 1898:184). La columna en cuestión no llega a hacerse realidad, y el monumento a José de San Martín recién toma forma en 1921 con la idea inicial totalmente modificada, pues el general, ahora a caballo, se encuentra cruzando la Cordillera de los Andes.

Para conmemorar el triunfo contra España del Combate del Dos de Mayo de 1866, el gobierno convoca, a los pocos meses de éste, a un concurso internacional que se lleva a cabo en París. El proyecto premiado es diseño del francés Cugnot, inaugurado en Lima en 1868.

A diferencia de los dos monumentos anteriores la columna a Francisco Bolognesi, héroe de la Guerra del Pacífico, es realizada gracias a los fondos obtenidos a través de una colecta popular. La obra, llevada a efecto por el español Agustín Querol en su tierra natal es inaugurada en 1908. Finalmente la columna al Almirante Miguel Grau, obra del italiano Bartolini, es también producto del esfuerzo realizado por la población peruana que reúne dinero a escala nacional gracias a la iniciativa de Peter Bacigalupi editor de la revista *El Perú Ilustrado*. Localizada en el puerto del Callao, se inaugura en 1897; en ella se muestra al héroe de Angamos de pie señalando al sur, lugar desde donde puede llegar el enemigo.

3.7 LOS ESCULTORES NACIONALES

Si bien es cierto que la escultura del siglo XIX está preferentemente en manos de europeos, sobre todo italianos, también algunos peruanos incursionan en esta disciplina.

Entre los artistas nacionales la figura más conocida es la del ayacuchano Gaspar Ricardo Suárez; becado en 1860 para estudiar en Roma ("Cultivar el jénio", 1860:2), trabaja en el taller

de Rinaldi con notable disposición para las bellas artes y rápidos progresos en la escultura según el Cónsul del Perú en Roma. Su beca dura hasta 1873, pero se tienen noticias que continúa en Europa por lo menos hasta 1876 (Castrillón, 1991:341-342). Entre sus obras se sabe del grupo escultórico *La defensa a la Patria* en el que

“Una mujer media arrodillada estrecha a su pequeño; vuelto el rostro airado hacia su enemigo, mientras que su defensor, de pié, recoge sobre su pecho el brazo que rechazará la agresión.” (Gutiérrez, 1916:195)

Asimismo se conoce un pequeño busto en yeso de Cristóbal Colón hecho en 1893; traído del convento de La Rábida, España, por Ricardo Palma, para 1916 forma parte de la colección del Museo de Historia de Lima (Gutiérrez, 1916:18).

En la Muestra Internacional de 1872, que posee como sede el Palacio de la Exposición, se presenta otro ayacuchano, Luis Medida con seis piezas dispares en la temática: el busto del ministro Santa María, una Venus dormida, un descenso de la cruz, un aparato para agua bendita, una mujer y un hombre indígenas; es muy probable que el material que este artista emplea sea la piedra de Huamanga,²⁰⁴ propia de su lugar de origen (Basadre, 1983:367, T.V).

Otro escultor es Lorenzo Roselló que estudia en España, quien desgraciadamente muere de manera prematura; entre sus trabajos está el mencionado sobrerrelieve para la Exposición Internacional de 1892 y el proyecto en yeso para una estatua de Francisco Pizarro (Gutiérrez, 1916:210).

Del escultor Alberto Pareja se tiene noticia de una maqueta que elabora para el monumento del aviador peruano Jorge Chávez,²⁰⁵ proyecto que forma parte del patrimonio del Museo de Historia en 1916 (Gutiérrez, 1916:48).

También se sabe sobre Benjamín Mendizabal que para 1920 acaba de concluir sus estudios técnicos en talleres de maestros de Italia y llega

“saturado de la atmósfera de las grandes escuelas, á seguir produciendo, según su concepto, las obras que el Perú necesita para acentuar su personalidad propia, como con las que ha concluido de personajes nacionales: *Occtla*, *Huiracocha* y *Cahuide* que es toda una revelación de fuerza y de concepto.” (Gamarra, 1920:8)

Asimismo Carlos Baca Flor, conocido como pintor, realiza algunas obras en terracota como un *Busto de mujer* y *Mujer* (*Exposición...*, 1955:52), que han sido poco difundidas pues a este artista se le conoce y estudia más como pintor. Igual cosa sucede con el bohemio de Abelardo Alvarez Calderón, cuya producción está desperdigada y poco analizada (Núñez Ureta, 1975:110).

No es de extrañar que de los pocos artistas mencionados dos sean ayacuchanos. En este departamento existen canteras de Piedra de Huamanga, variedad del mármol que se caracteriza por ser más blanda, lo que la limita, por la delicadeza del material, a realizar sólo obras de mediana y pequeña envergadura. Pero estos artistas son de ascendencia india o mestiza, hecho

²⁰⁴ Piedra similar al mármol, pero más blanda y fácil de tallar. Es muy difícil encontrar piezas de gran magnitud en este material; la mayoría de ellas son pequeñas o medianas.

²⁰⁵ Aviador civil peruano (1887-1910) que realiza la primera travesía aérea de los Alpes en vuelo solitario en 1910; esta aventura le cuesta la vida pues al llegar a su destino, la ciudad de Domodossola, Italia, se accidenta.

que probablemente los restringe. En el viaje que el presidente Luis José de Orbegoso realiza al sur del país a fines de 1834, al pasar por la ciudad de Ayacucho, en su diario registra:

“En ninguna parte de América trabajan el mármol y aquí lo trabajan el blanco llamado “piedra de Huamanga” con la mayor perfección que pueden hacerlo los estatuarios más afanados de la Europa, siendo el primero Juan Berrocal, quien careciendo de una dicción correcta y arreglada a las reglas del idioma castellano y no poseyendo otros principios que un talento proporcionado para este noble arte sabe animar sus figuras y darles tanta elegancia, que pueden competir con las formadas según reglas; pero desgraciadamente se ha abandonado, y para conseguir de él alguna figura, es preciso encerrarlo y tratarlo con aspereza. Sería una felicidad para su país y la América toda que este hombre saliese de su inacción, para que con sus obras inmortalizase su memoria.” (Blanco, 1974:69-70)

A todo esto hay que agregar los trabajos anónimos dispersos en esculturas provincianas. Por desgraciada ninguno de los artistas mencionados llega a cuajar en algo verdaderamente significativo para el arte nacional escultórico de la centuria en estudio; por otra parte sus trabajos han sido poco investigados.

Pero hay otros que corren con peor suerte, ni siquiera son reconocidos en su tiempo. Sobre el particular hemos podido recoger del diario *El Comercio*, bajo el sugestivo título “Otro Escultor Peruano”, la presencia de un adolescente negro que hace en migajón, con gran detalle y similitud, la copia de la escultura de Bolívar. El joven en cuestión es

“de trece años, peón de una huerta, el cual carece de tiempo y de instrumentos. En la noche, á la luz de los faroles, en los momentos que podía escaparse de la huerta, con el solo auxilio de sus dedos, ha podido copiar la estatua. Esto es mucha gracia á nuestro juicio, es un mérito digno de ser encomiado. Si á este negrito se le proporcionara arcilla para modelar, instrumentos y estuviera días en la casa del escultor Pelossi ó en la Academia gratuita del señor Barbieri, que tiene tan buenos modelos, se hecharían de ver los rápidos progresos que hiciera el joven escultor negro, decimos algo á este respecto que no nos faltan jenios, ni aun entre la gente de color, y que en el Perú lo único que necesitamos es proteccion á las artes y estímulos á los que descuellan en alguna habilidad.” (“Otro escultor peruano”, 1860:2)

Obviamente el arte de este joven queda en nada, como debe de haberle sucedido a muchos más que por falta de recursos o redes sociales, no pudieron insertarse en el ámbito escultórico nacional.

EL GRABADO Y LA LITOGRAFÍA

En 1796 el impresor alemán Aleis Senefelder inventa la litografía. Al poco tiempo se populariza, como una alternativa más para reproducir en serie una imagen, por lo que comienza a ser empleada para ilustrar periódicos, revistas y libros, así como multiplicar las obras de los artistas viajeros, que envueltos en un ideal romántico, recorren el mundo fijando en sus apuntes costumbres, que más tarde son pasadas a las piedras para poder reproducirlas en Europa, a veces en elegantes ediciones que hablan de lejanos países "exóticos".

La litografía, considerada en la actualidad como otra técnica del grabado, por la posibilidad de la multicopia, su proceso de realización es muy diferente al grabado sobre madera o metal que emplean para ello un taco o una plancha sobre la que tallan con gubia o buril el diseño. A diferencia la litografía se caracteriza por ser un proceso de tipo planográfico, pues la superficie sobre la que se trabaja y realiza la obra, es plana: una gruesa piedra caliza previamente pulida en la que se dibuja con lápices fabricados a base de cera, jabón, sebo y negro de humo.

Es necesario dejar en claro que a partir de 1860 en Inglaterra se otorga el crédito a los grabadores y a los dibujantes al publicar el nombre de ambos en cada una de las láminas. Por otra parte, durante el siglo XIX, para las personas que se desenvuelven en la actividad del grabado, la litografía no es tenida como tal, a pesar que los grabadores también la practican. Esto se puede deducir con claridad a través de sus constantes anuncios, pues en ellos se lee "Grabador y Litógrafo". Asimismo esta idea se halla implícita en los comentarios que los periodistas realizan sobre los libros o revistas que llegan desde Europa o se publican en el Perú; en estas noticias siempre se deslinda, con claridad, que el libro o la revista viene ilustrado con grabados o con litografías.

La cantidad de litógrafos es numerosamente mayor a la de grabadores, fenómeno vislumbrado con claridad a partir de 1887 cuando nace la revista *El Perú Ilustrado*, espacio cultural donde la práctica de esta disciplina es estimulada. De los noventa y nueve artistas localizados, doce son grabadores, setenta y tres litógrafos y catorce se desenvuelven en ambas actividades.

4.1 LOS TALLERES EN LIMA

Los talleres litográficos y tipográficos comienzan a multiplicarse por toda América y Perú no es la excepción. Llegan impresores italianos, franceses y españoles, al mismo tiempo que los peruanos también aprenden el oficio en el diario batallar.

En 1817 José Masías establece en la calle Pescadería 127 la primera imprenta de Lima; en ella, además de los trabajos que realiza y recibe "se hallaba en venta un hermoso surtido de viñetas para periódicos, en el número de seiscientas" ("A los impresores", 1851:1); Manuel Atanasio Fuentes en 1867 comenta que es la mejor de todo el Perú y que recién le hacen competencia en 1839 la del diario *El Comercio*, en 1852 la de *El Heraldo* y en 1860 la de *El Mercurio* (Fuentes, 1867:67).

En cuanto a la litografía en sí, es el Mariscal Andrés de Santa Cruz, con su Decreto del 22 de diciembre de 1838, el que le da la protección pues la ve con características industriales. Son

los litógrafos franceses Juan Dedé y G. Ducasse a quienes se les concede el permiso para una industria de esta naturaleza; se les llama Litógrafos del Museo de Historia Natural de Lima. Entre sus obligaciones ante el gobierno, ambos artistas se comprometen a enseñar la litografía a los jóvenes peruanos. Sin embargo los acontecimientos políticos que se suceden a la caída de la Confederación Perú-Boliviana (1839) impiden que se haga efectiva esta idea. Para la década de 1860 los litógrafos Prugue, Baylli y Abele, sobre los que se siembran algunas esperanzas, no dan los frutos deseados (San Cristóval, 1948:21).

En el año de 1843 el francés Juan Dedé tiene una litografía en la ciudad de Lima, situada en la calle de Espaderos frente a la Botica Inglesa; allí hace tarjetas, rótulos, dibujos, encuaderna libros y graba lápidas para las tumbas. Algunas de sus obras ilustran el diario *El Comercio* de ese año ("Aviso al...", 1843-A:4). Para 1844 en la calle Plateros 216 funciona otra litografía en la que se ofrecen toda clase de estampas y grabados a precios cómodos; es propiedad de Juan Montoya ("Aviso", 1844:4).

En enero de 1845 el italiano Juan Canevaro recibe procedente de Génova una prensa litográfica ("Puerto del...", 1845:1). Y en noviembre el peruano José Coronel, que había estudiado bajo la dirección del grabador francés Roberto Tiller, ofrece sus servicios en la calle Mantas como grabador de láminas en cobre, estampas y retratista ("Aviso", 1845:8).

Otro francés es Carlos Midroit quien se promociona como grabador y litógrafo para hacer trabajos en su taller ubicado en Mercaderes 268, mientras de manera paralela realiza algunos retratos litográficos que los exhibe en su mismo local. En 1855 se asocia con su paisano Emilio Prugue y pasan a la piedra los dibujos del francés A. A. Bonnaffe los cuales son vendidos en una carpeta titulada *Recuerdos de Lima* (Fernández, 1995:41-42). En este mismo establecimiento se elaboran a pedido tarjetas, mapas, convites, retratos, rótulos, pagarés ("Litógrafo...", 1856:1) y se venden vistas de Lima, Callao, Arequipa, de las Islas de Chincha, así como mapas y planos del país ("Imprenta...", 1859:4).

Para 1863 Emilio Prugue es representante en Lima del parisino Carlos Girodet, quien le remite desde París todas las novedades del ramo ("Imprenta...", 1863:1) como nueva prensa, piedras litográficas, papel ministro, marquilla y de seda, sobres, atlas, corta papel, tinteros ("Aduana", 1864:2).

Si bien es cierto que en estos locales se difunde la litografía y el grabado, esto es una actividad secundaria, pues la verdadera finalidad implica el trabajo de imprenta y no el artístico tomado como algo tangencial a través de la venta de obras o de exposiciones limitadas a una o dos estampas. Dentro de esta misma línea se encuentra para 1861 Ibrahim Clarette, y en 1862 Fidel Montoya. Para 1887 está N. Bogani y Ca., comerciante en tipos y útiles de imprenta, domiciliado en Huancavelica 132; en los constantes avisos publicitarios que sobre él aparecen en el semanario *El Perú Ilustrado* (1887-1888) se lee que es una imprenta completa donde se pueden "imprimir periódicos, libros, hojas sueltas, remiendas y toda clase de obras tipográficas".

Es hasta 1887 cuando el industrial italiano norteamericano Peter Bacigalupi, hombre de gran empresa, establece un taller de impresión y litografía organizado con los implementos más modernos del momento.

Dentro de los diversos trabajos que estos talleres de grabados o de litografía efectúan se encuentran las impresiones de facturas, sobres y papeles para carta con nombre y apellido. Existe además una gran demanda por tarjetas personales de visita, donde aparece el retrato de la persona o de la familia.

"Esta fantasía admirable ofrece a todas las personas que tienen una numerosa familia ó muchos amigos, el poderles regalar á todos su retrato á un precio

conveniente; esta innovación en Lima es en el día en Francia y esparcida por todas partes, donde no se encuentra una persona bien relacionada que no le tenga en posesión, el tamaño de estos retratos u objetos permite en conservarlos en carteritas ó medallas.” (Carbillet, 1859:4)

Todo esto puede estar grabado con planchas de metal o litografiado (“Tarjetas de Visita”, 1859:4). También efectúan para el gobierno las “Cartas de ciudadanía” que sirven como identidad durante las elecciones; las de 1868, sobre fondo verde, son elaboradas esmeradamente para evitar las posibles falsificaciones (“Cartas...”, 1868:3).

Sin embargo existen algunas excepciones, pues en limitado número también se llevan a cabo obras artísticas; tal es el caso del tipógrafo Manuel Villarreal quien en 1865, con motivo del aniversario de la Batalla de Ayacucho (11 de diciembre) realiza un cuadro alegórico en el cual inserta las estrofas del Himno Nacional junto al nombre de los integrantes de las divisiones del Ejército Restaurador (“Cuadro Alegórico”, 1865:2). Asimismo, debido a los acontecimientos del Dos de Mayo de 1866 en los que España trata de recuperar su hegemonía política sobre algunos países sudamericanos, surgen algunas litografías relacionadas al triunfo del “glorioso Combate del Dos de Mayo”, vendidas a doce reales cada una en los establecimientos fotográficos de los hermanos Courret de Lima y Callao (“Grandes...”, 1866:1). Esto indica la relación íntima que adquiere la foto con las disciplinas tradicionales de las artes plásticas, pues basadas en las imágenes fotográficas los artistas elaboran otro tipo de obras. Por esos años, es menester recordar que, el tiraje fotográfico es limitado, a diferencia del grabado.

4.2 PUBLICACIÓN DE LIBROS

De manera paralela a estas actividades son importados de Europa libros ilustrados con xilografías o grabados en metal para ser vendidos en el Perú. La finalidad implícita de ellos es difundir no sólo el texto sino, además, los originales de las obras plásticas. Las librerías que ofertan estos productos son la Pérez, la Hispano Francesa, la Española, y la de José Masías en Lima. Por citar un ejemplo, una de ellas anuncia la

“*Historia de Napoleón adornada con gravados, un Album Pintoresco Universal de 22 páginas con muchos gravados, un Diccionario de Historia Natural, agricultura, química, materia médica con 45 páginas y más de 800 láminas finísimas, gravadas sobre acero.*” (“Librería...”, 1845:7)

De la gran cantidad de volúmenes ilustrados, preferentemente editados en España y Francia, que vienen de manera continua, entre los que se pueden mencionar *La Dama de las Camelias*, *La Biblia*, *El Católico*, *El juicio Errante*, *Cuentos fantásticos* de Hoffman, uno de los que más despierta la curiosidad es *El Mundo Ilustrado* por la calidad de su impresión, el contenido y la gran cantidad de láminas (más de quinientas) en “box y acero”; a esto hay que agregar otra ventaja importante: está escrito en español, ilustrado con xilografías o grabados en metal. A decir del reportero es

“abundante de cuanto pensamiento útil pueda apeteecer una mente ansiosa de instrucción, para beber las nociones más generales, más indispensables de los tres

volúmenes que consta la obra, haciendo abstracción de este diluvio de finos y bellísimos grabados que salpican el texto (Unos que saben, 1857:5)

De similar índole, aunque escrita en italiano, es la *Historia Universal* de César Cantú, compuesta de diez tomos adornados

“con preciosas láminas grabadas en acero que representan los pasajes de la narración, vistas, retratos y mapas de los países más importantes antiguos y modernos.” (“Obra completa”, 1862:1)

Sobre asuntos peruanos y americanos existen varias publicaciones que llaman la atención. La gran mayoría es producto de la obra realizada por los llamados “artistas viajeros” que arriban a Perú o a otras latitudes de América; tal es el caso de Rugendas, Bonnaffe, Angrand, entre otros, quienes se hacen famosos por sus apuntes, dibujos y daguerrotipos que son impresos, editados y trabajados en litografía por manos europeas que circunstancialmente firman. Entre estos libros se encuentra el *Atlas Pittoresque* producto de la expedición francesa hecha entre 1841 y 1845 en la fragata *La Venus*, donde se reproducen diecisiete litografías dedicadas al Perú elaboradas por Max Radiguet. Otra obra es *Voyage Autour du Monde* de A. de la Salle, producto de la travesía realizada por la fragata *La Bonité* en 1836, volumen ilustrado por Bartolomé Lauvergne y Théodore Fisquet. Asimismo está el álbum de *Recuerdos de Lima, tipos, trajes y costumbres* de A.A. Bonnaffe, y las láminas del norteamericano Alfred T. Agate quien, en 1839, conformando parte de una expedición científica enviada por los Estados Unidos, pasa por Lima, oportunidad que aprovecha para registrar algunas vistas de la ciudad y del interior del departamento, cuando se interna hasta el pueblo de Obrajillo (“Interior”, 1839:2).

Publicitadas en abril de 1855, son las trescientas litografías que representan un panorama de Lima, impresas en Hamburgo; como el aviso señala que se venden por mayor o menor a precios muy cómodos, esto hace suponer que se traen suficientes copias de cada una de ellas. Curiosamente se ofertan en un almacén de cigarrillos, cuyos dueños son Seyde & Richarter. Para 1861 la Librería Central, localizada en el Portal de Botoneros 196, anuncia el *Viaje pintoresco a las dos Américas* iluminado con seiscientas láminas finas (“Aguinaldos”, 1861:4). Mientras estas obras causan gusto y admiración, sin lugar a dudas la del norteamericano Geo Carleton publicada en Nueva York en 1866 a raíz de su viaje a Perú, ocasiona enorme malestar. El viajero ilustra su libro *Our artist in Peru* con cincuenta viñetas sobre madera, en las que caricaturiza al país. La crítica indignada comenta:

“No es la primera vez que al ocuparse de nuestros usos u costumbres cualquier viajero de un día no toma para sus obras lo que en ellos encuentre defectuoso, sino que por el contrario, miente y busca lo malo ó ridículo donde no lo hay para dar



142. A. Bonnaffe. *Zambos bailando zamacueca*. Litografía, c. 1855.

pábulo á su ignorancia ó ingratitud silenciando con malicia lo bueno ó digno de estudio que pudiera contener.” (“Our...”, 1866:2)

Y continúa más adelante, pero esta vez refiriéndose a Carleton:

“Mientras tanto bueno es que aprenda á ver mejor los países que visite, empleando su jenio en obras que tengan mas gracia y arte sobre todo ‘más verdad’.” (*Idem*)

De las ediciones nacionales destaca la *Memoria de los Virreyes*, nacida de una iniciativa presidencial, editada en seis lujosos volúmenes encuadernados e iluminados con grabados impresos con esmero y claridad, ante los que la crítica comenta el 17 de julio de 1860:

“Escusado es hablar de la importancia de semejante obra, fuente preciosa en donde se encontrarán los anales de nuestra historia durante la dominación española, escritas casi día por día, por los virreyes. Es una empresa digna del gobierno ilustrado, y que hace el nombre del General Castilla acreedor al agradecimiento de todos los amantes de las glorias nacionales.” (“Congreso de...” 1860:2)

Manuel Atanasio Fuentes publica en 1861 la *Guía de Lima, histórica, descriptiva, administrativa, judicial y de domicilio*, ilustrada con catorce láminas finas y el nuevo plano de la ciudad. Para 1867 el mismo Fuentes da a luz *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*; la edición es preparada e impresa en París en la librería de Fermin Didot. A lo largo del texto se pueden ver numerosas láminas con retratos de algunas personalidades, de damas, de tipos populares, edificios y monumentos. A decir del mismo Fuentes sobre su obra, comenta en el interior de ella:

“Los gravados y litografías que adornan esta obra son copias de fotografías salidas de los talleres de los inteligentes artistas Maunoury y Courret hermanos.”

Al año siguiente (1868) se edita el *Atlas Geográfico del Perú* realizado por el doctor Paz Soldán, con mapas generales y de cada departamento, planos de las ciudades peruanas, vistas de monumentos y de algunos personajes populares (“Obra Peruana”, 1868:1).

Pero las litografías o los grabados no sólo son empleados para ilustrar libros o revistas, también forman parte de las piezas escritas de música, como carátulas de éstas, por lo que no resulta extraño leer en los avisos de la Casa de Música de Ricordi que en la carátula de la polka *La Batalla de Palma* se aprecia un grabado alusivo a ella; similares son las polkas dedicadas al *Mariscal Castilla*, la de *El Indio Triste*, *El Hombre del pueblo*, y *Don Domingo Elias* (“Aviso Interesante”, 1855:1).

4.3 LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS

El grabado y la litografía son las disciplinas plásticas encargadas de ilustrar textos, revistas, anuarios y periódicos, hecho que contribuye al desarrollo del periodismo pues, con las imágenes visuales, hacen al lector más amena la lectura. En el campo de las publicaciones periódicas, de igual manera llegan “de ultramar” algunas revistas como las españolas *Mundo Pintoresco* nutrida



143. Imprenta de Peter Bacigalupi donde se edita *El Perú Ilustrado*, Lima, 1888.

modas y trabajos de señoritas, anécdotas, cuentos, poesías, novelas, teatros.” (“Aguinaldos”, 1861:4)

de grabados (“Mundo Pintoresco”, 1851:1), *El Eco Hispano Americano* o el *Correo de Ultramar*, periódico fundado en 1842. Dedicado a las damas, está *La Moda Ilustrada* traducida al español del francés, “periódico de la más alta elegancia, (...) dirigido a un público discreto, amable y elegante”, según comentan sus editores, quienes ofrecen la suscripción por nueve pesos anuales, la cual adjunta la *Ilustración Hispano Americana* (“Prospecto...”, 1890:5).

Con el nombre *Museo de Limeñadas*, en octubre de 1853 Ramón Rojas o Cañas inicia una revista de veinte páginas con litografías; contiene una serie de artículos sobre costumbres, “siendo la primera en su género que se imprime en el país”; el precio de la suscripción asciende a veinte reales incluido el reparto a domicilio (Rojas, 1853:1). Bajo la asesoría de Manuel Atanasio Fuentes en 1861 nace en Lima una revista ilustradas dedicada a las damas, a la que titula *El Monitor de la Moda* en cuyo interior hay artículos

“originales copiados y traducidos sobre

En la imprenta de Emilio Prugue en los primeros meses de 1866 se edita el periódico *La Ley*, con notas políticas contemporáneas, razón por la cual tiene pocos ejemplares, pues el general Pezet despliega una persecución contra el litógrafo, quien se ve obligado a cerrar su establecimiento; cuando lo abre nuevamente, y dada las consecuencias de los hechos, Prugue reduce su giro, concretándose sólo a la litografía y el grabado como había empezado inicialmente (“Imprenta...”, 1866:2).

Tanto la litografía como el grabado comienzan a alcanzar su apogeo con el nacimiento de algunas revistas nacionales como *El Correo del Perú* (1871-1876) que en sus diversos números introduce grabados nacionales y extranjeros, algunos tomados de fotografías mientras otros son reproducciones de obras europeas. Esta modalidad continúa vigente con las revistas que surgen después de la Guerra del Pacífico como *El Perú Ilustrado* (1887-1889), *América Ilustrada* (1890), *Boletín de Lima* (1891), *El Hispano Americano* (1891), *El Perú Artístico* (1893-1895), *La Revista Social* (1897), *Lima Ilustrada* (1898-1903), *El Rimac* (1889-1890), *Actualidades* (1904-

1907), *Prisma* (1905-1908), *Variedades* (1908-1930) y *Mundial* (1919-1932), revistas que reflejan a través de sus páginas algunos aspectos de la sociedad de entonces (Shintani, 1992:169).

Una de los más importantes por su calidad artística, artículos de contenido, avanzada tecnología en la impresión, continuidad y alcance latinoamericano es *El Perú Ilustrado* dirigido por Peter Bacigalupi, semanario que circula entre 1887 y 1892. En esta revista trabajan artistas consagrados como el peruano Evaristo San Cristóval, el norteamericano William Taylor, y el italiano Carlos Fabbri. Entre otras cosas el semanario posee como política el empleo de la fotografía usada como fuente documental para realizar las litografías; el material lo recibe de diversos colaboradores desde distintos puntos del país y del extranjero. En forma paralela permite a los jóvenes artistas iniciarse a través de obras litográficas publicadas de inmediato, política editorial que se lee en sus páginas, cuando comenta:

“El estímulo que entre los jóvenes afectos á las Bellas Artes, viene despertando nuestro semanario, hace que cada día nuevas firmas aparezcan al pié de composiciones literarias ó de dibujo, que aconsejamos siempre con placer, pues en ello no vemos sino el afán de trabajo y adelanto que anima á nuestra juventud; (...) hoy la nación busca (...) con ardor, en las Ciencias y en las Artes nuevos campos que fertilizar con la simiente del talento y con el riego del estudio.” (“Colegio...”, 1887:7)

De este modo surgen nuevas personalidades en la plástica peruana, entre las que destacan los jóvenes David Lozano, Pablo Tirado, Belisario Garay, Luis Melgarejo, así como colaboradores temporales como el estudiante de secundaria Spiers, entre otros.

El material artístico que emplea es siempre variado, introduciendo en él, y de manera permanente, nuevas mejoras que se las señalan sus lectores, como por ejemplo el aumento de páginas para dar cabida a la abundante colaboración que los favorece por “tantos y tan distinguidos escritores”, manteniendo el precio del abonado a pesar de las dificultades económicas que significa sostener un periódico de esta naturaleza (“Bacigalupi y Co.”, 1888:2), donde la litografía goza de un provechoso campo para el ensayo y el estímulo, agentes indispensables para su adelanto (“El bonito dibujo”, 1888:458). Asimismo consigue de los naturalistas y biólogos que se internan en el país, como por ejemplo Williams Nathion en 1890, el envío de dibujos originales de la flora, fauna, monumentos o sobre la gente que habita estos lugares poco accesibles.



144. Evaristo San Cristóval.
Retrato de Luis Montero.
Litografía, 1890.



145. William I. Taylor. *Retrato del Dr. Ricardo L. Flores.*
Litografía, 1888.



146. Belisario Garay. *Sur del Perú: Arequipa.*
Litografía, 1888.

Este semanario adquiere además características internacionales, pues Bacigalupi se toma la molestia de que su revista estuviese a bordo de los barcos que hacen el recorrido entre Panamá y Valparaíso, para lo cual manda elaborar una carpeta de cuero con el nombre del vapor grabado en oro, destinada a contener el último número de *El Perú Ilustrado* ("Bacigalupi y Co.", 1890:39). Es muy probable que por medio de este sistema la revista alcanzara México pues en el ejemplar del 28 de febrero de 1891 del periódico mexicano *El Universal* se comenta:

"El Perú Ilustrado. Notabilidades Americanas. Un colega sudamericano. El Perú Ilustrado en uno de los últimos números publica un excelente retrato

litográfico de la señora Da. Carmen Rubio de Díaz y las siguientes líneas."

Por otra parte, gracias al concurso artístico que organiza entre dos de sus litógrafos David Lozano y Belisario Garay, entre noviembre de 1890 y marzo de 1891, se puede deducir que este semanario es de tiraje numeroso, muy leído, pues el público para emitir sus votos debe hacerlo a través del cupón que se inserta en la misma revista. En marzo de 1891 los resultados son los siguientes: Lozano mil cuatrocientos veintiocho votos, Garay mil trescientos ochenta y uno, cantidad en la cual aún falta registrar votos de otros departamentos.

De manera paralela otras publicaciones nacen. Tal es el caso de la *Revista América Ilustrada* en 1890 donde la mayoría de las litografías están firmadas por Luis Melgarejo y Maldonado "cuya colaboración será constante" (*Prospecto...*, 1890), como lo señalan los mismos editores; las otras obras son anónimas. De las sesenta y ocho litografías que se hallan en los nueve números editados, veinticinco son retratos masculinos de próceres, presidentes, médicos, poetas a quienes les acompaña una larga nota biográfica de su vida y actividades. Hay doce láminas que representan a diversas mujeres generalmente ilustrando la sección llamada "Album femenino", elegantes damas sin nombre, que por su apariencia hablan de un alto estrato socio-económico; los editores, como todo comentario, escriben: "El grabado habla por sí mismo". Sólo una aparece en la contratapa de una de las revistas y se la capta sonriente: es nada menos que la italiana Elisa Zangheri quien además le dedica el retrato a la Revista: "Para América Ilustrada"; por esos días ella se encuentra en Lima dirigiendo una compañía de teatro italiano donde es, además, una de las artistas. Otra de las damas con nombre propio es Santa Rosa de Lima.

Hay cuatro temas que se refieren a asuntos de marcadas características románticas: *Edad feliz*, *El favorito*, *Termura maternal*, *La paz del*



147. Pablo Tirado. *Una calle de Iquique.*
Litografía, 1888.

claustró. Los otros temas son variados: épicos (tres), réclames (ocho), adivinanzas (diez), edificios (doce) y sin clasificar (dos).

La Ilustración Americana ve la luz en julio de 1890 y es muy aplaudida por *El Perú Ilustrado* que le da la bienvenida felicitándolos por

“la nitidez de la impresión, la maestría de la ejecución de sus grabados, etc., hacen del nuevo quincenario una publicación importantísima que ha honor a sus directores, nuestros amigos y colaboradores.” (“Notas Editoriales”, 1890:318)

Otra revista interesante es *El Perú Artístico*, nacida en 1893 gracias al esfuerzo del litógrafo Evaristo San Cristóval, quien además de ser el editor propietario, asume el cargo de director artístico. La publicación, dedicada a la literatura, las artes, las ciencias, es quincenal, y en ella tienen la tarea artística el mismo San Cristóval, su hija Aurora, Belisario Garay y E. Valenzuela.

Pero el proceso de fotograbado, técnica que transfiere la película fotográfica a la piedra, acaba por desterrar a la litografía, debido a su mayor rapidez y menor costo (San Cristóval, 1948:37). Otra técnica es la fotolitografía, empleada por primera vez en Perú por *La Gran Revista* en 1897, que a decir de sus editores es

“el sistema de grabado más en boga en los centros artísticos europeos. Ello significa una saludable evolución que destruye en parte la tiranía del grabado en metal, dando más vida a la reproducción fotográfica y más limpidez al dibujo.” (“Fotolitografías”, 1897:2)

4.4 LAS ESTAMPAS SUELTAS

Esta modalidad no sólo permite reproducir obras maestras europeas, sino que gracias a la multicopia pueden distribuirse a precios accesibles en otros ambientes culturales en los que están incluidos los de América Latina. Al Perú éstas ingresan a través de la aduana del Callao, según se puede leer en los reportes diarios que sobre el particular realiza por ejemplo el diario *El Comercio* de 1844. Adquiridas por el público son empleadas para decorar los inmuebles, como lo señala el viajero francés Paul Marcoy, que para 1845 se encuentra en la ciudad de Arequipa; en sus relatos publicados entre 1858 y 1867 en revistas europeas, comenta que en los interiores de las casas particulares

“Algunas litografías parisienses con marco de caoba complementan el adorno de los salones.” (Rivera, 1996:298)

Sin embargo en el país también se realiza este tipo de trabajos que se exhibe y expede generalmente en las mismas imprentas o casas donde se elabora. Uno de los casos más sonados es el referido al norteamericano Williez por sus caricaturas políticas. El periodista relata que cuando pasa por el almacén de este señor en el portal de Botoneros una multitud de personas grita “¡já mi señor, aquí está mi real!”. Lo que se ofrece es una lámina en la que aparecen los políticos Echenique y Torrico. Interpelado el vendedor, explica la lámina de la siguiente manera:

“Esta máquina es de vapor, es decir, la fábrica de vales de consolidación; el Sr. Echenique pone el visto bueno y el Sr. Torrico está en aptitud de cortar tajadas, cuidando de conservar las más sabrosas para sí y su colaborador.” (Mirón, 1855:3)

De manera simultánea se venden muchas litografías alusivas a retratos de personas conocidas de la época. En la imprenta de Carlos Midroir en enero de 1855 se avisa al público que se

“acaba de litografiar el retrato de S.E. el Gran Mariscal D. Ramón Castilla y que desde el 6 del presente hay ejemplares de venta a 2, 3 y 4 \$ 2 rs. cada uno.” (“Ojo al aviso”, 1855:2)

Esta forma de venta y exhibición continúa durante todo el siglo. Para 1891 son famosos los retratos del norteamericano William Taylor, muy conocido por la calidad de su factura; sus obras se pueden apreciar o comprar en la imprenta del semanario *El Perú Ilustrado*, revista donde además son anunciados.

4.5 LOS TEMAS

En las disciplinas del grabado y de la litografía se trabajan, al igual que en la pintura, una gran variedad de temas como por ejemplo el histórico con mensajes morales o didácticos, los de género con visiones idílicas y poéticas de la realidad, los literatos reproduciendo sentimentales leyendas de amor y seductoros tragedias. Los llamados pintores viajeros se interesan más en las costumbres, los personajes, los paisajes urbanos y los monumentos coloniales y arqueológicos, con los cuales ilustran varios libros que ven la luz primero en Europa.



148. Belisario Garay. *Retrato del General Porfirio Díaz*.
Litografía, 1888.

Mientras tanto en Lima, a través de las publicaciones periódicas, sobre todo las que circulan después de la Guerra del Pacífico, momento en el cual éstas comenzaron a editarse nutridas de grabados, se encuentra que el tema más recurrente es el retrato masculino, preferentemente referido a políticos, láminas acompañadas de una reseña biográfica del personaje en cuestión. Si bien es cierto que casi el 70% trata la figura de peruanos, también existen aquellas que muestran a extranjeros, en especial presidentes que asumen el mando, o alguna persona muy destacada como es el caso del poeta nicaragüense Rubén Darío o del periodista mexicano Manuel Ignacio Altamirano.

Es menester hacer hincapié que durante la Guerra del Pacífico la actividad artística se paraliza. Después de transcurridos algunos años de finalizada, y con el nacimiento de las revistas, es que comienzan a realizarse una serie de retratos, solos o colectivos, relacionados con los oficiales héroes que habían entregado su vida por la Nación, siendo *La Revista Ilustrada* la que registra los primeros trabajos. La mayor parte de estos oficiales no tienen cabida dentro de la pintura, que varios años más tarde se interesa por el tema, pero

en forma elitista pues sólo resalta las imágenes de los tres grandes héroes: Grau, Bolognesi y Ugarte.

El retrato femenino se asume en una escala menor y está destinado a adornar la revista, hecho que se puede leer entre líneas en la sección "Album femenino" de la *Revista América Ilustrada* (1890) que ante cada una de estas litografías comenta "El grabado habla por sí mismo".

Similar cosa ocurre en *El Perú Ilustrado*. En una de sus tantas láminas, a la que titula "Un ramillete de limeñas", el editor escribe la siguiente nota:

"Verdaderamente inspirado ha estado nuestro estimable dibujante Belisario Garay, al trazar seis cabezas, de otras tantas bellas y espirituales señoritas, bien conocidas en nuestra sociedad, que forman el precioso ramillete que hoy engalana á 'El Perú Ilustrado'. Ese manojito de delicadas rosas, nacidas al calor del sol de la hermosa Lima, suelo privilegiado por la Naturaleza, es uno de los timbres de nuestro orgullo: las limeñas son las mujeres más espirituales y bellas del continente sud-americano." (Nº 233, p. 5011)



149. Luis Melgarejo. *Album limeño*. Litografía, 1890.

Injusto sería negar la existencia de casos en que la dama retratada merece ser nombrada, así como que se le dediquen algunas líneas sobre su vida. Sin embargo esto siempre coincide con dos hechos muy claros: la señora en cuestión es extranjera y se halla de paso, o bien acaba de fallecer.

Sobre el particular la *Revista Americana*, a partir de 1892 tiene más deferencia, al incluir en sus números un apartado dedicado al retrato femenino al cual denomina "Galería de Beldades", donde proporciona el nombre de la señorita y les solicita

"el envío de sus respectivos retratos, á fin de ir paulatinamente orlando con sus bellezas las páginas de este quincenario." ("Galería de Beldades", 1892:162)

El otro tema que más se trata es el referido a la arquitectura en la que se puede ver prehispánica, colonial y republicana, en especial esta última referida a los edificios recientemente erigidos o a las vistas panorámicas de calles y ciudades. En menor escala se aprecian páginas dedicadas al humor, a las plantas y animales, a tipos populares, o a minorías étnicas habitantes de la selva.

El tema religioso es asumido específicamente durante Semana Santa en estas revistas. Sin embargo en las imprentas y casas donde se elaboran grabados, es común encontrar en los avisos que además venden láminas de santos, hecho que no es extraño en un pueblo profundamente religioso como el peruano, que a la fecha continúa consumiendo en grandes cantidades este tipo de imágenes.

LAS ARTISTAS MUJERES

El primer nombre femenino que registra la Historia del Arte Peruano, es el de la limeña Juana Valera, quien durante el siglo XVII pinta bodegones.

En el arte de la centuria decimonónica se sabe que las mujeres practican el dibujo y la pintura, pues dentro de la currícula escolar dicha asignatura está comprendida en casi todos los establecimientos femeninos. Asimismo, cuando los artistas ofrecen sus servicios para dictar clases particulares, en particular aquellos referidos a la primera mitad del siglo, los anuncios se hallan generalmente dirigidos hacia las damas, señalando que pueden concurrir a sus domicilios particulares.²⁰⁶

Afortunadamente no todo es anonimato con respecto a ellas. Por medio de algunas noticias locales, es posible rescatar sus nombres; así se ha determinado que existen artistas peruanas y extranjeras. De todas ellas ninguna es escultora, y al menos dos son maestras de Dibujo y Pintura: Sabina Meucci y Edevijes Sánchez. La primera establece su propio colegio en 1843 en el que se imparte Dibujo, Pintura al óleo, acuarela, temple y Miniatura, mientras la segunda dicta clases de Dibujo en el Colegio Peruano de Enseñanza Mutua para 1851 (“Colegio Peruano...”, 1851:1). Sin lugar a dudas esto es reflejo del positivismo decimonónico que considera a la educación como la carrera idónea para las mujeres pues a través de ella pueden manifestar las dotes femeninas naturales. Así Sabina y Edevijes se insertan en el mundo laboral sin olvidar su misión de esposa, madre e hija.

A mediados de 1845 arriba a Lima Clara Filleul, pintora francesa que acompaña a Monvoisin, quien junto a él permanece en esta ciudad hasta 1847. Retratista como su maestro, mientras lo ayuda aprovecha a realizar algunos óleos como el *Retrato de Matilde Codesido de Bello*, obra que no está firmada pero que doña Matilde aseguraba a sus hijos que “una ayudante de Monvoisin era la autora de la obra” (James, 1949:65).

De las limeñas activas la primera noticia registrada data de 1848, año en el cual se establece el Gabinete Optico, galería de arte que todas las semanas cambia sus exposiciones con veinte y dos “vistas” diferentes, la mayor parte proveniente de Europa, aunque también exhiben artistas nacionales. En la muestra inaugurada el sábado 5 de agosto, entre las obras hay una

“Interesante vista del incendio del Vaticano en el pontificado de León IV, hecha por una señorita Limeña, discípula del Sr. Yañez.” (“Gabinete”, 1848:1)

Como se puede observar el breve comentario no estipula el nombre de la autora; es pues el anonimato, en la mayoría de los casos, la característica que envuelve las obras femeninas.

Durante el agasajo que se le hace al Presidente Echenique en Palacio de Gobierno, en noviembre de 1853, los invitados tienen la oportunidad de deleitarse con un cuadro de reciente factura; se trata de la *Santa Familia*. La sorpresa se convierte en estupor cuando los asistentes comprueban que la tela es realizada por la mano femenina de Edevijes de Corpancho, a quien de inmediato la comparan en calidad y rango con los pinceles de Francisco Laso y Luis Montero. La crítica entusiasmada comenta al día siguiente de la recepción que la obra está

²⁰⁶ Sobre el particular remítase al capítulo La Enseñanza Artística.

“desempeñada con maestría, perfección y delicadesa (...) nos hizo contemplar por largo espacio y con verdadera admiración, esa magnífica joya de las pinturas peruanas, circunstancia que nos impele a felicitar a la pintora limeña, estimulándola a que no desmaye en ese jenero de estudio en que está llamada a dar gloria a su patria.” (Peruanos, 1853:3)

Gracias a la exposición organizada por Leonardo Barbieri en agosto de 1860, sus discípulos, entre los que se encuentran varias damas, pueden exhibir algunos de sus estudios. Entre las expositoras están las señoritas Estenos, García y Dupuch quienes en sus telas, a decir del periodista, “manifestaban ventajosas disposiciones” (“La Exposición...”, 1860:2).

Al año siguiente Isabel Larrañaga, discípula del español Gaspar Valls concentra la atención de la prensa local; al referirse a su *Virgen del Carmen* rodeada de ángeles y nubes, comenta:

“Claro oscuro, tintes ropaje, sencillez y bondad, magestad, misericordia; gracia, contornos, resplandores que difunden el pasmo, el entusiasmo y se apodera del espíritu una comisión divina (...)

Loor inmarcesible a la habil señorita que tanto ejemplo da de aprovechamiento y habilidad (“La justicia social”, 1861:3)

El periodista aprovecha su artículo para reclamar al Gobierno y exigirle, una vez más, que proteja e impulse a la juventud reflejada en la señorita Larrañaga, a fin de difundir el arte.

Sin embargo algunas mujeres persisten en no firmar sus obras; esto se percibe cuando la revista *El Perú Ilustrado* señala:

“En la misma página del anterior grabado se hallan un tipo limeño y otro de caballo, en 1740, tipos que el lápiz de una señorita ha copiado, espresamente para este número de las obras de Don Antonio Ulloa.” (“Nuestros Grabados”, 1888-A:2)

Los grabados a los que se refieren se encuentran en la página 13 sin firma, bajo el título de *Español en el traje del Perú - 1740* y *Vendedor de ramitos de flores*. En esta revista es muy usual encontrar litografías carentes de firma, lo que hace presumible que pudieran ser obras de alguna dama.

El año de 1891 reserva algunas sorpresas femeninas. En el mes de febrero se publica la breve noticia que la señorita Casaretti realiza hermosísimos paisajes sobre conchas de mar, expuestos en las vidrieras de la imprenta del semanario *El Perú Ilustrado* (“Industria...”, 1891:1596). Para el mes de mayo, en algunos salones de la Biblioteca Nacional, se lleva a efecto una gran exposición - concurso, convocado desde París por la filántropa peruana Adelina Concha de Concha. Además de los once artistas reconocidos en el ámbito, se presentan treinta y nueve participantes; estos tienen como condicionante no ser extranjeros ni ser consagrados. Once son mujeres (“La fiesta...”, 1891:2087), y a pesar del reglamento, una de ellas es italiana. Se trata de Emma Codda que había llegado al país a la edad de cinco años.

Sobre este asunto el crítico Emilio Gutiérrez comenta indignado, a favor de la señorita:

“He oído hablar de una señorita Emma Codda, a quien por cierto a causa de este accidente se le desconoce (por fuera) el derecho de disfrutar los premios del

concurso. Creo que en esta opinión habrá más de envidia y bajeza que de justicia, si en verdad esta señorita, aunque nacida en Italia, se domicilió en Perú antes de cumplir sus cinco años, esto es, cuando el nativo clima aun no pudo formar su tipo físico; cuanto menos nacionalizar su fisonomía moral y apropiarse de su talento.” (Gutiérrez, 1891:2017)

Una vez superado el incidente Emma Coddá presenta tres obras: *La mujer de Sprecia oyendo la proclamación de Moro*, *Una cara de niño* y *La Venta del título* (copia de Ignacio Merino) con las que se hace acreedora a una medalla de oro. Por su parte la peruana Estela Gómez Carrillo exhibe *Un Joven*, y Aurora San Cristóval, de la que no se especifica cuál es su trabajo; ambas obtienen medalla de plata.

Clorinda Corpancho participa con tres motivos peruanos: *La flor de la puna*, *Fortaleza de Saccaihuanan* y *Nevado del Ausangati*, además de un *San Francisco de Asís* y dos paisajes al pastel; por la calidad de estos recibe una mención honrosa. A Clotilde Rosas se le da un premio extraordinario “por sus delicadas labores de porcelana”. Otras señoritas que exponen son: I. Solf, *Un retrato* y un *Cuadro de comedor*; Segovia, *Un pájaro* y una *Virgen*; Carrillo, *Un joven*; Prince con dos paisajes; Lissón con *La Virgen y el Niño*; Elsa Lohengrin, los carboncillos *Un ángel* y *Eva ante sus hijos dormidos* (“Concurso...”, 1891:2047).

Gracias al mencionado concurso son develados varios nombres, sin embargo el anonimato continúa siendo la característica de las mujeres. Esto se percibe nuevamente cuando en agosto de ese mismo año de 1891, Belisario Garay realiza un retrato de una joven pintora. El semanario *El Perú Ilustrado*, donde es publicada la litografía, comenta:



150. Belisario Garay. *Una limeña*.
Litografía, 1891.

“El segundo grabado de la presente edición, bello trabajo de Belisario Garay, representa a una señorita limeña aficionada al arte de Merino; nos complace sobre manera engalanar así nuestro semanario, alentando de algún modo á los que sienten en el alma el fuego divino del arte” (“Nuestros Grabados”, 1891:4051).

Al año siguiente (1892) la obra de Rebeca Oquendo es conocida en Lima gracias a la Exposición Nacional habida por el IV Centenario del Descubrimiento de América. Natural de Lima, Rebeca Oquendo nace en 1850 en el seno de una familia acomodada, lo que le posibilita estudiar en París y participar en la Muestra Internacional de 1878 donde se hace acreedora a una Medalla de Plata. Sus lienzos son eminentemente retratísticos, aunque también ejecuta algunas pinturas de género y de paisaje urbano (Núñez Ureta, 1975:114).

Por su parte Aurora San Cristóval, debido a las enseñanzas de su padre el litógrafo Evaristo San Cristóval, a la edad de once años ya publica sus estudios en el semanario cultural *El Perú Ilustrado*, revista que abre las puertas a los jóvenes artistas a fin de que estos puedan darse a conocer a la opinión pública. Cuando su padre edita en 1893 *El Perú Artístico*, las posibilidades

para Aurora se multiplican. Así sus litografías, que versan sobre variados temas como el retrato, el paisaje, las antigüedades prehispánicas, el género, tienen la oportunidad de ser difundidas durante su vida.

De todas estas damas, nada más se ha podido recoger. Hay asimismo otras mujeres que se dedican a bordar cuadros en raso o papel, reproduciendo aldeanas o paisajes, obras a las que no les dan ningún valor pues a veces las rematan para obtener fondos ("Remate", 1863:2). Para abril de 1887 la señorita Clorinda Corpancho pinta al óleo el escudo nacional en el Pabellón Peruano de la Bomba Lima, labor que le demanda dos meses ("El Pabellón...", 1887:2).

Sin lugar a dudas los nombres y las obras de estas peruanas no son significativas para la sociedad de su época. Si bien es cierto que su presencia es real, está sirve para que, con posterioridad, otras puedan abrirse camino en este ámbito y sus obras fuesen cotizadas.

En una sociedad eminentemente tradicional, donde además resulta difícil vivir de la producción artística, es comprensible que esto suceda, por lo que no resulta extraño que sean pocos los nombres registrados de las mujeres que en este ambiente se atreven a incursionar.

LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA

La enseñanza artística del siglo XIX peruano se puede dividir en tres formas independientes entre sí. La primera de ellas radica en una de tipo oficial dada a través de una escuela o academia emanada de una determinación gubernamental, producto del academicismo existente en Europa; su finalidad es contribuir al desarrollo de las artes plásticas y a la formación de artistas dentro del país, para ayudar a mejorar la calidad y el gusto estético así como incrementar el mercado interno de las obras de arte (Leonardini, 1984:8).

La segunda forma se sitúa dentro de la enseñanza particular del arte a través de talleres, escuelas, o clases particulares que los artistas, peruanos o extranjeros, ofrecen. Finalmente la tercera modalidad se encuentra vinculada con el dictado de la asignatura de Dibujo dentro de la currícula escolar secundaria.

6.1 LAS ESCUELAS Y ACADEMIAS OFICIALES DE ARTE

El intento por fundar oficialmente durante el virreinato una Academia de Bellas Artes en la que se enseñara pintura, dibujo, escultura y arquitectura, a semejanza de otras instituciones predecesoras europeas, no es un proyecto que llegue a concretizarse en la historia del arte peruano. Esto se debe, tal vez, a que a los pocos años de fundada la Academia de San Carlos de la Nueva España, la corona española considerara a ésta

“como un error político por su independencia respecto a la que tenía como matriz, la Academia de San Fernando de Madrid.” (Fernández, 1983:2)

En el año de 1806 llega a la capital del Virreinato del Perú el virrey José Fernando Abascal. Venía impresionado por la vulnerable situación defensiva en que se hallan las colonias y la falta de profesionales relacionados a la medicina que existe. Ante tan alarmante situación determina como primera instancia socorrer a la ciudad de Buenos Aires, invadida por los británicos, y poner en resguardo a Lima amenazada por las mismas armas. De manera paralela determina erigir en marzo de 1808 un Colegio de Medicina, acto que informa a sus intendentes y obispos con un oficio en el cual expresa que en dicha institución

“se enseñe fundamentalmente la Medicina con sus ciencias auxiliares: es decir, que se establezca aquella enseñanza que siendo hoy la más favorecida en Europa, por ser la amiga y compañera de la salud del hombre y de sus intereses, no se encuentre absolutamente en estos reynos. El Colegio debe surtir de catedráticos y maestros baxo cuya conducta se enseñe la Geometría, y la Astronomía, la Física experimental: la Anatomía: la Fisiología, la Patología médica y quirúrgica sobre los enfermos: las operaciones de esta, así sobre los enfermos, como sobre los cadáveres: el arte de partear: la Botánica, el Dibujo, la Química y la Farmacia.” (Abascal, 1808)

A fin de obtener la real aprobación, el 23 de enero de 1810 Abascal envía al rey Fernando VII una carta junto con los documentos pertinentes, en la que, además de incluir el plan de estudios, da cuenta de la creación de este establecimiento que no grava al erario de la corona. Por Real Cédula del 9 de mayo de 1815, Fernando VII aprueba la creación y funcionamiento del Colegio de Medicina y Cirugía con el nombre de San Fernando (Fernando VII, 1815).

Para cubrir las plazas de los docentes, Abascal solicita el apoyo de la Universidad de San Marcos para algunas asignaturas, mientras

“Que hallándose en esta capital dos Botánicos con igual número de Dibujantes, mandasteis que el primero Don Juan Tafalla y un Dibujante se hicieran cargo de la instrucción en esta parte...” (Fernando VII, 1815)

Popularmente comienza a denominarse “Academia de Dibujo” a la asignatura de Dibujo que se dicta dentro del Colegio de San Fernando, pero que oficialmente no es tal, pues sólo forma parte de la estructura curricular de esta institución.²⁰⁷

A raíz de la Emancipación, se le cambia de nombre al colegio, pasándose a denominar “Colegio de Medicina y Cirugía de la Independencia”. Para 1821 está a cargo de la cátedra de dibujo el quiteño Francisco Javier Cortés (Paredes, 1821:39), quien continúa en la plaza todavía en 1832 (Paredes, 1831:52).

El 11 de julio de 1832, debido a la crisis por la que atraviesa el Colegio de la Independencia, la llamada Academia de Dibujo es trasladada al antiguo convento de San Pedro donde ya funciona, desde 1824, la Biblioteca Nacional. En 1840 le cede sus ambientes al Museo de Historia, para lo cual se traslada a

“dos salones fronteros a los que dejaron en el mismo patio, preparados para éste fin á esfuerzos y arbitrios del Dr. D. José Dávila Condemarin, quien ha proporcionado también un número considerable de modelos en cuyo lugar existe al presente. Su capacidad, es bastante para cerca de 200 alumnos.” (Carrasco, 1841:89)

Mientras como inspector está el mismo Condemarin, hace las veces de director y profesor el pintor Ignacio Merino, y ayudante de profesor Francisco Laso y para 1842 Manuel Paz (Carrasco, 1841:47). Con una asistencia regular de ochenta alumnos, las clases se dictan los lunes, miércoles y viernes de seis a ocho de la noche; son gratuitas, contribuyendo sólo, el que puede, con el alumbrado.

²⁰⁷ En la inscripción del retrato del virrey Fernando Abascal, óleo sobre tela que realiza Petrus Dias se lee lo siguiente: “Excelentísimo Señor Dn. José Fernando Abascal Sousa Marqués de la Concordia Caballero Gran Cruz de las Reales Ordenes de Carlos 3º y Ysabel la Católica y de la Militar de Santa Ana del Ymperio Ruso Caballero de la Orden Militar de Santiago Capitán General de los Reales Ejércitos; Virrey y Gobernador y Capitán General del Perú Fundador de este Real Colegio de Medicina y Cirujía de San Fernando Gobernó con mucha gloria esta Capital y Reinó desde el 2 de Agosto de 1806 hasta 7 de Julio de 1817 que regresó a España.” Como se puede observar en este escrito no se menciona que Abascal haya fundado una Academia de Dibujo; dada la importancia de una institución de esa índole, sin lugar a dudas habría sido expuesto. El cuadro en cuestión forma, actualmente, parte del patrimonio del Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

“También se dan lecciones de pintura por el mismo profesor á unos pocos jóvenes que se han dedicado á este bello arte; cuyos progresos demuestran la necesidad de una escuela especial de este género protegida por la nación.” (Carrasco, 1840:93)

El único que percibe sueldo es el director, con un haber de seiscientos pesos anuales; los demás funcionarios no cobran. Por otra parte el establecimiento carece de fondos para su fomento por lo que no se pueden hacer gastos para su mejora (Carrasco, 1840:93).

En el año de 1842 asume la Vice Presidencia del Consejo de Estado el General Francisco de Vidal. A partir de ese momento el gobierno toma una actitud positiva frente a lo relacionado con la cultura. Este hecho se percibe en diversas determinaciones que conllevan a las reorganizaciones del Colegio de Medicina de la Independencia, del Convictorio de San Carlos, de la Universidad de San Marcos, entre otros.

A través del discurso que el Ministro de Gobierno, don Benito Lazo, da cuando reinaugura el Colegio de San Carlos, queda en claro que el gobierno está consciente de las deficiencias por las que atraviesan las instituciones culturales y los establecimientos educacionales desde la continua guerra en que el país se encuentra sumergido a partir de la gesta emancipadora, acciones que, además de haber paralizado los negocios, han conllevado a una constante mudanza política (Lazo, 1843-B:1).

Por esto el poder ejecutivo está

“sumamente interesado en cuanto esté a sus alcances, y lo permitieran las circunstancias de la época actual, en restaurar y fomentar los establecimientos literarios, por su íntimo convencimiento de que la ilustración es la base de la prosperidad y respetabilidad de las naciones.” (Lazo, 1843-A:1)

Bajo este criterio se determina establecer, por Decreto del 28 de diciembre de 1842, el Instituto Nacional. La idea implícita es agrupar en él la biblioteca, el museo y la academia de dibujo, para que reunidos en un local, bajo los auspicios del gobierno, recibieran aumentos y mejoras que nos honrasen ante los viajeros, así como facilitar la instrucción pública y el conocimiento de las bellas artes (Lazo, 1843-B:1). Por ello se establece además

“una academia de pintura, á cargo del director de la de dibujo, para que en ella reciban lecciones gratuitas las personas que se dediquen á tan noble arte. Para su réjimen presentará el director un proyecto de reglamento particular.” (Vidal, 1842:2)

Pero el gobierno, también asume que este tipo de normas no son suficientes para llevar a efecto los cambios necesarios “en el progreso de las luces”, por lo que se compromete a extender “una mano benéfica sobre cuanto hay de interesante de ilustración” e ir “viendo progresivamente las demás faltas”, para procurar llenar en lo posible los vacíos y “extender las mejoras hasta el último ángulo de la República.” (“Actos del...”, 1843:4) Desgraciadamente las guerras intestinas continúan y el gobierno de Vidal cae, por lo que sus proyectos se truncan.

Sin embargo la idea de una institución dedicada a formar artistas continúa vigente. Así se percibe cuando el 6 de abril de 1847 el Ministro de Gobierno Manuel Pérez de Tudela informa al señor Dávila, Inspector del Instituto Nacional que

“S.E. el Presidente se ha impuesto con agrado del proyecto que presenta US. En el adjunto expediente para establecer en esta Capital una academia de Pintura, Arquitectura y Escultura, y en cumplimiento del decreto que ha expedido en él en esta fecha, devuelvo á US. dicho expediente para su cumplimiento y satisfacción.” (Pérez de Tudela, 1847:3)

El mismo ministro Pérez de Tudela expresa, en una carta adjunta a Dávila, que uno de los principales objetos de todo gobierno culto es proteger las ciencias y las artes liberales, motivo por el cual el Gobierno acoge el proyecto de establecer en Lima la mencionada academia; para ello se debe formular el reglamento oportuno y designar el local aparente (Pérez de Tudela, 1847:3).

Coincidentemente ese mismo año la Academia Nacional de San Carlos, ubicada en la ciudad de México, reabre sus puertas después de una larga crisis y de la reorganización a la que es llevada gracias a la gestión de los conservadores Bernardo Couto y Javier Echeverry; la dirección de Pintura y de Escultura son encargadas al pintor y escultor Pelegrin Clavé y Manuel Vilar, ambos catalanes, que para tal efecto se contratan en Roma. Por su parte en Chile, al año siguiente (1848), se funda la Academia de Pintura; por este motivo en el mes de octubre arriba a Santiago el pintor italiano Alejandro Cicarelli quien ya había firmado un contrato con el gobierno chileno (Cruz, 1984:170).

A diferencia de los países mencionados en Perú este proyecto una vez más no llega a cuajar, por lo que la Academia de Dibujo continúa igual a cargo Ignacio Merino quien, tiempo después, abandona probablemente esta tarea por falta de protección y buenos modelos.

De esta manera surge una substancial diferencia entre las academias de México, Chile y Perú, la cual radica en que las dos primeras cuentan, para su reorganización y fundación, con artistas europeos a quienes se les brindan todas las facilidades del caso, como por ejemplo la adquisición de material didáctico (copias de modelos clásicos en yeso, y estampas) así como un local dedicado exclusivamente a la enseñanza. Muy por el contrario, en el Perú al pintor Ignacio Merino, formado en París, no se le dan las facilidades para la docencia, pues, entre otras cosas, se carece de modelos, estampas y un buen local. Todo esto nos hace deducir que la idea de establecer una Academia de Bellas Artes en nuestro país, no se halla lo suficientemente madura por parte de las autoridades gubernamentales.

En el mes de julio de 1855 en Lima se da una orden ministerial a fin de que la Academia de Pintura y de Dibujo que ocupa tres salones del antiguo convento de San Pedro, sea trasladada en el acto al Colegio de Guadalupe, para lo cual es necesario acerrar y arrancar unas mesas “sembradas en el suelo” significando la destrucción de los enseres (“Diario...”, 1855:4). Al parecer esta orden no llega a cumplirse pues en enero del siguiente año el director de la Academia de Dibujo comunica a los aficionados y a los antiguos alumnos que concurran a las clases en las horas y días determinados pues la asignatura de pintura se dictará en los altos del Museo (El Director, 1856:1).

El proyecto de otra Academia comienza a tomar forma cuando, el 8 de noviembre de 1856 al pintor Francisco Laso se le asigna la tarea de ubicar un local que tenga cuando menos tres salones, independencia y comodidades suficientes para que en él comience a funcionar la Escuela Nacional de Pintura en la que puedan formarse

“la juventud que se dedica a este importante ramo de educación, lo cual puede activamente obtenerse mediante los conocimientos de profesores acreditados que existen en esta Capital.” (Ferreiro, 1856)

Ante este requerimiento Laso realiza un estudio y envía un informe completo en el que señala las necesidades prioritarias de una Academia, las cuales no sólo se limitan a un buen local, sino además al mantenimiento, conservación, modelos para su equipamiento entre otras cosas. Por este motivo dice:

“Sería indispensable mandar de Europa lo siguiente:

1º Estatuas y bajos relieves (de yeso) de las mejores obras Griegas, Romanas y del Renacimiento (siglo XV y XVI) troncos, cabezas, brazos y pies igualmente vaciados en yeso. 2º Grabados de los maestros clásicos Italianos, Alemanes, Españoles y Franceses y 3º copias de los mejores cuadros conocidos para que los alumnos puedan hacerse cargo del modo de proceder de los maestros *coloristas* y *dibujantes*. Pero esta 3º parte, tal vez no se pueda exigir por ahora, porque no habiendo todavía en el país gran entusiasmo por las artes, parecerían inútiles y exorbitantes esos gastos.

Todos los elementos indicados son de necesidad absoluta para una verdadera academia, es decir, para una institución de donde salgan alumnos capaces de ejecutar cuadros por si solos pues, para que un artista pueda hacer un cuadro, tiene que estudiar indispensablemente el dibujo del yeso, y el dibujo y la pintura del *natural* ó cuerpo desnudo. Y, para formarse el gusto, tendrá que conocer las obras de los *grandes maestros*, por grabados ó estatuas, ya que no le es posible ver los originales.

En caso de que se obtuviesen esos modelos para la colocación y para que los alumnos pudiesen trabajar cómodamente, serían necesarias tres salas. La 1º para dibujar y pintar del natural.- La 2º para copiar las estatuas y la 3º para los grabados.- La luz de dichas salas debe estar arreglada al propósito; es decir, con ventanas espaciosas y a la altura de 45 grados.

Con respecto a los gastos que ocasionarían los modelos diré a V.S. que para formar una academia en orden como las de algunas capitales de Europa o por lo menos como la de Santiago de Chile, sería preciso poner en París cuando menos, tres mil pesos, con el objeto de comprar allí las estatuas de yeso, los bajos relieves, grabados, etc.

(...)

Solo diré que si el Gobierno quiere sacar provecho de dicha institución, es necesario que dote a los que la dirijan, con cierta cantidad, que les permita consagrar su tiempo al adelanto del arte. También diré a V.S. que sería conveniente asignar una pequeña cantidad mensual para el aseo y conservación del local y los modelos.

Como son varias las ocupaciones de la academia creo que para que esté bien servida, debe tener un director, un segundo y un conservador.” (Laso, 1856)

Las sugerencias de Laso están bien cimentadas en cuanto a una Académica semejante a sus predecesoras en Europa y en América Latina²⁰⁸ como las ya mencionadas en Santiago de

²⁰⁸ En 1816 se había fundado la Academia de Bellas Artes en Río de Janeiro gracias al apoyo de los reyes de Portugal que por esos años, y debido a la invasión francesa a Portugal, habían trasladado su corte a Brasil. En 1817 se funda en Cuba la Academia de San Alejandro.

Chile²⁰⁹ y México.²¹⁰ Sin duda para alcanzar un alto nivel académico se requiere la contratación de maestros idóneos, la adquisición de buenos y adelantados materiales didácticos como estampas, litografías, copias de obras, reproducciones en yeso de obras clásicas, arreglos físicos en el inmueble y en línea general una abierta predisposición, por parte de las autoridades gubernamentales a facilitar una enseñanza de primera línea, representada por el clasicismo o sus variantes neoclásica, romántica y realismo académico (Leonardini, 1984-A:8).

Sin embargo el gobierno peruano no posibilita esta acción que una vez más queda en proyecto. Sólo se limita a expedir un decreto gubernamental en el que eleva la clase de Dibujo que existe en el Colegio de Guadalupe al rango de “Academia Nacional”, asignándole ocho mil pesos para el local y la compra de los útiles necesarios (“La Academia...”, 1863:1).

La crítica enfurecida comenta en marzo de 1859:

“Dolorosa es la idea que se apodera de la mente de los hombres amantes del progreso, al considerar la postración, el abandono completo, en que yacen las bellas artes en nuestro país. ¿Dónde está la academia de dibujo que teníamos en San Pedro? ¿qué ha sido del salón de pintura? (...) El Gobierno, en lugar de fomentar el estudio de las bellas artes, de crear escuelas, de llamar profesores, desconoce tan alta misión, y se ocupa de preferencia en mejorar continuamente el estado del ejército, ya demasiado poderoso, comprándole nuevos fusiles contruidos según las mas recientes invenciones.” (“Escuela...”, 1859:2)

Las quejas persisten. Por ejemplo en agosto de 1860 ante la exposición organizada por el pintor italiano Leonardo Barbieri, se dice, ignorando la “Academia del Colegio de Guadalupe” pues en realidad no funciona como tal, lo fácil que sería en un país rico como el Perú

“Establecer una escuela de dibujo, nombrándose profesores de ella a los pocos artistas que tenemos, dándoles un sueldo para que puedan vivir con desencia y libres de cuidados dedicarse exclusivamente al cultivo del arte; al cabo de algunos años podríamos enviar a Europa á algunos jóvenes aprovechados que honrarian a su patria y veremos desarrollarse entre nosotros la afición á las bellas artes, el buen gusto, el amor a lo bello, frente a todas las nobles y grandes aspiraciones.” (“Exposición de pinturas”, 1860:3).”

El gobierno continúa ignorando estos comentarios. Para 1863 el periodista de *El Comercio* dice:

“Hasta ahora no se ha gastado ningún real; nada se ha hecho, y la cosa llamada pomposamente “Academia Nacional”²¹¹ se reduce á un salon desmantelado y mal preparado, en el cual hay algunos cuadros muy malos y sucios pendientes de los muros, dos carteras que contienen unos 200 modelos en su mayor parte inservibles, y tres bustos de yeso (obsequiados por el señor Espinoza en 1860) de los cuales dos se hallan en buen estado y los demas rotos.”

²⁰⁹ Había sido fundada por el gobierno republicano en 1848 bajo la dirección del italiano Antonio Cicarelli, que para tal fin se le contrata.

²¹⁰ Fundada en 1783 por el rey Carlos III a sugerencia del grabador español Jerónimo Antonio Gil.

²¹¹ El periodista se refiere a la Academia Nacional que se había fundado en el Colegio de Guadalupe en 1857, y de la que hemos hecho mención párrafos anteriores.

“Posteriormente se publicó, en 1861, con notable ostentación, un decreto ó reglamento que tendía á reorganizar y mejorar la Academia; pero no se llevó á cabo por falta de tiempo, estando muy avanzado el año; y mas tarde se desfondó el techo del salon destinado al servicio del arte de Apeles quedando hasta la fecha en ruinas.” (“La Academia...”, 1863:1)

Corría el año de 1866, y la deseada escuela aún no existe. En el diario *El Comercio*, sin perder las esperanzas, se sigue suspirando por tan anhelado proyecto:

“ojalá se pensara seriamente en establecer una Academia de Dibujo y un Conservatorio de Música para proteger de este modo el progreso de las Bellas Artes.” (“Bellas Artes”, 1866:3)

Para paliar en cierta medida este gran vacío, al menos en lo referente a la arquitectura, en julio de 1868 la Facultad de Ciencia de la Universidad de San Marcos establece dentro de su programa la clase de Arquitectura “tan útil y necesaria para nuestro país”. La asignatura está a cargo del catedrático Ingeniero de Estado Manuel Antonio Viñas, quien por varios años había estudiado en Europa (“Clase de Arquitectura”, 1868:2).

Ante la desidia e inoperancia del poder ejecutivo, el Concejo Provincial de Lima mientras tanto mantiene la Escuela de Dibujo que continúa funcionando en el antiguo convento de San Pedro,²¹² espacio arquitectónico que había pertenecido a la Compañía de Jesús antes de su expulsión en 1767 (Prado, 1878:2), y donde funcionaba el Colegio para Caciques”. Para 1877 el director de la Escuela es el pintor Federico Torrico.

Sobre la estructura de esta Escuela el gobierno de Mariano Ignacio Prado, junto a su Ministro Felipe Paz Soldán, decreta el 30 diciembre de 1878 la creación de una Academia. En el decreto, conformado por veinte y siete artículos, se estipula además el plan de estudios, los fondos y el local. En él se puede leer:

Art. 1º Se crea el Instituto de Bellas Artes que enseñará la Pintura, la Escultura, la Arquitectura, la Música y la Declamación.

Art. 4º El personal del Instituto se compondrá de:

Un Director, que sería un artistas.

Un Secretario.

Un Conservador de los museos, colecciones y archivos y de los profesores necesarios.

Art. 13º Bastará saber leer y escribir para ser admitido como alumno en la clase preparatoria de dibujo y en las especialidades de música y declamación; la edad de los que solicitan ser admitidos en las dos últimas clases no bajará de ocho años.

Art. 15º La duración de los cursos de la enseñanza superior, sería de cinco años en la forma siguiente:

Primero y Segundo Año

Enseñanza teórica

Anatomía. Historia del Arte.

Enseñanza artística

²¹² Es necesario dejar claro que en los claustros de este convento se establece la Biblioteca Nacional, por lo que la Escuela de Dibujo es la misma iniciada en 1841.

Dibujo. Copia de relieves y del modelo vivo. Modelado en barro.

Tercer Año

Enseñanza teórica

Geometría descriptiva. Estética de las tres artes del Dibujo.

Enseñanza artística

Colorido

Modelado Copia del natural.

Cuarto Año

Enseñanza teórica

Perspectiva. Nociones de Arquitectura.

Enseñanza artística

Dibujo y modelado de ornato. Colorido. Composición. Ejercicios gráficos de Arquitectura.

Quinto Año

Enseñanza teórica

Construcción y aplicación. Administración y Contabilidad. Arqueología.

Enseñanza artística

Colorido. Modelado y composición solo para los pintores y escultores.

Composición solo para los arquitectos.

Art. 25. La Escuela de Dibujo que el Concejo Provincial de Lima sostiene en el local del Convento Supremo de San Pedro y que ha ofrecido al gobierno para que, sobre esta base y con la organización y rentas que hoy tiene, se establezca el instituto de Bellas Artes, queda incorporada á este; aceptándose en consecuencia la referida oferta.

Art. 26. Se destina para el instituto de Bellas Artes el local que fué de la Maternidad; y el gobierno reasume el local que ocupaba la extinguida Escuela Industrial, establecida por la municipalidad en los claustros del convento supremo de San Pedro.

Art. 27. Son rentas del Instituto:

1. Los cinco mil cuarenta soles anuales votados en el presupuesto de Concejo Municipal de Lima, para el sostenimiento de dicho establecimiento.
2. La cantidad con que el Gobierno contribuye para el fomento del Instituto conforme al presupuesto;
3. El producto de los derechos de matrícula, de certificados y de diplomas que se expidan en el Instituto.
4. Por derecho de matrícula se cobrará un sol; por certificado y diplomas cuatro soles.
5. Del importe total de estos ingresos se llevará cuenta especial y su producto se aplicará á la compra de libros, instrumentos, reparacion de edificios, y demas extraordinarios que ocurra.

El Ministro de estado en el despacho de Instrucción Pública queda encargado del cumplimiento de este decreto." (Prado, 1879:2)

Sin embargo este proyecto bien estructurado no pudo concretizarse debido en primera instancia a la muerte de su director el pintor Federico Torrico el 28 de febrero de 1879. A esto hay que agregarle un hecho político de mayor trascendencia: el 1º de abril Chile le declara la

Perú, iniciándose así la Guerra del Pacífico (1879-1884) conflicto bélico que lleva a nuestro país a una aguda crisis económica de la que le cuesta salir.

De esta manera la Escuela de Dibujo, localizada en el convento de San Pedro, proyecto de innumerables sueños frustrados, así como de varias modificaciones pone término a sus labores ("Escuela de Dibujo, 1886:2).

Es menester recordar que el decreto del 17 de diciembre de 1872 crea la Sociedad de Bellas Artes, encargada en conservar el Palacio de la Exposición, sus dependencias, la dirección del mismo, así como la de la Escuela de Pintura y Escultura, Conservatorio de Música y Museo General que deben implantar en sus salones (Basadre, 1983:499, T.V). En noviembre de 1886 dicha Sociedad se propone establecer, de su propio peculio, una escuela nocturna gratuita de dibujo, pintura, escultura, arquitectura artística y grabado, para lo cual solicita a la Municipalidad de Lima un local y el alumbrado ("La Sociedad...", 1886:2), como tratando de resucitar la antigua y sufrida Escuela, pero el proyecto desgraciadamente queda detenido.

Y es que a decir de la crítica de la época, son varios los gobiernos que toman medidas teóricas para el "progreso y la civilización"; sin embargo estos proyectos quedan olvidados, impresos sólo en el papel gracias a la buena voluntad de algunos visionarios ("La Academia...", 1863:1)

El 9 de marzo de 1892 fallece en París la señora Adelina Concha de Concha. En su testamento deja treinta y tres mil pesos que deben repartirse en premios de mil ochocientos pesos cada tres años a jóvenes artistas peruanos, (escultores o pintores) que a través de un concurso lo ameriten. El alcalde de Lima designa un jurado para estudiar los medios para cumplir mejor el deseo. Luego de algunas deliberaciones en las que participan el Ministro de Justicia, el rector de la Universidad de San Marcos, el deán de la Iglesia Metropolitana, el Director de la Biblioteca Nacional y el mismo alcalde, se resuelve establecer una Academia de Bellas Artes sostenida por los réditos de la suma donada. Dicho establecimiento que se instala en primera instancia en el ala derecha de la Biblioteca Nacional, se conoce como la Academia Concha (Basadre, 1983:283, T. VII); en ella tienen la oportunidad de formarse un gran número de artistas hasta cuando, muy venida a menos, desaparece en 1972.

Gracias a la insistencia del pintor Teófilo Castillo, finalmente el ejecutivo, en 1918, asume el compromiso de fundar una Escuela de Bellas Artes. Para tal efecto es adecuado el antiguo local de lo que fuera la Universidad de los agustinos y se nombra como director al pintor Daniel Hernández que por esos años radica en París. Así, al año siguiente la Escuela abre sus puertas de manera oficial, instituyéndose de esta modo una enseñanza asumida por el Estado.

La presencia de una academia formal de bellas artes permite al gobierno transmitir su ideología cultural a través de una institución bien constituida en la que se estipulan ciertos parámetros rígidos. En forma paralela les brinda a los alumnos un estructurado abanico de disciplinas así como un cuerpo docente idóneo, además del respaldo de una institución de prestigio a lo largo de su vida.

El hecho que en la centuria decimonónica no se concretizara una academia formal, no limita a los artistas peruanos, quienes interesados en su desarrollo profesional buscan y encuentran diversos medios para obtenerlo; algunos logran emigrar gracias a sus recursos económicas o contactos sociales, en tanto otros se desenvuelven con las posibilidades que se les brinda en el país. Estas diversas experiencias les permiten una gran libertad de expresión, que se manifiesta en los temas tratados tempranamente con relación a otros países latinoamericanos, inquietudes emanadas de ellos mismos como es el sentir nacional a través del asunto histórico, la vida cotidiana o la presencia del desnudo femenino, obras que, cuando son expuestas, reciben el apoyo local.

Así la carencia de una institución oficial es superada por cada artista, de manera independiente, cuando soluciona su propia problemática. La medida del tiempo transcurrido nos permite observar que esta ausencia académica repercute en beneficio del arte peruano, pues con relación a sus contemporáneos latinoamericanos, obtiene una diferencia sustancial, lograda probablemente por la falta de rigidez que le habría impreso la Academia.

6.2 LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA PARTICULAR

La primera noticia que al respecto se tiene sobre este asunto data de fines de la etapa virreinal. Como un acto de "buen gobierno" y de franco despotismo ilustrado (Báez, 1976:4), el virrey Francisco Gil de Taboada, Lemus y Villamarín²¹³ autoriza al pintor español José del Pozo (1759-1821) para que abra de manera particular, a partir del 23 de mayo de 1791, una Escuela de Dibujo²¹⁴ en la casa número 817 localizada enfrente de la cerca del convento de Santo Domingo de Lima, tal vez con el mensaje oculto de paliar, en cierta medida, la falta de una institución oficial. Allí del Pozo enseña a los discípulos la asignatura de Dibujo, previo pago de seis pesos mensuales, en lecciones que se dictan desde las siete de la mañana hasta las nueve de la noche todos los días de trabajo (Don, 1791:66). Es probable que esta escuela deje de funcionar en 1821 a raíz de la muerte de su director y profesor.

Mientras algunos gobiernos republicanos realizan intentos para conformar una verdadera institución de Bellas Artes, los artistas extranjeros ofrecen sus servicios a través de clases particulares en dibujo, pintura, arquitectura, grabado, escultura y fotografía; la primera de estas asignaturas es la más anunciada por medio de numerosos y repetitivos avisos.

Es a partir de 1840,²¹⁵ que este sistema toma gran fuerza; de los numerosos artistas que ofrecen sus servicios, comentaremos sobre algunos de ellos. En el diario *El Comercio* del mes de febrero de 1840 el italiano Camilo Domeniconi se anuncia señalando que

"dará clases de dibujo y pintura a las señoritas que deseen empezar a estudiar ó adelantarse en este ramo de educación en casa de cada una de ellas, tres veces a la semana al precio de media onza de oro por mes. Reuniéndose tres personas en la misma casa, el dicho precio sera de una onza."

Entre las mencionadas y variadas notas llama la atención, por lo largo, detallado y continuo en su aparición, la publicada por el pintor colombiano Manuel Carvajal en 1847, quien se presenta como retratista y miniaturista que enseña el relieve en cera, la aguada, la tinta china o el lápiz. Las clases, divididas en cuatro secciones, las imparte en su estudio o bien en el domicilio particular del alumno, si éste así lo requiere. El prospecto es el siguiente:

²¹³ Es el XXXV virrey y gobierna entre 1788 a 1796.

²¹⁴ Juan Acha en su libro *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, señala en la página 104: "En Perú funcionaba la Academia de Dibujo y Pintura fundada por el virrey Abascal por decreto de 1781, que oficializó en 1806, al final de la Colonia." Evidentemente se trata de un error, pues en 1781 es virrey Agustín de Jáuregui y Aldecoa, quien asume dicho cargo en 1780 y lo mantiene hasta 1787. Cinco virreyes tienen que gobernar antes de Abascal, que lo hace entre 1806 y 1816.

²¹⁵ Amadeo Gras, clases de pintura (mayo de 1841). Pedro Cheretti, clases de arquitectura (junio de 1843). Avisos anónimos, clases al óleo (mayo de 1844). A. de Lattre, clases de pintura (enero de 1846). Rafael Rocas, clases de pintura (agosto de 1846). Fernando Arrigoni, clases de pintura y dibujo, (1856).

“1º Sección. Conocimiento de todas las líneas y de las figuras geométricas que se pueden trazar con ellas, comprendiendo también los sólidos y diseño de sus contornos ejecutado á ojo sin valerse del compás ni de la regla.

2º Sección. Reglas de perspectivas lineal tan indispensables para todos los ramos del dibujo, y resolución matemática de los casos que pueden ocurrir en el trazo de las figuras geométricas y de los cuerpos sólidos vistos en perspectiva.

3º Sección. Conocimiento de los huesos que forman el esqueleto, y nociones de biología reducidos al estudio de los músculos que más se notan al diseñar los contornos y dintornos que constituyen la superficie del cuerpo humano, exhibidos en láminas de mayor gusto y propiedad, haciendo á la vez copias de algunos buenos modelos de dibujo natural.

4º Sección. Hacer diseños de figuras de bulto, y ultimamente del orijinal vivo, o retratar.” (“Aviso”, 1847-B:1)

No contento con esto Carvajal, en marzo de 1848, asegura que a través del método que aconseja el francés Rodolphe Julian²¹⁶ y otros diestros profesores, en pocos días hace conocer las reglas de la perspectiva reducidas a la mayor sencillez, a tomar diseños del original vivo y otros objetos de la naturaleza, siguiendo un sencillo método que consiste en

“hacer ejecutar á *ojo* el dibujo, sin auxiliarse del compás, ni regla y manos de la cuadrícula en las copias de modelos.” (Carvajal, 1848:1)

Lo ya reseñado provoca un exaltado artículo de un joven discípulo de quince años del pintor quiteño José Yáñez. En él manifiesta su repudio al romanticismo y la contrariedad ante el sistema ofertado por Carvajal, conminándolo a un enfrentamiento artístico donde probaran la calidad del aprendizaje:

“No soy maestro de esa que U. llama moderna escuela; ignoraba que el romanticismo haya invadido también la pintura en la clásica que produjo tan eminentes é inimitables jenios.

(...) muy cobarde y lijeramente dice ser perjudicial al compás para las figuras geométricas (...) por esos falsos principios no ha podido hacer una mesa en perspectiva en una pinturita que he visto...

El Carolino discípulo del Sr. Yáñez.” (1848:3)

Carvajal prefiere no responder a este altanero artículo, pero si lo hacen sus amigos, generando así varios escritos encontrados, en los que en el fondo se discute quién posee mejor calidad plástica y método de enseñanza: Carvajal o Yáñez.

Al margen de este inoperante debate, en junio de 1848 el pintor inglés Santiago Sawking ofrece una enseñanza más amplia en la pintura con los ramos de retrato, paisaje al óleo, a la aguada, miniatura sobre marfil y flores copiadas del natural (“Dibujo y Pintura”, 1848:1).

El año de 1857 es favorable para el Dibujo. En el mes de agosto el ya mencionado José Yáñez, que imparte clases de dibujo gratuitas en su casa, publica un *Manual de Dibujo Lineal*,

²¹⁶ La Academia Rodolphe Julian se encuentra en París y en ella estudian los más destacados artistas del siglo XIX y principios del XX.

libro ilustrado con modelos cuyas planchas había mandado imprimir a Inglaterra. El periodista que reseña la obra comenta que es conveniente que en todas las escuelas del Perú se enseñase el importante ramo de Dibujo, pues el Estado debe de desarrollar

“el espíritu artístico, que es un germen positivo del engrandecimiento y florecencia de los Estados. ¡Cumplase la voluntad del destino! Desgraciado Yáñez: la gloria no reside aquí: el arte no se entiende aquí...” (Timaleoni, 1857:4)

Ante la indiferencia presentada por parte de las autoridades gubernamentales hacia el *Manual* escrito por Yáñez, el mismo artista comenta un tanto despechado:

“Bien vaticiné en el Prólogo de mi “Manual” que no se podía esperar espontaneidad en su aplicación, porque el pueblo no conoce aun este ramo de directo progreso para él; por esto fue que dedique mi obra á la Convención para que providenciara su popularidad por medio de la enseñanza obligatoria en las escuelas. Mas si por medio no se ha ocupado de ella, paciencia, ella se ocupará. Mientras tanto, ya mi Patria²¹⁷ me ha indemnizado en gran parte el costo de la primera edición con la demanda de 300 ejemplares, y Bolivia con la de 50.” (Yáñez, 1857:3)

Por lo que el texto en cuestión, si bien es cierto resulta interesante, no tiene en ese momento la difusión deseada por el artista escritor, aunque su edición se agota; en 1873 es retomada y ampliada por el profesor Benigno Garay (Majluf, 1993:37).

Mientras tanto en julio de ese mismo año (1857) el pintor italiano Leonardo Barbieri, en su taller ubicado en la calle La Coca, abre una Academia de Dibujo, para lo cual cuenta con un esmerado surtido de modelos traídos de Europa, entre los que existen manos, pies, estatuas (Barbieri, 1857:2).

Pero la indiferencia por parte de los jóvenes hace que los discípulos de Barbieri no pasen de media docena, pues a decir de la crítica

“Tal es el culpable indiferentismo que profesamos hacia todo lo que puede elevar la imaginación, formar el gusto y desarrollar en nuestra juventud la idea de lo bello, fuente de todas las nobles y grandes aspiraciones.” (“Escuela...”, 1859:2)

Barbieri enseña sin interés económico alguno a los jóvenes decididos a aprender; los que carecen de recursos acceden a una enseñanza gratuita, en tanto los otros pagan diez pesos mensuales (“Academia de Dibujo”, 1860:3). La Academia es cerrada en 1863, cuando el pintor abandona el país.

Una nueva oferta de enseñanza exclusiva daba, en 1863, E. Briard en sus clases. El tentador sistema propone un aprendizaje del dibujo sólo en tres lecciones, en las cuales, sin conocimiento previo del dibujo, cualquier persona de ambos sexos, puede aprender con mucha facilidad, sin servirse de modelos, máquinas ni compases; para ello se emplea sólo una tinta particular, además de varios instrumentos sencillos que cada persona puede hacérselos (“Extraordinario, 1863:1).

²¹⁷ El artista se refiere a Ecuador.

El artista a los pocos días comenta que las clases mínimas son cinco y no tres como inicialmente propuso. En cada lección,

“el discípulo hará con su propia mano un lindo dibujo que nunca habrá tenido idea; y al cabo de las cinco lecciones podrá dibujar solo, sin la ayuda del maestro, copiando no solamente los cuadros pintados ó estampas y los mas preciosos estudios, sino tambien de bulto y natural.” (“Nuevo Dibujo”, 1863:2)

El secreto método al parecer tiene interesantes resultados por los comentarios aparecidos en la prensa local que los llama “excelentes”, ya que las obras de sus discípulos son admirables por la perfección con la que están trabajadas.

Otros artistas contemporáneos son J.T. Caubrit (1860), Mariano Alvarez en dibujo lineal (1861), Gaspar Valls (1861) en pintura y Cipremeis Hall (1862) también en pintura.

En la década de 1860 estos servicios particulares a través de anuncios periodísticos, comienzan a ser más esporádicos. Se tiene noticias que el escultor Ricardo Suárez para la década de 1880 imparte clases particulares. Por su parte el pintor Teófilo Castillo después de su regreso a Lima (1905), luego de una prolongada permanencia en Europa y Argentina, instala su taller en la Quinta Heeren donde abre una escuela de arte; dicta las clases al aire libre, junto a alguna arboleda, a las orillas del mar, en un jardín, o “donde hubiera belleza que impresionara la retina” de los discípulos que mayoritariamente son mujeres (García, 1924:511).

6.3 LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA ESCOLAR

La currícula escolar no se encuentra regulada ni establecida por el entonces Ministerio de Instrucción Pública. Por ese motivo dentro de la educación secundaria el curso de dibujo, y de pintura en alguno de los colegios, forma parte de las asignaturas impartidas. Muchos de estos establecimientos se publicitan mediante avisos o artículos difundidos en los periódicos, en los que señalan las materias y, en el mejor de los casos, dan el nombre de los maestros.

Obedeciendo a este tipo de modalidad, en mayo de 1839 Eduardo Carrasco, quien había sido director de la Escuela Central de Marina, abre un establecimiento de “Instrucción Pública de Ciencias Exactas y Bellas Artes”; en él ofrece su larga experiencia y aptitudes para dirigir la enseñanza de la juventud en siete asignaturas; dentro de ellas están comprendidas “Arquitectura civil y perspectiva; Dibujo natural, delineación y lavado de planos; Pintura oriental y litocrómica.” (Carrasco, 1839:1) Similar cosa hace, en setiembre de ese mismo año, el señor J. Coello, quien había sido bibliotecario en la Biblioteca Nacional; en su establecimiento de educación oferta ocho asignaturas, entre las que figura el Dibujo (Coello, 1839:1).

El Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe es creado por decreto del 15 de octubre de 1840 (Carrasco, 1841:93), gracias a la filantropía de Domingo Elías y Nicolás Rodríguez. Dentro de su enseñanza “la educación ornamental, dibujo y música” es muy cuidada. Esto posibilita que en diciembre de 1843, como cierre de su año académico, el profesor José Yáñez (Carrasco, 1845:58), organice una pequeña muestra de

“Cerca de treinta cuadros de principios, cabezas y cuerpos enteros adornaban el salón del examen y el profesor de dibujo se ha merecido el justo aplauso.” (“Colegio de...”, 1843:190)

Sin lugar a dudas el caso más interesante es el que atañe al Colegio del Señor de Beausejour,²¹⁸ donde para 1848 ya se dicta la asignatura de Dibujo a cargo del pintor Manuel Carvajal. En 1851 el establecimiento se traslada a un local más amplio y dentro del plan curricular se encuentran las asignaturas de Dibujo lineal, Dibujo natural, Perspectiva y Pintura, esta vez a cargo de artistas europeos.

“El Señor Ernesto Charton, ex discípulo de la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, y conocido en ésta como retratista se encarga de la instalación de la clase de dibujo natural y pintura; además ofrece enseñar perspectiva en 15 lecciones que tendrán lugar de 7 a 9 de la noche; el precio de este curso será de 8 pesos para los alumnos del Colegio y 12 para los de fuera, y a las personas que gusten seguirlo se servirán inscribirse anticipadamente.

“La clase de dibujo lineal que dirige el señor don Eugenio Baumann de Metz, se dedica especialmente a los que han de aprender cualquier arte u oficio, y se halla favorecida por el Supremo Gobierno que sostiene dos veces. El pago por ella es de 4 ps. Mensuales. Lo alumnos han dado dos exámenes que han exitado fuertemente la atención pública y se espera con razón que sabiendo aplicar las matemáticas a las artes harán cambiar del modo más brillante nuestros procederes industriales.” (“Colegio...”, 1851:1)

Este colegio ofrece además un curso de arquitectura dictado diariamente de seis a ocho de la noche (“Escuela...”, 1851:1).

En 1851 la clase de Dibujo y Pintura pasa a formar parte de la curricula escolar del Colegio de Guadalupe; sin embargo el estado de abandono en que se encuentra es enorme pues se carece de modelos y ambientes especiales para la docencia.

“El profesor debía de dictar cada dos días lecciones de una hora (!) y estaba dotado con el miserable sueldo de 50 pesos mensuales.” (“La Academia...”, 1863:1)

Otros colegios en Lima que ofrecen la asignatura de Dibujo por esta época son: el Establecimiento de Josefa Costillera (1841); el Colegio Peruano de Enseñanza Mixta, donde en 1851 imparte la asignatura Eduvijijs Sánchez; el Colegio de la Encarnación con el profesor José Yáñez (1848); el Colegio de Carlos Postemski con José María Nueva como docente (1848); el Colegio de Jacobo López Castilla donde la clase la dicta el señor Moltalbán (1859); el Instituto Profesional con las asignaturas de Dibujo lineal y del natural asumida por José Sánchez (1859); la Escuela Normal Granda con Dibujo lineal (1862).

Como la libertad de la enseñanza secundaria es total, todos los colegios no imparten las mismas asignaturas. El Reglamento de Educación del 9 de diciembre de 1850 dictado durante el gobierno de Ramón Castilla, dispone lo que debe de enseñarse en el colegio de niñas: música, dibujo, bordado, costura y otras asignaturas manuales referidas a su sexo. Se sugiere asimismo

²¹⁸ Se llama Colegio Beausejour. Establecido por el francés Carlos Jude Beausejour, a su fallecimiento, el establecimiento es dirigido por sus dos hijas, Luisa e Isabel, quienes lo transforman en un colegio exclusivo para señoritas. En el año de 1856 las clases de Dibujo y Pintura son dictadas por Luisa (*Programa...*, 1856). El Colegio desaparece cuando las hermanas contraen matrimonio (García, 1924, 511).

que el dibujo sea dirigido para que las damitas puedan diseñar ellas mismas sus bordados. Lo interesante de esto es la visión, bastante adelantada para su época, de un arte aplicado.

Sin embargo la educación continúa sin uniformidad ni control. Ante esto, la Dirección General de Estudios del Ministerio de Instrucción Pública, por sugerencia de M. Ferreyros, determina en 1865 organizar una "Comisión Visitadora" para los Colegios Particulares pues se considera necesario que la autoridad pública se cerciore realmente si estos "dan toda la enseñanza que ofrecen al público; si el método que se sigue es conveniente y útil", pues la juventud debe ser dirigida, educada, instruida en consonancia con las luces y la civilización del siglo (Ferreyros, 1865).

El resultado de este estudio que se efectúa en 1857 en la capital de la República, arroja, en lo que se refiere a instituciones particulares, relacionadas con la asignatura de dibujo, el siguiente cuadro:

	HOMBRES	MUJERES
TOTAL COLEGIOS	16	9
Dictan Dibujo Lineal	2	0
Dictan Dibujo	2	5

Como se puede apreciar los colegios femeninos son minoritarios en cantidad, sin embargo el 60% de ellos imparte la asignatura de Dibujo.²¹⁹ En los establecimientos masculinos,²²⁰ sólo el 25% lo hace, de los cuales la mitad está referida a Dibujo lineal y la otra a Dibujo (Ferreyros, 1857).

Lo curioso de esta relación es que la asignatura de Pintura no aparece en ninguno de estos colegios. Sin embargo a través de los periódicos de la época se ha podido detectar que ésta también se enseña. Por ejemplo en 1843 Sabina Meucci en su colegio dicta en el primer año "Principios de Dibujo"; en el segundo "Dibujo en todos los ramos"; en el tercero "Pintura al óleo, miniatura, acuarela, temple y terciopelo"; la misma señora Meucci, hija del pintor italiano Antonio Meucci que por esos años es muy conocido, se hace cargo de estas asignaturas. Para 1848 el Colegio de la Educandas de la calle Valladolid dice enseñar Dibujo y Pintura. Por su parte, en 1859, el Colegio Peruano Inglés enseña el curso de Dibujo y Pintura a cargo del profesor Parasols. Similar actividad realiza ese mismo año el Colegio Noboa, donde las clases son asumidas por José Carrillo.

En el reglamento general de instrucción que el Ministerio correspondiente promulga en el año de 1876, queda establecido para la educación femenina, entre otras asignaturas, la de dibujo (Basadre, 1983:396, T. V). Por otra parte para esa época los avisos de los colegios señalando las asignaturas que ofrecen, disminuyen considerablemente.

²¹⁹ Estos colegios son: El de la Calle de la Minería, creado en 1856; el Colegio de la Señora Lizano, fundado en 1857; el Colegio de la Calle Concha, establecido en 1856; el Colegio de la Calle Zárate, fundado en 1856; el Colegio de la Calle de San Lázaro, establecido en 1857.

²²⁰ Estos colegios son: en Dibujo lineal el Colegio Peruano Francés y el Colegio de Yáñez, el primero establecido en 1853 y el segundo en 1857. En la asignatura de Dibujo el Colegio Preparatorio y el Colegio del Señor Mayuri, el primero fundado en 1852 y el segundo en 1854.

6.4 LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN LA CIUDAD DE AREQUIPA

En la ciudad de Arequipa los intentos son menores y más esporádicos, sin alcanzar los resultados, aunque tardíos, de la capital.

En 1827 se conforma el Colegio Nacional de Ciencias y Artes de la Independencia Americana, destinándose como local el convento de los agustinos. Se hace cargo de las clases de dibujo Manuel José de Recabarren quien modifica el gusto artístico en favor del neoclasicismo. Al año siguiente sus trece alumnos exponen un conjunto de dibujos de "osteología pictórica"; forman parte de estos discípulos algunos artesanos que se capacitan en el dibujo y las matemáticas. Pero el florecimiento de este colegio es efímero pues las crisis políticas y militares no posibilitan la continuidad de la obra (Gutiérrez, 1992:117-120).

Para 1833 en la Universidad de San Agustín se imparte la cátedra de Dibujo a cargo del mismo Manuel Recabarren (Paredes, 1832:54). En los periódicos locales de 1847 se habla de la necesidad de formar una escuela de artes y ciencias relacionada con la industria; se propone que para tal efecto el Gobierno tome el Colegio de Artes donde se enseña pintura, diseño, grabado, arquitectura civil y militar, etc. (Gutiérrez, 1992:117-120) Asimismo se tienen noticias, gracias al discurso que Cayetano Sánchez pronuncia en 1892, que en el Colegio de la Independencia Americana,²²¹ allá por el año de 1850, un grupo

"de 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 (...) era pequeña para nuestro entusiasmo. (...)

Las convulsiones políticas de aquel tiempo, interrumpieron nuestros estudios y desapareció la clase de dibujo." (Sánchez, 1892:8396)

Entre estos discípulos se distinguen Palemón Tinajeros y Pablo Rivera. El primero es favorecido con una beca a París por parte del gobierno peruano, ciudad en la que al poco tiempo fallece. El segundo muere en medio de las faenas de labranza. También asisten Ibánsena, Mojaras, Benavides, y el mismo Sánchez quien relata el episodio.

En 1856 Leonardo Barbieri imparte clases de dibujo en el Colegio de San Antonio y desde años anteriores lo hacen, pero de manera particular, el italiano Antonio Meucci y el francés Lorenzo Saint Cricq (Gutiérrez, 1992:117-120). En 1860 dicta clases particulares de siete asignaturas el señor J.T. Caubrit; entre ellas figura el Dibujo.

6.5 LA ENSEÑANZA ARTÍSTICA EN LA CIUDAD DE CUZCO

La ciudad del Cuzco, heredera de una tradición milenaria en arte y cultura, no permanece ajena ante la enseñanza del dibujo. Este es dictado en algunas instituciones escolares como el Colegio de Ciencias y Artes, asignatura a cargo del director Bartolomé Campos y del maestro José Eusebio Miranda, quien además imparte la misma cátedra en el Colegio de Educandas (Paredes,

²²¹ En 1845 ya imparte esta asignatura Bruno Murga.

1832:62). En 1846 está a cargo del Dibujo en Artes y Oficios, José Alejo Simbort (Carrasco, 1845:129).

6.6 LA ENSEÑANZA DE LA ESCULTURA

Dentro de los dos proyectos (1847 y 1878) más serios que nacen del poder ejecutivo para formar una Academia de Arte, la especialidad de escultura está considerada. En el primer intento, del 6 de abril de 1847, el Ministro de Gobierno Manuel Pérez de Tudela informa al señor Dávila, Inspector del Instituto Nacional que el Señor Presidente toma con agrado establecer una Academia de Pintura, Arquitectura y Escultura (Pérez de Tudela, 1847:3).

Es menester recordar, asimismo, que el artículo primero del decreto del 30 diciembre de 1878 se estipula crear el Instituto de Bellas Artes donde se enseña también la especialidad de escultura. En los cinco años de carrera los futuros artistas poseen un plan de estudios similar que se diferencia recién en el Quinto Año cuando en la enseñanza artística se les imparte "Modelado y composición solo para los pintores y escultores" (Prado, 1879:2).

Pero como ya se ha señalado, la Guerra del Pacífico no sólo deja trunco este último proyecto, sino que además interrumpe el funcionamiento de la Escuela de Artes y Oficios donde, desde 1865 existe una fundición en la que se realizan algunos objetos para el Gobierno (Castrillón, 1911:342). Dicha Escuela, reactivada en 1906 en el local del que fuera el Hospicio de Santa Sofía, tiene como función formar a profesionales de mando medio capaces de realizar un producto práctico para las necesidades industriales del momento, actividad que se lleva a efecto a través de una enseñanza impartida en talleres, algunos de ellos artísticos. A esta institución llega a dictar clases el italiano Libero Valente, encargado de educar a los nuevos escultores que destacan y dan luz a muchas obras del siglo XX; entre ellos figuran Luis Agurto y Artemio Ocaña.

6.7 LA ENSEÑANZA DEL GRABADO Y DE LA LITOGRAFÍA

Si las especialidades de pintura y escultura corren durante el siglo XIX con suerte adversa, la de grabado no se libra de ella. Por el contrario esta disciplina tiene menos posibilidades frente a las otras, pues ni siquiera es considerada dentro de los frustrados proyectos gubernamentales para la formación de una Academia de Bellas Artes.

El primer intento serio por parte del gobierno sobre la enseñanza de la litografía se tiene en 1838 durante la gestión presidencial del general Andrés Santa Cruz, cuando al Museo Nacional son adscritos los grabadores franceses J. Dedé y G. Ducasse para propagar este arte (Basadre, 1983:322, T. II).

Por su parte en la ciudad de Arequipa en 1847 se proponen reasumir nuevamente el estudio de las artes, considerando al grabado como una especialidad necesaria para los requerimientos de la época (Gutiérrez, 1992:118).

De todos los avisos que se publican ofreciendo la enseñanza del arte, sólo uno aparecido en mayo de 1856 oferta lecciones sobre grabado; desgraciadamente este profesor no señala su nombre, pero en su anuncio dice que su enseñanza es "completa sin omitir ninguno de los que hasta hoy se tiene por secreto." ("Grabar", 1856:1)



151. Evaristo San Cristóval.
Francisco Masías, 1894, Litografía
publicada en *El Perú Artístico*.

Los grabadores decimonónicos de la primera mitad del siglo son en su mayor parte extranjeros y ya manejan su especialidad cuando arriban al país. Los pocos artistas nacionales estudian litografía de manera autodidacta, como es el caso de Evaristo San Cristóval quien lo hace a partir de 1886 basándose en manuales franceses; esto le permite en 1887 montar su propio taller conocido como Litografía de Evaristo San Cristóval, espacio en el cual le enseña a su hija Aurora (Fernández, 1995:42), y años más tarde (1893) lanzarse con la edición de la revista *El Perú Artístico*.

Sin embargo cuando a Francisco Laso se le pide la opinión y criterio para fundar una Academia de Artes en el año de 1856, si bien es cierto no menciona a esta disciplina dentro de las posibles asignaturas, si estipula entre los requerimientos que se debe comprar una colección de “grabados de los maestros clásicos Italianos, Alemanes, Españoles y Franceses” a fin que los alumnos los utilicen como modelos para la clase de Copia de la Estampa (Lazo, 1856).

Es importante señalar que la revista *El Perú Ilustrado* (1887-1892), por política de sus editores, es un espacio abierto para que los jóvenes artistas puedan aprender y practicar el arte de la litografía. Gracias a ello surgen varias figuras importantes como la de David Lozano, Luis Melgarejo y Belisario Garay, entre otros.

6.8 LAS BECAS

Como una forma de estímulo a la juventud, es probable que el gobierno, consciente de su debilidad educacional frente a la enseñanza del arte, otorgue becas, algunas de las cuales son nacionales en tanto otras extranjeras.

6.8.1 LAS BECAS NACIONALES

Este tipo de becas está referido a dos instancias: uno para el dibujo lineal que se dicta dentro de los colegios, y otro para el dibujo artístico impartido en la “Academia de Dibujo” que para tal efecto funciona en el antiguo Convento de San Pedro.

Las becas para Dibujo Lineal son otorgadas con la idea implícita de que éste sirva al estudiante para la especialización de algún oficio técnico relacionado con la industria, a fin de que su aprendizaje influya de manera positiva en la capacitación de profesionales de mando medio. Uno de los establecimientos que más se ve favorecido con este tipo de apoyo es el Colegio de Beausejour el cual, gracias a la Prefectura de Lima, en 1849 cuenta con diez becas. Sin embargo éstas no son permanentes pues dos años más tarde (1851) el Supremo Gobierno sólo le otorga dos pensiones (“Colegio...”, 1851:1).

Se puede entender como becas referidas al dibujo artístico aquella actitud por parte del Estado en impartir la enseñanza gratuita de esta materia en la llamada Academia de Dibujo, en donde para 1841 y 1842 asisten ochenta alumnos (Carrasco, 1840:92), reducidos a cincuenta y uno en 1846 (Carrasco, 1846:49) y a cuarenta al siguiente año.

A parte del gobierno, es destacada y conocida la obra iniciada por la filántropa peruana Adelina Concha de Concha, radicada en París. En 1891 la señora Concha convoca a una exposición - concurso para lo cual nombra a un representante en Lima que la sustituye durante el acto. En el mes de mayo del mencionado año, en los salones de la Biblioteca Nacional se realiza este evento en el que participan treinta y dos artistas,²²² además de otros once²²³ considerados consagrados. Luego de un detenido examen, la comisión determina entregar el premio a Luis Ugarte, adolescente de trece años que había participado con el cuadro *Un Mosquetero*. Dicho galardón consiste en una beca de mil ochocientos pesos otorgados a razón de cincuenta pesos mensuales para que el designado pudiese, durante tres años, dedicarse al estudio del arte, ya sea pintura o escultura ("Concurso artísticos", 1891:2947). La muerte repentina de la señora Adelina convierte la beca que deja en testamento con normas poco específicas, en la Academia Concha, la cual se mantiene gracias a los réditos producidos por los fondos destinados.

6.8.2 LAS BECAS EUROPEAS

El primer gobierno en asumir este tipo de compromiso es el del Mariscal Castilla. En el año de 1847 el pintor piurano Luis Montero, gracias a la miniatura que realiza sobre el Presidente Ramón Castilla, tiene la oportunidad de conocer al mandatario, quien al ver sus cualidades determina enviarlo a Italia para que se especialice con una pensión anual de "quinientos pesos fuertes durante dos años" (Portal, 1939:26).

Con este relato se puede observar que por determinación del Presidente de la República, sin examen ni concurso de ninguna índole, algunos peruanos tienen la oportunidad de especializarse en Europa, hecho que se ratifica en el artículo siguiente:

"Varios jóvenes, cuyos padres han tenido influencia en el Gobierno, han hecho viajes a Europa y permanecido allí algún tiempo a costa del Estado. El objeto del Gobierno ha sido que estos jóvenes aprendiesen algo útil y lo transmitiesen después en las oficinas ó colejos. Han regresado algunos, y como hasta ahora no les hemos visto de Europa otra cosa que los vestidos, y cierto tornillo (...) deseamos que dichos jóvenes presenten certificados y examen público de todo lo que han aprendido en Europa a costa del Estado y en seguida, si saben algo útil, lo enseñen en los colejos en clase de profesores." (Contribuyentes, 1851:3)

Si bien es cierto que en el campo del arte estas becas no son numerosas, si existen. A su regreso de Italia, y luego de permanecer un tiempo en Lima, Montero consigue de parte del Presidente José Rufino Echenique -1851-1855- que le prorrogaran la beca. Este beneficio también es alcanzado por Francisco Laso y por Francisco Tinajeros, quienes estudian en París.

²²² Alvarez, Amézaga, Arbulú, Luis Astete, Bravo, Carlos Cáceres, Canales, S. Cárdenas Albarracín, Carrillo, Emma Codda, Clorinda Corpancho, Estela Gómez Carrillo, Modesto Herculles, Herze, Carlos Jiménez, León, Lissón, David Lozano, Miro Quesada, Rafael Odria, Manuel Olivera, José M. Plaza, Prince, Antonio Robles, Eugenio Rossel, Aurora San Cristóval, Saldubí, Solf, Guillermo Spiers, Valdeavellano, Fomas Velez, Manuel Villarán, Vinatea, Alberto Zevallos.

²²³ Teófilo Castillo, A. Cuevas, Carlo Fabbri (italiano), J. Ortega (ecuatoriano), Patricio del Río, José Effio, Francisco Masías, Gerardo Salas, Evaristo San Cristóval, J. Segovia (español), Gaspar Ricardo Suárez.

La intensión implícita por parte del Gobierno es que a su retorno Laso y Montero conduzcan apropiadamente una escuela de bellas artes (Basadre, 1987:279, T.IV). Pero los gobiernos siguientes no posibilitan hacer factible este proyecto. Ante esto la crítica comenta

“Que gloria para el gobierno que ha costeado la educación de un artista y hecho la fortuna de un joven, beneficios que retribuirá este con gloria, y con modelos bellos que acrecienten en este suelo bendecido de amor á las artes liberales.” (Un extranjero, 1852:3)

Pero no todos los artistas tienen acceso a este tipo de privilegios otorgados sin concursos de ninguna clase. Esto se puede leer en el comentario publicado en el diario *El Comercio* cuando dice:

“Es más triste aun pensar en el estado en que se hallan las artes aquí, cuando vemos que se levantan jóvenes dotados a las mas bellas disposiciones, y que podrian llegar a ser buenos artistas si el Gobierno se dignara extenderles su proteccion. D. José Astudillos es uno de ellos. (...) Mandado a Europa á estudiar los buenos modelos que allí abundan, no hay duda que llegaría á ser uno de los mas notables artistas americanos.” (“Escuela...”, 1859:2)

En enero de 1860 Ricardo Suárez, natural de Ayacucho, se marcha a Roma gracias a una beca otorgada por el gobierno (“Cultivar el jénio”, 1860:2). Allí estudia en la Academia de San Lucas bajo la dirección de Rinaldi, escultor cuyas obras son conocidas en Lima, gracias a la compra de una *América y Eva*, que los ministros peruanos de París y Roma le encargan al artista. Esto genera muchas expectativas con respecto a Suárez, pues se espera que vuelva

“hecho un escultor de gran mérito y dará lustre a su patria, y a los estímulos de S.E. y del señor ministro Carpio se deberá que el Perú se engría de haber dado nacimiento á un buen escultor.” (“Cultivar el jénio”, 1860:2)

Las becas son vistas por la crítica como la única solución para educar a los artistas, a raíz de la carencia de una Academia Oficial de Bellas Artes. Sobre el particular se señala que

“¡Cuan fácil sería en un país tan rico como el Perú hacer algo en favor de las bellas artes! Con solo decretar el gobierno una esposicion anual de pinturas asignando un premio ó dos a los artistas mas sobresalientes, veríamos brotar en nuestro suelo fecundo en inteligencias naturales, multitud de talentos ignorados, que hoy en día no salen de la oscuridad en que viven sumidos por falta de estímulo. Entonces todos querian medir sus esfuerzos, todos trabajarían con ardor para lograr su premio, y los mas adelantados podrian ir á adelantar sus estudios á Europa, á espensas del Gobierno, quien en cambio solo les pediría la contribucion anual de un cuadro para formar un Museo Nacional de Pinturas, monumento digno de un pueblo que ha dado ya tantos pasos en la carrera de la civilizacion.” (“Exposición de Pinturas”, 1863:3)

Esta idea ya es practicada en otras academias, como por ejemplo la de San Carlos de México, que por esos mismo años retiene las obras de sus becarios, entre los que se pueden citar

LAS EXPOSICIONES

Las exposiciones, gracias a las cuales se dan a conocer nuevas propuestas y facetas culturales o tecnológicas, posibilitan en sí mismas un gran aporte, no sólo por el despliegue que en ellas se realiza, sino por la trascendencia que sus planteamientos significan.

Una de las formas como pueden ser analizadas es a través del lugar dónde se llevan a efecto; de esta manera surgen las muestras nacionales y las internacionales.

7.1 LAS EXPOSICIONES NACIONALES

Durante este siglo surgen varias iniciativas particulares para conformar un lugar adecuado a fin de poder realizar en él, permanentemente, exposiciones temporales, en las que se exhiban obras pictóricas de artistas nacionales o extranjeros. En 1848 nace el Gabinete Optico que funciona hasta 1853. En el diario *El Comercio* de esos años se lee que en este espacio, cuyo local se ubica en la plazuela de los Desamparados, se presentan exposiciones semanales, siendo la mayor parte de obras provenientes de Europa con carácter histórico universal, paisaje urbano y algunas de género; así se observa la serie histórica de Juana Gray, de Napoleón Bonaparte, de Cortés y la conquista de México, de Pizarro en el Perú, entre otras. También se exponen óleos de artistas nacionales como Luis Montero con *La Venus dormida* en 1852.

De manera paralela algunos establecimientos de otro orden prestan su local para que algún artista presente el último trabajo realizado. Muchos de estos óleos, grabados o esculturas se refieren a retratos de peruanos ilustres importantes en la época como Ramón Castilla, Francisco Javier Mariátegui, o bien de extranjeros destacados entre los que se encuentra Garibaldi.

Gracias a la iniciativa y organización del pintor italiano Barbieri, el 7 de agosto de 1860 se abre, en el claustro del antiguo convento de San Pedro una exposición que es muy concurrida. Sobre ella la crítica comenta:

“Por primera vez en Lima tenemos una exposición de cuadros de diferentes autores reunidos en un solo local, y esto gracias á la perseverancia y celo de algunos artistas, y especialmente del Sr. Barbieri, quien al ver la postración y abandono en que yacen las bellas artes en este país, tuvo el feliz pensamiento de hacer un ultimo esfuerzo para llamar la atención pública sobre las producciones de sus hermanos de arte y las suyas.

Loable esfuerzo, por cierto, y cuyo éxito ha sobrepujado las esperanzas de los mismos que lo intentaron. En efecto desde que abrieron los salones de la calle de los Estudios, muchísimas personas acudieron a visitarlos, y cada día hemos encontrado allí y concurso y mayor de curiosos y aficionados. Señal es esta que demuestra que no es tan grande la indiferencia de nuestro público hacia las obras de arte como algunos creen, y si fuesen mas frecuentes las esposiciones y mas completas, no hay duda, crecería y desarrollaría el gusto, elemento indispensable para apreciar y comprender toda produccion artistica, y entonces podrán contar

a José Salomé Pina y Santiago Rebull, quienes entregan varios óleos realizados en México y en Europa mientras gozan de la beca; hoy día estos son parte del Museo Nacional de Arte que posee un patrimonio digno, significativo y representativo del arte de una época.

Transcurren muchos años para que el Estado peruano proporcione otra pensión a Europa. En 1872, durante la presidencia de Manuel Pardo, es favorecido con dicho estipendio el pintor Daniel Hernández, quien viaja a París. Desgraciadamente por esta misma época el esplendor monetario peruano entra en crisis, pues la riqueza proveniente del guano ya no es tal. Esto se agudiza con la Guerra del Pacífico, motivo por el cual las becas se cortan de manera abrupta.

Tienen que pasar dieciocho años para que el gobierno conceda, recién en 1890, una nueva beca. Se trata del pintor Carlos Baca Flor, que pierde el premio obtenido en la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, por no renunciar a su nacionalidad peruana. El cónsul peruano radicado en Santiago decide apoyar al joven quien arriba a Lima para concretizar el ofrecimiento ratificado por el Presidente Andrés A. Cáceres. Después de una espera de tres años Baca Flor es enviado a París; sin embargo, a raíz de las vicisitudes políticas peruanas internas, el gobierno le suprime a los pocos meses la ayuda, y el artista se ve ante la necesidad de mantenerse sólo en el Viejo Continente.

Para 1904 nuevamente el Estado peruano otorga una pensión para perfeccionarse en el arte de la pintura. Esta vez el favorecido es Herminio Arias Solís quien se traslada a París.

Los frutos que estas becas dan al país pueden apreciarse en las obras de los pintores Laso, Montero, Hernández y Baca Flor en cierta medida. Desgraciadamente el escultor Suárez no le es posible desarrollar su arte de manera apropiada en el país, pues nunca se le brinda la debida oportunidad.

Puede decirse que, entre los artistas que gozan la beca, quien más aporta al país es Daniel Hernández, debido a las circunstancias favorables que se le presentan. Llamado por el gobierno en 1918, se hace cargo de la Dirección de la recién fundada Escuela de Bellas Artes hasta el año de 1933 cuando fallece. De esta forma tiene la oportunidad de volcar sus conocimientos en las nuevas generaciones que dan inicio a la etapa moderna del Perú contemporáneo.



152. Daniel Hernández. *Perezosa*. Óleo sobre tela, 1902.

nuestros artistas con una proteccion mas inteligente y eficaz que hasta ahora.” (“Exposición de pinturas”, 1860:2)

En el local de la Escuela de Artes y Oficios, en julio de 1869, se lleva a efecto otra exposición en la que se exhiben las esculturas italianas *Eva* y *América* (Iriarte, 1872).

Desgraciadamente este tipo de muestras no es usual, por lo que la forma tradicional de exhibir de manera individual una o dos obras continúa vigente; para ello se emplea el espacio cedido por algunas tiendas comerciales, costumbre que se practica desde los años cuarenta. Así, para 1866 el estudio fotográfico de Richardson, tiene una galería donde en forma permanente exhibe obras de esta naturaleza, además de las propias (“Un artista”, 1866:4).

Ante esta realidad y limitante que significa difundir el arte, durante el gobierno de Ramón Castilla se expide un decreto en el cual se manda abrir una “Exposición Anual” de pinturas y dibujos, en la que se premiará con medalla de oro y plata a los artistas más calificados; sin embargo esta orden jamás se cumple, a pesar de las múltiples quejas expresadas por la opinión pública, traslúcidas en las “Crónicas de la Ciudad”, apartado periodístico del diario *El Comercio*. En una de ellas se comenta:

“mientras se expiden decretos estableciendo nuevas facultades y habiendo concursos para los literatos u hombres de ciencia, no solamente no se piensa en proteger la pintura, la música y la escultura, sino que se olvida el cumplimiento de las leyes dictadas con el laudable propósito de favorecer el desarrollo de estas artes.” (“Bellas Artes”, 1866:3)

Esto no significa que exista una actitud pasiva por parte de la población; muy por el contrario, hay una demanda al respecto que se trasluce cuando en marzo de 1868 se le exige a la Municipalidad de Lima realizar una muestra industrial y artística para celebrar, entre otros actos, las fiestas nacionales en el mes de julio, porque

“las exposiciones son en todos los lugares una especie de estadística, que contiene el grado de progreso á que se han elevado los países, y al mismo tiempo, un aliciente poderoso para alcanzar el mayor adelanto posible.” (Exposición”, 1868:3)

El anhelo de tener un edificio dedicado a difundir las expresiones artísticas y científicas se concretiza en enero de 1866 cuando se conforma una “Institución Protectora de las Artes, Ciencias y Comercio, Industria y Literatura Americana”, misma que da nacimiento a uno de los inmuebles más importantes del siglo: El Palacio de la Exposición. El proyecto principal de este organismo es establecer en Lima una gran exposición de los productos americanos contemporáneos, con la finalidad de estrechar los vínculos entre el Perú y los demás países americanos, para lo cual se edifica, en uno de los puntos centrales y frecuentados de la ciudad, un palacio de “elegante arquitectura” compuesto entre otras cosas de una galería para exposiciones de escultura, pintura, un museo y un anfiteatro para lecturas artísticas. En los salones de escultura y pintura existirá una muestra permanente de obras americanas abiertas al público a fin de que pueda estudiar y copiar los modelos. Además habrá otros ambientes: uno para los objetos de arte en venta y otro para el estudio de dichas artes (Bobbio, 1866:4).

Es muy probable que estas inquietudes sean el reflejo de las exposiciones nacionales que se vienen desarrollando en Francia desde 1798, así como de las internacionales que se inician en Inglaterra a partir de 1851, y para las cuales se erige un edificio especial (Battist, 1980:148)

Es así como en Lima, entre 1869 y 1872, se construye el Palacio de la Exposición. La idea de este inmueble como centro de una gran muestra americana se hace realidad cuando se inaugura el 1º de julio de 1872, permaneciendo abierta por espacio de tres meses. En ella se exponen además de objetos de arte, productos naturales e industriales del Perú y otros países. Entre las obras de arte se aceptan pinturas en lienzo, cobre, madera, vidrio, al fresco, miniaturas, aguadas, dibujos de todas clases. Las esculturas pueden ser en madera, mármol, de alto y bajo relieve, y los grabados de alto o bajo relieve, en hueco, piedra o metal, a cincel o por medio de ácidos. Los premios que se reparten son tres medallas: una de oro, otra de plata y la tercera de cobre (*Reglamento...*, 1870:3-34).

Jorge Basadre en su *Historia de la República del Perú* comenta:

“Entre las pinturas podíase contemplar la de Luis Montero sobre los funerales de Atahualpa. Eran de admirar, además, una pieza de mosaico con diferentes clases de madera de Tumbes, obra de Enrique Jiménez y las figuras de Luis Medina, artista oriundo de Ayacucho. Consistían ellas en un aparato de agua bendita, una representación del descenso de la cruz, el busto del ministro Santa María, la imagen en tamaño natural de Venus durmiendo, una mujer india y un hombre también de la misma raza. (Basadre, 1983:367, T.V)

Asimismo participa Federico del Campo con un cuadro pintado en Europa, por el cual se hace acreedor a la medalla de cobre (Núñez Ureta, 1975:94).

Si se tienen en cuenta las circunstancias particulares en las que se realiza esta exposición de carácter americano, de oficialidad solemne y de gran trascendencia publicitaria e informativa, el hecho se convierte en un fenómeno socio político donde se manifiestan las tendencias del gusto y de las formas, las técnicas arquitectónicas y el desarrollo de la estructura urbana (Ballist, 1980:147). Con ella el Perú, a diferencia y ventaja de otras naciones latinoamericanas, entra en el concierto mundial de las exposiciones que incluye la ciencia, la tecnología y el arte; sin embargo este ingreso se frustra cuando, años después, el país se involucra en la Guerra del Pacífico arrastrándolo a una de las crisis más grave de su historia.

A través del libro de Emilio Gutiérrez de Quintanilla se sabe que en 1877 la Municipalidad de Lima organiza otra muestra (Gutiérrez, 1916:368). En ella

“se expuso una Venus Culpable de Rinaldi, La inocencia de Menchoni, provenientes del taller del célebre Campaloni de Florencia, y un busto en mármol de Pio IX. También se exhibió entonces un busto de Garibaldi por el escultor Pelossi.” (Porras 1984:84)

Gracias a la filántropa peruana Adelina Concha de Concha radicada en París, e interesada en estimular a la juventud peruana en el cultivo del dibujo, la pintura y la escultura, el 3 de mayo de 1891 en los salones de la Biblioteca Nacional se inaugura una gran exposición concurso. La finalidad de la muestra es otorgar diversos premios (medallas, menciones honoríficas) siendo el principal de ellos de tipo económico, pues el beneficiado recibe la suma de mil ochocientos pesos que se le entregan en una pensión mensual de cincuenta pesos, con el sólo requisito de dedicarse al estudio del arte. El joven Luis Ugarte, de trece años, es el galardonado, mientras el público aprecia los cuadros y esculturas de más de veinte expositores, entre los que se encuentran algunos consagrados como Ricardo Suárez, José Effio y Francisco Masías (“La fiesta del arte”, 1891:2086).

A raíz del cuarto centenario del descubrimiento de América, en varias partes del mundo se realizan exposiciones, y Lima no se queda atrás. En el Palacio que para tal efecto se construye hacia veinte años, se convoca a esta muestra que tiene entre otros objetivos, "formar en Lima una exposición permanente". De esta muestra algunos objetos son seleccionados para ser llevados a la exhibición de Chicago, por lo que no pueden retirarse. Entre las diversas sectores en que está organizado el Palacio, se encuentra el artístico en el cual se encierra lo relacionado a la escultura, a la fotografía, a la tipografía y sus accesorios, a las antigüedades, a la pintura, al

"dibujo con lápiz, carboncillo o pluma, sobre papel, lienzo, cobre, madera o vidrio, pinturas de toda clase, al fresco o a la aguada o al pastel, originales o copias de obras clásicas o naturales." ("Programa...", 1892:8513)

Una vez inaugurada la muestra nacional el 12 de octubre, en ella se aprecian los cuadros de Carlos Jiménez y Rebeca Oquendo (Núñez Ureta, 1975:100, 114), además, diversas especies de los reinos animal, vegetal y mineral, objetos de arqueología y obras de artistas peruanos y extranjeros entre las que se hallan piezas de cerámica y pintura (Basadre, 1983:186, T. VII).

Las exposiciones nacionales de una u otra manera logran ser permanentes en la ciudad de Lima. Aunque la mayor parte de ellas es de tipo individual, restringida a una pieza en un local comercial, cumplen con la función, no sólo de presentar obras originales en las que el artista trata de expresar su genialidad, sino de distribuirlas en el mercado local cuando se contacta al emisor con el espectador.

7.2 LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES

El acontecimiento más significativo en el ámbito artístico e industrial del siglo XIX son las exposiciones internacionales, espacio de confrontación de diversas propuestas estilísticas encaminadas a generar artículos de uso común capaces de unir lo funcional con lo estético.

Nacidas en la Inglaterra de 1851 en plena época victoriana con un ideal económico de libre cambio, el Perú participa en ellas directamente de manera oficial como una propuesta emanada del Estado, o indirectamente a través de sus artistas quienes se inscriben en forma individual sin un apoyo oficial.

En el año de 1855 se celebra en París la Exposición Universal, presentada en

"una de las grandes y primeras realizaciones de las construcciones metálicas, las primeras investigaciones y los primeros productos de la técnica del hormigón armado y una sección específicamente destinada a las artes..." (Battist, 1980:153)

En forma independiente exhiben los pintores Francisco Laso e Ignacio Merino, quienes radican por esos años en Europa. Laso muestra *Indio alfarero* y Merino *Campamentos de indios* obras sobre las que la crítica local se expresa favorablemente a través de *Du Pays* y *Souvenirs de l'Amerique espagnole* (Gutiérrez, 1916:359).

Es recién en la Exposición Universal de París, en 1878, "considerada la más discreta y prudente de todas las exposiciones universales" (Battist, 1980:158), cuando el Perú interviene de manera oficial con una serie de objetos que no se han podido precisar, pero que son devueltos al país en el barco francés *Sourabaya* en mayo de 1879 ("Exposición de París", 1879:3). En esta

muestra exhibe también, pero de modo independiente, la pintora Rebeca Oquendo, oportunidad en la cual la nombran miembro de la Asociación Europea de Artistas.

Asimismo Daniel Hernández y Alberto Lynch, en diversas oportunidades concurren a la Exposición Universal de París, ciudad en la que radican, haciéndose acreedores, además, de algunas medallas²²⁴ (Núñez Ureta, 1975:114, 116, 148).

A partir de 1889 las exposiciones se difunden de manera sorprendente (Battist, 1980:165). En esta euforia mundial otra vez el Perú acude en forma oficial en la de París de 1890. Para tal efecto manda a erigir un pabellón de características eclécticas, obra a cargo del arquitecto francés Ferdinand Gallard; el inmueble, de estructura metálica, es trasladado con posterioridad a la ciudad de Lima, siendo en la actualidad el Centro de Estudios Militares.

En 1892 se cumplen los cuatrocientos años del “Descubrimiento de América”. Para celebrar este trascendente hecho histórico en Madrid se realiza una exposición de carácter internacional, la cual se inaugura el 12 de setiembre de 1892. A ella asiste de manera oficial el Perú con obras que dan a conocer las culturas anteriores al descubrimiento de América y contemporánea, así como productos agrícolas, datos históricos y objetos arqueológicos (*Anales...*, 1898-A:11). Expone además un sobrerrelieve en yeso realizado por el escultor peruano Lorenzo Roselló; en él se representa a dos “tipos de la raza indígena” (*Anales...*, 1898-B:13).

Desde 1888 Estados Unidos anuncia celebrar el cuarto centenario de la llegada de Colón a América, con “una exposición permanente de historia, artística e industrial de las tres Américas”. Esta idea, muy celebrada por el semanario *El Perú Ilustrado*, despierta inquietudes, pues a decir de los editores, es algo trascendente para los pueblos del Nuevo Mundo, así como para quien ambicione el progreso del suelo natal y el de todo el continente latinoamericano, por lo que resulta necesario cooperar por cuanto medio posible para llevarla a efecto pues la historia, la ciencia, el comercio y las industrias reciben positivos beneficios en certámenes de esta naturaleza (“Nuestros Grabados”, 1888-B:306).

Sin embargo la muestra no es como se había anunciado. Convertida en un evento de carácter internacional, las causas fundamentales son, para Estados Unidos, las económicas, aprovechando la coyuntura histórica. El aumento de población y la expansión productiva exigen a norteamérica nuevos mercados, actuar que además coincide con la idea de alcanzar el poder marítimo (Battist, 1980:166).

Inaugurada el 13 de mayo de 1893 en la ciudad de Chicago, se realiza una exposición también internacional a la que denominan “Exposición Universal de Colón”. A ella se presenta el Perú con objetos arqueológicos y obras contemporáneas, así como productos agrícolas (*Anales...*, 1898-A:11), incluyendo además una serie de cien fotografías de Enrique Arnaez que para tal efecto el gobierno manda preparar: cincuenta son vistas de los monumentos más importantes de Arequipa, Puno y Cusco, mientras las fotos restantes versan sobre Lima (*Anales...*, 1898-B:19).

De esta manera el Perú entrega al extranjero la imagen de un país lleno de riquezas y fantasías por sus vestigios arqueológicos, habitantes autóctonos, exuberante flora y fauna, rica minería, vendiendo así la idea de un sueño romántico que puede alcanzar cualquier avezado inversionista.

²²⁴ Alberto Lynch gana medalla en 1890, 1892 y 1900. Daniel Hernández lo hace en 1899 y 1900 (Núñez Ureta, 1975:114, 148).

RELACION DE ARTISTAS EN EL SIGLO XIX PERUANO²²⁵
ARQUITECTOS, PINTORES, DIBUJANTES, ESCULTORES, LITÓGRAFOS, GRABADORES,
FOTÓGRAFOS Y DAGUERROTIPO.

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Matías Maestro (1766-1835)	Vitoria, España	Arquitecto, Pintor	Lima	1790-1835
José del Pozo (1759-1821)	Sevilla, España	Pintor	Lima	1790-1821
Fernando Brambilla (1750-1832)	Italia	Dibujante	Callao, Lima	1793
Giovanni Revenet (1768-18??)	Parma, Italia	Dibujante, Pintor	Callao, Lima	1793
Tomás Abenzini	Italia	Arquitecto	Arequipe: Cayma, Cabana y Cabemilla	Fines siglo XVIII
Martín Petris	Roma, Italia	Retratista, Arquitecto	Arequipa	1797-1813
Pablo Rojas (1870-1840)	Lima, Perú	Pintor	Lima	1800-1840
Atanasio Dévalos (17??-18??)	Perú	Grabador	Lima	1800-1843
Francisco Javier Cortés de Alcocer (1770?-1841)	Quito, Ecuador	Pintor	Lima	1806-1841
Mariano Carrillo (17??-18??)	Lima, Perú	Pintor	Lima	1810-1822
Cabello		Grabador	Lima	1816-1826

²²⁵ El cuadro que a continuación proporciono, aglutina ocho disciplinas relacionadas con el mundo de las artes plásticas. Acá se reúnen a cuatrocientos veintinueve artistas peruanos y extranjeros cuyo deambular en el arte se registra entre 1790 y 1921. Algunos practican dos o más especialidades a la vez, las que de una u otra manera se encuentran interrelacionadas.

Titulado "Relación de artistas en el siglo XIX peruano", está distribuido en cinco columnas de manera cronológica en base a la vida activa que los artistas tienen en Perú. En él he considerado su nombre, y cuando se tuvo acceso, fecha de nacimiento y muerte. Con respecto al lugar de origen seguí el criterio de señalarlo lo más preciso posible, sin embargo a veces carecía de todo tipo de datos, por lo que opté dejarlo en blanco, colocar extranjero cuando tenía la certeza de que no era peruano y europeo cuando poseía la seguridad de que había nacido en el viejo continente. La tercera columna especifica la profesión que a veces puede ser más de una, actitud que no es extraña dentro de la mentalidad romántica. La cuarta columna señala la ciudad en la cual reside o se realiza profesionalmente en nuestro país. Finalmente en la quinta aparecen los años de su actividad en el Perú entorno a los cuales se ordenó este esquema sinóptico.

Con este cuadro entrego un panorama sintético de los artistas cuya actividad está relacionada con el Perú decimonónico, así como los años y las disciplinas con las cuales se encuentran involucrados.

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
E. Vidal		Pintor, Dibujante	Lima	1820
Pascual Saco Oliveros (1795-1868)	Perú	Pintor	Lima	1821-1868
José Gil de Castro (1783-1841)	Lima, Perú	Pintor	Lima	1822-1841
Robert Dampier	Inglaterra	Dibujante	Lima, Callao	1825
Juan de Herrera		Arquitecto	Lima	1826
Francis Martin Drexel (1792-1863)	Austria	Pintor	Lima	1827-1829
Manuel José de Recabarren		Pintor	Arequipa	1827
Pancho Fierro (1809-1879)	Lima, Perú	Pintor	Lima	1829-1879
José Anselmo Yáñez	Quito, Ecuador	Pintor, Dibujante	Lima	1830-1857
Juan Berrocal	Ayacucho, Perú	Escultor	Ayacucho	1834
François Leonce Angrand (1808-1886)	Francia	Dibujante	Lima, Perú Ayacucho y Cusco	1834 y 1839 1847
Manuel Ugalde (1817-1881)	Quito, Ecuador	Pintor	Cusco	1835
Bartolomé Lauvergne (1805-1871)	Francia	Dibujante	Lima	1836
Theodore Auguste Fisquet (1813-1890)	Francia	Dibujante	Lima	1836
Roberto Tiller	Francia? Estados Unidos?	Grabador, Dibujante	Piura Lima	1837
Pedro Dávalos	Perú	Grabador	Lima	1837-1891
Juan Dedé	Francia	Litógrafo	Lima	1838-1847
G. Ducasse	Francia	Litógrafo	Lima	1838-1843
Ignacio Merino (1871-1876)	Piura, Perú	Pintor, Litógrafo	Lima	1838-1850
Alfred Agate (1812-1846)	Estados Unidos	Dibujante	Lima	1839
Claudio Gay	Francia	Dibujante	Callao	1839
Camilo Domeniconi	Italia	Pintor, Dibujante	Lima	1840

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Antonio Meucci	Roma, Italia	Pintor	Arequipa Callao y Lima	1839 1840-1854
Nestor Corradi	Italia	Pintor	Lima	1840
Amadeo Gras	Europa	Pintor	Lima	1841
Angel Fiscornia	Italia	Escultor	Lima	1841-1843
Max Radiguet (1816-1877)	Francia	Dibujante	Lima	1841 1845
Maximiliano Danti	Europa	Daguerrotipo	Lima	1842
Juan Mauricio Rugendas (1802-1858)	Alemania	Pintor, Dibujante, Litógrafo	Lima, Cuzco, Arequipa	1842-1845
Sabina Meucci		Pintora	Lima	1843-1854
Antonio Santos Zevallos	Quito, Ecuador	Pintor	Lima	1843
Manuel Paz	Perú	Pintor	Lima	1843-1847
Eduardo Espinoza		Pintor, Dibujante, Litógrafo	Lima y Callao	1843-1868
Pedro Cheretti	Italia	Arquitecto, Escultor	Lima	1843
Baltazar R. Herve	Inglaterra	Pintor	Lima	1843
Mariano Arbe	Cusco, Perú	Escultor	Lima	1843
Rolin	Francia	Pintor, Dorador	Lima	1844
P. Daviette	Francia	Fotógrafo, Pintor, Decorador	Lima	1844-1848
Domingo Zapata (1777-1845)	Perú	Pintor	Lima	18207-1845
José Coronel	Perú	Grabador, Tallador	Lima	1845-1846
J.M.P. Mathon	Extranjero	Grabador, Tallador	Lima	1845
Fernando Lebleux	Extranjero	Daguerrotipo	Lima	1845
A.D. Lettre	Extranjero	Daguerrotipo	Lima	1845-1846
Raimundo Augusto Quinsac Monvoisin (1790-1870)	Gascuña, Francia	Pintor	Lima	1845-1847
Clara Filleul	Francia	Pintora	Lima	1845-1847

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Manuel D. Carvajal	Colombia	Pintor	Lima	1846-1848
Miguel Sánchez	Español	Escultor	Lima	1846
Furnier	Extranjero	Daguerrotipo	Lima	1846
Newman	Extranjero	Daguerrotipo	Lima	1846
Rafael Rocas	Español	Pintor	Lima	1846
J.N. Newland	Estados Unidos	Daguerrotipo	Lima Arequipa	1846-1847 1849
Jacinto Pedeville	Extranjero	Daguerrotipo	Lima	1846-1853
Domingo Vallarino	Italia	Pintor	Lima	1847
Herman Husband	Extranjero	Daguerrotipo	Lima	1847
White	Extranjero	Daguerrotipo	Lima	1847-1849
Charles Ward	Extranjero	Daguerrotipo	Lima	1847-1848
Jacob Ward	Extranjero	Daguerrotipo	Lima	1847-1848
Jacinto Pedevilla	Italia	Daguerrotipo, Fotógrafo	Lima	1848-1853
Santiago G. Sawking	Inglaterra	Pintor	Lima	1848-1849
Isidro Francisco Surbled	Extranjero	Escultor	Lima	1848-1853
Mantilla	Perú?	Pintor	Lima	1848
Jacinto Rada	Arequipa, Perú	Pintor	Lima	1848
Leopoldo de Blossieres	Francia	Pintor	Lima	1848-1852
Boggs	Estados Unidos	Pintor, Dorador	Lima	1848
Crossman	Estados Unidos	Pintor, Dorador	Lima	1848
Santiago Ostrander	Estados Unidos	Daguerrotipo	Lima	1848
Casidanus		Pintor	Lima	1848
D. Francisco	Francia	Daguerrotipo	Callao	1848
Arturo Terry	Estados Unidos	Daguerrotipo	Lima	1848-1862
Francisco Laso (1823-1869)	Tacna, Perú	Pintor	Lima	1841-1869 (interrumpidos)
Antonio Raimondi (1826-189?)	Milán, Italia	Acuarelista y Dibujante Científico	Lima y Perú	1850-189?

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Duvois	Europa	Dibujante, Pintor	Perú	1850?-1880
F. Palemón Tinajeros (1832?-1855?)	Arequipa, Perú	Pintor	Arequipa Lima	1850 1854
Luis Bellanger	Europa	Pintor, Decorador	Lima	1851
Eduviges Sánchez	Perú	Dibujante	Lima	1851
Ernesto Charton	Francia	Pintor	Lima	1851
Manuel Ortega		Grabador	Lima	1851
Carlos Midroit	Francia	Litógrafo, Grabador	Lima	1851-1862
Juan Adams	Nueva York, Estados Unidos	Daguerrotipo	Lima	1851-1854
Tschudi	Suiza	Dibujante	Arequipa, La Libertad, Lima	1851
Luis Montero (1826-1869)	Piura, Perú	Pintor	Lima	1851-1852 1868-1869
José M. Tiravanti	Italia	Ingeniero, Pintor, Escultor	Lima	1852-1885
Virgilio Pelossi	Italia	Escultor	Lima	1852-1863
Benjamin Franklin Pease (1822-1880)	Estados Unidos	Daguerrotipo, Fotógrafo	Lima y Arequipa	1852-1888
Jacobo Stein	Extranjero	Fotógrafo	Lima	1852
Vaughn	Extranjero	Fotógrafo	Lima	1852
Mammel San Martín	Lima, Perú	Arquitecto	Lima	1853-1879
Juan Luis Guerrero		Escultor, Grabador	Lima	1853
Jerónimo Carvo		Pintor	Lima	1853
Thomás Boon	Extranjero	Daguerrotipo	Lima	1853
Eduvijas de Corpancho	Lima, Perú	Pintora	Lima	1853
Simón Sánchez		Daguerrotipo	Lima	1853
L.F. Montobio		Fotógrafo	Lima	1854
Batolomé Velarde	Perú	Fotógrafo	Lima	1854-1860
Williez	Estados Unidos	Dibujante, Caricatur	Lima	1855
Maximiliano Mímey	Francia	Arquitecto	Lima	1855-1860

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Francisco Masías (1837-1893)	Perú	Pintor	Lima	1855-1894
Ignacio Manzoni (1797-1888)	Milán, Italia	Pintor	Lima	1855
Emilio Ruiz	Francia	Pintor	Lima	1855
A.A. Bonaffé	Francia	Dibujante, Pintor, Litógrafo	Lima	1855-1857
Emilio Prugue	Francia	Dibujante, Litógrafo	Lima	1855-1866
Soldatti	Italia	Arquitecto	Lima	1855
Santiago Abel Hernández	Perú	Daguerrotipo	Lima	1855
T. Amic Gazin	Francia	Fotógrafo	Lima	1855-1858
Pedro Emilio Garreaud (1835-1875)	Francia	Fotógrafo	Lima	1855-1859
Fernando Garreaud	Francia	Fotógrafo	Lima	1855-1859
W.G. Fullerton	Extranjero	Fotógrafo	Lima	1856
Lorenzo Saint Cricq	Francia	Pintor	Arequipa	1856
Félix Salazar	Perú	Fotógrafo	Lima	1856-1890
Leonardo Barbieri	Santa María, Italia	Pintor, Dibujante	Arequipa Lima	1856 1857-1865
Leon Rochabrun	Francia	Pintor, Decorador	Lima	1857
Toribio Alonso Calmet (1831-1867)	Perú	Pintor	Lima	1857
Fernando Arrigoni	Italia	Pintor	Lima	1857
Boulot	Europa	Escultor, Dorador	Lima	1857
Bernard	Europa	Escultor, Dorador	Lima	1857
Juan Fuentes	Perú	Fotógrafo	Lima	1857-1862
Juan de Dios Ingunza (1824-1874)	Perú	Pintor	Lima	1857-1874
Carbillet	Francia	Fotógrafo	Lima	1857-1859
Winants	Extranjero	Fotógrafo	Lima	1858
Bouvie	Extranjero	Fotógrafo	Lima	1858-1860

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Roberto Britten (1833-1882)	Birmingham, Inglaterra	Grabador	Lima	1858-1882
José Astudillos	Perú	Pintor	Lima	1859
José Carrillo		Dibujante, Pintor	Lima	1859
Ulderico Tenderini de Piacenza	Italia	Escultor	Lima	1859-1879
Francisco Pietrosanti	Italia	Escultor	Lima	1859-1868
Enrique D. Witt Moulton	Nueva York, Estados Unidos	Fotógrafo	Lima	1859-1863
Villroy L. Richardson (1835-1871)	Nueva York, Estados Unidos	Pintor fotográfico. Fotógrafo	Lima	1859-1877
Schwder	Europa	Arquitecto, Escultor	Lima	1859-1860
Federico del Campo (1837-1914)	Lima, Perú	Pintor	Lima	1860-1867
Carlos Jiménez (1840-1900?)	Arequipa?, Perú	Pintor	Lima	1860-1891
Anónimo (negro) 1847-18??)	Lima, Perú	Escultor	Lima	1860
Hughes Natariel	Inglaterra	Pintor	Lima	1860
Seañ		Pintor	Lima	1860
Estenos	Perú	Pintora	Lima	1860
García	Perú	Pintora	Lima	1860
Dupuch	Perú	Pintora	Lima	1860
Ruiz	Perú	Pintor	Lima	1860
Casafranca	Perú	Pintor	Lima	1860
Mammel Rivas	Lima, Perú	Escultor	Lima	1860
Juan Cazaux	Extranjero	Fotógrafo	Lima	1860
J.T. Caubrit		Dibujante	Arequipa	1860
Federico Torrico (1820-1879)	Lima, Perú	Pintor	Lima	1860-1879
Eugenio Abele	Europa	Litógrafo, Grabador	Lima	1860-1889
Rafael Castillo (1837-1887)		Fotógrafo	Lima	1860-1887

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Ricardo Gaspar Suárez	Ayacucho, Perú	Escultor, Pintor	Lima	1860 1876-1891
Giovanni Matellini (187?-1911)	Italia	Constructor	Lima	1860-1911
Leopoldo Fabre		Escultor	Lima	1861
Bruno	Italia	Escultor	Lima	1855?-1861
Ibrahim Clarette	Extranjero	Litógrafo, Dibujante	Lima	1861
Lecome	Extranjero	Litógrafo, Dibujante	Lima	1861
Augusto Beauboeuf	Francia	Pintor fotográfico	Lima	1861
Isabel Larrañaga	Perú	Pintora	Lima	1861
Gaspar Valls	España	Pintor	Lima	1861
Eugenio Maunoury	Francia	Fotógrafo	Lima	1861-1870
Patricio del Río	Perú	Pintor	Lima	1861-1891
Echerri	Perú	Pintor	Lima	1862
Cipremcis Hall	Estados Unidos	Dibujante, Pintor	Lima	1862
G. Banden		Grabador	Lima	1862
Augusto Le Plaugeon (1826-18??)	California, Estados Unidos	Fotógrafo	Lima	1862
Gregorio Serna		Pintor, Decorador	Lima	1862
Matías Gómez		Pintor, Decorador	Lima	1862
Julio Jullia		Fotógrafo	Lima	1863
Mateo Graziani	Génova, Italia	Arquitecto	Lima	1863-1879
Nicolás Palas (1877-1891)	Quito, Ecuador	Pintor, Dorador	Lima	1863-1891
Palas	Quito, Ecuador	Escultor, Dorador	Lima	1863-1891
Aquiles Courret	Francia	Fotógrafo	Lima	1863-1873
E. Briard	Extranjero	Dibujante	Lima	1863
Francisco Rizo Patrón	Chile	Pintor	Lima	1863
Mamuel Fernández		Fotógrafo	Lima	1863
José Garavito		Fotógrafo	Lima	1863

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
José García		Fotógrafo	Lima	1863
George Ephraim Squier (1821-1888)	Estados Unidos	Dibujante	Perú	1863-1865
José Santos Suárez		Pintor, Dorador	Lima	1863
Miguel Trefogli	Suiza	Arquitecto	Lima	1864-1921
José. Negretti	Italia	Fotógrafo	Lima	1865-1868
Geo W. Carleton (1832-1901)	Estados Unidos	Grabador, Caricaturista	Lima	1865-1866
Luis Sadá	Italia	Ingeniero	Lima	1866
Antonio Leonardi	Italia	Pintor, Arquitecto, Escenógrafo	Lima	1866-1872
A. Delmone	Londres, Inglaterra	Fotógrafo	Lima	1866
Bezini	Roma, Italia	Escultor	Lima	1866
Nicolás Young Gómez	Perú	Escultor	Lima	1866
Antonio Robles	Perú	Escultor	Lima	1866
Sixto Domingo Quispe	Perú	Pintor	Lima	1866
Lambert	Europa	Pintor, Decorador	Lima	1866
Noel	Europa	Pintor, Decorador	Lima	1866
James Orton (1830-1877)	Estados Unidos	Dibujante Científico	Paita Iquitos, Lima y Puno Puno	1867 1873-1874 1877
Miguel Vallejos	Ecuador	Pintor	Lima	1868
Eduardo Andrade	Perú	Dibujante	Lima	1868
Espinoza		Fotógrafo	Lima	1868?
Pedro Vonini	Suiza	Arquitecto	Lima	1868-1921
Ignacio Lecca		Fotógrafo	Lima	1869?
Merille		Fotógrafo	Lima	1869?
Evaristo San Cristóval (1848-1900)	Cerro de Pasco, Perú	Dibujante, Litógrafo	Lima	1869-1900
Teodoro Ramírez		Fotógrafo	Lima	1870?
Enrique Dohru		Fotógrafo	Lima	1870-1880

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Luis Medina	Ayacucho, Perú	Escultor	Lima	1872
Fernando Zeballos (1840-1900?)	Arequipa, Perú	Pintor	Arequipa, Pisco	1873-1900
Félix Bragagnini Gai (1848-1923)	Roma, Italia	Grabador, Joyero	Lima Arequipa Cusco	1873 1877-1885 1885-1923
José Muccetti	Italia	Constructor	Callao	1874
George B. Von Grumbkow	Extranjero	Fotógrafo	Perú	1875-1877
Charles Wiener (1851-1913)	Austria (nacionalizado francés)	Dibujante	Perú	1876
Joaquín Ferreyra		Arquitecto	Lima	1879
Jacobo López Castilla		Arquitecto	Lima	1879
Eduardo Brugada	Perú	Arquitecto	Lima	1879-1897
Félix Gautherot	Europa	Arquitecto	Lima, Huancavelica	1879-1906
Octavio Tagliani	Europa	Arquitecto	Lima	1879
Antonio Saldati	Europa	Arquitecto	Lima	1879
Artemio Cabieses	Europa	Arquitecto	Lima	1879
M. Euglander	Europa	Litógrafo, Grabador	Lima	1879
E.D. Adams	Europa	Litógrafo, Grabador	Lima	1879
García	Europa	Litógrafo, Grabador	Lima	1879
Proaño	Europa	Litógrafo, Grabador	Lima	1879
E. Grús	Europa	Litógrafo, Grabador	Lima	1879
Jorge Bamdembrande	Europa	Litógrafo, Grabador	Lima	1879
G. Barnicoat	Europa	Litógrafo, Grabador	Lima	1879
Bvoske	Europa	Litógrafo, Grabador	Lima	1879
Rafael Chiesa	Europa	Litógrafo, Grabador	Lima	1879
Mazuel Mondejar		Litógrafo, Grabador	Lima	1879
R.T. Rinaldi	Italia	Litógrafo, Grabador	Lima	1879
Antonio Herrera		Litógrafo, Grabador	Lima	1879
Devey		Fotógrafo	Lima	1879

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Peter Bacigalupi (1855-1977)	Estados Unidos	Fotógrafo, Litógrafo	Lima	1879-1977
Rafael Colmenares		Fotógrafo	Lima	1879-1914
Santiago Basurco	Perú	Arquitecto, Ingeniero	Lima	1879-1921
M.C. Muñoz Yrala		Pintor	Lima	1880
Edward Clifford Spencer (1844-1914)	Estados Unidos	Fotógrafo	Arica Lima y Callao	1880 1881
Pedro Roselló	Italia	Arquitecto, Escultor	Lima	1881
José Pujol	Lima, Perú; nacionalizado cubano	Escultor (marmolista)	Lima	1884-1921
Pedro Eduardo Pujol	Lima, Perú; nacionalizado cubano	Escultor (marmolista)	Lima	1884-1921
Emilio Gutiérrez Quintanilla	Perú	Pintor, Crítico	Lima	1885
Ramón Muñiz	España	Pintor	Lima	1885
Ricardo Payer	Austria	Dibujante	Iquitos Lima	1885 1890
David Sbarbaro	Italia	Constructor	Lima y balnearios	1885-1924
Luigi Mammarelli	Italia	Constructor, Ebanista	Lima	1885-1924
Victoriano Denegri		Arquitecto	Lima	1886
Carlos Baca Flor (1867-1941)	Arequipa, Perú	Pintor Escultor	Lima	1886-1890
Du Noir		Litógrafo	Lima	1887
J.F. Delgado		Litógrafo	Lima	1887
Félix Cordighia y Lavalie		Pintor, Fotógrafo	Lima	1887
Clorinda Corpancho	Perú	Pintora	Lima	1887 - 1891
M. Aguirre	Callao, Perú	Litógrafo	Lima	1887
Campbell		Litógrafo	Lima	1887
Julio Gálvez		Litógrafo	Lima	1887
Sanalete		Litógrafo	Lima	1887

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Zenón Ramírez	Perú	Litógrafo	Lima	1887-1891
Cackler		Litógrafo	Lima	1887
Lange		Litógrafo	Lima	1887
Enrique Lazarte		Litógrafo	Lima	1887
Mammel E. Owerd		Litógrafo	Lima	1887
Cecile Villon		Litógrafo	Lima	1887
Luis J. Sobenes		Litógrafo	Lima	1887
Luis Melgarejo		Litógrafo	Lima	1887-1890
Williams Nathion	Europa	Litógrafo	Lima	1887-1890
Enrique Jiménez Góngora		Litógrafo	Lima	1887-1889
R. Polar		Litógrafo	Lima	1887-1889
Pablo Turado	Perú	Litógrafo	Lima	1887-1889
Guillermo Spiers		Litógrafo	Lima	1887-1891
Pablo Schindler	Alemania	Litógrafo	Lima	1887-1892
Belisario Garay	Perú	Litógrafo	Lima	1887-1893
Teófilo Castillo (1857-1922)	Carhuás, Perú	Pintor, Fotógrafo, Crítico	Lima	1887-1922
Carlo Fabri (1860-1942)	Fabriano, Italia	Litógrafo, Tipógrafo	Lima	1887-1942
Suárez		Litógrafo	Lima	1888
Sewell		Litógrafo	Lima	1888
Eloy A. Santur	Piura, Perú	Litógrafo	Piura	1888
J. Espinoza y Castillo		Litógrafo	Lima	1888
Oñate		Pintor	Lima	1888
Nicanor Boloña		Litógrafo	Lima	1888
Clemente Alcalá		Dibujante, Litógrafo	Lima	1888
Enrique Arnaez	Perú	Dibujante, Fotógrafo	Lima	1888-1892
Arturo Ayllón		Litógrafo	Lima	1888

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
M. Bendiola		Litógrafo	Lima	1888
Hare		Litógrafo	Lima	1888
C. L. Hogue		Litógrafo	Lima	1888
S. Martín Gordillo		Litógrafo	Lima	1888
Pierce		Litógrafo	Lima	1888
William Irving Taylor	Estados Unidos	Dibujante, Litógrafo	Lima	1888-1891
David Lozano	Perú	Litógrafo	Lima	1888-1891
Daniel Pita		Litógrafo	Lima	1889
Carlos Ramos		Litógrafo	Lima	1889
J. Raberg		Litógrafo	Lima	1889
Ch. Perron		Litógrafo	Lima	1889
J. C. Macedo		Litógrafo	Lima	1889
C. Gonzales		Litógrafo	Lima	1889
J. L. Gómez Sánchez		Litógrafo	Lima	1889
E. Dávila		Litógrafo	Lima	1889
M. P. del Castillo		Litógrafo	Lima	1889
Daniel E. Cuevas		Litógrafo	Lima	1889
Romeo Gago		Litógrafo	Lima	1889-1890
Aurora San Cristóval (1878-1977)	Lima, Perú	Litógrafa, Dibujante	Lima	1889-1977
Teodosio Ramos Palacios		Litógrafo	Lima	1890
Maldonado		Litógrafo	Lima	1890
Ariojini		Litógrafo	Lima	1890
F. Barraza Fuentes		Fotógrafo	Lima	1890
Bertrama		Litógrafo	Lima	1890
Fernando Garreaud (1869-1929; hijo)	Chile	Fotógrafo	Lima	1890
Diego Goizueta		Fotógrafo	Lima	1890
Alberto Rodríguez		Fotógrafo	Lima	1890

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
N. Finning		Fotógrafo	Lima	1890?
José María Fernández de Soto		Litógrafo	Lima	1890
Pedro Marcucci	Italia	Escultor	Lima	1890-1921
Alberto Lynch (1851-1931)	Trujillo, Perú	Pintor		1890-1931 (Paris)
Casaretti		Pintora	Lima	1891
Alvarez	Perú	Pintor	Lima	1891
Amézaga	Perú	Pintor	Lima	1891
Arbulú	Perú	Pintor	Lima	1891
Bravo	Perú	Pintor	Lima	1891
Carlos Cáceres	Perú	Pintor	Lima	1891
Canales	Perú	Pintor	Lima	1891
S. Cárdenas Albarracín	Perú	Pintor	Lima	1891
Carrillo	Perú	Pintora	Lima	1891
Emma Codda	Italia	Pintora	Lima	1891
Genaro Corzo	Perú	Pintor	Lima	1891
Estela Gómez Carrillo	Perú	Pintora	Lima	1891
Modesto Herculles	Perú	Pintor	Lima	1891
Herze	Perú	Pintor	Lima	1891
León	Perú	Pintor	Lima	1891
Lisson	Perú	Pintor	Lima	1891
Elsa Lohengrin	Perú	Pintora	Lima	1891
Alejandro Miro Quesada	Perú	Pintor	Lima	1891
Rafael Odría	Perú	Pintor	Lima	1891
Manuel Olivera	Perú	Pintor	Lima	1891
José M. Plaza	Perú	Pintor	Lima	1891
Prince	Perú	Pintora	Lima	1891
Antonio Robles	Perú	Pintor	Lima	1891

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Pedro Rodríguez Salazar	Perú	Pintor	Lima	1891
Clotilde Rosas	Perú	Pintora	Lima	1891
Eugenio Rosell	Perú	Pintor	Lima	1891
Saldubi	Perú	Pintor	Lima	1891
Segura	Perú	Pintor	Lima	1891
I. Solf	Perú	Pintora	Lima	1891
Vajdeavellano	Perú	Pintor	Lima	1891
Fomas Velez	Perú	Pintor	Lima	1891
Marmel Villarán	Perú	Pintor	Lima	1891
Vinatea	Perú	Pintor	Lima	1891
Alberto Zevallos	Arequipa, Perú	Pintor	Arequipa	1891
Gerardo Salas	Perú	Pintor	Lima	1891
A. Cuevas	Perú	Pintor	Lima	1891
J. Ortega	Ecuador	Pintor	Lima	1891
J. Segovia	España	Pintor	Lima	1891
Luis Ugarte	Perú	Pintor, Fotógrafo	Lima	1891-1915
J. C. Valenzuela		Litógrafo	Lima	1891-1895
Ricardo Chocano		Fotógrafo	Lima	1891-1896
José Effio (1858?-1914?)	Lima, Perú	Pintor	Lima	1891-1914
Giuseppe Robblani	Italia	Fotógrafo	Lima	1892-1921
Rebeca Oquendo (1850-1941)	Lima, Perú	Pintora	Lima	1892-1941
Artoia	Perú	Arquitecto	Lima	1892
Mons		Litógrafo	Lima	1894
Rodríguez		Litógrafo	Lima	1894
Otto Michael		Litógrafo	Lima	1895
José Carreras Rilca	España	Arquitecto	Lima	1895-1921

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Juan Lepiani (1864-1943)	Lima, Perú	Pintor	Lima	1895
Barribled		Dibujante	Lima	1895
Agostino Marazzani	Piancenza, Italia	Escultor, Pintor	Lima	1895-1924
Alberto Barraza		Fotógrafo	Lima	1896
A. Larrañaga		Fotógrafo	Lima	1896?
Urbina		Fotógrafo	Lima	1896?
E. Guismondi		Fotógrafo	Lima	1896
José Otero (c. 1876-19??)	Perú	Pintor	Lima	1896
Ruggero Sendetorri	Italia	Dibujante	Lima	1896-1921
Max Suina	Yugoslavia	Arquitecto	Lima	1896-1921
Giuseppe Blotte	Italia	Escultor	Lima	1897-1921
Francisco Canaval (1877-1911)	Lima, Perú	Pintor	Lima	1897
Pedro Geraldino (1877-1912)	Perú	Arquitecto, Ingeniero	Lima	1897-1912
Louis Boudat	Francia	Pintor	Lima	c. 1898
M. Ruliova		Pintor	Lima	c. 1898
Juan Manuel Figueroa Aznar (1878-1951)	Perú	Pintor	Lima Cusco	c. 1898
José Cardum	Yugoslavia	Escultor	Lima	1898-1921
Antonio Santello	Italia	Arquitecto	Lima	1899-1924
Ballarino	Italia	Grabador	Lima	Siglo XIX
Follis	Italia	Grabador	Lima	Siglo XIX
Gabellini	Italia	Pintor	Lima	Siglo XIX
Luis Sanguinetti	Italia	Constructor	Lima	1900-1924
J. Durini	Italia	Escultor	Lima y Callao	1900-1921
Babiusky N. Mate	Austria	Arquitecto	Lima	1902-1921
Luis Zelendón Jiménez	Costa Rica	Pintor	Lima	1902-1921

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Guyonet	Francia	Pintor	Lima	c. 1903
Hermínio Arias Solís (1881-1926)	Lima, Perú	Pintor	Lima	1903
Pablo Ahedillo y Gonzales	España	Pintor	Lima	1904-1921
Emilio Robert	Francia	Arquitecto	Lima	1905-1917
Ricardo Ramos		Arquitecto	Trujillo	1906
Ratouin		Arquitecto	Lima	1906
Karl Muskot	Alemania	Litógrafo	Lima	1906-1921
Julio Lattini	Italia	Arquitecto	Lima	1907-1909
Norza	Italia	Arquitecto	Lima	1907-1911
Rosazza	Italia	Arquitecto	Lima	1907-1911
Valz Blin	Italia	Arquitecto	Lima	1907-1911
J. Guillermo Samanez	Cusco, Perú	Pintor	Lima Cusco	1907-1909 1910?
Luigi Fabiani	Italia	Arquitecto	Lima	1907-1911
Albino Eichharn	Alemania	Litógrafo	Lima	1907-1921
Enrique Rodenas	Perú	Maestro arquitecto	Lima	1908
Ettore Ponzetti	Génova, Italia	Fotógrafo	Lima	1908-1911
Abelardo Álvarez Calderón (1847-1911)	Lima, Perú	Pintor	Lima	1908-1911
Guido Masperi	Italia	Arquitecto	Lima	1909-1911
Rinaldo Masperi	Italia	Arquitecto	Lima	1909-1911
Severino Muchi	Suiza	Arquitecto	Lima	1910-1921
D. Luisi	Italia	Arquitecto, Escultor	Lima y Callao	1910-1921
Carlo Libero Valente (1859-19??)	Génova, Italia	Escultor	Lima	1911
Ricardo Malachowski	Polonia	Arquitecto	Lima	1911-1921
Roberto Jundt	Alemania	Arquitecto	Lima	1912-1921
Carl F. Werhli	Suecia	Pintor	Lima	1912-1921

NOMBRE	NATURAL DE	PROFESION	ACTIVO EN	ACTIVO EN PERU DURANTE
Claudio Sahut		Arquitecto	Lima	1912-1921
Mario Morchesi	Italia	Pintor	Lima	1913-1921
Rafael Gonzales	Venezuela	Pintor	Lima	1913-1921
Fortunato Guido	Italia	Arquitecto	Lima	1914-1921
Carlos Morales	Colombia	Arquitecto	Lima	1915-1921
Lucía Perla Butrica	Yugoslava	Pintora	Lima	1915-1921
Enrique Masias	Puno, Perú	Pintor	Arequipa	1915-1928
Alberto Pareja	Perú	Escultor	Lima	1916
Gonippo Raggi	Italia	Pintor	Lima	1917
Emilio Riera Mendoza	España	Fotógrafo	Lima	1917-1921
Julio Bohorquez	Colombia	Fotógrafo	Lima	1918-1921
Daniel Hernández (1856-1932)	Huancavelica, Perú	Pintor	Lima	1918-1932
Giovanni Bertaccini	Italia	Fotógrafo	Lima	1919-1921
Benjamín Mendizabal	Perú	Escultor	Lima	1920
Franz Vorrath	Austria	Litógrafo	Lima	1920-1921
Josquín Cevero Castro	Ecuador	Litógrafo	Lima	1921
Gaetano Moretti (1860-1938)	Milán, Italia	Arquitecto	Lima	1921-1924
Enrique Domingo Barreda (1879-1944)	Lima, Perú	Pintor	Lima	1936 y 1944 (exposiciones)

CRONOLOGIA

1821

Jul. 28. Proclamación de la Independencia por el general José de San Martín.

1822

Mayo. Batalla de Pichincha; los ejércitos unidos de Perú y de Colombia derrotan a los españoles cerca de Quito.

Mayo 30. Conferencia de Punchauca: entrevista entre el español Manuel Abreu y el general José de San Martín a fin de negociar la Independencia.

Ju. 6. Perú y Colombia firman un Tratado de Alianza.

1823

Jun. 20. Es fusilado por los españoles José Olaya que servía como correo espía a los patriotas.

1824

Dic. 11. Se firma la Capitulación de Ayacucho.

1825

Feb. 25 El Congreso Constituyente da una ley que fija la bandera y el escudo de la República.

Ago. 6. Bolivia se forma como Nación independiente, separándose de Perú.

1830

El Obispo de Quito nombra a un Prefecto de Misiones en Maynas. Protesta del Perú y explicaciones del Ecuador.

Se forma la Confederación Peruana Boliviana.

1831

Arriba el primer contingente chino para trabajar la tierra.

1838-39

La intervención militar chilena destruye la Confederación Peruana Boliviana.

1841

Nov 27. Perú le declara la guerra a Bolivia.

Batalla de Ingavi en la que pierde la vida el Presidente de la República, General Agustín Gamarra al tratar de repeler la invasión boliviana.

1845

Asume la presidencia del país el Mariscal Ramón Castilla hasta 1850.

1851

Asume la presidencia del país José Rufino Echenique hasta 1855.

1853

Ecuador dicta una Ley de Navegación Fluvial donde menciona como suyos a varios ríos peruanos. Protesta del Perú.

1855

Asume la presidencia del país por segunda vez el Mariscal Ramón Castilla hasta 1860.

1857

Ecuador cede territorios amazónicos del Perú a inversionistas ingleses. La protesta peruana lleva a la guerra Perú-Ecuador.

1858

Revolución en Arequipa.

1864

España comienza una ofensiva marítima contra Perú, Chile, Ecuador y Bolivia.

1865

Se construye la cárcel de Lima, conocida como "el panóptico" según el planteamiento de Mariano Paz Soldán y Maximiliano Mímez.

1866

Enero. Se conforma la "Institución Protectora de las Artes, Ciencias y Comercio, Industria y Literatura Americana."

Feb. 7. Combate de Abtao; la escuadra peruana vence a la española.

Mayo 2. Combate en el puerto del Callao contra la invasión española que es repelida.

1869

Se inicia la demolición de la muralla de Lima, obra a cargo del ingeniero Henry Meiggs.

1871

Finaliza el periodo presidencial de José Balta.

1872

Asume la presidencia del país Manuel Pardo hasta 1876.

Finaliza la construcción del Palacio de la Exposición en Lima según el diseño de Antonio Leonardi.

Jul. 1. Se inaugura la primera exposición americana donde se exhiben productos naturales e industriales así como obras del patrimonio cultural de los países participantes.

1873

Ago. 21. Se firma en Tokio el Tratado de Paz, Amistad, Comercio y Navegación con Japón.

1874

Se corta el tráfico de culiés. Se firma con China tratado de inmigración.

1875

Se inaugura en Lima el Hospital Dos de Mayo construido bajo el diseño de Mateo Graziani.

1877

Mayo 29. Combate de Pacocha.

Exposición organizada por la Municipalidad de Lima.

1878

Nov. Asesinato del ex Presidente Manuel Pardo.

1879

Abril 1. Chile le declara la guerra al Perú. Se inicia la Guerra del Pacífico.

Mayo 21. Combate de Iquique. Perú pierde el *Atahualpa* y Chile *La Esmeralda*.Oct. 9. Combate de Angamos en el que muere el almirante Miguel Grau; se pierde el *Huáscar*. Nov. 27.

Batalla de Tarapacá.

Ecuador invade el Naplo aprovechando la guerra con Chile.

1881

Enero 13. Las tropas chilenas invaden Lima por el balneario de Chorrillos. Batalla de Chorrillos.

Enero 15. Batalla de San Juan de Miraflores. Las tropas chilenas toman Lima.

1883

Jul. Batalla de Huamanchuco.

BIBLIOGRAFIA

"A los Artesanos." En *El Comercio*, Lima, enero 2, p. 1.
1860

"A los impresores". En *El Comercio*, Lima, marzo 17, p. 1
1851

Abascal, José Fernando. *Oficio del Excmo. Señor Virey del Perú Don José Fernando Abascal y Souza a los Señores Intendentes é Ilustrísimos Señores Obispos del vireynato sobre la ereccion y establecimiento de un Colegio de Medicina en esta Ciudad y Real Escuela de Lima*. Lima, Impreso en la Real Casa de Niños expósitos, s/p. Biblioteca Nacional Documento 9708.
1808

Abonados. "Pintura - Teatro" En *El Comercio*, Lima, abril 17, p. 4.
1852

"Academia de Dibujo." En *El Comercio*, Lima, marzo 21, p. 3.
1860

Acha, Juan. *Las Culturas Estéticas de América Latina (Reflexiones)*. México, UNAM, 232 p.
1993

"Actos del Gobierno en cuanto á los establecimientos literarios." En *El Peruano*, Lima, enero 18, p. 4.
1843

"Aduana. Prugue y Girardot." En *El Comercio*, Lima, enero 21, p. 2.
1864

Agnellini, Maurizio. *Ottocento Italiano. Pittori e scultori. Opere e mercato*. Milano, Istituto Geografico, p. 334.
1996-1997

"Aguinaldos." En *El Comercio*, Lima, enero 2, p. 4.
1861

Agulhon, Maurice. *Historia vagabunda*. México, Instituto Mora, 278 p.
1994

"Alegoría." En *El Comercio*, Lima, agosto 29, p. 2.
1866

Algunos Italianos. "Monumento a Cristóbal Colón." En *El Comercio*, Lima, noviembre 28, p. 2.
1853

Almanacco italiano. Anno 1913. Lima, Istituzioni Nazionali, 557 p.
1913

Altamirano, Ignacio Manuel. "La Pintura Histórica en México". En *El Artista*, México, enero-junio, pp. 8-10.
1874

Oct. 23. Se firma el Tratado de Ancón entre Chile y Perú; Perú sede Tarapacá y las provincias de Tacna y Arica.

1884

Retiro de las tropas chilenas del Perú.

1899

Abril 3. El primer grupo de inmigrantes japoneses llega al Callao.

1890

La economía peruana comienza a recuperarse lentamente.

1891

Mayo 3. Exposición-concurso en los salones de la Biblioteca Nacional, auspiciada por Adelina Concha de Concha; obtiene el premio Luis Ugarte.

1892

Fallece la filántropa Adelina Concha de Concha. Con los recursos económicos que deja para otorgar becas a los jóvenes adelantados en arte, se funda la Academia Concha.

Oct. 12. Se inaugura la exposición como homenaje al IV Centenario del Descubrimiento de América.

1895

Mar. 17. Entrada de Nicolás de Piérola al barrio de Cocharcas a la cabeza de la tropas de coalición. Asume la presidencia Nicolás de Piérola. Se inicia el período conocido como República Aristocrática.

1908

Asume la presidencia hasta 1912 Augusto B. Leguía.

1912

Asume la presidencia hasta 1916 Manuel Candamo.

1916

Asume la presidencia hasta 1919 Manuel Pardo.

1918

Se funda la Escuela de Bellas Artes; para su dirección es nombrado el pintor Daniel Hernández que para tal efecto regresa a Perú procedente de París.

1919

Asume la presidencia por segunda vez, hasta 1930, Augusto B. Leguía.

1921

Primer Centenario de la Independencia.

América Ilustrada. Semanario Literario Artístico. Lima.
1890

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1886. Lima, Imprenta del Estado, 603 p.
1890-A

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1887. Lima, Imprenta Torre Aguirre, 660 p.
1890-B

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1890. Lima, Imprenta La Industria, 765 p.
1897

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1891. Lima, Imprenta La Industria, 455 p.
1898-A

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1892. Lima, Imprenta La Industria, 475 p.
1898-B

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1893. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 657 p.
1899-A

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1898. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 618 p.
1899-B

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1895. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 276 p.
1900-A

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1899. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 681 p.
1900-B

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1896. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 713 p.
1901-A

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1900. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 797 p.
1901-B

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1897. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 603 p.
1902

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1901. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 779 p.
1904

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1902. Lima, Imprenta del Estado, 599 p.
1907

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1907. Lima, Imprenta Liberal, 966 p.
1908

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1908. Lima, Imprenta Nacional Federico Barrionuevo, 778 p.
1909

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1903. Lima, Empresa Tipográfica, 676 p.

1910

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1905. Lima, Oficina Tipográfica de La Opinión Nacional, 508 p.
1913

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1906. Lima, Empresa Tipográfica Lartiga, 949 p.
1918

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1911. Lima, La Opinión Nacional, 520 p.
s/f

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1912. Lima, Oficina Tipográfica La Opinión Nacional, 256 p.
1918-A

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1912. Lima, Empresa Tipográfica, 416 p.
1918-B

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1912. Lima, Oficina Tipográfica La Opinión Nacional, 353 p.
1918-C

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1913. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 746 p.
1918-D

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1916. Lima, Empresa Tipográfica, 587 p.
1918-E

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1917. Lima, Empresa Tipográfica Lartiga, 708 p.
1918-F

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1915. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 806 p.
1919-A

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1918. Lima, Imprenta Santo Toribio, 1052 p.
1919

Anales de las Obras Públicas del Perú. Año 1920. Lima, s/e, 985 p.
1921

Andazabal Cayllahua, Rosaura. *Geografía de la Sierra. Siglo XIX. Junin.* Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina, 175 p.
1994

Andazabal Cayllahua, Rosaura. *Geografía de la Sierra. Siglo XIX. Ayacucho.* Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina, 81 p.
1995-A

Andazabal Cayllahua, Rosaura. *Geografía de la Sierra. Siglo XIX. Cuzco.* Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina, 182 p.
1995-B

Andazabal Cayllahua, Rosaura y Miguel Pinto. *Geografía de la Sierra. Siglo XIX. Puno.* Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina, 32 p.
1996

Angelis, Alberto de. *Scenografi italiani di ieri e di oggi*. Roma, Gremonese Libraio Editore, 260 p.
1938

"Antigüedades de los Incas." En *El Comercio*, Lima, marzo 24, p. 1.
1860

Archivo General de la Nación. Libros de Extranjeros N° 55, 56, 59, 78, 97.

Argote, Domingo José. "Exposición que hace á S.E. el Presidente de la República el apoderado fiscal de la provincia de Yauyos." En *El Comercio*, Lima, octubre 18, p. 3.
1848

"Artes y Ciencias". En *El Comercio*, Lima, octubre 6, p. 2.
1851

Ascher, Ernesto. "El Molino de Santa Clara." En *Galeno*, Lima, mayo, pp. 39-43.
1974

"Asuntos personales". En *El Comercio*, Lima, octubre 10, p. 4.
1860

"Asuntos personales. Academia de Dibujo." En *El Comercio*, Lima, marzo 21, p. 3.
1860

"Asuntos personales. Los Marionetti." En *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 3.
1865

"Asuntos personales. Monumento de La Rosa y Taramona." En *El Comercio*, Lima, julio 28, p. 4.
1868

"Aviso." En *El Peruano*, Lima, enero 3, p. 4.
1827

"Aviso". En *El Comercio*, Lima, junio 15, p. 4.
1844

"Aviso". En *El Comercio*, Lima, noviembre 18, p. 8.
1845

"Aviso". En *El Comercio*. Lima, enero 2, p. 4.
1847-A

"Aviso". En *El Comercio*. Lima, abril 9, p. 1.
1847-B

"Aviso". En *El Comercio*, Lima, setiembre 10, p. 1.
1851

"Aviso a los aficionados a las Bellas Artes." En *El Comercio*, Lima, mayo 29, p. 6.
1844

"Aviso a los propietarios." En *El Comercio*, Lima, octubre 30, p. 1.
1848

- "Aviso al Público." En *El Comercio*, Lima, julio 22, p. 4.
1843-A
- "Aviso al respetable público." En *El Comercio*, Lima, febrero 23, p. 4.
1843-B
- "Aviso Interesante". En *El Comercio*, Lima, agosto 14, p. 1.
1855
- "Aviso útil." En *El Comercio*, Lima, febrero 8, p. 1.
1856
- "Avisos." En *Neblina* N° 1, Lima, febrero, p. 8.
1894
- "Avisos." En *El Comercio*, Lima, febrero 22, p. 4.
1840
- "Avisos. Bellas Artes". En *El Comercio*, Lima, agosto 18, p. 4.
1840
- "Avisos diversos." En *El Comercio*, Lima, noviembre 3, p. 1.
1866
- "Avisos Diversos." En *El Comercio*, Lima, abril 4, p. 1.
1868
- "Ayacucho". En *El Comercio*, Lima, agosto 31, p. 2.
1848
- "Bacigalupi y Ca." En *El Perú Ilustrado* N° 40, Lima, febrero 11, p. 2.
1888
- "Bacigalupi y Ca." En *El Perú Ilustrado* N° 157, Lima, mayo 10, p. 39
1890
- Báez Macías, Eduardo. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos. 1844-1867*. México, UNAM,
438 p.
1976
- "Banquete italiano." En *El Comercio*, Lima, setiembre 14, p. 3.
1865
- Barreda, Felipe. "Carta al Ministerio de Gobierno remitiendo contrato de Bosani." Lima, diciembre, Archivo
General de la Nación, Archivo Histórico, O.L. 403.
1856
- Barbieri, L. "Academia de Dibujo." En *El Comercio*, Lima, julio 27, p. 2.
1857
- Bardella, Gianfranco. *Un Siglo en la Vida Económica del Perú (1889-1989)*. Lima, Banco de Crédito del Perú,
628 p.

1989

Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú*. Lima, Ed. Universitaria, 12 Vols.
1983

Basualdo, Pedro José. "Excmo Señor." En *El Comercio*, Lima, octubre 27, p. 3
1848

Battist, Emilio. *Arquitectura, ideología y ciencia*. Madrid, Blume editores, 339 p.
1980

Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. México, F.C.E., 476 p.
1965

"Bellas Artes." En *El Comercio*, Lima, agosto 18, p. 4.
1840

"Bellas Artes." En *El Comercio*, Lima, setiembre 29, p. 3.
1866

Benevolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona, Gustavo Gilli, 972 p.
1980-A

Benevolo, Leonardo. *Introducción a la arquitectura*. Madrid, Blume, 276 p.
1980-B

Benvenuto Murrieta, Pedro M. *Quince plazas, una alameda y un callejón*. Lima, Banco Industrial, 449 p.
1983

Bénézit, E. *Dictionaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. París,
Librairie Grund, 10 Tomos.
1976

"Billar y Bochas de la Barranca." En *El Comercio*, Lima, febrero 26, p. 4.
1848

Bindis, R. "Se funda academia de Pintura." En *La Tercera*, Santiago de Chile, octubre 3
1982

Blanco, José Matía. *Diario de viaje del presidente Orbegoso al sur del Perú*. Lima, Pontificia Universidad
Católica del Perú, 317 p.
1974

Bobbio, Juan. "Institución protectora de las Artes Ciencias y Comercio, Industria y Literatura Americana." En
El Comercio, Lima, enero 14, p. 4.
1866

Bonfiglio, Giovanni. "Introducción al estudio de la inmigración europea en el Perú." En *Primer Seminario sobre
Poblaciones Inmigrantes*, Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Tomo I, pp. 31-78.
1987

Bonfiglio, Giovanni. *Los Italianos en la sociedad peruana*. Lima, Saywa editores, 334 p.
1994

- Bonfiglio, Giovanni. "Los italianos en Lima." En *Mundos Interiores: Lima, 1850-1950*. Lima, Universidad del Pacífico, pp. 43-73
1995
- Bosagoitia, Manuel Mariano. En *El Comercio*, Lima, diciembre 1, p. 2.
1848
- Bozzo y Bolzani y Ca. "Vidriería." En *El Comercio*, Lima, abril 10, p. 1.
1861
- Brughetti, Romualdo. *Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 284 p.
1991
- Cabanne, Pierre. *Diccionario Universal del Arte*. Barcelona, Argos Vergara, 5 Vols.
1981
- Cabello, Pedro M. *Guía del Perú para el año de 1858*. Lima, Imprenta de J.M. Masías, 260 p.
1858
- Cabello, Pedro M. *Guía del Perú para el año de 1859*. Lima, Imprenta de J.M. Masías, 366 p.
1859
- Cabello, Pedro M. *Guía política, eclesiástica y militar del Perú para el año bisesto de 1860*. Lima, Imprenta del Católico, 390 p.
1860
- Cabello, Pedro M. *Guía política, eclesiástica y militar del Perú para el año de 1861*. Lima, 392 p.
1861
- Cabello, Pedro M. *Guía política, eclesiástica y militar del Perú para el año de 1862*. Lima, Imprenta José M. Masías, 302 p.
1862
- Cabello, Pedro M. *Guía política, eclesiástica y militar del Perú para el año de 1863*. Lima, Imprenta de José M. Masías, 341 p.
1863
- Cabello, Pedro M. *Guía política, eclesiástica y militar del Perú para el año de 1864*. Lima, s/c, 316 p.
1864
- Cabello, Pedro M. *Guía política, eclesiástica y militar del Perú para el año de 1865*. Lima, Imprenta de la Guía, 264 p.
1865
- Cabet. "Las mujeres de Icaria." En *El Comercio*, Lima, mayo 23, p. 2
1848
- Calderón, Guillermina. "El Paseo Colón tiene en su recorrido las 4 estaciones". En *La Imagen*, Lima, setiembre 26.
1976

- Candido, Salvatore. *Los italianos en América del Sur y el 'resurgimiento'*. Montevideo, Istituto Italiano di Cultura, 32 p.
1962
- Capelo, Joaquín. *Lima en 1900*. Estudio crítico de Richard M. Moore. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 200 p.
1973
- Carpio Muñoz, Juan Guillermo. *El Yaravi Arequipeño*. Arequipa, La Colmena Editores, 247 p.
1976
- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Gula de Forasteros de Lima para el año de 1826*. Lima, Imprenta del Estado, 135 p.
1825
- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Gula de Forasteros de Lima para el año bisiesto de 1832*. Lima, Imprenta de J. Masías, 118 p.
1831
- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Gula de Forasteros de Lima para el año de 1833*. Lima, Imprenta de J. M. Masías, 112 p.
1832
- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Gula de Forasteros de Lima para el año de 1838*. Lima, Imprenta de Instrucción Primaria por Félix Moreno, 126 p.
1837
- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Gula de Forasteros de la República Peruana para el año de 1841*. Lima, Imprenta de Instrucción Primaria, 270 p.
1840
- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Gula de Forasteros de la República Peruana para el año de 1842*. Lima, Imprenta de Instrucción Primaria, 252 p.
1841
- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Guía de Forasteros de la República Peruana para el año de 1843*. Lima, Imprenta de Instrucción Primaria Pública, 199 p.
1842
- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Guía de Forasteros de la República Peruana para el año de 1846*. Lima, Imprenta de Instrucción Primaria por Félix Moreno, 235 p.
1845
- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Guía de Forasteros de la República Peruana para el año de 1847*. Lima, Imprenta de Instrucción Primaria por Félix Moreno, 353 p.
1846
- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Gula de Forasteros de Lima para el año de 1849*. Lima, Impenta de J. Montoya, 476 p.
1848
- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Guía de Forasteros de Lima para el año de 1850*. Lima, Imprenta de Justo Montoya, 451 p.
1849

- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Guía de Forasteros de Lima para el año de 1852*. Lima, Imprenta de Félix Moreno, 413 p.
1851
- Carrasco, Eduardo. *Calendario y Guía de Forasteros de Lima para el año de 1853*. Lima, Imprenta de Félix Moreno, 332 p.
1852
- Carrillo. "Presupuesto de sueldos de los SS. Jefes y empleados en la Casa de Moneda correspondiente al mes de setiembre de 1843." Lima, setiembre 30, Archivo General de la Nación, Hacienda, Casa de Moneda, C.M.R.-00599.
1843
- "Cartas de ciudadanía." En *El Comercio*, Lima, marzo 7, p. 3.
1868
- Carvajal, M.D. "A los aficionados al Dibujo." En *El Comercio*, Lima, marzo 22, p. 1.
1848
- Castedo, Leopoldo. *Historia del Arte Iberoamericano. Siglo XIX, Siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, Vol. 2, 342 p.
1988
- Castro, Alfonso. "Escultura monumental y funeraria en Lima." En *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 325-385.
1991
- Castro, Augusto. "Las ideas en el Perú de la República Aristocrática." En *Entre la República Aristocrática y la Patria Nueva*. Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, pp. 29-52.
1996
- Catálogo del Inventario del Patrimonio Inmueble de La Punta y Chucuito*, Lima, INC-OEA, 28 p.
1988
- C.D.I. "La invención de la Quena." En *El Comercio*, Lima, marzo 11, pp. 2-3.
1887
- "Cenotafio." En *El Comercio*, Lima, setiembre 15, p. 2.
1860
- Centurión Herrera, Enrique. *El Perú Actual y las Colonias Extranjeras (1821-1921)*. Bergamo, Istituto Italiano D'arti Grafiche, 500 p.
1924
- Chávez. "Presupuesto de sueldos de los SS. Jefes y empleados en la Casa de Moneda correspondiente al mes de diciembre de 1851." Lima, febrero 5, Archivo General de la Nación, Hacienda, Casa de Moneda, C.M.R.-00773.
1891
- Chávez, Manuel Antonio. "Presupuesto de sueldos de los SS. Jefes y empleados en la Casa de Moneda correspondiente al mes de diciembre de 1851." Lima, diciembre 31, Archivo General de la Nación, Hacienda, Casa de Moneda, C.M.R.-00774.
1851

"Ciccarelli, docente y creador." En *La Nación*, Santiago de Chile, junio 7.
1980

Civita, Victor (editor). *Arte no Brasil*. Sao Paulo, Nova Cultural, 315 p.
1986

Clark, Kenneth. *El desnudo*. Madrid, Alianza Forma, 425 p.
1981

Claro, Samuel. *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad de Chile, 212 p.
1974

"Clase de Arquitectura." En *El Comercio*, Lima, julio 22, p. 2.
1868

Coello, J. "Instrucción Pública." En *El Comercio*, Lima, setiembre 8, p. 1.
1839

Coignat, Raymond. *El Romanticismo*. Madrid, Aguilar, 207 p.
1969

"Colegio de Beausejour." En *El Comercio*, Lima, marzo 15, p. 1.
1851

"Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe." En *El Peruano*, Lima, diciembre 21, p. 190.
1843

"Colegio Internacional de Lima." En *El Perú Ilustrado* N° 28, Lima, noviembre 19, p. 7.
1887

"Colegio Peruano de Enseñanza Mutua." En *El Comercio*, Lima, marzo 28, p. 1.
1851

"Concurso artístico." En *El Perú Ilustrado* N° 208, Lima, mayo 2, p. 2047.
1891

"Congreso de 1860. Memoria de los Virreyes." En *El Comercio*, Lima, julio 17, p. 2.
1860

Conti, Flavio. "El palacio de Fontainebleau". En *Las cien maravillas*, Navarra, Salvat, Vol. 5, pp. 9-40.
1981

Contribuyentes. "Educación Europea." En *El Comercio*, Lima, marzo 17, p. 3.
1851

Costantino, María. *Art Nouveaux*. España, Smithmark, 192 p.
1994

Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 162 p.
1947

Creación de la Copia. Siglo XVI-XX. México, Glypho Taller de Gráfica, 176 p
1995

"Crónica de la Capital." En *El Comercio*, Lima, marzo 24, p. 2.
1860

"Crónica de la Capital." En *El Comercio*, Lima, julio 16, p. 3.
1863

"Crónica de la Capital." En *El Comercio*, Lima, agosto 17, p. 4.
1866

"Crónica de la Capital." En *El Comercio*, Lima, setiembre 26, p. 3.
1868

Cruz de Amenábar, Isabel. *Arte. Historia de la Pintura y Escultura en Chile, desde la Colonia al S. XX.*
Santiago, Editorial Antártica, 504 p.
1984

"Cuadro Alegórico." En *El Comercio*, Lima, diciembre 14, p. 2.
1865

"Cuartel de la Compañía Nacional de Bomberos Unión Chalaca." En *El Perú Ilustrado* N° 20, Lima, setiembre 24,
pp. 6-7.
1887

"Cultivar el jénio." En *El Comercio*, Lima, enero 25, p. 2.
1860

Dávalos, Atanasio. "República Peruana." Lima, diciembre 31. Archivo General de la Nación, Hacienda, Casa de
Moneda, C.M.R.-0080.
1827

Deustua, Alejandro. "Callao." En *El Comercio*, Lima, noviembre 28, p. 2.
1848

"Diario de sucesos locales." En *El Comercio*, Lima, julio 13, p. 4.
1855-A

"Diario de sucesos locales." En *El Comercio*, Lima, setiembre 22, p. 7.
1855-B

Diccionario de artistas plásticos en el Uruguay. Montevideo, Librería Linardi y Risso, 259 p., Tomo I.
1992

"Dibujo y Pintura." En *El Comercio*, Lima, junio 10, p. 1.
1848

Dizionario biografico degli italiani. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Vol. 16, 803 p.
1973

Dizionario biografico degli italiani. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Vol. 25, 805 p.
1980

Dizionario biografico degli italiani. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Vol. 30, 823 p.
1984

Don. "Nuevos establecimientos de buen gusto." En *Mercurio Peruano*, Lima, mayo 26, pp. 64-67.
1791

Don Quijote. "Conversando con Lepiani." En *Mundial* N° 398, Lima, enero 27, pp. 8-9.
1928

Echegaray, Sonia. "El Teatro Segura de Lima. Su significación histórica". En *Seminario de Historia*, dirigido por Juan Villadon, Lima, Universidad Ricardo Palma, Tomo 7, s/p.
1991

"El artístico monumento del Genovés". En *La Imagen*, Lima, setiembre 26.
1976

"El bonito dibujo." En *El Perú Ilustrado* N° 77, Lima, octubre 27, p. 458.
1888

El Carolino discípulo del Sr. Yáñez. "Comunicados". En *El Comercio*, Lima, marzo 31, p. 3.
1848

El Comercio. Diario, Lima.
1839-1887

El Hispano Americano. Lima, Revista Ilustrada.
1891

"El Molino de Santa Clara... Las estatuas... Las piedras hablan... Lo que debe hacerse". En *El Perú*, Lima, diciembre 15, p. 1.
1917

"El Pabellón Peruano." En *El Comercio*, Lima, abril 29, p. 2.
1837

El Perú Ilustrado. Semanario Ilustrado para las Familias. Lima.
1887-1892

El Perú Artístico. Quincenario de Literatura, Artes y Ciencia. Lima.
1893-1895

El Rimac. Semanario Ilustrado de Literatura, Artes e Industria. Lima.
1889-1890

Enciclopedia de las Bellas Artes. México, Ed. Cumbre, 12 Tomos.
1984

Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arte. Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani-Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 30 Vols.
1950

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana. Madrid, Espasa Calpe, Vol 1, 1016 p.

1958

"Escuela de Dibujo." En *El Comercio*, Lima, diciembre 18, p. 2.

1886

"Escuela de Dibujo y Pintura." En *El Comercio*, Lima, marzo 24, p. 2.

1859

"Escultor." En *El Comercio*, Lima, julio 13, p. 4.

1855

"Establecimiento de Instrucción Pública de Ciencias Exactas y Bellas Artes." En *El Comercio*, Lima, mayo 17, p. 1.

1839

Estabridis Cárdenas, Ricardo. "El grabado colonial en Lima." En *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla, E.E.H.A., pp. 253-289.

1984

Estabridis Cárdenas, Ricardo. "Influencia Italiana en la Pintura Virreinal". En *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 108-164.

1989

Estabridis Cárdenas, Ricardo. "El Cristo de la Agonía. Una escultura del Barroco italiano en Lima." En *El Comercio*, Lima enero 14, p. C-1.

1990

Estabridis Cárdenas, Ricardo. *Redescubramos Lima*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 51 p.

1997

"Exposición". En *El Comercio*, Lima, marzo 3, p. 3

1868

Exposición Baca-Flor. Lima, Patronato de las Artes, 56 p.

1955

"Exposición de París." En *El Comercio*, Lima, mayo 29, p. 3.

1879

"Exposición de Pinturas." En *El Comercio*, Lima, agosto 7, p. 2.

1860-A

"Exposición de Pintura." En *El Comercio*, Lima, agosto 15, pp. 2-3.

1860-B

"Exposición de Pintura." En *El Comercio*, Lima, agosto 26, p. 3.

1861

"Extraordinario proceso de la Bellas Artes." En *El Comercio*, Lima, agosto 19, edición de la tarde, p. 1.

1863

"Faceta artística del prócer Saco Oliveros." En *El Comercio*, Lima, marzo 29, p. C-7.

1988

- Favole, Paolo. "El Escorial". En *Las cien maravillas*, Navarra, Salvat, Vol. 5, pp. 41-56.
1981
- "Federico Torrico." En *El Comercio*, marzo 1, p. 2, edición de la mañana.
1879
- Fernández, José Abel. *Grabadores en el Perú*. Lima, Impresión Didí de Arteta, 228 p.
1995
- Fernández, Justino. *El arte del siglo XIX en México*. México, UNAM, 256 p.
1983
- Fernández de Lara, Martín y Carmen Hinojosa. *Los mil grandes de la pintura*. México, Promexa, 237 p.
1982
- Fernando VII. *Real Cédula que aprueba la creación y funcionamiento del Colegio de Medicina y Cirugía con el título de San Fernando*. Madrid, mayo 9. Biblioteca Nacional, Documento 12930.
1815
- Ferreiro. "Carta". Lima, noviembre 22. Documento 12105/1856, Biblioteca Nacional de Lima.
1856
- Ferreiro, M. "Carta al Ministro de Instrucción Pública." Lima, noviembre 15. Archivo General de la Nación, Justicia, Dirección General de Estudios, 1854-1864.
1856
- Ferreiro, M. "Carta al Ministro de Instrucción Pública." Lima, diciembre 14. Archivo General de la Nación, Justicia, Dirección General de Estudios, 1854-1864.
1857
- "Fiesta de Carnaval." En *El Comercio*, Lima, febrero 20, p. 1.
1884-A
- "Fiesta de Carnaval." En *El Comercio*, Lima, febrero 27, p. 1.
1884-B
- "Fotolitografías." En *La Gran Revista* Nº 2, Lima, junio 16, p. 2.
1897
- Fleming, William. *Arte, Música e Ideas*. México, Interamericana, 381 p.
1981
- Flores Araoz, José. *Juan Mauricio Rugendas. El Perú romántico del siglo XIX*. Lima, Editor Carlos Milla Batres, 283 p.
1975
- Francastel, Galiene y Pierre. *El retrato*. Madrid, Cátedra, 236 p.
1978
- Fuente, Antonio G. de la. "Busto del Presidente de Méjico." En *El Comercio*, Lima, agosto 19, p. 4
1863

- Fuentes, Hildebrando. "Museo Raymondi", Lima, febrero 6, Documento 5484, Biblioteca Nacional.
1869
- Fuentes, Manuel A. *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. París, Librería de Firmin Didot hermanos, hijos y Ca., 249 p.
1867
- "Gabinete". En *El Comercio*, Lima, agosto 4, p. 1.
1848
- "Galería de Beldades." En *Revista Americana* N° 11, Lima, marzo 15, p. 162.
1892
- Gálvez León, Elizabeth. *La Provincia de Concepción: nueva alternativa para el turismo*. Lima, Cenfutur, 215 p.
Trabajo monográfico.
1993
- Gálvez V., Karim. "Un amor que estaba escrito". En *Revista Ya revista de El Mercurio*, Santiago de Chile, octubre 31, p. 17.
1995
- Gamarra, Abelardo. *Italia y el Perú. A la memoria de un hombre de bien*. Lima, Tipografía El Lucero, 16 p.
1920
- Ganoza Plaza, Manuel. "Evolución Arquitectónica de Trujillo a través de todos los siglos." En *Plaza Mayor* N° 20, Lima, julio-setiembre, pp. 23-31.
1985
- García, Rómulo E. "Por la colonia italiana". En *Actualidades* N° 35, Lima, setiembre 21, pp. 565-566.
1903
- García Barragán, Elisa. "El arte académico en el extranjero." En *México en el mundo de las colecciones de Arte. México Moderno*, México, Grupo Azabache, pp. 196-239.
1994
- García Bryce, José. "Del Barroco al Neoclasicismo en Lima: Matías Maestro." En *Mercurio Peruano*, Lima, mayo-junio, pp. 48-68.
1972
- García Bryce, José. "Aspectos de la Arquitectura en Lima. 1850-1880". En *Kuntur* N° 4, Lima, marzo-abril, pp. 2-11.
1987
- García Bryce, José. *Arquitectura en el Virreinato y la República*. Lima, Ed. Juan Mejía Baca, 166 p.
1980
- García Márquez, Gabriel. *El general en su laberinto*. México, Diana, 286 p.
1989
- García y García, Elvira. *La mujer peruana a través de los siglos*. Lima, Imprenta Americana, 961 p.
1924-25

"Garibaldi en Lima. A los italianos y a todos los admiradores del gran cosmopolita." En *El Comercio*, Lima, julio 9, p. 3.
1865

Garrard, Mary D. *Artemisa Gentileschi. The image of the female hero in Italian Baroque art*. New Jersey, Princeton University, 607 p.
1989

"George W. Carleton, humorista peculiar." En *Cobre*, N° 25, Lima, agosto, p. 6.
1988

Gesualdo, Vicente. *Enciclopedia del arte en América*. Argentina, Oméba, 5 Vols.
1968

Gil de Tovar, Francisco. *El arte colombiano*. Bogotá, Plaza y Janes, 191 p.
1984

Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La pintura en Colombia*. México, Fondo de Cultura Económica, 248 p.
1948

Gjurinovic, Pedro. *Plata del Perú*, Lima, Ministerio de Relaciones Exteriores, 51 p.
1988

González, Marcial. "La emigración europea en sus relaciones con el engrandecimiento de los países de América". En *El Comercio*, Lima, agosto 25, p. 3.
1848-A

González, Marcial. "La emigración europea en sus relaciones con el engrandecimiento de los países de América". En *El Comercio*, Lima, agosto 28, p. 2.
1848-B

"Grabar." En *El Comercio*, Lima, mayo 10, p. 1.
1856

Gramsci, Antonio. *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 183 p.
1972

"Gran retratista al óleo." En *El Comercio*, Lima, agosto 1, p. 1.
1855

"Gran negocio." En *El Comercio*, Lima, julio 1, p. 1.
1863

"Gran surtido de diferentes objetos de alabastro." En *El Comercio*, Lima, junio 30, p. 2.
1866

"Grandes y hermosas litografías." En *El Comercio*, Lima, setiembre 20, p. 3.
1866

Gras Balaguer, Menene. *El Romanticismo como espíritu de la modernidad*. Barcelona, Montesinos, 160 p.
1983

- Guarda, Gabriel. *Iglesias de madera. Cautín-Llanquihue, 1850-1919*. Santiago, Universidad Católica de Chile, 103 p. 1983
- Guarda, Sara Beatriz. *Mujeres peruanas. El otro lado de la historia*. Lima, Librería Editorial Minerva, 200 p. 1995
- "Guerra al verano." En *El Comercio*, Lima, enero 28, p. 4, edición de la mañana. 1879
- Guía de la Arquitectura en Santiago*. Santiago, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, 203 p. 1976
- Günther Doering, Juan y Guillermo Lohmann Villena. *Lima*. Madrid, Mapfre, 340 p. 1992
- Gutiérrez, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en América Latina*. Madrid, Ediciones Cátedra, 776 p. 1984
- Gutiérrez, Ramón. *Evolución histórica urbana de Arequipa (1540-1990)*. Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, 249 p. 1992
- Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. "Concurso de bellas artes." En *El Perú Ilustrado* N° 208, Lima, mayo 2, pp. 2015-2017. 1891
- Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. *Catálogo de las secciones Colonia; República i de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional*. Lima, Imprenta Peruana de E.Z. Casanova, 508 p. 1916
- Gutiérrez Vifuelas, Rodrigo y Ramón Gutiérrez (coordinadores). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra, 547 p. 1997
- H. "A la Señorita C.O." En *El Comercio*, Lima, mayo 29, p. 4. 1848
- Hardoy, Jorge E. "El proceso de urbanización." En *América Latina en su arquitectura*. Lima, Unesco-Siglo XXI, pp. 41-62. 1975
- Hadjinicolaou, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. México, Siglo XXI, 231 p. 1979
- Harriman, Brenda. "Los Británicos en el Perú." En *Primer Seminario sobre poblaciones emigrantes*. Lima, Concytec, Tomo II, pp. 151-163. 1987
- Hausser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid, Guadarrama, Vol II, 420 p. 1969

Header H. y D.P. Waley. *Breve historia de Italia*. Madrid, Austral, 232 p.
1966

Honour, Hugh. *El Romanticismo*. Madrid, Alianza Forma, 446 p.
1981

"Hospital Dos de Mayo". En *El Comercio*, Lima, marzo 1, p. 1.
1875

Ignacio Merino. 1817-1876. Lima, Concejo Provincial de Lima, 39 p.
1917

"Importantísima noticia." En *El Comercio*, Lima, agosto 13, p. 4.
1866

"Imprenta, Litografía, Grabados". En *El Comercio*, Lima, abril 20, p. 2.
1866

"Imprenta Litográfica." En *El Comercio*, Lima, abril 2, p. 4.
1859

"Imprenta y Litografía." En *El Comercio*, Lima, agosto 14, p. 1.
1863

"Instituto de Higiene". En *Actualidades* N° 90. Lima, noviembre 28, s/p.
1904

"Interior". En *El Comercio*, Lima, junio 5, p. 2.
1839

Inventario del Patrimonio Monumental de Lima. Valles de Chillón, Rimac y Lurin. (Epoca Republicana). Lima, Universidad Nacional de Ingeniería, s/p.
1988

Iriarte, Francisco. "Carta al Director de Instrucción." Lima, junio 7. Archivo General de la Nación, Justicia, Museo Nacional.
1872

Irigoyen, Simón. Carta al Director Nacional de Estudios. Lima, setiembre 10. Archivo General de la Nación, Justicia, Museo Nacional.
1961

Iturriaga, Enrique y Juan Carlos Estenssoro. "Emancipación y República: siglo XIX." En *La Música en el Perú*. Lima, Patronato Popular y Porvenir, pp. 103-124.
1985

J.C.-R.P. de Z.-U.T. "Comunicados". En *El Comercio*, Lima, enero 2, p. 3.
1860

J.P.A. "La invención de la Quena." En *El Comercio*, Lima, marzo 8, p. 2.
1887

James, David. *Monvoisin*. Buenos Aires, Emecé Editores, 95 p.
1949

"Jarrones de la Plaza." En *El Comercio*, Lima, setiembre 19, p. 3.
1868

"José Coronel." En *El Comercio*, Lima, enero 10.
1846

Katzman, Israel. *Arquitectura del siglo XIX en México*. México, UNAM, 324 p.
1973

"La Academia de Dibujo y Pintura." En *El Comercio*, Lima, febrero 24, edición de la tarde, p. 1.
1863

"La estatua ecuestre de Bolívar." En *El Perú Ilustrado* Nº 12, Lima, junio 30, p.3
1887

"La Exposición de Pinturas." En *El Comercio*, Lima, agosto 21, edición de la tarde, p. 2.
1860

"La fiesta del arte." En *El Perú Ilustrado* Nº 209, Lima, mayo 9, pp. 2086-2087.
1891

"La Historia de Chile en la Pintura. El Campo de Marte, 1843." En *La Tercera*, Santiago de Chile, mayo 8.
1983

"La Italia Libre." En *El Comercio*, Lima, enero 12, p. 3.
1848

"La justicia social." En *El Comercio*, Lima, agosto 29, p. 3.
1861

"La Moda Ilustrada." En *El Comercio*, Lima, febrero 20, p. 5
1861

"La nueva Escuela de Medicina." En *Actualidades* Nº 34, Lima, setiembre 14, pp. 557-559.
1903

La Revista de Lima. Lima, Revista.
1860-1863

La Revista Social. Revista Semanal. Lima.
1887

"La Sociedad de Bellas Artes." En *El Comercio*, Lima, enero 8, p. 2.
1886

"La Virgen de Barbieri." En *El Comercio*, Lima, agosto 16, p. 2.
1860

Laborde D., Miguel. "La Iglesia de la Recoleta Dominica." En *El Mercurio*, Santiago de Chile, mayo 12.
1984

"Las estatuas de la Plaza Mayor." En *El Comercio*, Lima, mayo 22, p. 3.

1865

"Las nuevas estatuas para Lima." En *El Comercio*, Lima, febrero 2, p. 2.

1861

Laso, Francisco. "Carta". Lima, noviembre 22. Documento 12105/1856, Biblioteca Nacional de Lima.

1856

Laso, Francisco. "Un recuerdo." En *La Revista de Lima*, Lima, Imprenta del Comercio, pp. 203-218.

1861

Lauer, Mirko. "Límites de la plástica negra en el Perú." En *Africa en América, México*, CEESTEM-UNAM, pp. 107-109.

1982

Lazo Benito. "Carta del Supremo Gobierno al Sr. Rector é ilustre claustro de la Universidad de San Marcos." En *El Peruano*, Lima, enero 14, p. 1.

1843-A

Lazo, Benito. "Discurso del Ministro de Gobierno a S.E. el Presidente de la República." En *El Peruano*, Lima, enero 21, p. 1.

1843-B

"Lecciones de Pintura." En *El Comercio*, Lima, abril 18, p. 1.

1857

Leonardini, Nanda. *El pintor José Salomé Pina y la Academia de San Carlos*. México, UNAM, 171 p. Tesis de Maestría.

1984-A

Leonardini, Nanda y Concepción Bestegui. *Museo de los Museos. Arte universal a través de los tiempos*. México, INBA, 221 p.

1984-B

Leonardini, Nanda e Isabel Torres. *La Ciudad de Moquegua*. Morelia, El Centavo, agosto, 24 p.

1996-A

Leonardini, Nanda y Patricia Borda. *Diccionario Iconográfico Religioso Peruano*. Lima, Rubicán, 307 p.

1996-B

"Librería Española". En *El Comercio*, Lima, junio 7, p. 7.

1845

"Lima." En *El Comercio*, Lima, enero 7, p. 2.

1860

"Litógrafo y Grabador." En *El Comercio*, Lima, junio 17, p. 1.

1856

"Llueven disparates." En *El Comercio*, Lima, agosto 11, p. 3.

1848

López Segrera, Francisco. *Cuba: cultura y sociedad*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 328 p.

1989

Los aficionados a la pintura. "Exposición de pinturas." En *El Comercio*, Lima, agosto 21, p. 3.
1860

Los amantes de lo bello y entusiastas por el progreso de su Patria. "Casino Nacional." En *El Comercio*, Lima, enero 14, p. 3.
1860

"Los ciudadanos de Italia." En *El Comercio*, Lima, mayo 29, p. 4.
1866

"Los Funerales de Atahualpa." En *El Comercio*, Lima, setiembre 26, p. 3.
1868

Luciano, José. "Apuntes para una reinterpretación crítica sobre la presencia africana en el Perú." En *Primer seminario sobre poblaciones inmigrantes*. Lima, Concytec, pp. 197-209.
1987

Macara, Pablo. *La imagen francesa del Perú (Siglos XVI-XIX)*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 159 p.
1976

Macara, Pablo. *Historia del Perú. Independencia y República*. Lima, Studium, 207 p.
s/f

Madueño, Ricardo. *La industria salitrera del Perú antes de la Guerra con Chile*. Lima, Sanmarti Impresores, 15 p.
1929

Majluf, Natalia. "Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve." En *Sequillo* N° 3, Lima, mayo-junio, pp. 32-42.
1993

Majluf, Natalia. *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 63 p.
1994

Majluf, Natalia y Eduardo Wuffarden. *Pintura piurana*. Lima, Banco Regional del Norte, 203 p.
1994

Maltese, Conrado. *Storia dell' arte in Italia. 1785-1943*. Torino, Giulio Einaudi editore, 505 p.
1992

Maltese, Nicola y Pedro Castagnola. "Batallón Garibaldinos Voluntarios N° 1." En *El Comercio*, Lima, abril 9, p. 3, sección de la tarde.
1879

Mar, Juan M. del. "Carta al Ministro de Estado en el Despacho de Hacienda." Lima, mayo 13. Archivo General de la Nación, Archivo Histórico, O.L. 403.
1857

Mariátegui Oliva, Ricardo. *José Gil de Castro*. Lima, La Confianza, 282 p.
1981

"Mármoles." En *El Comercio*, Lima, enero 10, p. 1.
1860

Martí, José. *Cartas a Manuel Mercado*. México, UNAM, 281 p.
1946

Martínez Montiel, Luz María. *La gota de oro*. Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, 141 p.
1988

Marzal, Manuel. *Claves de interpretación para el catolicismo popular*. Lima, PUC, 29 p.
1990

"Mateo Graziani." En *El Comercio*, Lima, enero 2, p. 1.
1863

Mathes, Miguel. "La Litografía y los litógrafos en México, 1826-1900: un resumen histórico." En *Nación de Imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX*. México, Museo Nacional de Arte, pp. 43-55.
1994

Mattos-Cárdenas, Leonardo. "Bolívar y el urbanismo". En *Storia della città. Rivista Internazionale di storia urbana e territoriale*. Milán, pp. 109-126.
1987

"Mausoleo de Carrión". En *El Perú Ilustrado* N° 27, Lima, noviembre 12, p. 3.
1887

Mazzini, Giuseppe. "Carta al Papa Pío IX". Londres, setiembre 8 de 1847. En *El Comercio*, Lima, mayo 1, p. 2.
1848

Moeks, Carroll L.V. *Italian Architecture*. London, Yale University, 546 p.
1966

Méndez, Lourdes. *Antropología de la producción artística*. España, Editorial Síntesis, 301 p.
1995

Mesa, José de y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, Banco Wiese Ltda., 2 Vols.
1982

Meseldzic, Zivana. "La inmigración yugoslava en el Perú." En *Primer Semi-nario sobre poblaciones emigrantes*. Lima, Concytec, Tomo II, pp. 165-171.
1987

Meyer, Karl E. *El saqueo del pasado. Historia del tráfico internacional ilegal de obras de arte*. México, Fondo de Cultura Económica, 358 p.
1990

Milla Batres, Carlos (editor). *Leonce Angrand. Imagen del Perú en el siglo XIX*. Barcelona, Seix Barral, 285 p.
1972

Milla Batres, Carlos. *Diccionario Histórico y Biográfico del Perú. Siglo XV-XX*. Lima, Ed. Milla Batres, 9 Tomos.
1986

- Mirón. "Caricatura." En *El Comercio*, Lima, enero 25, p. 3.
1855
- "Monumento a Bolognesi". En *El Perú Ilustrado* N° 57, Lima, junio 9, p. 67.
1888
- "Monumento a Grau". En *El Perú Ilustrado* N° 109, Lima, junio 8, p. 171.
1889
- "Monumento al pintor Merino." En *Actualidades* N° 22, Lima, junio 15, p. 339
1903
- Moreno, Gabriel. *Almanaque Peruano y Guía de Forasteros de Lima. Para el año de 1805*. Lima, Real Imprenta de Niños Expósitos, s/p.
1804
- Moreno, Gabriel. *Almanaque Peruano y Guía de Forasteros. Para el año 1809*. Lima, Real Casa de Niños Expósitos, s/p.
1808
- Morimoto, Amelia. "Población de origen japonés en el Perú: investigaciones y bibliografía." En *Primer Seminario sobre Poblaciones Inmigrantes*, Lima, Concytec, Tomo I, pp. 105-140.
1987
- Muchos Aficionados. "Beneficio Escenográfico." En *El Comercio*, Lima, enero 11, p. 3.
1853
- "Muebles". En *El Comercio*, Lima, enero 5, p. 4.
1860
- "Mundo Pintoresco." En *El Comercio*, Lima, diciembre 12, p. 1
1851
- "Municipalidad." En *El Comercio*, Lima, enero 18, p. 3
1868
- Neblina*. Revista de Literatura, Arte y Cultura, Lima.
1884.
- Neuvillate, Alfonso de. *El Art-Nouveau en México*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 124 p.
1980
- "Notas editoriales." En *El Perú Ilustrado* N° 165, Lima, julio 5, p. 318.
1890
- "Nuestros Grabados". En *El Perú Ilustrado* N° 36, Lima, enero 14, p. 2.
1888-A
- "Nuestros Grabados". En *El Perú Ilustrado* N° 70, Lima, setiembre 8, p. 2.
1888-B
- "Nuestros Grabados". En *El Perú Ilustrado* N° 72, Lima, setiembre 22, p. 346
1888-C

- "Nuestros Grabados." En *El Perú Ilustrado*, Lima, julio 13, p. 306.
1889
- "Nuestros Grabados". En *El Perú Ilustrado* N° 224, Lima, agosto 22, p. 4051.
1891
- "Nuevo Dibujo". En *El Comercio*, Lima, agosto 26, p. 2.
1863
- "Nuevo Método de Dibujo." En *El Comercio*, Lima, agosto 29, p. 2.
1863
- Núñez, Estuardo. *El Perú visto por viajeros*. Lima, Peisa, 2 Tomos.
1973
- Núñez Ureta, Teodoro. *Pintura contemporánea. Primera parte. 1820-1920*. Lima, Banco de Crédito del Perú,
196 p.
1975
- "Obra Completa." En *El Comercio*, Lima, enero 1, p. 1.
1862
- "Obra Peruana." En *El Comercio*, Lima, octubre 7, p. 1.
1868
- "Obras antiguas." En *El Comercio*, Lima, julio 11, p. 1.
1861
- Ocaranza, Manuel. "Cartas a Manuel Mercado". Milán, diciembre 16; Roma, diciembre 26. Archivo Particular
Silvia Molina, México D.F.
1874
- "Ojo al aviso." En *El Comercio*, Lima, enero 8, p. 2.
1855
- Oliart, Patricia. "Poniendo a cada quien en su lugar: estereo-tipos raciales y sexuales en Lima del siglo XIX." En
Mundos Interiores: Lima 1850-1950. Editores Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero, Lima, Universidad del Pacífico,
pp. 261-288.
1995
- Omaggio ad Antonio Raimondi*. Roma, Tipografia Christem, 204 p.
1974
- Oñate, Julián. "Relación de Obras." Manuscrito, Lima, julio 24, Documento 4631, Biblioteca Nacional.
1892
- "Opera italiana". En *Actualidades* N° 22, Lima, junio 15, p. 349.
1903
- "Ornato Público". En *El Comercio*, Lima, julio 3, p. 4.
1860

- Ortner, Sherry B. "¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?" En *Antropología y feminismo*. Compilación y prólogo Olivia Harris y Kate Young, Barcelona, Anagrama, pp. 109-131.
1979
- Orzero, Victor. "18 estatuas al garete". En *Ultima Hora*, Lima, octubre 18, p. 10.
1976
- "Otro." En *El Comercio*, Lima, agosto 20, p. 4.
1855
- "Our artist in Peru". En *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 2.
1866
- Palomino, Gamaniel. "Escuela de Artes y Oficios gran semillero de escultores". En *El Peruano*, Lima, diciembre 10, p. 2.
1989
- "Papel pintado". En *El Comercio*, Lima, marzo 27, p. 1.
1848
- Paredes, Gregorio. *Almanaque Peruano y Guía de Forasteros para el año 1811*. Lima, Imprenta del Colegio de San Fernando, s/p.
1810
- Paredes, Gregorio. *Almanaque Peruano y Guía de Forasteros para el año 1815*. Lima, Imprenta de los Niños, s/p.
1814
- Paredes, Gregorio. *Almanaque Peruano y Guía de Forasteros para el año bisiesto de 1816*. Lima, Bernardino Ruiz, s/p.
1815
- Paredes, Gregorio. *Almanaque Peruano y Guía de Forasteros para el año 1818*. Lima, Bernardino Ruiz, s/p.
1817
- Paredes, Gregorio. *Almanaque Peruano y Guía de Forasteros para el año 1821*. Lima, Casa de los Niños Expósitos, s/p.
1820
- Paredes, Gregorio. *Almanaque Peruano y Guía de Forasteros para el año 1822*. Lima, Imprenta del Estado, s/p.
1821
- Paredes, Gregorio. *Almanaque Peruano y Guía de Forasteros para el año 1825*. Lima, Imprenta del Estado, s/p.
1824
- Parró, Nicanor G. "Bases de concurso." En *Anales de la Obras Públicas. Año 1890*. Lima, Imprenta La Industria, pp. 485-497.
1897
- Pelossi, Virgilio. "Busto del general Salaverry." En *El Comercio*, Lima, octubre 6, p. 3.
1859

Pefaherrera Sánchez, Liliana. "La fotografía en el Perú." En *Revista del Archivo General de la Nación* N° 7, Lima, pp. 85-117.

Peralta, Luz. *Geografía de la Sierra. Siglo XIX. Huancavelica*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina, 27 p. 1995-A

Peralta, Luz. *Geografía de la Costa. Siglo XIX. La Libertad*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina, 70 p. 1995-B

Peruanos. "Artista Peruana." En *El Comercio*, Lima, noviembre 18, p. 3. 1853

Pinto, Miguel y Alejandro Salinas. *Geografía de la Costa. Siglo XIX. Lima*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina, 64 p. 1995

Pinto, Miguel y Alejandro Salinas. *Geografía de Arequipa. Siglo XIX*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina, 33 p. 1996

Pinto Vallejos, Julio. "La presencia italiana en el ciclo salitrero: Tarapacá, 1860-1900." En *Presencia Italiana en Chile*, de Bartolomé Herrera, editor. Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, pp. 61-88. 1993

"Platería." En *El Comercio*, Lima, diciembre 23, p. 3. 1845

Porras Barrenechea, Raúl. "Los viajeros italianos en el Perú." En *Presencia italiana en el Perú*, Lima, Instituto Italiano de Cultura, pp. 1-97. 1984

Portal, Juan. "Biografía y anecdotario del pintor peruano Luis Montero." En *Expresión* N° 4, Lima, pp. 25-33. 1939

Portocarrero, Felipe. "La Alta Clase Social Peruana." En *La República entre los siglos XIX y XX*. Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, pp. 9-27. 1996

Portocarrero, Ricardo. "La República Aristocrática." En *Entre la República Aristocrática y la Patria Nueva*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo, pp. 9-27. 1996

Prado, Manuel Ignacio. "Decreto." En *El Comercio*, Lima, enero 4, p. 2, edición de la mañana. 1979

Prado y Ugarteche, J. "El último cartucho." En *El Ateneo* N° 5, Lima, noviembre, pp. 537-541. 1899

Presencia Suiza en el Perú. Lima, Catálogo Exposición Sala de Cultura Banco Wiese. 1997

Prezzolini, Giuseppe. *El legado de Italia*. Madrid, Pegaso, 428 p.
1955

"Programa de la Exposición Nacional de 1892." En *El Perú Ilustrado* N° 253, Lima, marzo 5, p. 8529.
1892

Prospecto de la Revista América Ilustrada. Lima, mayo 1, s/p.
1890

"Proyecto de monumento á Chávez." En *Ilustración Peruana* N° 70, Lima, febrero 1, p. 1.
1911

"Puerto del Callao". En *El Comercio*, Lima, enero 7, p. 1.
1845

"Puno." En *El Comercio*, Lima, octubre 18, p. 2.
1848

Quesada, Mario, Mauro Nicoletti y Pier Paolo Pancotto. *Museo de Arte Italiano de Lima*. Venecia, Marsilio Editores, 229 p.
1994

Quezada Macchiavello, José. "La música en el virreinato." En *La Música en el Perú*. Lima, Patronato Popular y Porvenir, pp. 65-102.
1985

Radicatti di Primeglio, Carlos. *IV centenario de la imprenta en Lima. Antonio Ricardo Pedemontanus*. Lima, Ed. Ausonia-Instituto Italiano de Cultura, 77 p.
s/f

Raygada, Carlos. *Guía musical del Perú*. Lima, s/e.
s/f.

"Razón de los Ministros y Subalternos de esta Real Casa de Moneda." Lima, Archivo General de la Nación, Hacienda, C.M.R.-28-385-392.

Reglamento de la Exposición Nacional del Perú y aprobado por el Supremo Gobierno. Lima, Imprenta del Estado, 55 p.
1870

"Remate." En *El Comercio*, Lima, julio 20, edición de la tarde, p. 2.
1863

"Remate." En *El Comercio*, Lima, agosto 17, p. 4.
1866

"Retratos a pluma." En *El Comercio*, Lima, setiembre 28, p. 3.
1868

"Revista de Teatros". En *América Ilustrada* N° 9, Lima, julio 24, p. 146.
1890

Rivera Martínez, Edgardo. "Wiener, el viajero. La mirada de uno de los grandes visitantes del Perú republicano." En *El Mundo*, Lima, semana del 22 al 28 de mayo, p. 8-D.
1994

Rivera Martínez, Edgardo. *Imagen y Leyenda de Arequipa*. Lima, Fundación M.J. Bustamante de la Fuente, 697 p.
1996

Rivero, Mariano E. "Relación de las obras públicas que se han continuado y de las que se han emprendido por el Prefecto que suscribe, en los 5 meses de su mando." En *El Comercio*, Lima, octubre 12, p. 3.
1848

Rodríguez Demorizi, Emilio. *Pintura y escultura en Santo Domingo*. Santo Domingo, Julio D. Postigo e Hijos Editores, 264 p.
1972

Rodríguez Pastor, Humberto. "Los chinos en el Perú: balance de las fuentes e investigaciones." En *Primer Seminario sobre Poblaciones Inmigrantes*, Lima, Concytec, Tomo I, pp. 79-103.
1987

Rodríguez Saavedra, Carlos. "Arte europea en colecciones peruanas." En *Fanal* N° 82, Lima, pp. 15-23.
1967

Rojas Abrigo, Alicia. *Historia de la pintura en Chile*. Santiago, Impresos Vicuña, Tomo I, 267 p.
1981

Rojas o Cañas, Ramón. "Bibliografía Nacional." En *El Comercio*, Lima, octubre 6, p. 1.
1853

Rokeie, Juan. "La célebre causa de las puertas." En *El Comercio*, Lima, enero 3, p. 4.
1860

Romero Astete, Francisco. *Almanaque Peruano y Guía de Forasteros para el año 1814*. Lima, Imprenta de los Niños Expósitos, s/p.
1813

Romero de Terreros, Manuel. *Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos*. México, UNAM, 690 p.
1963

Salmi, Mario. *L'arte italiana*. Italia, Sansoni editori, 1125 p.
1956

San Cristóbal, Evaristo. *Centenario de don Evaristo San Cristóbal (1848-1948)*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 83 p.
1948

Sánchez, Cayetano. "Bellas Artes." En *El Perú Ilustrado* N° 250, Lima, febrero 20, p. 8396.
1892

Sánchez Málaga, Armando. *La música en el Perú del siglo XIX*. Lima, s/p. Inédito.
1995

- "Santa Sofía." En *El Rimac* N° 6, Lima, diciembre 28, p. 93.
1889
- "Santa Rosa en la escultura". En *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 305-312.
1995
- "Se vende o se arrienda." En *El Comercio*, Lima, noviembre 30, p. 1.
1848
- Sequi, Emilio y Enrico Calcagnoli. *La vita italiana nella Repubblica del Peru*. Lima, Tipografía de la Voce d'Italia, 540 p.
1911
- Scott, Joan W. "El género: una categoría útil para el análisis histórico." En *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia, Ediciones Alfons, pp. 23-56.
1990
- Shintani Kawano, Liliana y José Cerna Sabogal. *Mercaderes: lectura histórica y propuesta de intervención en una calle del centro histórica de Lima*. Lima, Universidad Ricardo Palma, p. 612. Tesis.
1992
- "Sobre el Museo Raymondi". Lima, marzo 7, Documento 5484, Biblioteca Nacional de Lima.
1894
- Solari Swayne, Manuel. *San Pedro de Lima, la Penitenciaría y la Virgen de la O*. Lima, PeruInvest, 146 p.
1982
- "Sombras: pobre artista." En *Neblina* N° 31, Lima, setiembre 1, pp. 245-246.
1894
- Soria, María Belén y Miguel Pinto. *Geografía de la Costa. Siglo XIX. Tarapacá*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina, 84 p.
1996
- Steele, Arthur R. *Flores para el rey. La expedición de Ruiz y Pavón y la Flora del Perú (1777-1788)*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 347 p.
1982
- "Suscripción Popular". En *El Perú Ilustrado* N° 103, abril 27, p. 1271
1889
- "Tacna." En *El Comercio*, Lima, agosto 31, p. 2.
1848
- Tamayo Barrios, Alberto. "Roberto Britten (1833-1882). Un grabador de la Casa de Moneda de Lima." En *Numismática* N° 30, Lima, mayo-setiembre, pp. 24-25.
1978-1979
- "Tarjetas de Visita." En *El Comercio*, Lima, mayo 9, p. 4.
1859
- "Teatro." En *El Comercio*, Lima, agosto 17, p. 3.
1843

- "Teatro Cristóbal Colón." En *Internet*, pmail: <http://www.presidencia.gov.co/colcultura/artes/infra/COLON.HTM>
1997
- "Teatro Scognamiglio". En *Actualidades* N° 80, Lima, setiembre 14, s/p.
1904
- Tenderini, Ulderico. "Mármoles." En *El Comercio*, Lima, enero 10, p. 1.
1860
- Tenderini, Ulderico. "Establecimiento y Laboratorio de Mármoles." En *El Comercio*, Lima, julio 13, p. 2.
1860
- "Tesorería Municipal." En *El Comercio*, Lima, enero 4, p. 2.
1860
- Timaleoni. "Manual del Dibujo Lineal." En *El Comercio*, Lima, agosto 4, p. 4.
1857
- Torres Michúa, Armando. "Réplicas, copias, duplicados y reproducciones de la antigüedad al Museo Nacional de San Carlos." En *Creación de la Copia. Siglo XVI-XX*. México, Glypho Taller de Gráfica, pp. 13-21.
1995
- Tributo al Mérito. "Pintura Escénica." En *El Comercio*, Lima, agosto 17, p. 4.
1852
- Tschudi Madsen, S. *Art Nouveau*. Madrid, Guadarrama, 252 p.
1967
- Pérez de Tudela, Manuel. "República del Perú. Ministerio de Gobierno." En *El Comercio*, Lima, abril 10, p. 3.
1847
- Ugarte Eléspuru, Juan Manuel. "Los signos del Zodíaco por los Bassano." En *El Zodíaco en el Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, pp. 9-41.
1987
- Ugarte Eléspuru, Juan Manuel. "150 años en la pintura". En *El Comercio, Suplemento 150 años especial*, Lima, mayo 4, pp. 88-89.
1989
- "Un artista." En *El Comercio*, Lima, octubre 18, p. 4.
1866
- Un amigo. "Edificios Públicos." En *El Comercio*, Lima, noviembre 17, p. 5.
1855
- Un cosmopolita. "Un artista italiano." En *El Comercio*, Lima, mayo 17, p. 7.
1861
- Un curioso. "Busto del general Salaverry." En *El Comercio*, Lima, octubre 3, p. 2.
- Un Extranjero. "La Venus dormida." En *El Comercio*, Lima, enero 19, pp. 3-4.
1852

- Un positivista. "Teatro-Arquitectura." En *El Comercio*, Lima, octubre 20, p. 4.
1855
- "Un ramillete de limeñas." En *El Perú Ilustrado* N° 233, Lima, octubre 24, p. 5011.
1891
- Un viejo aficionado italiano. "Paseo en las calles de Lima." En *El Comercio*, Lima, agosto 24, p. 3.
1848
- Unos Abonados. "¡¡¡Pintor Meucci!!!". En *El Comercio*, Lima, mayo 4, p. 3.
1848
- Unos Abonados. "Teatro. Interesa a los abonados." En *El Comercio*, Lima, mayo 15, p. 3.
1852
- Unos Americanos. "Colón y los Italianos." En *El Comercio*, Lima, febrero 2, p. 2.
1860
- Unos Aficionados a su Pintura. "Al Mérito." En *El Comercio*, Lima, mayo 3, p. 3.
1848
- Unos Concurrentes. "Trabajos de Vidrio." En *El Comercio*, Lima, diciembre 11, p. 4.
1855
- Unos Libre. "Llor eterno a la estatua de la Libertad Peruana inaugurada al medio día del Sábado Santo." En *El Comercio*, Lima, abril 27, p. 4.
1852
- Unos que saben lo que dicen. "El Museo Ilustrado". En *El Comercio*, Lima, junio 20, p. 5.
1857
- Valcárcel. "Monumento al Generalísimo de las armas del Perú D. José de San Martín." En *Anales de la Obras Públicas. Año 1891*. Lima, Imprenta La Industria, p. 184.
1898
- Vargas Salguero, Ramón, y Rafael López Rangel. "La crisis actual de la arquitectura latinoamericana". En *América Latina en su arquitectura*. Lima, Unesco-Siglo XXI, pp. 186-203.
1975
- Varios concurrentes. "Ultimo concierto del Sr. Sivori." En *El Comercio*, Lima, junio 7, p. 3.
1848
- Venegas, Haydée. "El velorio de Angelitas." En *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Vol. II, pp. 243-252.
1987
- Veritas
"Caricaturas." En *El Comercio*, Lima, mayo 2, p. 3.
1855
- "¡Viva Pio IX! ¡Viva la Independencia Italiana!". En *El Comercio*, Lima, junio 6, p. 4.
1848

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Antonio Toesca y Ricci. Palacio de la Moneda, Santiago de Chile, 1784-1805	16
2. Giovanni Revenet (Expedición Malaspina). <i>Caza de la perdiz por gauchos de la pampa argentina</i> . Litografía, 1794. Museo Naval de Madrid	17
3. Eusebio Chelli. Iglesia de San Ignacio, Santiago de Chile, 1867-1872	24
4. Eugenio Landesio. <i>El valle de México desde el Cerro Tenayo</i> . Óleo sobre tela, 1870, Museo Nacional de Arte, México	25
5. Alejandro Ravizza. Catedral Metropolitana, Asunción, Paraguay, c. 1854	26
6. Eduardo Provasoli. Iglesia Divina Providencia. Santiago de Chile, 1881-1890	30
6a. Adamo Boari. Interior del Edificio de Correos y Telégrafos; escalera principal. México, Distrito Federal, fines del siglo XIX	32
7. Pedro de Santángel (Maestro de la Almudena). <i>Desposorios de la Virgen</i> , Óleo sobre tela, Siglo XVI, Iglesia de la Almudena, Cusco.	39
8. Bernardo Bitti. <i>La oración en el Huerto</i> . Óleo sobre tela, Siglo XVII, Museo de Arte de Lima	40
9. Mateo Pérez de Alesio. <i>Virgen de la leche</i> . Óleo sobre tela, Siglo XVII	42
10. Angelino Medoro. <i>Retrato póstumo de Santa Rosa</i> . Óleo sobre tela, 1617. Basílica Santuario de Santa Rosa, Lima	43
11. Carlo Maratta. <i>Santa Rosa</i> . Óleo sobre tela, Siglo XVII. Colección privada, Lima	44
12. Melchiorre Caffá. <i>Santa Rosa yacente</i> . Mármol, 1665, Iglesia de Santo Domingo, Lima	46
13. Mauricio Rugendas. <i>El pintor Ignacio Merino</i> . Lápiz sobre papel, c. 1843-1845, Colección privada, Lima	55
14. Pablo Schindler. <i>Costumbres del interior</i> (Bolivia). Litografía, 1888, Publicada en <i>El Perú Ilustrado</i> , Lima	56
15. Matías Maestro. <i>Altar mayor Catedral de Lima</i>	58
16. Avenida La Colmena. Tranvía limeño (1935) introducido por los ingleses en 1850	60
17. Max Radiguet. <i>Las Tapadas</i> . Litografía, c. 1845. Publicada en 1856 en el libro <i>Souvenirs de l'Amérique Espagnole</i>	62
18. Bonnaffe. <i>Antiguo balancín</i> . Litografía, 1856, Lima	63
19. Raimundo de Monvoisin. <i>Retrato del Mariscal Ramón Castilla</i> . Óleo sobre tela, c. 1845, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	64
20. Louis Ernest Barrias. <i>La Caridad</i> . Detalle del Mausoleo de Sofía Begman de Dreyfus. Bronce, Francia, 1873. Cementerio Presbítero Maestro, Lima	65
21. Islas Guaneras de la costa peruana	69
22. Tancredi Pozzi. <i>La lucha por el Risorgimento</i> (pasaje de la vida de Antonio Raimondi, detalle del monumento). Sobrerrelieve en bronce, 1914, Plaza Italia, Barrios Altos, Lima	74
23. Local de la litografía y tipografía de Carlo Fabbri, 1902, Mercaderes 416, Lima	81
24. Fernando Brambilla. <i>Vista posterior de la Quinta Presa</i> . Litografía, 1793, Lima	90
25. Anónimo. Portal de los Agustinos. Lima, 1845	93
26. Anónimo. Molino de Santa Clara, Lima, 1848	94
27. Antonio Meucci. <i>El Libertador</i> . Acuarela sobre marfil, 1830. Colección Carmen Aída Zuloaga, Bogotá	95
28. Antonio Meucci. <i>General Antonio Anselmo Quiros</i> . Óleo sobre zing, 1854. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	97
29. Antonio Raimondi. <i>Pescatore</i> . Dibujo, s/f. Museo Raimondi, Lima	100
30. Antonio Raimondi. <i>Ceiba Trichi Standra</i> . Acuarela, s/f. Museo Raimondi, Lima	101
31. Virgilio Pelossi. <i>Busto del General Felipe Santiago Salaverry</i> . Yeso bronceado, 1859. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	105
32. Virgilio Pelossi. <i>Busto del General Ramón Castilla</i> . Yeso bronceado, c. 1859. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	106

- Villacorta Paredes, Juan. *Pintores Peruanos de la República*. Lima, Librería Studium, 216 p.
s/f
- Waisberg, Myriam. *Casas de Playa Ancha. La vivienda de fines del siglo XIX en Valparaíso*. Santiago, Fondo de Desarrollo Científico y Tecnológico, 108 p.
1988
- Waisberg, Myriam. *La Arquitectura Religiosa de Valparaíso. Siglo XVI-Siglo XIX*. Santiago, Fondo de Desarrollo Científico y Tecnológico, 138 p.
1992
- Witt, Heinrich. *Diario 1824-1890. Un testimonio personal sobre el Perú del siglo XIX*. Lima, Banco Mercantil, 2 Vols.
1992
- "XX de Setiembre". En *Actualidades* N° 81, Lima, setiembre 21, s/p.
1904
- Yábar Acuña, Francisco. *El Inca de Oro*. Lima, Ed. Desa, 251 p.
1996-A
- Yábar Acuña, Francisco. *Las últimas acuñaciones provinciales. 1883-1886*. Lima, Editora Amarilys, 272 p.
1996-B
- Yáñez, J. "Dibujo lineal." En *El Comercio*, Lima, agosto 7, p. 3.
1857
- Yelmini, J. "Salón Optico." En *El Comercio*, Lima, mayo 10, p. 8.
1861
- Zaldívar H., Paula. "La imagen y el recuerdo: historia de vida de quince mujeres italianas en Chile." En *Presencia Italiana en Chile*, Bartolomé Herrera, Editor. Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, pp. 191-227.
1993
- Zanutelli Rosas, Manuel. "El Callao que no conocemos. Cómo era el puerto en el siglo XIX." En *Galeno*, Lima, agosto - setiembre, pp. 55-63.
1976-II

33. Leonardo Barbieri. <i>Retrato de doña Francisca Diez Canseco de Castilla</i> . Óleo sobre tela, 1866. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	110
34. José M. Tiravanti. <i>Mirador de la casa del señor Tirado</i> , Plaza de San Agustín, Lima, 1853. En la parte superior la escultura <i>La Libertad Peruana</i>	111
35. José M. Tiravanti. Mercado de La Concepción, Lima, 1853	112
36. José M. Tiravanti. Interior de una pinacoteca. Cartulina, tinta china, acuarela, s/f. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	113
37. José M. Tiravanti. <i>Vestíbulo de Palacio Greco Romano</i> . Cartulina, tinta china, acuarela, s/f. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	114
38. José M. Tiravanti. <i>Proyecto (1)</i> . Cartulina, tinta china, acuarela, 1874. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	115
39. José M. Tiravanti. <i>Interior de una prisión</i> . Cartulina, tinta china, acuarela, s/f. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	115
40. José M. Tiravanti. <i>Proyecto (2)</i> , Cartulina, tinta china, acuarela, 1874. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	116
41. Anónima italiana. <i>El Invierno</i> , instalada por Francisco Pietrosanti. Mármol, Antigua Plaza de Armas de Trujillo, c. 1864	118
42. Ulderico Tenderini. <i>Columna votiva</i> ; tumba de Antonio Alarco, mármol, 1866. Cementerio Presbítero Maestro, Lima	121
43. Ulderico Tenderini. <i>La Caridad</i> ; tumba de Justo Lostaundu, mármol, 1869. Cementerio Presbítero Maestro, Lima	122
44. Mateo Graziani. Hospital Dos de Mayo; galería de acceso. Lima, 1868-1875	124
45. Antonio Leonardi. Palacio de la Exposición (actual Museo de Arte), Lima, 1869-1872. Litografía	126
46. Anónimo. Hospicio de Santa Sofía, Lima c. 1872-1879	128
47. Salvatore Revelli. <i>Monumento a Cristóbal Colón</i> , mármol, 1860, Paseo Colón, Lima	131
48. Cassoni. <i>Miguel Angel Buonarroti</i> , mármol, 1865. Molino de Santa Clara (actualmente en la Biblioteca Nacional) Lima	132
49. Benaglia. <i>Virgo</i> , mármol, 1857. Alameda de los Descalzos, Rimac, Lima	133
50. Anónimo. <i>Efebo: otoño</i> , mármol, 1864, Plaza de Armas (actualmente Paseo Colón), Lima	135
51. Anónimo. <i>Leda con el cisne</i> , mármol, s/f. Plaza del Cercado, Barrios Altos, Lima	136
52. Anónimo. <i>Felino</i> , bronce (escultura industrial), s/f, Paseo de los Héroes, Lima	137
53. Félix Bragagnini. <i>Medalla a Miguel Grau</i> (anverso), oro, y diamantes, 1879	138
54. William I. Tayllor. <i>Retrato de Peter Bacigalupi</i> , Litografía, 1888	139
55. Carlo Fabbri. <i>Vista del banquete de 400 cubiertos ofrecido al general Cáceres en los salones de la Exposición de Lima el 12 de noviembre</i> . Litografía, 1889	140
56. Carlo Fabbri. <i>Alegoría al Año Nuevo</i> . Litografía, 1889	140
57. Carlo Fabbri. <i>Comandante Villavicencio</i> . Litografía, 1889	141
58. Pedro Roselló. Mausoleo de Antonio Bentín, mármol, s/f, Cementerio Presbítero Maestro, Lima	142
59. Arquitecto Julio E. Lattini, 1906	147
60. Julio E. Lattini. Banco del Perú y Londres, Lima, 1907	148
61. Julio E. Lattini. Hall central del Banco del Perú y Londres, Lima, 1907	149
62. Julio E. Lattini. Proyecto del Teatro Nacional (fachada principal), Lima, 1906	150
63. Héctor Velarde. Teatro Segura (ex Municipal). Modificación de la fachada del proyecto de Julio E. Lattini, Lima, década de 1950	151
64. Hermanos Masperi. Casa Welsch, Calle Mercaderes esquina Plateros de San Agustín (actual Jirón de la Unión), Lima, 1909	152
65. Hermanos Masperi. Casa Barragán. Av. Emancipación esquina Jirón de la Unión, Lima, 1911	153
66. Hermanos Masperi. Casa Pygmaléon, Calle Mercaderes (actual Jirón de la Unión), Lima, 1911	154
67. Giovanni Matellini. Chalet, Lima, c. 1910	156
68. Luigi Mannarelli. Banco Internacional del Perú, Lima, c. 1910	156
69. Antonio Santello. Los chalets en la calle Los Pobres, Lima, c. 1820	157
70. Luis Sanguinetti. Chalets en Paseo Colón, Lima, c. 1920	157
71. José Olcese. Quinta de la calle Lucanas, Lima	158
72. David Starbaro. Vivienda para alquiler, Lima	158
73. Quinta Carbone. Propiedad de Isabel Gardella, Lima	159

74. Oreste Bertolotto, Juan Rostagno, Domingo Rusca. Rejas Herrería y Cerrajería La Moderna, Jirón Quilca 467, Lima	160
75. J. Durini. Tumba de Luis Parodi, mármol, Cementerio Baquijano, Lima, 1900	161
76. Luisi. Mausoleo de la Señora de Campodónico, mármol, Cementerio Presbítero Maestro, Lima, 1912	162
77. Agostino Marazzani. <i>José de San Martín</i> , bronce, Callao, 1901	163
78. Agostino Marazzani. <i>Proyecto del monumento a Jorge Chávez</i> , Lima, 1911	165
79. Agostino Marazzani. <i>Inmolación de Alfonso Ugarte</i> . Óleo sobre tela, 1905. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	166
80. Bartolini. <i>Monumento al Contra almirante Miguel Grau</i> , Callao, 1894. Litografía de Evaristo San Cristóval	167
81. Tancredo Pozzi. <i>Monumento a Raimondi</i> , bronce, Plaza Italia, Barrios Altos, Lima, 1914	168
82. Gonippo Raggi. <i>Retrato de Manuel Candamo</i> . Óleo sobre tela, 1917, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	169
83. Gonippo Raggi. <i>Ascensión de Santa Rosa</i> . Óleo sobre tela, 1917, Iglesia de Santo Domingo, Lima	170
84. Juan Lepiani. <i>El último cartucho</i> . Óleo sobre tela, 1899. Museo de los Combatientes del Morro de Arica, Lima	173
85. Juan Lepiani. <i>Proclamación de la Independencia</i> . Óleo sobre tela, 1904. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	174
86. José Effio. <i>Escena de carnaval</i> . Óleo sobre tela, 1893. Colección privada, Lima	176
87. José Effio. <i>El velorio</i> . Óleo sobre tela, s/f. Colección privada, Lima	177
88. José Effio. <i>Vivandera</i> . Óleo sobre tela, s/f. Colección privada, Lima	178
89. José Effio. <i>Fundación de Lima</i> . Óleo sobre tela, 1899. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	179
90. Casa de venta de antigüedades de Mario Canepa Grandome. Calle San Andrés, Lima	181
91. Museo Brignardello (Casa de antigüedades). Calle Llanos 608, Lima	182
92. Gaetano Moretti. Museo de Arte Italiano, Lima, 1921	183
93. Valmore Gemignani. <i>Alegoría</i> (detalle de la fuente China), mármol, 1924. Parque de la Exposición, Lima	184
94. Giuseppe Graziosi. <i>Alegoría</i> (detalle de la Fuente China), bronce, 1924. Parque de la Exposición, Lima	185
95a. Plaza Mayor y Palacio de Gobierno, Lima, 1895	223
95. Vista de Lima desde la Municipalidad; en primer plano la torre de la Iglesia de Santo Domingo	225
96. Enrique Masías. <i>Casa del Moral</i> (Arequipa). Óleo sobre tela, s/f, Museo del Banco Central de Reserva del Perú, Lima	227
97. Casas republicanas, Trujillo	229
98. Viviendas populares, Cusco	230
99. Anónimo. Castillo Unamue, Cafete, 1842	231
100. Anónimo. Molino de Santa Clara, Lima, c. 1845	233
101. Antonio Leonardi. Palacio de la Exposición, Lima, 1869-1872	235
102. Eduardo Brugada. Correo y Telégrafos, Lima, finalizado en 1898	236
103. Catedral de Arequipa; reconstruida a raíz del terremoto de 1868	241
104. Mariano Paz Soldán, Maximiliano Mimey. Panóptico (penitenciaría), Lima 1865	242
105. D. Luisi. Mausoleo familia Virgilio Dall'Orso (vista posterior), Cementerio Baquijano, Callao, 1918	244
106. Leonce Angrand. Vista del Puente de Piedra. Dibujo a lápiz, 1837	249
107. Max Radiguet. <i>La casa de la Perricholi</i> . Litografía, c. 1841, Quinta Presa, Lima	250
108. Juan Mauricio Rugendas. <i>La Plaza Mayor de Lima</i> . Óleo sobre tela, 1843, Colección Felipe Benavides, Lima	251
109. Pancho Fierro. <i>La lechera</i> . Acuarela sobre papel, Banco Central de Reserva del Perú, Lima	252
110. Los pintores Francisco Laso (izquierda) e Ignacio Merino (derecha)	254
111. Carlos Baca Flor. <i>Desnudo femenino</i> . Carboñcillo sobre papel, 1892, Museo de Arte de Lima	255
112. Enrique Domingo Barreda. <i>Monte Cucco</i> . Óleo sobre tela, s/f, Banco Central de Reserva del Perú, Lima	257
113. Anónimo (Escuela de los Díaz). <i>Retrato de Simón Díaz de Rívago</i> . Óleo sobre tela, inicio	

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abanzini, Tomás 90, 197, 213, 351
Abascal, Fernando 77, 89, 129, 243, 325, 326, 334
Abele, Eugenio 311, 357
Abreu, Manuel 267, 369
Acha, Juan 334
Adams, E.D. 360
Adams, Juan 355
Agate, Alfred T. 251, 313, 352
Agea, Juan 22
Agea, Ramón 22
Agnóti, Juan B. 72, 78
Agueri, Catalina 302
Aguirre, M. 361
Agujari, José 28
Agurto, Luis 166, 211, 341
Agustini 104, 197, 214
Ahedillo y Gonzales, Pablo 59, 367
Alarco, Antonio 121
Alavena 155
Alberto V 12
Albertozzi, Juan 146, 197, 215
Alcalá, Clemente 362
Alcedo 86
Alciati, Enrique 31
Alesio, Adrián 41, 43, 48, 197, 296
Alesio, Antonio Pérez de 197
Alesio, Mateo Pérez de 39, 41, 42, 43, 47, 48, 188, 197, 200, 206
Alfieri, Victorio 132
Algarotti, Francesco 14
Alighieri, Dante 76, 132, 284, 285
Altamirano, Manuel Ignacio 27, 319
Althaus, Clemente de 135, 202
Álvarez 343, 364
Álvarez, Mariano 337
Álvarez Calderón, Abelardo 255, 256, 257, 283, 283, 308, 367
Amare 203
Amat y Juniet, Manuel 36, 37, 306
Amazonas 131
Amézaga 343, 364
Amic Gazin, T. 64, 117, 356
Amici, Luigi 198
Andrade, Eduardo 255, 256, 359
Andrei di Carrara, Fernando 134, 198
Angel de la Guarda 304
Angelino, Don 80
Angostini, Angelo 28
Angrand, François Leonce 63, 249, 249, 250, 277, 281, 293, 313, 352
Angulo Valdivieso, Gaspar 285
Anita 285
Aparicio 37
Apaza, Gregoria 304
Apeles 331
Apolo 18, 134
Aqueronte 284
Aracivia, Felipe 236
Aragón, Fernando de 14
Arbe, Mariano 353
Arburú, Mrell, José 276
Arbulú 343, 364
Arce, Julio Andrés 242
Argentieri, Juan 208
Argote, Domingo José 239
Arguedas, José Maía 278
Ariadna 18, 210
Arias 108
Arias, Miguel 39, 209
Arias Rojas, Teresa 7
Arias Solís, Herminio 189, 257, 258, 345, 367
Ariojini 363
Arnaez, Enrique 350, 362
Arosemena 244
Arredondo, Esteban 281
Arriagada, Carmen 250
Arrigoni, Alessandro 74
Arrigoni, Fernando 104, 198, 214, 334, 356
Arroyo, Pablo de 23
Artola 365
Aspillaga Delgado 162
Astete y Concha, Luis 255, 256, 275, 343
Astudillos, José 343, 357
Atahualpa 172, 174, 254, 262, 264, 264, 265, 266, 278, 289, 305, 348, 370
Atahualpa, Juan Santos 304
Atala 254, 284, 285, 287
Aubry 284
Augusto III 14
Avitavili, José 41
Ayllón, Arturo 362
Azali 78
Babiusky N. Mate 366
Baca Flor, Carlos 248, 255, 255, 256, 260, 265, 273, 275, 282, 288, 288, 295, 308, 345, 361
Bacigalupi, Peter 78, 81, 139, 139, 140, 167, 193, 198, 199, 203, 214, 307, 311, 315, 316, 317, 361
Baciocchi, Elisa 199
Baco 134
Báez Macías, Eduardo 7
Baini, F. 134, 198
Balandra, Melchora 302

siglo XIX, Quinta Presa, Lima	259
114. Luis Montero. <i>Los funerales de Atahualpa</i> . Óleo sobre tela, 1867, Museo de Arte de Lima	264
115. Teófilo Castillo. <i>Saqueo del Coricancha</i> . Óleo sobre tela, Pinacoteca Municipal del Concejo Provincial de Lima	266
116. Daniel Hernández. <i>La capitulación de Ayacucho</i> . Óleo sobre tela, 1924, Banco Central de Reserva del Perú, Lima	267
117. Juan Lepiani. <i>La respuesta de Bolognesi</i> . Óleo sobre tela, 1894, Museo de los Combatientes del Morro de Arica, Lima	268
118. Teófilo Castillo. <i>Combate de Angamos</i> . Óleo sobre tela	269
119. M. Ruilova. <i>Entrada a Cochacacas</i> . Óleo sobre tela, 1898. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	271
120. Francisco Laso. <i>La Pascana</i> . Óleo sobre tela, Banco Central de Reserva del Perú, Lima	275
121. José Gil de Castro. <i>Retrato de José Olaya</i> . Óleo sobre tela, 1823, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	276
122. Francisco Laso. <i>Interior arequipeño</i> . Óleo sobre tela, 1849, Museo de Arte de Lima	279
123. Carlos Jiménez. <i>Cocina limeña (detalle)</i> . Óleo sobre tela, 1901, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	280
124. Luis Montero. <i>Venus dormida</i> . Óleo sobre tela, 1851, Museo de Arte de Lima	282
125. Abelardo Álvarez Calderón. <i>Encantadora de serpientes</i> . Óleo sobre tela, fines siglo XIX	283
126. Ignacio Merino. <i>La lectura del Quijote</i> . Óleo sobre tela, 1861, Museo de Arte de Lima	284
127. Francisco Laso. <i>El entierro del mal cura</i> . Óleo sobre tela, 1863. Museo de Arte de Lima	286
128. Carlos Baca Flor. <i>Dios mío, ¡Qué solo se quedan los muertos!</i> Óleo sobre tela, 1885. Banco Central de Reserva del Perú, Lima	288
129. Alberto Lynch. <i>Orando ante la tumba</i> . Óleo sobre tela. Museo de Arte de Lima	289
130. Francisco Mastias. <i>Paisaje con cascada</i> . Óleo sobre tela, s/f. Banco Central de Reserva del Perú, Lima	290
131. Teófilo Castillo. <i>Paisaje del Huascarán</i> . Óleo sobre tela, Banco Central de Reserva del Perú, Lima	291
132. Juan de Dios Ingunza. <i>Bodegón</i> . Óleo sobre tela, Museo de Arte de Lima	292
133. Daniel Hernández. <i>Mujer cargando un ganso</i> . Óleo sobre tela, c. 1880. Banco Central de Reserva del Perú, Lima	293
134. Francisco Mastias. <i>Escena pastoril</i> . Óleo sobre tela, 1876, Banco Central de Reserva del Perú, Lima	293
135. Juan Lepiani. <i>El amor sagrado y el amor profano</i> (copia de Tiziano hecha en Roma). Óleo sobre tela. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia, Lima	295
136. Anónimo. <i>Retrato de anciana</i> . Pintura sobre papel, s/f. Quinta Presa, Lima	297
137. Muñoz. s/f. Pintura sobre marfil, s/f. Colección particular Francisco Yábar, Lima	298
138. Adamo Tadolini. <i>Monumento a Simón Bolívar</i> . Bronce, s/f, Plaza Bolívar, Lima	302
139. Eduardo Basso. <i>La Fe</i> . Mármol, 1890, Cementerio Presbítero Maestro, Lima	303
140. Salvatore Revilli. <i>Monumento a Cristóbal Colón</i> (base de Francisco Pietrosanti). Mármol, 1860, Paseo Colón, Lima	305
141. David Lozano. <i>Recuerdo de Puerta Pta</i> . Litografía, 1888. Arco conmemorativo levantado el 20 de setiembre de 1888 por la colonia Italiana en el Parque de la Exposición para celebrar la unificación italiana	306
142. A. Bonnafie. <i>Zambos bailando zamacueca</i> . Litografía, c. 1855	313
143. Imprenta de Peter Bacigalupi donde se edita <i>El Perú Ilustrado</i> , Lima, 1888	315
144. Evaristo San Cristóval. <i>Retrato de Luis Montero</i> . Litografía, 1890	316
145. William I. Taylor. <i>Retrato del Dr. Ricardo L. Flores</i> . Litografía, 1888	316
146. Belisario Garay. <i>Sur del Perú: Arequipa</i> . Litografía, 1888	317
147. Pablo Tirado. <i>Una calle de Iquique</i> . Litografía, 1888	317
148. Belisario Garay. <i>Retrato del General Porfirio Díaz</i> . Litografía, 1888	319
149. Luis Melgarejo. <i>Album limeño</i> . Litografía, 1890	320
150. Belisario Garay. <i>Una limeña</i> . Litografía, 1891	323
151. Evaristo San Cristóval. <i>Francisco Mastias</i> , 1894, Litografía publicada en <i>El Perú Artístico</i>	342
152. Daniel Hernández. <i>Perezosa</i> . Óleo sobre tela, 1902	345

- Balega 104, 198
 Ballerini, Augusto 29
 Ballarino 198, 215, 366
 Balta, José 171, 370
 Bamdembrande, Jorge 360
 Banden, G. 358
 Bandiola, M. 363
 Baquijano 135, 161, 161, 199, 202, 204, 244, 245
 Barbieri, Carlos
 Barbieri, Leonardo 79, 107, 108, 109, 110, 110,
 167, 175, 192, 193, 198, 202, 214, 258, 260, 261,
 294, 298, 309, 322, 330, 336, 340, 346, 356
 Barbosa-Stern 45
 Barilli 83
 Barison Desman, Armando 30
 Barnicoat, G. 360
 Baronie, Eugenio 165
 Barozzi da Vignola, Giacomo 13
 Barragán 153, 153, 154, 155, 205
 Barraza, Alberto 366
 Barraza Fuentes, F. 363
 Barreda 237
 Barreda, Enrique Domingo 257, 257, 258, 291,
 368
 Barrenechea, José Antonio 109
 Barrias, Ernest 64, 65
 Barribled 366
 Bartolini 136, 167, 167, 193, 199, 307
 Bartolini, Lorenzo 230
 Basadre, Jorge 348
 Bassano 44, 45
 Basso, Eduardo 199, 303
 Bastidas, Micaela 302, 304
 Basualdo, José 239
 Basurco, Santiago 156, 234, 236, 237, 242, 245,
 361
 Baulot 356
 Baumann de Metz, Eugenio 338
 Baylli 311
 Beauboeuf, Augusto 358
 Beausejour, Carlos Jude 338, 342
 Beausejour, Isabel 338
 Beausejour, Luisa 338
 Becquer, Gustavo Adolfo 288
 Bejarano, Francisco 41, 47, 48, 197
 Bellanger, Luis 355
 Benaglia 133, 134, 199
 Benavides 340
 Benavides, Felipe 251
 Benini, Moreno 7
 Benito, Don 78
 Benito, Nicolao 37
 Bentin, Antonio 142
 Benvenuto Murrrieta, Pedro 78, 80, 232
 Benzo, Camilo 22
 Benzoni, Gerolamo 37
 Bergman de Dreyffus, Sofia 64, 65, 129, 235
 Bernard 356
 Bernasconi, Antonio 15
 Bernini, Juan Lorenzo 13, 46, 201
 Berrocal, Juan 309, 352
 Bertaccini, Giovanni 216, 368
 Bertattini, Giovanni 199
 Bertini 203
 Bertolotto, Oreste 160, 160, 199, 209, 216
 Bertonio, Ludovicio 38
 Bertrama 363
 Bezini 84, 122, 199, 214, 359
 Bianchi, Andrés 14
 Bianchi, Juan 21
 Biffi, Ugo. 72, 78
 Biscaccianti 83
 Biseh, F. 134, 199
 Biserra 134, 199
 Bistolfi 32
 Bitonto, Alfonso de 23
 Bitti, Bernardo 38, 39, 40, 41, 45, 48, 188, 197,
 200, 206
 Blanco, Juan 296
 Blossieres, Leopoldo de 63, 354
 Blotte Giuseppe 200, 215, 366
 Boari, Adamo 31, 32
 Bogani, N. 311
 Boggs 354
 Bohorquez, Julio 368
 Bojanovich, Juan 66
 Bolívar, Simón 21, 59, 60, 73, 77, 78, 94, 96, 106,
 203, 204, 206, 244, 251, 260, 261, 267, 301, 302,
 302, 309
 Bolognesi, Andrea 37, 77
 Bolognesi, Francisco 37, 79, 106, 172, 173, 246,
 268, 268, 307, 320
 Bolofia, Nicanor 362
 Bolzani 117, 200, 214
 Bonanni, Vicente 135, 200
 Bonaparte, Paulina 17
 Boneo, Martín 23
 Bonfiglio, Giovanni 33, 41, 72, 73, 75, 76
 Boni 32
 Bonnaffe, A. A. 63, 63, 250, 277, 311, 313, 313,
 356
 Boon, Thomás 355
 Borbones 35, 37, 187
 Borda, Patricia 7
 Borges, Pedro Alexandrino 293
 Borja, Ana Francisca de 36
 Borja y Aragón, Francisco de 36
 Borromini 15
 Borsani, Antonio 116, 200, 214
 Bottoni, Federico 37
 Boucher, Francisco 37, 283
 Boudat, Louis 271, 366
 Bougereau, William 295
 Bourvie 356

- Bozzo 117, 200, 214
 Bragagnini Gai, Félix 138, 138, 200, 214, 360
 Brambilla, Fernando 16, 89, 90, 90, 191, 200, 208, 213, 249, 351
 Brandt, Isabel 14
 Bravo 343, 364
 Bravo de Saravia, Mayor 41
 Briard, E. 336, 358
 Brignardello, Juan 181, 182, 182
 Britten, Roberto 62, 357
 Brizzolara, Luigi 206
 Brocca, Giovanni 26
 Brondi, José 141, 201, 215
 Bronzino, Angel 45
 Brugada, Eduardo 146, 236, 236, 242, 360
 Brunete, Joseph 249
 Bruno 122, 192, 201, 214, 358
 Bucelli 78
 Bulnes, Manuel 21, 23
 Buonarroti, Miguel Angel 14, 41, 102, 108, 119, 132, 132, 136, 184, 197, 229
 Buschiazzo, Juan Antonio 29
 Bustamante 26
 Butrica, Lucia Perla 66, 368
 Bvoske 360
 Byron, George 19
 Cabello 351
 Cabieses, Artemio 360
 Cáceres, Andrés Avelino 137, 140, 256, 265, 270, 271, 307, 345
 Cáceres, Carlos 343, 364
 Cackler 361
 Cafá, Marco 201
 Cafá, Melchiorre 46, 46, 169, 201
 Caffá 201
 Caffare di Barge, Giuseppe 73, 77
 Cafferata, Francisco 29
 Cahuide 308
 Caipora 28
 Caironi 203
 Caivano, Tomás 81
 Calcagno, C. 27
 Calmet, Toribio Alonso 253, 254, 356
 Calvo, Epitacio 26
 Camarena, Milagros 7
 Cambiaso, Luca 13
 Campaloni 348
 Campbell 361
 Campo, Federico del 253, 254, 348, 357
 Campodónico 162, 162
 Campos, Bartolomé 340
 Campos, Miguel 27
 Campusano, Rosa 302
 Canales 343, 364
 Canale, José 29
 Canale, Nicolás 29
 Canaval, Francisco, 256, 257, 258, 275, 278, 279, 366
 Candamo, Manuel 168, 169, 169, 171, 190, 207, 371
 Canepa Grandome, Mario 181, 181
 Canevaro, José 93, 94, 100, 211, 225
 Canevaro, Juan 99, 311
 Canova 17, 136, 210
 Cantú, César 313
 Capello, Giovanni 79
 Capello, Joaquín 143
 Cappeletti, Aquilino 146, 201, 215
 Capusano, Wenceslao 30
 Caracciolo, Carmine Nicola 36, 37, 187
 Casnedi 203
 Caravaggio 295
 Carbillet 356
 Carbone, Juan 159, 159
 Cárdenas Albarracín, S. 343, 364
 Cardum, José 66, 366
 Carleton, Geo W. 313, 314, 359
 Carleton, George 251
 Carletti, Francesco 37
 Callot 263
 Carlos I 14
 Carlos III 16, 27, 35, 58, 89, 243, 248, 249, 330
 Carlos IV 35, 200
 Carlos V 14, 34
 Carlota Amalia 298
 Caro, Manuel Antonio 275
 Carpio 344
 Carraci 83
 Carrara 32, 93, 120, 201, 203, 204, 207, 208, 233, 245
 Carrasco, Eduardo 337
 Carreras Rilca, José 365
 Carrillo 323, 343, 364
 Carrillo, José 339, 357
 Carrillo, Mariano 251, 351
 Carrión, Daniel Alcides 120
 Carvajal, Mamel D. 258, 296, 334, 335, 338, 354
 Carvo, Jerónimo 355
 Casa de Saboya
 Casafranca 357
 Casaretti 322, 364
 Casidanus 354
 Casoratti, Humberto 76
 Cassoni, Bernardo 93, 131, 132, 132, 201
 Castellar, conde de 36
 Castiglioni 155
 Castilla, Isabel de 14, 326
 Castilla, Ramón 51, 55, 59, 62, 63, 74, 100, 101, 105, 106, 106, 107, 109, 111, 112, 126, 134, 189, 192, 198, 199, 200, 204, 210, 236, 237, 245, 254, 260, 261, 297, 314, 338, 343, 346, 347, 369
 Castillo, M.P. del 363
 Castillo, Rafael 357

- Castillo, Teófilo 189, 221, 248, 255, 256, 262,
 262, 266, 266, 269, 270, 279, 283, 285, 286, 287,
 291, 295, 333, 337, 343, 362
 Castrillón, Alfonso 232, 245
 Castro, Marcela 304
 Caubrit, J.T. 337, 340, 357
 Cavallari, Javier 25
 Cavero de Espinoza, Pedro Gregorio 47
 Cavour, Conde de 22, 84, 132
 Cazaux, Juan 357
 Cossi, Luis 166, 210
 Cooylo, Issela 7
 Ceballos, Dominga de 135, 201
 Cellini, Benvenuto 13
 Centurión, José 7
 Centurión Herrera, Enrique 159, 197, 210
 Cerna, José 7
 Ceruti, Roque 37
 Cervantes, Miguel de 131, 132, 201, 285
 Cevasco, Giovanni Battista 135, 201
 Cevero Castro, Joaquín 368
 Chactas 284, 285
 Charton, Ernesto 63, 338, 355
 Chateaubriand, François René de 254, 284
 Chávez, Jorge 164, 165, 165, 205, 308
 Chelli, Eugenio 24, 24
 Cheretti, Pedro 98, 201, 213, 334, 353
 Cheronetti 23
 Chiesa, Rafael 360
 Chinchón, conde de 36
 Chocano, Ricardo 365
 Cicarelli, Alejandro 21, 22, 24, 328, 330
 Ciseri, Antonio 23
 Clarette, Ibrahim 311, 358
 Clavé, Pelegrín 22, 254, 272, 273, 328
 Clavijero 87
 Clemente X 46, 201
 Cochrane 59
 Codazzi, Agustín 20
 Coddá, Emma 171, 201, 202, 215, 322, 323, 343,
 364
 Codesido de Bello, Matilde 321
 Coello, J. 337
 Cogorno 71
 Colbert, Jean Baptiste 13
 Collazo, Guillermo 276
 Colmenares, Rafael 361
 Colón, Cristóbal 59, 118, 130, 131, 131, 132, 158,
 184, 199, 201, 203, 204, 206, 209, 211, 234, 246,
 254, 272, 273, 301, 302, 303, 305, 305, 308, 350
 Coomans, Pierre Oliver Joseph 275
 Concha, Santiago 208
 Concha de Concha, Adelina 171, 175, 201, 322,
 333, 343, 348, 371
 Contreras Rilca, José 59
 Contri, Silvio 31
 Copello 78
 Copérnico 132
 Cordero, Juan 22, 254, 272, 285, 298
 Cordiglia y Lavalle, Félix 361
 Coronel, José 311, 353
 Corpancho, Clorinda 323, 324, 343, 361
 Corpancho, Eduvijis de 321, 355
Corpus Christi 262, 276, 285
 Corradi, Néstor 76, 98, 202, 213, 353
 Correa Morales, Lucio 29
 Correggio 82
 Cortés, Francisco Javier 326, 351
 Cortés, Hernán 346
 Corzo, Genaro 144, 202, 215, 364
 Costa, Merli 7
 Costa, Pietro 135, 202
 Costillera, Josefa 338
 Costta 31
 Coto, Luis 25
 Courret, Aquiles 358
 Courret, Eugenio 64, 312, 314
 Couto, Bernardo 26, 328
 Cremonesi, Ignacio 29
 Crescenzi 13
 Cristo 170, 261
 Cristo en Agonía 47
 Cronos 134
 Crossman 354
 Croveto, Martín 79
 Cucalon, Antonio 100, 211
 Cuevas, A. 343, 365
 Cuevas, Daniel E. 363
 Cugnot, Louis Leon 58, 64, 307
 Dagnino, Antonio 76
 Dall'Orso, Virgilio 162, 244
 Dampier, Robert 61, 352
 Danti, Maximiliano 353
 Darío, Rubén 319
 Dasso, Andrés 157, 209
 David 199, 295
 Daviette, P. 63, 353
 Dávila, Daniel 275
 Dávila, E. 363
 Dávila Condemarin, José 326, 327, 328, 341
 Dávalos, Angel 292
 Dávalos, Atanasio 251
 Dávalos, Pedro 352
 Dedé, Juan 63, 189, 311, 341, 352
 Delacroix, Eugenio 165, 284, 285, 295
 Delgado, J.F. 361
 Delmone, A. 62, 359
 Demeter 134
 Denegri 105, 136, 199, 229
 Denegri, Victoriano 361
 Descalzi, Gaetano 21
 Deustua, Alejandro 135, 208, 306
 Devoti 93
 Devotti, Félix 78

- Diana 134
 Dianderas, Ivanna 7
 Díaz, Petrus 326
 Díaz, escuela de 259
 Díaz, Pedro 261, 262
 Díaz, Porfirio 31, 319
 Díaz de Rávago, Simón 259
 Díaz y de Ovando, Clementina 7
 Didot, Fermin 314
 Díez Canseco de Castilla, Francisca 109, 110, 192, 260, 298
 Dini, Giuseppe 207
 Diógenes 132
 Dohrn, Enrique 359
 Doig, Maximiliano 236
 Domenichino 82
 Domeniconi, Camilo 21, 76, 98, 202, 213, 334, 352
 D'Onofrio 71
 Doré, Gustavo 285
 Doria, Andrea 132
 Dorman, J.F.W. 198
 Dovela, Antonio 38, 41, 43, 48, 202
 Drake, Francis 59
 Drexel, Francis Martin 250, 296, 352
 Dreyffus, Augusto 129, 235
 Ducasse, G. 63, 189, 311, 341, 352
 Dupuch 322, 357
 Durán, Juan 296
 Durán, Mamuel 296
 Durán, Santiago 296
 Durán Mastrilli 47
 Durini, J. 161, 161, 202, 216, 366
 Duvois 77, 101, 355
 Eboli, José 74, 78
 Echenique, José Rufino 100, 106, 130, 189, 254, 294, 318, 319, 321, 343, 369
 Echerri 358
 Echeverry, Javier 328
 Efraim 283
 Effio, José 171, 175, 176, 176, 177, 177, 178, 178, 179, 179, 180, 193, 202, 215, 255, 256, 257, 266, 270, 274, 275, 289, 343, 348, 365
 Eichham, Albino 57, 367
 Eiffel, Gustavo 126, 240
 Elguera, Federico 134, 155, 246
 Elías, Domingo 106, 135, 208, 314, 337
 Encalada, Josefa 208
 Eros 134
 Escate, Carmen 7
 Espantoso 135, 202
 Espindola, Luis 46, 202
 Espinoza 330
 Espinoza 359
 Espinoza, Eduardo 353
 Espinoza, Manuel 91
 Espinoza y Castillo, J. 362
 Espíritu Santo 170, 171, 206
 Estabridis, Ricardo 7, 33, 43
 Esteban, Felipe Santiago 109
 Estenos 322, 357
 Euglander, M. 360
 Eva 133, 208, 323, 344, 347
 Evoli 79
 Fabbri, Carlo 81, 140, 140, 141, 141, 198, 203, 215, 316, 343, 362
 Fabbri, Pietro 140, 203
 Fabi-Altini, Francesco 134, 202
 Fabiani, Luigi 157, 203, 216, 367
 Facchinetti, Nicollo Antonio 22
 Falcone 83, 203
 Farnesio, Isabel de 35, 187
 Faucett 141, 203
 Fausto 285
 Fabre, Leopoldo 358
 Febres, Rosa 7
 Felice, Carlo 125, 204
 Felipe I
 Felipe II 12, 13
 Felipe IV 14
 Felipe V 35, 187
 Feraldo, C. 206, 209
 Fernández, Catalina 302
 Fernández, Manuel 358
 Fernández de Bonilla, Alonso 206
 Fernández de Castro, Pedro 36
 Fernández de Soto, José María 364
 Fernando VII 16, 200, 326
 Ferrando, Salvador 26
 Ferrata, Ercole 201
 Ferreira da Silva, Oscar 283
 Ferrero Figueroa, Cosme 41
 Ferreyra, Joaquín 360
 Ferreyros, M. 339
 Ferrigno, Antonio 32
 Fideas 119
 Fierro, Pancho 105, 248, 252, 252, 253, 274, 275, 277, 281, 293, 352
 Figari, G. 157, 203
 Figueiredo e Mello, Pedro Américo de 285
 Figueroa Aznar, Juan Manuel 257, 258, 366
 Filleul, Clara 63, 321, 353
 Finning, N. 364
 Fioretti, Teófilo 146, 203, 215
 Fiorini, Lorenzo 21
 Fiscornia, Angel 98, 203, 213, 353
 Fisquet, Theodore Auguste 63, 250, 313, 352
 Flora 134
 Florence, Hercule 293
 Flores, Rafael 285
 Flores, Ricardo L. 316
 Follis 203, 215, 366
 Fornarina 31
 Fracasini 273, 295

- Francastel 259
 Francesca 288
 Franchini, Gaspar 21, 22
 Francisco I 12, 13
 Francisco, D. 354
 Fuente, E. de la 157
 Fuentes, Elizabeth 7
 Fuentes, H. 77
 Fuentes, Juan 356
 Fuentes, Manuel Atanasio 126, 209, 310, 314, 315
 Fuentes, María de 197
 Fullerton, W.G. 356
 Fumasoli, Juan 99, 203, 213
 Furnier 354
 Furriol, Diego 296
 Fuster, Alberto 31
 Gabellini 203, 215, 366
 Gagó 108
 Gago, Romeo 363
 Gaitán, Rafael María 296
 Gajassi, Vincenzo 134, 203
 Galilei, Galileo 132, 201
 Gallagher 59
 Gallard, Ferdinand 350
 Gálvez, Isidro 249
 Gálvez, Julio 361
 Gálvez Egúsqüiza, José 123, 301
 Gamarra, Abelardo 89, 166, 297, 298
 Gamarra, Agustín 83, 271, 297, 298, 369
 Gamarra, Francisca de 260
 Gamboni, Pedro 70
 Ganosa Vargas 228
 Garavito, José 358
 Garay, Belisario 87, 140, 316, 317, 317, 318, 319, 320, 323, 323, 342, 362
 Garay, Benigno 336
 Garay, Epifanio 283
 García 322, 357
 García 360
 García, Francisco 41, 197
 García, José 359
 García, Rómulo 87
 García Barragán, Elisa 7
 García Bryce, José 47, 55, 125, 153, 226, 237
 García Hevia, Luis 296
 García Hurtado de Mendoza 41, 197
 García Márquez, Gabriel 20, 94, 206
 Gardella, Isabel 158, 159, 159
 Garibaldi, Giuseppe 73, 74, 75, 79, 81, 84, 86, 107, 133, 210, 346, 348
 Garreaud, Fernando 64, 206, 356
 Garreaud, Fernando (hijo) 363
 Garreaud, Pedro Emilio 64, 117, 206, 356
 Gasanova 230
 Gatti, Anibal 32
 Gautherot, Félix 360
 Gay, Claudio 63, 352
 Gedovius, Germán 30
 Gemignani, Valmore 184, 185, 203
 Georgi, Rafael 102, 103, 203, 213
 Geraldino, Pedro I. 238, 240, 242, 245, 366
 Gesualdo, Vicente 197
 Giangiacomo, Francisco 198
 Gibelli, G. 203
 Gibbs 61
 Gibbs, Antonio 134
 Gibbon, Ladner 227
 Gil, Domingo 41, 43206
 Gil, Jerónimo Antonio 330
 Gil de Castro, José 248, 251, 260, 262, 276, 276, 277, 281, 352
 Gil de Taboada Lemus y Villamarín, Francisco 58, 334
 Gilardi, Augusto 146, 204, 215
 Gioenno 32
 Girardon 13
 Girbau y Tauler, Francisco 135, 209
 Girodet de Roucy, Anne Louis 254, 284, 285
 Girodet, Carlos 311
 Giudici, Reynaldo 29
 Giustiniani 35
 Goizueta, Diego 363
 Goldoni 15
 Goliat 295
 Gómez, Matías 358
 Gómez Carrillo, Estela 323, 343, 364
 Gómez Sánchez, J.L. 363
 Gondouin 237
 Gonzales, C. 363
 Gonzales, Fara 7
 Gonzales, Rafael 368
 González, Juan Francisco 292
 González Prada, Manuel 163
 González, Marcial 50, 51
 Gordillo, Martín S. 363
 Gorostiaga, Alejandro 270
 Gorostiza, Manuel Eduardo 21
 Goya 259, 263
 Goyeneche 254
 Grace, William 59
 Grandi 210
 Gras, Amadeo 334, 353
 Grau Seminario, Miguel 79, 138, 138, 139, 158, 167, 167, 176, 193, 199, 200, 209, 237, 246, 247, 270, 301, 307, 320, 370
 Gray, Juana 346
 Graziani, Mateo 56, 92, 117, 119, 123, 124, 125, 192, 203, 207, 214, 234, 238, 358, 370
 Graziosi, Giuseppe 185, 185, 203
 Gregorio III 13, 187
 Gregorio XI 14
 Groot, José Manuel 296
 Grumbkow, George B. Von 360
 Grüs, E. 360

- Guacarini, Felipe 130, 204
 Gualdi 98
 Guerra, Liecsabel 7
 Guerrero, Esther 7
 Guerrero, Juan Luis 355
 Guerzoni, Gelasio 79
 Guido, Domenico 13
 Guido, Fortunato 204, 216, 368
 Guillaume, Eugène 58, 64
 Guío, José 89, 200
 Guise, Martin 59
 Guismondi, E. 366
 Gutiérrez, Felipe 273, 283, 292, 295
 Gutiérrez, Ramón 90
 Gutiérrez Quintanilla, Emilio 173, 201, 268, 270, 322, 348, 361
 Guyonnet 63, 270, 367
 Guzmán, Luis Enrique de 36
 Habich, Eduardo de 167, 211
 Habsburgo, Margarita de 14
 Hall, Cipremeis 337, 358
 Hanke, Tadeo 90
 Hare 363
 Haro, Ysabel 7
 Haussmann, de 146
 Hebe 290
 Hercelles, Modesto 343, 364
 Heredia 22
 Hermes 134
 Hernández, Daniel 189, 221, 248, 255, 256, 262, 267, 267, 272, 275, 282, 293, 293, 333, 345, 345, 350, 368, 371
 Hernández, Santiago Abel 356
 Herrera, Antonio 360
 Herrera, Juan de 13
 Herrera, Juan de 352
 Herve, Baltazar R. 353
 Herze 343, 364
 Hoffman 311
 Hogue, C.L. 363
 Huerta, Rosalba 97, 98, 206
 Hughes, Natariel 62, 260, 357
 Huiracocha 308
 Hull Gruning 61
 Humberto, príncipe 84
 Ibánsena 340
 Icaro 165
 Iglesia, Manuel 137
 Ingres 199, 259
 Ingunza, Juan de Dios 253, 254, 262, 273, 290, 291, 292, 356
 Iriarte
 Isabel de Farnesio 187
 Iturregui 228
 Iturregui, Narcisca 302
 Izaguirre, Leandro 31
 Jaramillo 108
 Jarpa, Onofre 291
 Jáuregui y Aldecoa, Agustín de 334
 Jehudiel 304
 Jesucristo 261, 304
 Jiménez, Carlos 253, 254, 275, 280, 281, 343, 348, 357
 Jiménez, Enrique 348
 Jiménez Góngora, Enrique 362
 Joffré, Sara 7
 Juan VI 15
 Juárez, Benito 25, 107
 Juárez, Marianela 7
 Julian, Rodolphe 335
 Jullia, Julio 358
 Jundt, Roberto 57, 367
 Júpiter 134, 136, 164
 Juarra 47
 Lafond, Gabriel 224
 Lamarmora, Alfonso 84
 Lambert 359
 Landesio, Eugenio 25, 25, 291
 Lange 361
 Larrañaga, A. 366
 Larrañaga, Isabel 322, 358
 Laso, Francisco 108, 189, 248, 253, 254, 254, 262, 274, 275, 275, 277, 278, 279, 279, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 293, 295, 321, 326, 328, 329, 343, 344, 345, 349, 354
 Latorre 207
 Lattini, Julio E. 146, 147, 148, 148, 149, 149, 150, 150, 151, 151, 192, 204, 216, 237, 367
 Lattre, A. de 334
 Lauvergne, Bartolomé 249, 313, 352
 Lavalle, general 202
 Lavalle, José Antonio 294
 Lazarte, Enrique 361
 Lazenby Liberty, Arthur 28
 Lazo, Benito 327
 Le Brun, Charles 13
 Lebleux, Fernando 353
 Lecca, Ignacio 359
 Lecome 358
 Leda 136, 136, 304
 Leguía, Augusto B. 143, 371
 Leguía y Martínez, Germán 210
 Lemos, conde de 36
 Lemot, F. 198
 Leon X 132
 Leonardi 207
 Leonardi, Antonio 92, 117, 125, 126, 126, 127, 189, 192, 204, 214, 234, 235, 359, 370
 Leonardi, Francesco 125, 204
 Leonardo da Vinci 12
 Leoni, Leone 13
 Leoni, Pompeo 13
 León 343, 364
 León IV 321

- León XIII 206
 Lepiani, Juan 171, 172, 173, 173, 174, 174, 175, 193, 204, 215, 255, 256, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 268, 270, 272, 279, 295, 295, 366
 Lepiani, Melchor 171, 204
 Lettre, A.D. 353
 Linati de Prévost, Claudio 21, 22
 Lira, Pedro 276
 Lisle, Rudolph de 61
 Lissón 323, 343, 364
 Lizado 339
 Lloret y Bonet, Ramón 59
 Loayza, Pedro de 205
 Loayza, Willy 7
 Loero 78
 Lohengrin, Elsa 323, 364
 Lombardi 133
 Lombardo, Luis 144, 204, 215
 Longhi, Emilio 84, 199
 López Castilla, Jacobo 338, 360
 López de Romaña 119, 207
 Lorena, Antonio 138
 Lorini 83
 Lostaunhu, Justo 122, 122
 Lot 262
 Lozano, David 140, 306, 316, 317, 342, 343, 363
 Lucente, Madama 197
 Luchetti, Giuseppe 134, 204
 Lucrecia 273, 295
 Luis XIV 13, 18
 Luis, Don 78, 80
 Luisi, D. 161, 162, 162, 163, 204, 216, 244, 245, 367
 Luna Pizarro 297
 Lynch, Alberto 255, 256, 276, 288, 289, 350, 364
 Macedo, J.C. 363
 Macera, Pablo 7, 59
 Machiavello, Nicolás 132
 Madrazo y Garreta, Raimundo de 275^{oo}
 Maestro, Matías 15, 58, 58, 59, 64, 65, 120, 121, 122, 126, 135, 141, 142, 161, 190, 199, 200, 201, 202, 204, 208, 209, 210, 221, 232, 243, 261, 303, 351
 Magdalena 262, 295
 Mago 108
 Maldonado 317, 363
 Makó, Carlos 24
 Malachowski, Ricardo 234, 367
 Malaspina, Alejandro 16, 17, 58, 89, 90, 191, 200, 208
 Mammoni, Giulio 76
 Manchola, Juan 292
 Mannarelli, Luigi 156, 156, 157, 204, 215, 237, 361
 Manrique 234
 Mantilla 96, 354
 Manzoni, Ignacio 23, 103, 192, 205, 214, 356
 Maratta, Carlo 44, 45, 169, 205
 Marazzani Visconti, Agostino 102, 163, 163, 164, 165, 165, 166, 168, 193, 205, 215, 270, 366
 Marchetti, Luisa 86
 Marcoy, Paul 318
 Marcucci, Pedro 215, 364
 Margarita 285, 288, 295
 María Luisa
 Mariátegui
 Mariátegui, Francisco Javier 346
 Markham, Clements Robert 227
 Marotti 32
 Marruci, Pedro 205
 Marte 134
 Martí, José 219
 Martínez del Pino 237
 Martínez de Compagnon Bujanda, Baltazar Jaime 249
 Martínez Díaz, Laura 7
 Martínez Pinillos 228
 Martino, Eduardo da 27
 Marzal, Mamuel 38
 Masías, Enrique 227, 257, 258, 368
 Masías, Francisco 171, 175, 253, 254, 278, 279, 284, 285, 287, 290, 291, 293, 293, 342, 343, 348, 356
 Masías, José 310, 311
 Masperi, Guido 146, 151, 152, 152, 153, 153, 154, 154, 155, 192, 205, 216, 234, 367
 Masperi, Rinaldo 146, 151, 152, 152, 153, 153, 154, 154, 155, 192, 205, 216, 234, 367
 Massa, Bartolomé 37
 Mastellari, Felipe 32
 Mastellini, Giovanni 155, 156, 156, 192, 205, 214, 358
 Mathon, J.M.P. 353
 Mato 155
 Maunoury, Eugenio 314, 358
 Maximiliano I 107
 Mayer, Elza 7
 Mayer, Susana 7
 Mayuri 339
 Mazzei 78
 Mazzini, Giuseppe 19, 74, 84, 132
 Meano, Victor 29
 Medina, Luis 308, 348, 360
 Medoro, Angelino 39, 43, 43, 44, 48, 188, 197, 200, 205, 205
 Medoro, Inés 48, 205
 Meeks, Carrol 183
 Meiggs, Henry 370
 Meleagro 18
 Melgar 109
 Melgarejo, Luis 140, 205, 316, 317, 320, 342, 362
 Menchoni 348
 Méndez Núñez, Casto 268
 Mendizabal, Benjamín 308, 368

- Mendoza, Manuel 296
 Meranini 32
 Mercado, Manuel 30, 219
 Mercie, Antoninn 64
 Mercurio 134, 203
 Meres, Angelino de 205
 Merille 359
 Merino, Ignacio 55, 57, 96, 164, 201, 205, 248, 253, 254, 254, 262, 267, 272, 273, 274, 275, 281, 282, 284, 285, 291, 297, 323, 326, 328, 352
 Mesta Pareja, María de 205
 Meuccetti, José 206
 Meucci, Antonio 20, 21, 94, 95, 95, 96, 97, 97, 98, 192, 206, 213, 258, 261, 290, 296, 297, 339, 340, 353
 Meucci, Nina de 97, 206
 Meucci de Souter, Sabina 96, 97, 98, 171, 206, 213, 297, 321, 339, 353
 Michael, Otto 365
 Midroit, Carlos 64, 311, 355
 Mímey, Maximiliano 240, 241, 242, 355, 370
 Mira, Aurora 292
 Miranda, José Eusebio 340
 Miranda, Primitivo 22
 Miro Quesada, Alejandro 343, 364
 Mochi, Juan 29
 Mojaras 340
 Molfino 78
 Molinelli, Giovatto 24
 Moltalbán 338
 Moncloa, conde de 36
 Mondejar, Manuel 360
 Mondofredo, Patricia 7
 Monroy, Luis 254, 285
 Mons 365
 Monteagudo, Bernardo de 93, 245
 Montero, Luis 52, 64, 108, 189, 248, 253, 254, 262, 264, 264, 265, 278, 282, 282, 290, 294, 295, 296, 297, 316, 321, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 355
 Montobio, L.F. 355
 Montoya, Fidel 311
 Montoya, José María 22
 Montoya, Juan 311
 Montoya, sargento 270
 Monvoisin, Raimundo Augusto Quinsac 63, 65, 109, 250, 258, 321, 353
 Moral 207
 Moral, del 227
 Morales, Carlos 368
 Morales, Ricardo 251
 Morchesi, Mario 206, 216, 368
 Morelli 32
 Moreno G., Alejandro 7
 Moreno, Liz 7
 Motta 71
 Moretti, Gactano 183, 183, 184, 185, 206, 216, 368
 Moreyra 154
 Morón, Pedro Pablo 41, 43, 197, 206
 Muccetti, José 129, 214, 360
 Muchi, Severino 54, 367
 Munive, Manuel 7
 Muñiz, Manuel M. 238
 Muñiz, Ramón 59, 171, 266, 270, 361
 Muñoz W. 298, 298
 Muñoz Yrala, M.C. 270, 361
 Muñoz, Cristóbal 296
 Murga, Bruno 340
 Murillo 26
 Muskot, Karl 57, 367
 Mussolini 204
 Nabuco 204
 Napoleón Bonaparte 14, 16, 17, 18, 73, 311, 346
 Napoleón III 146
 Nathion, Williams 316, 362
 Navarra y Rocafull, Melchor de 36
 Negretti, José 117, 206, 214, 359
 Neptuno 136
 Neuhaus Ugarteche, Carlos 45
 Newland, J.N. 354
 Newman 354
 Nicoletti, Angel 127
 Nicollini 71
 Nieva, conde 285
 Nirasco, Gaudencio de 23
 Noble 240
 Noboa 339
 Noé 45
 Noel 359
 Noguera, Pedro 46, 202
 Noir, Du 361
 Norma 204
 Norza 206, 209, 216, 367
 Nuestra Señora de los Incurables 281
 Nueva, José María 338
 Nugent 61
 Núñez de Balboa 272, 273
 Núñez Ureta, Teodoro 175, 256, 258, 263, 285, 290
 Obregón, José 264, 272
 Ocaña, Artemio 166, 210, 211, 341
 Ocaranza, Manuel 30, 276, 292
 Occtla 308
 Odojeherty, Juan 296
 Odría, Manuel 240
 Odría, Rafael 343, 364
 O'Higgins, Bernardo 267, 297
 Olaya, José 276, 276, 277, 302, 304, 369
 Olcese, José 158, 158
 Oliva, Anello 38
 Olivera, Manuel 343, 364
 Oller, Francisco 177, 289

- Oñate 362
 Oquendo 237
 Oquendo, Rebeca 255, 256, 275, 285, 323, 349, 350, 365
 Orbegoso, Luis José de 306, 309
 Ordóñez, Mirtha 7
 Origoni, José 21
 Orihuela, Pilar 7
 Orrego Luque, Alberto 291
 Ortega, J. 343, 365
 Ortega, Manuel 355
 Orton, James 359
 Osma, Pedro de 132, 262
 Ostrander, Santiago 354
 Otero, José 257, 258, 366
 Ottolenghi, Sauveur 198
 Overbeck, Friederich 20
 Owerd, Manuel E. 361
 Paciotto da Urbino, Francesco 13
 Paganini 79
 Paisiello 17
 Palacios, Josefa 296
 Palagresco, Beniamino 292
 Palas 358
 Palas, Nicolás 358
 Palata, duque de 36
 Pallas, Jerónimo 47
 Pallavicini 208
 Palliere, Juan León 275
 Palma, Ricardo 256, 285, 308
 Palomino, María 7
 Pantanelli, Rafael 83, 96
 Paoletti, Carlos 79
 Paolo 288
 Parado de Bellido, María Andrea 302
 Parasols 339
 Paravicino, Tomás 36
 Pardo, José 166
 Pardo, Manuel 106, 123, 127, 189, 199, 236, 256, 345, 370
 Pardo, Manuel 168, 170, 207, 255, 371
 Pardo y Aliaga, Felipe 135, 200
 Pardo y Barreda, Felipe 168
 Pareja, Alberto 308, 368
 Pareja, Pedro 48, 205
 Paris 208
 Parlagreco, Beniamino 32
 Parodi, Luis 161
 Pastor Lozada, Justo 296
 Paulete, Rafael 237
 Pavón y Jiménez, José Antonio 249
 Payán, José 148
 Payer, Ricardo 361
 Paz, Manuel 326, 353
 Paz Soldán, Mariano Felipe 241, 242, 314, 331, 370
 Pease, Benjamín Franklin 117, 355
 Pedevilla, Jacinto 76, 117, 207, 213, 354
 Pedreschi, Angel 79
 Pedro II 21, 22
 Pellegrini, Carlos Enrique 23
 Pellicer, Lucas 109
 Pelossi, Virgilio 105, 105, 106, 106, 107, 109, 192, 193, 207, 213, 309, 348, 355
 Penuti, Carlos 23
 Peralta, Juan 7
 Pérez 312
 Pérez de Tudela, Manuel 327, 328, 341
 Pérez Salas, Esther 7
 Perovani, Giuseppe 20
 Perron, Ch. 363
 Perseo 37
 Petit Thouars, du 250
 Petot, Carlos 240
 Petris, Martín 15, 90, 207, 213, 351
 Pezet, general 315
 Pierce 363
 Piérola, Nicolás de 111, 143, 156, 163, 164, 174, 205, 271, 272, 301, 371
 Pietro 207
 Pietrosanti, Francisco 116, 117, 118, 118, 119, 123, 192, 193, 207, 214, 305, 357
 Pina, José Salomé 26, 345
 Pío IX 19, 199, 348
 Piqueras Cotoñi, Manuel 59
 Piranesi, Giovanni Battista 114
 Pita, Daniel 363
 Pizarro, Francisco 46, 57, 179, 208, 264, 265, 266, 289, 308, 346
 Pizarro, Gonzalo 37
 Planeta, Juan Bautista 38, 41, 43, 48, 207
 Plaugeon, Augusto le 358
 Plaza, José M. 343, 364
 Plinio 180
 Podesti, Francesco 26
 Polanco, Roxana 7
 Polar, R. 362
 Polo, Marco 132
 Pompeoto, Paloma 205
 Ponte, Francisco da 44
 Ponte, Jacopo da 44, 45
 Ponte, Leandro da 44
 Pontormo 45
 Ponzetti, Ettore 145, 146, 207, 216, 367
 Porras Barrenechea, Raúl 82, 132, 157
 Portal, Juan 294
 Portales, Diego 21, 202
 Portes, Simón de 296
 Postemski, Carlos 338
 Pozo, José del 58, 59, 89, 90, 200, 221, 249, 258, 261, 272, 334, 351
 Pozzi, Tancredi 74, 102, 167, 168, 168, 207
 Prado y Ugarteche 173
 Prado, Mariano Ignacio 331

- Primaticcio 12, 13
 Primolli, Juan Bautista 14
 Prince 323, 343, 364
 Pro, Raúl 210
 Proaño 360
 Proaño, Marcelo 142
 Proctor, Robert 226
 Prohías 238
 Provasoli, Eduardo 29, 30
 Prugue, Emilio 64, 110, 311, 315, 356
 Psiquis 134
 Puente, de la 203
 Pujol, José 361
 Pujol, Pedro Eduardo 361
 Putifar 204
 Pygmaléon 154, 154, 155, 205
 Querol, Agustín 307
 Quijote 284, 285
 Quirós 78
 Quirós, Antonio Anselmo 96, 97, 206
 Quispe Tito, Diego 290
 Quispe, Sixto Domingo 254, 255, 256, 271, 359
 Raberg, J. 363
 Rada, Jacinto 354
 Radiguet, Max 61, 63, 250, 250, 277, 313, 353
 Rafael 12, 14, 31, 83, 108, 132, 184, 295
 Raggi, Gonippo 168, 169, 169, 170, 170, 171, 207, 216, 258, 262, 368
 Raimondi, Antonio 74, 74, 77, 100, 101, 101, 102, 126, 164, 168, 168, 192, 205, 207, 211, 354
 Raimzzo, José 82, 93, 105, 132, 133, 201, 232
 Ramelli, Luis 32
 Ramírez, Teodoro 359
 Ramírez, Zenón 361
 Ramos, Carlos 363
 Ramos, Ricardo 242, 367
 Ramos Palacios, Teodosio 363
 Ratouin 367
 Ratti, Antonio 99, 208, 213
 Ratto, Juan 76
 Revenet, Giovanni 16, 17, 90, 200, 208, 213, 351
 Ravizza, Alejandro 26, 27
 Rebagliatti, Claudio 85
 Rebull, Santiago 26, 298, 345
 Recabarren, Manuel José de 340, 352
 Reggiani, Filippo 76
 Reni, Guido 26, 82, 273, 295
 Restelli 208
 Reveco, Demetrio 293
 Revenet, Giovanni 200, 208, 213
 Revilli, Salvatore 130, 131, 131, 208, 305
 Rey de Castro, Jaime 7
 Reyes, Aurelio de los 7
 Reyes, Daniel 7
 Riaño, Luis de 205
 Ricardo, Antonio 36, 47, 208
 Ricardo, Sebastian 208
 Richardson, Villroy L. 347, 357
 Ricordi 76, 92, 103, 106, 193, 205, 314
 Ricordi, Giovanni 103
 Riera Mendoza, Emilio 59, 368
 Rigios 154
 Rinaldi, Rinaldo 133, 135, 208, 308, 344, 348
 Rinaldi, R.T. 208, 214, 360
 Río, Patricio del 343, 358
 Ríos 157
 Ríos, Sirley 7
 Risparmio 156, 204
 Riva Agüero 77
 Rivalta, A. 204
 Rivas, Manuel 357
 Rivas Mercado, Antonio 31
 Rivera, Pablo 340
 Rivero, Mariano Eduardo de 236, 237
 Rizo Patrón, Francisco 358
 Robert, Emilio 236, 367
 Robert, Joaquina 200
 Robblani, Giuseppe 208, 215, 365
 Robles, Antonio 343, 359, 365
 Rocas, Rafael 59, 334, 354
 Rochabrum, León 63, 356
 Rodenas, Enrique 367
 Rodolfo II 12
 Rodríguez 365
 Rodríguez, Alberto 363
 Rodríguez, Juan Carlos 7
 Rodríguez, Nicolás 337
 Rodríguez, Pedro 243
 Rodríguez, Timoteo 296
 Rodríguez Arangoiti, Ramón 26
 Rodríguez Demorizi, Emilio 296
 Rodríguez Pastor, Humberto 7, 66
 Rodríguez Prampolini, Ida 7
 Rodrigue Salazar, Pedro 365
 Roggero, Pedro F. 145, 208, 213
 Rojas, Pablo 251, 351
 Rojas o Cañas, Ramón 315
 Rolin 63, 353
 Romano, Francisco 46, 208
 Romero, María Teresa 7
 Romero de Terreros, Manuel 296
 Rosas 23
 Rosas, Clotilde 323, 365
 Rosazza 206, 209, 216, 367
 Rosell, Eugenio 365
 Rosell Urquiega 228
 Roselló, Lorenzo 305, 308, 350
 Roselló, Pedro 141, 142, 142, 168, 193, 209, 215, 245, 361
 Rossel, Eugenio 343
 Rossi, Giuseppe 37
 Rossi, Teresa 83
 Rosso 12
 Rostagno, Juan B. 160, 160, 199, 209, 216

- Roualt 234
 Rubens 14
 Rubio, Dora 7
 Rubio de Díaz, Carmen 317
 Ruelas, Julio 30
 Rugendas, Juan Mauricio 55, 56, 57, 250, 251,
 277, 281, 313, 353
 Ruggia, Pedro 56
 Rulova, M. 271, 272, 366
 Ruiz 357
 Ruiz, Emilio 63, 356
 Ruiz Cortines 122
 Ruiz López, Hipólito 249
 Rusca, Domingo 160, 160, 199, 209, 216
 Sabattini, Francesco 15
 Sabogal, José 221
 Saboya 74
 Sacchetti, G.B. 47
 Saccomano 132
 Saco Oliveros, Pascual 251, 296, 352
 Sadá, Luis 126, 209, 214, 359
 Sadi Carnot 300
 Sagredo, Ramón 273
 Sahut, Claudio 234, 368
 Saint Cricq, Lorenzo 63, 340, 356
 Salas, Gerardo 343, 365
 Salaverry, Felipe Santiago 105, 105, 106
 Salazar, Félix 356
 Salcedo de Puente, Angela 135, 210
 Saldati, Antonio 360
 Saldubi 343, 365
 Salini, Francisco 112
 Salle, A. de la 313
 Salocchi, Gino 184
 Salomé 83, 262
 Salvatierra, conde de 36
 Samanez, J. Guillermo 367
 San Agustín 99, 202, 205, 234, 240, 242, 245
 San Alejandro 329
 San Andrés 123, 181, 238
 San Antonio 240, 262, 340
 San Bartolomé 123
 San Camilo 203, 211
 San Carlos 246, 326, 327, 328, 344
 San Cristóval, Aurora 140, 318, 323, 324, 342,
 343, 363
 San Cristóval, Evaristo 108, 140, 198, 199, 316,
 316, 318, 323, 342, 342, 343, 359
 San Felipe Nerí 83
 San Fernando 200, 326
 San Francisco 205, 206, 207, 242, 243, 323
 San Francisco Solano 262
 San Gregorio Papa 45
 San Ignacio de Antioquía 45
 San José 26, 177
 San Juan 240
 San Juan Bautista 83, 262, 281
 San Juan de Dios 238
 San Juan Evangelista 45, 262
 San Juan Masías 170
 San Lázaro 243, 262, 339
 San Lorenzo 268
 San Luis 90
 San Lucas 198, 262
 San Luis 207
 San Marcos 262, 326, 327, 330, 344
 San Mateo 262
 San Martín, Cosme 276
 San Martín, José de 59, 105, 163, 164, 173, 179,
 205, 209, 244, 246, 251, 260, 267, 301, 302, 307,
 369
 San Martín, Mammel Julián 237, 355
 San Martín de Porres 170
 San Miguel 198
 San Pablo 206, 210
 San Pedro 26, 99, 198, 203, 206, 210, 243, 254,
 326, 328, 330, 331, 332, 333, 342, 346
 San Pedro de Acora 45
 San Pedro Nolasco 240
 San Rafael 262
 San Sebastián 45, 206, 240
 San Simón 203
 Sanalete 361
 Sánchez Nieto, Francisco 41
 Sánchez, Cayetano 340
 Sánchez, Eduvijis 321, 338, 355
 Sánchez, José 338
 Sánchez, Miguel 59, 354
 Sánchez, Simón 355
 Sánchez, Tiburcio 293
 Sanguinetti, Luis 157, 157, 158, 209, 215, 366
 Santa Ana 200, 326
 Santa Apolonia 117
 Santa Catalina 260
 Santa Catalina de Siena 170
 Santa Clara 131, 132, 133, 201, 205, 232, 233,
 305, 306
 Santa Cruz, Andrés de 189, 297, 306, 310, 341
 Santa Lucía 202
 Santa Margarita 45
 Santa María, ministro 308, 348
 Santa Marta 91
 Santa Rosa de Lima 43, 45, 46, 46, 168, 169, 170,
 170, 171, 201, 205, 207, 240, 261, 262, 279, 285,
 289, 317
 Santa Sofía 128, 129, 235, 246, 341
 Santa Teresa 46
 Santander 60
 Santángel, Pedro de 38, 39, 45, 209
 Santello, Antonio 157, 157, 209, 215, 366
 Santiago Apóstol 45
 Santini, Ettore Petri 29
 Santo Domingo de Guzmán 170, 170, 201, 206,
 225, 240, 261, 262, 266, 334

- Santo Toribio de Mogrovejo 207, 262
 Santo Varmi 135, 209
 Santos, Mariano de los 270
 Santos Suárez, José 359
 Santur, Eloy A. 362
 Sarmiento 29
 Sartiges, Eugenio de 227, 229
 Sarto, Andrea de 12
 Sasone, Faberio 116, 209, 214
 Satllone, Luigi 22
 Sawking, Santiago 61, 335, 354
 Sbarbaro, David 158, 158, 159, 210, 215, 361
 Scopella, J. 145, 210, 215
 Scheffer, Ary 288, 295
 Schenone 43
 Schiantarelli 73, 74
 Schiattino, Felipe Diego 78, 87
 Schiavon, Renato 30
 Schindler, Pablo 56, 57, 362
 Schwder 357
 Scibecco da Capri, Francesco 12
 Scicali, Francisco 210, 213
 Scotti, Carlos 79
 Seafi 357
 Segovia 323, 343, 365
 Segovia, J. 59
 Segura 365
 Seleno 134
 Sendetorri, Ruggero 210, 215, 366
 Senefelder, Aleis 310
 Sequi, Emilio 81, 197
 Serlio, Sebastiano 12, 15
 Serna, Gregorio 358
 Severo, Séptimo 17
 Sewell 362
 Seyde & Richarter 313
 Shinki, Venansio 66
 Shintani, Lilliana 7
 Shintani, Roxana 7
 Siccoli, Stefano 74
 Sierra, María 229
 Sighinolfi, Cesar 32
 Silva Rarreiras, Antonio Diego da 283
 Silva Satiesteban, Jorge 82, 180, 203
 Silvagni, Giovanni 26
 Simbort, José Alejo 341
 Simón, Juan 156
 Sisa, Bartolina 304
 Sivori, Eduardo 29, 283
 Sixto V 13
 Smith, Antonio 24
 Sobenes, Luis J. 362
 Sócrates 272, 273
 Solari
 Solari, Emanuele 74
 Solari, Juan 79
 Soldatti 112, 210, 214, 356
 Solf, I. 323, 343, 365
 Solís 108
 Solórzano, José 292
 Sommaruga, Giuseppe 154, 155
 Sormani 76
 Souter 206
 Spencer, Edward Clifford 361
 Spiers, Guillermo 316, 343, 362
 Spontini 17
 Squier, George Ephraim 251, 359
 Stein, Jacobo 355
 Stoopen, Jenny 7
 Suárez 362
 Suárez, Gaspar Ricardo 189, 307, 337, 343, 344, 345, 348, 358
 Sucre, Antonio 267
 Suina, Max 66, 366
 Surbled, Isidro Francisco 354
 Tadolini, Adamo 130, 135, 198, 199, 203, 204, 210, 302
 Tafalla, Juan 326
 Tagliani, Octavio 360
 Tamburini, Francisco 29
 Teseo 210
 Tasset, Guillermo 253, 254
 Tavera, Anita 7
 Taylor, William Irving 139, 198, 316, 316, 319, 363
 Tenderini di Piacenza, Ulderico 86, 116, 120, 121, 121, 122, 122, 125, 141, 193, 210, 214, 245, 357
 Tenerani 208
 Terry, Arturo 354
 Thorwaldsen 199
 Tiepolo 169
 Tiller, Roberto 64, 311, 352
 Timalconi
 Tinajeros, Francisco Palemón 108, 189, 199, 253, 254, 340, 343, 355
 Tintoretto, Jacopo 14, 295
 Tirado 111, 111, 210
 Tirado, Pablo 316, 317, 362
 Tiravanti, José M. 111, 111, 112, 112, 113, 113, 114, 114, 115, 115, 116, 116, 192, 210, 213, 355
 Tschudi 355
 Tito 26
 Titu Condemayta, Tomasa 304
 Tiziano 14, 26, 82, 83, 295
 Tobias 262
 Toesca y Ricci, Joaquín 15, 16
 Toledo, Cleofe 302
 Toledo, Higinia 302
 Toledo, Manuela 171, 204
 Toledo, María 302
 Tolomeo Filadelfo 181
 Torre, coronel la 305
 Torre Tagle 82, 180, 245
 Torres, Karina 7

ÍNDICE GENERAL

Dedicatoria	1
Epígrafe	3
Introducción	5

PRIMERA PARTE

Los Italianos y su Influencia en la Cultura Artística Peruana en el Siglo XIX

Capítulo I

Italia y su Hegemonía Cultural

1.1 España y la Iglesia Católica	11
1.2 El Siglo XVIII	14
1.3 Napoleón Bonaparte	16
1.4 <i>Il Risorgimento</i>	18
1.4.1 Primera Etapa: 1815-1848	19
1.4.1.1 América	20
1.4.1.2 Argentina	21
1.4.1.3 Chile	21
1.4.1.4 México	21
1.4.1.5 Brasil	22
1.4.2 Segunda Etapa: 1849-1861	22
1.4.2.1 Argentina y Uruguay	23
1.4.2.2 Chile	23
1.4.2.3 México	25
1.4.2.4 Paraguay	27
1.4.3 Tercera Etapa: 1861-1870	27
1.4.3.1 Brasil	27
1.4.4 Cuarta Etapa: 1870-1915	28
1.4.4.1 Argentina	28
1.4.4.2 Chile	29
1.4.4.3 México	30
1.4.4.4 Brasil	32
1.4.4.5 Colombia	32

Capítulo II

Presencia Italiana en el Virreinato del Perú

2.1 Antecedentes Históricos	33
2.2 Causas de la Inmigración Italiana	34

- Torrico, Federico 253, 254, 290, 318, 319, 331, 332, 357
 Torrijos, Lucas 296
 Tosta de Santa Anna, Dolores 298
 Trajano 18
 Trefogli, Miguel 55, 56, 123, 234, 359
 Tristán, Pío 229
 Troncoso 108
 Tsuchiya, Tilsa 66
 Túpac Amaru II 304
 Túpac Amaru, Cecilia 304
 Túpac Amaru, Diego Cristóbal 304
 Túpac Catari 304
 Tutankhamón 180
 Ugalde, Juan Bautista 296
 Ugalde, Manuel 258, 352
 Ugarte, Alfonso 165, 166, 172, 205, 268, 270, 320
 Ugarte, Juan Manuel 52
 Ugarte, Luis 140, 270, 343, 348, 365, 371
 Ulloa, Antonio 322
 Unanue, José Hipólito 231, 232
 Urano 134
 Urbina 366
 Urruchi, Juan 272, 293
 Valdeavellano 343, 365
 Valera, Félix 76, 129 240
 Valente, Carlo Libero 166, 167, 168, 193, 210, 216, 241, 367
 Valenzuela, E. 318
 Valenzuela, J.C. 365
 Valenzuela Puelma, Alfredo 283
 Valera, Juana de 291, 321
 Vallarino, Domingo 76, 94, 100, 207, 211, 213, 225
 Vallejos, Miguel 359
 Valls, Gaspar 59, 322, 337, 358
 Valverde 265
 Valz Blin 211, 216, 367
 Van Dyck 14, 31
 Vannini Parenti, Mario 184
 Vargas Salguero
 Vargas, Pedro 45
 Vargas Ugarte, Rubén 252
 Vaughn 355
 Velarde, Bartolomé 355
 Velarde, Héctor 151, 151
 Velasco, José María 25, 291
 Velásquez 14
 Velez, Fomas 343, 365
 Venus 254, 282, 282, 290, 308, 346, 348
 Verazzi, Baltazar 23
 Vernon, Emile 275
 Verones, Paolo 26, 295
 Virgilio 284
 Víctor Manuel 79, 83, 84, 132
 Vidal, E. 352
 Vidal, Francisco de 327
 Vignola 47
 Vilar, Manuel 22, 328
 Villagarcía, marqués de 36
 Villarán, Manuel 343, 365
 Villarreal, Manuel 311
 Villavicencio, comandante 141
 Villegas, capitán 41
 Villegas, Micaela 36, 37
 Villon, Cecile 362
 Vinatea 343, 365
 Viñas, Eduardo 238
 Viñas, Manuel Antonio 331
 Virgen 110, 170, 261, 323
 Virgen de la Asunción 15
 Virgen del Carmen 177, 322
 Virgen del Consuelo 295
 Virgen del Rosario 262
 Virgen María 170
 Virgen Purísima 262
 Viscardini, Jerónimo 26
 Volpe, Gerónimo 78
 Volta, Alejandro 131, 132
 Vomini, Pedro 56, 359
 Vorrath, Franz 368
 Vulcano 134
 Weiss, Robert 55
 Welsch 152, 152, 153, 154, 155, 205
 Werhli, Carl F. 367
 Wiener, Charles 63, 64, 228, 250, 360
 Wilhelm, Gerdan 57
 Williez 318, 355
 Winants 356
 Witt, Heinrich 61, 226, 231, 288
 Witt Moulton, Enrique D. 357
 Wufardem, Eduardo 43
 Ximénez, Rafael 296
 Ximénez, Salvador 296
 Yábar, Francisco 7, 298
 Yáñez, José Anselmo 95, 258, 267, 321, 335, 336, 337, 338, 339, 352
 Young Gómez, Nicolás 359
 Zamojska, Sofía 199
 Zanelli 30
 Zangheri, Elisa 317
 Zapata, Domingo 353
 Zárate, Gabino 31
 Zeballos, Fernando 253, 254, 271, 285, 360
 Zelendón Jiménez, Luis 366
 Zeus 134
 Zevallos, Alberto 95, 343, 365
 Zevallos, Antonio 353
 Zucchi, Carlos 21
 Zuloaga, Carmen Aída 95

4.3 Actividades Económicas	76
4.4 Manifestaciones Étnicas Peninsulares	79

Capítulo V

Los Italianos en el Arte Peruano del Siglo XIX

5.1. Identidad Socio-Cultural Ítalo-Peruana	83
5.2 Los Albores de la República	89
5.3 La Era del Guano	91
5.3.1 El Inicio de un Esplendor	92
5.3.1.1 Anónimos Edilicios	93
El Portal de los Agustinos	93
El Molino de Santa Clara	93
La Casa Canevaro	94
5.3.1.2 El Retrato Idealizado	94
5.3.1.3 La Herencia Filial	97
5.3.1.4 Dos Pintores Contemporáneos a Meucci	98
5.3.1.5 Entre Artistas y Artesanos	98
5.3.1.6 La Incursión Litográfica	99
5.3.1.7 El Brillo de la Plata	99
5.3.1.8 El Arte del Decorado	99
5.3.2 Una Década Intermedia	100
5.3.2.1 La Ciencia Hecha Arte	101
5.3.2.2 La Pintura Escenográfica	102
5.3.2.3 La Perfección del Retrato	103
5.3.2.4 Acuarelas Cristalinas	104
5.3.2.5 Un Artista Multifacético	104
5.3.2.6 Los Héroes Esculpidos	105
5.3.2.7 La Siembra de la Semilla	107
5.3.2.8 Un Ingeniero Artista	110
5.3.2.9 Paisaje y Ornato Público	116
5.3.3 La Gran Prosperidad	116
5.3.3.1 Transparencias Coloreadas	117
5.3.3.2 El Arte Hecho Foto	117
5.3.3.3 Entre Escultor y Constructor	117
5.3.3.4 El Clímax de la Fama	120
5.3.3.5 Dos Escultores Desconocidos: Bruno y Bezini	122
5.3.3.6 La Culminación del Clasicismo	123
5.3.3.7 El Sueño Veneciano	125
5.3.4 Las Luces se Apagan	127
5.3.4.1 Una Obra de Bien Social	129
5.3.4.2 El Local de los Bomberos	129
5.3.4.3 La Fe Materializada	129
5.3.5 La Importación de Obras de Arte	130
5.3.5.1 El Tema Histórico	130
5.3.5.2 Las Alegorías	133
5.3.5.3 El Tema Mitológico	135
5.3.5.4 La Escultura Industrial	136
5.4 La Guerra con Chile	137
5.4.1 El Oro Convertido en Joya	137
5.4.2 El Arte de la Litografía	139
5.4.2.1 La Promoción Litográfica	139
5.4.2.2 Litografías Premiadas	140
5.4.2.3 Un Arte Complementario	141
5.4.3 El Mármol Enmudecido	141

2.2.1 Causas Económicas de la Emigración	35
2.2.2 Causas Políticas de la Emigración	35
2.2.3 Causas Culturales de la Emigración	36
2.2.4 Causas Religiosas de la Emigración	38
2.3 Los Artistas plásticos Italianos y sus aportes	38
2.3.1 La Pintura	38
2.3.1.1 El Maestro de la Almudena y la Pintura del <i>Cinquecento</i>	38
2.3.1.2 El Jesuita Bdo. Bitti y la Llegada del Estilo Manierista	39
2.3.1.3 José Avitavili	41
2.3.1.4 Mateo Pérez de Alesio y el Espejismo Americano	41
2.3.1.5 Antonio Dovela y Juan Bautista Planeta	41
2.3.1.6 El "Pintor Romano" Pedro Pablo Morón	43
2.3.1.7 Adrián Alesio y la Miniatura Colonial	43
2.3.1.8 Angelino Medoro y Santa Rosa de Lima	43
2.3.1.9 Las Pinturas de los Bassano	44
2.3.1.10 Las Colecciones Particulares y la Pintura Italiana	45
2.3.2 La Escultura	45
2.3.2.1 Pedro Santángel de Florencia y la Talla en Madera	45
2.3.2.2 Bernardo Bitti y la Escultura en Magüey	45
2.3.2.3 Francisco Romano y Luis Espindola	46
2.3.2.4 Melchiorre Caffá y Santa Rosa de Lima	46
2.3.2.5 El Cristo de la Agonía	47
2.3.3 El Grabado	47
2.3.4 La Arquitectura	47
2.4 Las Redes Sociales	48

Capítulo III

Minorías Étnicas Extranjeras en el Perú del Siglo XIX

3.1 Minorías Étnicas Extranjeras	49
3.1.1 Minorías Étnicas Europeas	54
3.1.1.1 Los Suizos	55
3.1.1.2 Los Alemanes	56
3.1.1.3 Los Españoles	57
3.1.1.4 Los Irlandeses	59
3.1.1.5 Los Ingleses	59
3.1.1.6 Los Franceses	62
3.1.1.7 Los Yugoslavos	65
3.1.2 Minorías Étnicas Asiáticas	66
3.1.2.1 Los Chinos	66
3.1.2.2 Los Japoneses	67

Capítulo IV

Los Italianos en el Perú del Siglo XIX

4.1 Causas de la Inmigración	68
4.1.1 Factores de Atracción	68
4.1.1.1 Factores Económicos de Atracción	71
4.1.1.2 Factores Culturales de Atracción	71
4.1.2 Factores de Expulsión	72
4.1.2.1 Factores Económicos de Expulsión	72
4.1.2.2 Factores Políticos de Expulsión	73
4.2 Redes Sociales	75

5.5 La República Aristocrática	143
5.5.1 La Situación del Artista	143
5.5.2 La Humildad del Bordado	144
5.5.3 La Flora Artística	144
5.5.4 Una Mirada a Través del Cristal	145
5.5.5 El Recuerdo Impreso	145
5.5.6 La Ciudad y la Arquitectura	146
5.5.6.1 La Ostentación del Lujo	147
El Banco del Perú y Londres	148
El Teatro Municipal	149
Un Destino Común	151
5.5.6.2 El Estilo <i>Floreale</i> de los Hermanos Masperi	152
La Casa Welsch	152
La Casa Barragán	153
La Casa Pymaleón	154
Reminiscencia de Milán	155
5.5.6.3 Las Empresas Constructoras	155
5.5.6.4 La Vivienda Popular	158
5.5.6.5 El Arte de la Forja	160
5.5.7 El Arte Funcionario	161
5.5.7.1 La Sencillez del Recuerdo	161
5.5.7.2 Las Cruces del Cambio	161
5.5.8 La Escultura de fin de Siglo	163
5.5.8.1 De la Escultura a la Pintura	163
5.5.8.2 Carlo Libero Valente y la Escuela Nacional de Artes y Oficios	166
5.5.8.3 Dos Obras; dos Escultores: Bartolini y Pozzi	167
5.5.9 La Fama de los Pinceles	168
5.5.10 Los Descendientes	171
5.5.10.1 Una Medalla de Oro	171
5.5.10.2 El Rescate de la Identidad	171
5.5.10.3 Entre Oleos y Pinceles	175
5.5.11 La Venta del Arte	180
5.6 El Fin de una Epoca	183
Conclusiones	186

Anexos

Diccionario de Artistas Italianos en el Perú Colonial y Decimonónico	197
Cuadros	212
Disciplinas Practicadas por los Artistas Italianos en el Perú Durante el Siglo XIX	212
Relación de Artistas Italianos en el Siglo XIX Peruano	213

SEGUNDA PARTE

El Arte en el Perú del Siglo XIX

Introducción	221
La Arquitectura	224
1.1 La Arquitectura Civil	224
1.1.1 La Arquitectura Civil Particular	224

1.1.1.1 La Casa Republicana en Lima	224
1.1.1.2 El Rancho	226
1.1.1.3 Las Casas en la Ciudad de Arequipa	226
1.1.1.4 La Casa Quinta Arequipeña	227
1.1.1.5 La Casa Ayacuchana	227
1.1.1.6 Las Casas Particulares en Cusco	227
1.1.1.7 La Casa en la Ciudad de Moquegua	228
1.1.1.8 Las Casas en la Ciudad de Trujillo	228
1.1.1.9 La Decoración en los Interiores	229
1.1.1.10 La Vivienda Popular	231
1.1.1.11 Dos Casos Singulares: El Castillo Unanue y El Molino de Santa Clara	232
1.1.1.12 La Arquitectura Particular y el <i>Art Nouveau</i>	234
1.1.2 La Arquitectura Civil Pública	234
1.2 La Arquitectura Hospitalaria	237
1.3 La Arquitectura Religiosa	239
1.4 La Arquitectura Penitenciaria	241
1.5 La Arquitectura Funeraria	243
1.6 La Arquitectura Urbana	245
La Pintura	248
2.1 Los Pintores	248
2.1.1 Los Artistas Viajeros	248
2.1.2 Pintores Autodidactas	251
2.1.3 Pintores Peruanos Académicos	253
2.1.3.1 La Primera Generación	253
2.1.3.2 La Segunda Generación	255
2.1.3.3 La Tercera Generación	257
2.1.4 Pintores Extranjeros	258
2.1.5 Los Pintores Anónimos	258
2.2 Los Temas	258
2.2.1 El Retrato	259
2.2.2 La Pintura Religiosa	261
2.2.3 La Pintura Histórica	263
2.2.3.1 La Pintura Histórica Nacional	263
El choque cultural entre el antiguo Perú y España (1532)	264
La Independencia (1821-1823)	267
El Conflicto con España (1866)	268
La Guerra con Chile (1879-1883)	268
Las Guerras internas	271
2.2.3.2 La Pintura Histórica Universal	272
2.2.4 La Pintura de Género	273
2.2.5 La Figura del Indio y lo Indígena	276
2.2.6 La Presencia del Negro	279
2.2.7 El Desnudo Femenino	281
2.2.8 La Literatura en la Pintura	283
2.2.8.1 Imagen de la Literatura Europea	284
2.2.8.2 Recreación de la Literatura Peruana	285
2.2.9 La Muerte	287
2.2.10 La Mitología	290
2.2.11 El Paisaje	290
2.2.12 Los Bodegones	291
2.2.13 Los Animales	292
2.2.14 La Copia	293
2.3 La Miniatura	296

La Escultura	299
3.1 La Escultura del Siglo XIX	299
3.2 El Perú del Siglo XIX y la Escultura	300
3.3 La Historia y la Escultura	301
3.4 La Imagen de la Mujer	303
3.5 La Figura del Indio	304
3.6 Los Arcos y las Columnas	305
3.6.1 Los Arcos	305
3.6.2 Las Columnas	307
3.7 Los Escultores Nacionales	307
El Grabado y la Litografía	310
4.1 Las Talleres en Lima	310
4.2 Publicación de Libros	312
4.3 Las Publicaciones Periódicas	314
4.4 Las Estampas Sueltas	318
4.5 Los Temas	319
Las Artistas Mujeres	321
La Enseñanza Artística	325
6.1 Las Escuelas y Academias Oficiales de Arte	325
6.2 La Enseñanza Artística Particular	334
6.3 La Enseñanza Artística Escolar	337
6.4 La Enseñanza Artística en la Ciudad de Arequipa	340
6.5 La Enseñanza Artística en la Ciudad de Cuzco	340
6.6 La Enseñanza de la Escultura	341
6.7 La Enseñanza del Grabado y de la Litografía	341
6.8 Las Becas	342
6.8.1 Las Becas Nacionales	342
6.8.2 Las Becas Europeas	343
Las Exposiciones	346
7.1 Las Exposiciones Nacionales	347
7.2 Las Exposiciones Internacionales	349
Relación de Artistas en el Siglo XIX Peruano	351
Cronología	369
Bibliografía	372
Índice de Ilustraciones	404
Índice Onomástico	408
Índice General	422