

# Noticias sobre el oficio de la pintura en Lima (1830-1879)

ANTHONY HOLGUÍN VALDEZ

*Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú*

*anthony.holguin@unmsm.edu.pe*

## RESUMEN

La revisión historiográfica de la obra del pintor limeño en las primeras décadas del periodo republicano ha recibido poca atención. Además, las obras de este periodo no han recibido el interés que merecen. En este sentido, el problema de la fundación de una academia de pintura y las experiencias del taller del artista deben ser cuidadosamente analizadas y reflexionadas a partir de nueva información primaria. Así, el presente estudio no pretende establecer respuestas absolutas, sino presentar una aproximación de algunos de sus protagonistas y aportar fuentes documentales sobre el olvidado gremio de pintores de 1830 a 1879, con el objetivo de abrir nuevos debates sobre el contexto pictórico en la época de la república.

**PALABRAS CLAVE:** Pintores, República, gremio, academia, fuentes documentales

## News about the painting profession in Lima (1830-1879)

### ABSTRACT

The historiographical review of the Lima painter's work in the first decades of the Republican period and in the present time has lacked adequate consideration. In this regard, the issue of the creation of a painting academy and the experiences of the artist's studio needs to be carefully analysed on the basis of new primary information. Then the present study does not aim to establish absolute truth, but to present the reflections of some of its protagonists and to provide documentary sources on the forgotten painters' guild from 1830 to 1879, with the aim of opening up new debates on the pictorial context in the Republican period.

**KEYWORDS:** Painters, Republic period, guild, academy, documentary resources

## 1. Introducción

**Y**a en el primer quindenio republicano los comentarios de los viajeros europeos sobre la pintura limeña trazaban la historia de una época «sombria» de los resultados obtenidos en el campo del género religioso: «En los conventos está generalmente adornada de pinturas, que no brillan nada por su ejecución, pero cuyos temas, aunque extraídos de las Santas Escrituras, suelen estar revestidos a menudo de formas grotescas» (Lesson, 1971 [1839], p. 347). En ese sentido, el tono discursivo del viajero no hacía sino expresar el gusto común de la época, donde los cánones europeos estuvo necesariamente ligado al criterio «académico» de las bellas artes. Sin embargo, otras miradas abocadas a los modelos iconográficos de los grandes maestros de la pintura establecían el parangón de las obras de la metrópoli con la producción local: «En el vestíbulo de esta capilla [del Milagro] están las pinturas de las cabezas de los apóstoles, por Rubens, o, como algunos lo aseguran, por Murillo; sin embargo, sean de quien sean, son indudablemente muy fina» (Bennet, 1971 [1829], p. 137). Aunque los autores de estos cuadros fuesen desconocidos bajo la mirada extranjera, no debemos de olvidar la otra cara de la moneda: la actividad de los pintores de Lima.

El oficio de pintor en el tránsito de la Colonia a la República no resultó un quiebre absoluto en el proceso de comercialización y circulación de obras pictóricas<sup>1</sup>. Si bien el principal mecenas, la iglesia, sufrió despojos de sus bienes artísticos en los primeros años de la gesta independentista<sup>2</sup>, el clero secular y las cofradías sostuvieron sus proyectos en marcha. En tanto, se necesitó un grupo reducido de pintores, escultores y alarifes calificados para decorar los interiores de iglesias y conventos. En adelante, el proceso paulatino de la enseñanza y profesión del pintor, heredera del taller colonial, buscará desde el Estado los mecanismos necesarios para fundar la Academia de Pintura y establecer las reglas de organización del oficio. Entonces, en este estudio pretendemos aclarar algunas preguntas en torno a los pintores: ¿Qué obras del periodo en cuestión se conservan? ¿Quiénes eran estos pintores? ¿Cuál fue la situación social y participativa de estos artistas? La documentación manuscrita de Lima nos ha permitido identificar algunos de estos protagonistas y disponer al público una aproximación de las fuentes documentales del gremio de pintores desde 1830 hasta 1879, esto con el principal objetivo de abrir el debate a futuras investigaciones.

1 A inicios de la república, en el año 1826, el gremio de pintores estuvo conformado por un pequeño grupo de integrantes y su presencia era reducida con respecto a los otros sectores productivos de ciudad (Colección de Leyes, decretos y órdenes, 1832, pp. 266-267).

2 En una carta escrita en 1823 por Gaspar Corrochano y dirigida al clérigo Tomás Diéguez se comentaba sobre la recolección de los restos de plata de los templos de Lima y el posible despojo del altar del Rosario de los dominicos. Archivo General de la Nación (AGN), colección Tomás Diéguez, caja 1, documento 294, folio 1-2.

## 2. Entre la Colonia y la República

Cuando se realizaron los festejos de la exaltación al trono de Carlos IV en 1789, el gremio de pintores de Lima estuvo presente públicamente<sup>3</sup>. Aunque la documentación de la época no indica las ordenanzas de dicha agrupación, este hecho resulta significativo pues demuestra la labor corporativa de los pintores en parangón al de los escritores, estableciendo de esta manera la labor liberal del oficio de pintor. En ese sentido y por toda la «obra decorativa de la plaza» (Terralla y Landa, 1790, p. do), el Cabildo de Lima asignó el día veinticinco de la celebración pública a los pintores para que pudiesen hacer su fiesta, donde se les colocó «una hermosa Tienda de Campaña, cubierta con pabellón Real de Damasco de Seda», ubicado al frente del palacio virreinal y en lealtad absoluta el gremio colocó en su tienda los retratos «del Monarca, y de su inmortal Esposa» (Arrese y Layséca, 1971, p. 439).

A finales de la centuria los pintores se presentaron ante el Cabildo por reglamentar su oficio. El acontecimiento sucedió en el mes de julio del año 1797, donde revela que un grupo de pintores presentaron un expediente con las ordenanzas de su profesión para ser evaluado por procuraduría general de la institución: «Sobre arreglo del Gremio de Pintores. Así mismo se leyó otra respuesta de dicho Señor Procurador general producida en el Expediente promovido por los Pintores sobre arreglo, y ordenanzas de su profesión»<sup>4</sup>.

Lo expresado en el libro nos advierte que el Cabildo califica la presentación de ordenanzas en base de un «arreglo», que debe entenderse esto como la organización de un proceso administrativo, debido a que los pintores quisieron establecer legalmente su oficio. Por tal motivo los artífices desearon «arreglarse» en el contexto laboral, conformados bajo un ordenamiento social corporativo que sea regulado por autoridades, puesto que los antecedentes inmediatos demostraban quebrantar sus privilegios como lo sucedido en 1789, cuando tuvieron que enfrentar a los corredores de lonja por la facultad de tasar pinturas<sup>5</sup>. Sin embargo, como sucedió en otros aspectos, las ordenan-

3 Los antecedentes más antiguos de una ordenanza gremial de pintores se datan en 1649, donde se fijaban ciertos trabajos que había que cumplir el presunto maestro para ser examinado como pintor: desde dibujar una figura humana (de hombre, mujer y niño) de pie, otra de medio perfil y, por último, de espaldas. Seguidamente el artífice debía realizar un lienzo con una o más figuras desnudas, al óleo, fresco temple; finalmente, había de contestar las reglas de la perspectiva para hacer «historias, al uso de los colores, temples y parejo de lienzos» (Harth- Terré y Márquez, 1964, p. 46).

4 Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima (AHML), Libro de Cabildo número 39, folio 105v.

5 Para esta fecha los pintores activos en la ciudad como Pedro Díaz, Teodoro Valverde, José de Urreta, José Joaquín Bermejo, Silvestre Jacobelli y José Mendoza, autodenominados «profesores del arte de la pintura», pudieron ser partícipes de la ceremonia, pues estos lograron aglutinarse como suerte de una corporación tras solicitar a las más altas autoridades del virreinato que se les otorgase la exclusividad con respecto a la valoración de obras artísticas, que en ese momento había sido tomado por los corredores de lonja (Wuffarden 2006, p.122). Sabemos que, en efecto, el pedido solicitado por los artífices llegó hasta las instancias del Cabildo de Lima el día 9 de junio de 1789, y cuyo contenido del informe recibido trataba «Sobre que los corredores de lonja no hagan tasaciones de pinturas, sino los Profesores de este arte» (AHML, Libro de Cabildo número 38, folio 91r). El informe registrado por cinco pintores ingresó el 12 de junio, en donde se señala que «solo tasan la pintura los verdaderos inteligentes de ella»

zas de los pintores quedaron en la deriva sin la respuesta inmediata del Cabildo limeño. En adelante, en las dos primeras décadas del siglo XIX, son ausentes las noticias desde la documentación oficial y civil sobre el pretendido gremio<sup>6</sup>.

Alcanzada la independencia, las autoridades criollas quisieron implementar políticas que favorecieran la consolidación y desarrollo del nuevo Estado nacional; sin embargo, como sucedió con otros aspectos, en lo concerniente a los gremios artesanales, su participación en el naciente gobierno los convirtió en actores dentro de un nuevo escenario político, así la «persistencia de los gremios fue resultado directo de la debilidad institucional del temprano Estado Nacional» (García-Bryce, 2008, p. 83), ya que la legislación se revistió de un carácter indeciso y divagante. En ese sentido, la actividad del pintor limeño, al margen de la producción artística y el control del gremio, algunos permanecieron libremente como tasadores de colecciones pictóricas y bienes muebles, como fuera el caso del pintor Pablo Rojas en 1835, quien aprecia varios lienzos religiosos de Agustín Quijano Velarde<sup>7</sup>.

Cabe advertir que los pintores de la temprana República muchas veces ejercitaban su oficio en las estampas importadas y locales, así el vínculo de los artistas a las corporaciones religiosas de la iglesia seguía fiel a su dictamen, pero al mismo tiempo abierto a un mercado civil. Es más, debiera pensarse que el contexto de crisis gubernamental y económica tuviera consecuencias en las prácticas pictóricas, en cuanto a los encargos y la reducción de los formatos de la obra, pero los proyectos significativos siguieron en marcha. Los últimos retablos del presbítero Matías Maestro marcan un hito en la producción artística del tránsito de la Colonia y el republicanismo<sup>8</sup> (figura 1), e incluso las pinturas de gran formato que elabora Pablo Rojas 1824, encargo de los dominicos, con el tema de la *Resurrección de Lázaro*<sup>9</sup> (figura 2), emplazada por entonces en la sacristía del convento, confirman nuestra hipótesis.

(AHML, Cabildo Colonial, Sección administrativa – Serie de borradores, caja 1 [29], documento 005, folio 13r [a lápiz: 14]) Finalmente la resolución dada el día 16 de junio, el procurador general del Cabildo examinó «varios recursos de Pintores» en la actividad de tasar obras de arte, que tuvo como desenlace el nombramiento de «cuatro Individuos de este arte» para ejercer dicho oficio (AHML, Libro de Cabildo número 38, folio 92r).

6 Existieron alternativas a la enseñanza artística en Lima, así, por ejemplo, desde el espacio privado está la Escuela de Diseño que apertura el sevillano José del Pozo en 1791 y una situación más tardía se refleja, desde el espacio estatal, en las clases de dibujo botánico del quiteño Francisco Javier Cortés impartidas en Escuela de Medicina de San Fernando (Majluf, 1993, pp. 32 y 33; Gjurinovic, 1989, p. 243).

7 AGN, colección Francisco Moreyra, legajo 55, expediente 1529, folio 108v.

8 La hoy desaparecida obra del retablo de las Ánimas en la Catedral de Lima fue encomendada por el clérigo Jorge Benavente. Una misiva firmada por Maestro, el día 29 de julio de 1822, se lee: «Mi estimado Paisano para aprovechar el tiempo con la fábrica del Retablo de Animas he acordado el dibujo y que su costo sea el de seiscientos pesos en madera y hechuras» (Archivo Arzobispal de Lima, serie de fábrica, legajo 7, documento 11, folio 1). Entre los años de 1823 y 1824, en la iglesia de Santo Domingo, Matías Maestro dirigió la construcción del nuevo altar de la virgen del Rosario a cargo del mayordomo Sebastián Comparet (Archivo Histórico de la Beneficencia Pública de Lima, PE\_0006\_AHBPL\_COF\_ROS\_053, Libro de cuentas de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, folios 476-644).

9 La capa pictórica del lienzo se encuentra en mal estado de conservación, sin embargo, se conserva la firma del pintor: «P.P. Roxas pintó en Lima Año 1824».



Figura 1.  
Matías  
Maestro.  
*Retablo de  
Ánimas.*  
Madera tallada,  
ensamblada  
y paneles  
de pinturas,  
1823. Catedral  
de Lima.  
Fotografía en  
blanco y negro,  
circa 1940.  
Colección  
particular.



Figura 2. Pablo Rojas. *Detalle de la firma del pintor en la obra Resurrección de Lázaro.* Óleo sobre tela, 1824. Convento Santo Domingo de Lima. Fotografía: Anthony Holguín.

La imposición de la racionalización desde el Estado y en especial la formación de centros de enseñanza artística se debe al espíritu ilustrado y los principios de búsqueda de una verdadera voluntad de llevarlo a cabo. Pero aún esta decisión se limitaba por los diversos conflictos políticos y de crisis económica en general. Así, debemos aclarar que en muchos trabajos los análisis se han enfocado de los tempranos centros de estudio de bellas, la influencia del academicismo, las generaciones y sus principales protagonistas (Majluf, 1993; Estabridis, 2004; Villegas, 2016; Cruz, 2018). Pero debemos seguir la reflexión con la continua revisión de las fuentes primarias y desglosar todo el abanico de posibilidades de la amplia aglomeración de maestros extranjeros y locales, pues es evidente que la práctica pictórica se guiaba de los gustos y criterios individuales de cada profesional.

### 3. Entre la práctica «antigua» y nuevos modelos

Escribía Francisco Stastny, en pleno proceso de transformación y adaptación al nuevo sistema republicano «los antiguos talleres de pintura religiosas estaban condenados a desaparecer, y los pocos sobrevivientes estaban en plena decadencia» (1967, p.49). En realidad, por esas fechas el panorama de la pintura religiosa era bastante más compleja: por un lado, se habían abierto otras vías de comunicación; otra, la pintura religiosa se veía cada vez más influenciada por los modos específicos de la pintura de género y se dejaba atrás aquella tradición andaluza e italianizante impuesta por Matías Maestro.

En la Lima vista por el francés Max Radiguet, en 1843, lamentaba la ausencia de un museo que conservara los cuadros de las principales pinacotecas de la ciudad —conventos y casas particulares— con el objetivo que «ellas podrían tal vez concurrir a dirigir a los ensayos de los jóvenes artistas» (1971, p. 111). Solamente cuatro años antes de esta fecha, se había nombrado a Ignacio Merino como nuevo director de la Escuela de Dibujo<sup>10</sup>, quien daría las pautas de la renovada pintura académica de la ciudad, así la medida fue considerada por «los buenos conocimientos de dibujo y pintura», además, «no menos que [a] su decidida afición a tan Bellas Artes» (Kusunoki, 2017, p. 28). Quizás se haya favorecido a la Escuela con los primeros contactos europeos al haber destinado al inspector José Dávila Condemarín, destacado diplomático y coleccionista de arte, quien obsequiara materiales de trabajo, estampas y posiblemente abriera su incipiente pinacoteca de obras europeas para el ejercicio del alumnado<sup>11</sup>.

10 La Escuela de Dibujo de Lima tuvo como antecedente inmediato la cátedra de dibujo anatómico implementada desde 1810 en el Colegio de Medicina de San Fernando, y por entonces dirigida por el profesor quiteño Francisco Javier Cortés. En adelante, los cursos fueron trasladados a dos salones en la Biblioteca Nacional donde Cortés dirigió hasta su fallecimiento en 1839.

11 La pinacoteca y museo del destacado diplomático José Dávila Condemarín se inauguró oficialmente, en 1862, con asistencia del presidente de la república. Las obras de procedencia o modelos españoles, italianos y franceses se complementaban con pinturas de artistas locales, así se cita a Francisco Masías, Ignacio Merino, Gabriel León, Luis Montero, Eusebio Paz, entre otros. (*Pinacoteca y Museo del S.D.D. José Dávila Condemarín*, 1862, pp. 16-26).



Figura 3. Ignacio Merino. *Plazuela de la Chacarria*. Sanguina y lápiz sobre papel, 1842. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Desgraciadamente, a pesar de la falta de gestión económica y que en muchas ocasiones se enfatizaba «no tiene fondos para su fomento» (Carrasco, 1846, p. 49), se destacaba el interés del Merino por el ejercicio del dibujo del paisaje urbano y de cuya experiencia se conserva una obra que retrata la *Plazuela de la Chacarria* (figura 3), espacio que converge personajes femeninos sedentes envueltas en los edificios civiles y religioso del entorno. El dibujo firmado por el artista en 1842 y sellada «Escuela Municipal de Dibujo», permite observar el tema de ciertas reminiscencias románticas desde la entidad institucional y en vías de formalizar una auténtica academia de pintura, así se promulgaron decretos para crear un Instituto Nacional para «facilitar la instrucción pública y el conocimiento de las bellas artes» (Leonardini, 1998, p. 327).

El impulso renovador de establecer una academia de pintura en la ciudad surcaría distintas propuestas, pero principalmente de artistas becados por el Estado buscaron ejercer tan distintivo proyecto nacional. Cuando a inicios de enero de 1852 Luis Montero, luego de sus estudios de bellas artes en Florencia, decide exhibir su *Venus Dormida* en el Gabinete Óptico de Lima, es nombrado director de la Academia de Dibujo, en marzo, «cuando Francisco Laso deja el cargo para emprender su segundo viaje a Europa» (Majluf, 2011, p. 27). En ese sentido, la historiografía actual ha omitido la verdadera intención de Montero de forjar una institución artística, pues conocemos a través de los oficios ministeriales que el artista había comprado en Florencia «una relación de útiles para la Academia de Pintura», esta consistía en dibujos de anatomía clásica, «estudios de paños», pinturas de cabezas al natural «por hábiles pintores flo-

rentinos», «una Flora [copia] del Tiziano», y numerosos bocetos<sup>12</sup>. Probablemente la intención del pintor se truncaría por la nueva beca que se le otorga para continuar sus estudios en Italia, hacia donde viaja en el mes de diciembre<sup>13</sup>.

En ese sentido, la búsqueda de la «belleza ideal» de la pintura académica encontraba un evidente contraste con la otra realidad de la pintura religiosa realizada en iglesias y monasterios de Lima, donde se cuenta con algunas obras y nombres de artistas como Juan Sánchez de la Torre (activo entre 1839 y 1863), heredero de los talleres de pintura colonial. Están además activos los pintores del círculo de Matías Maestro, como fuese el caso de Teodoro Junco (activo entre 1816 y 1854)<sup>14</sup>, que trabaja eventualmente con encargos a iglesias y labores artesanales de policromía de mobiliario. Otro tanto sucede

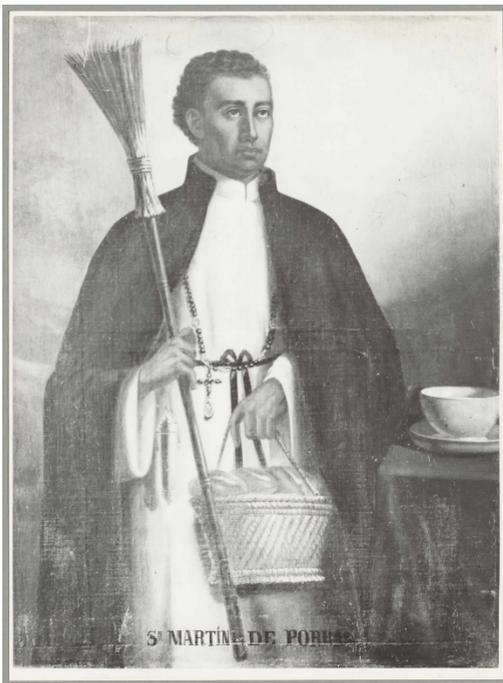


Figura 4. Teodoro Junco. *Fray Martín de Porres*. Óleo sobre lienzo, 1841. Monasterio de la Encarnación. Frick Art Reference Library, Nueva York.



Figura 5. Juan Sánchez de la Torre. *José Sánchez Navarrete*. Óleo sobre lienzo, 1842. Casa de Ejercicios de Santa Rosa, Lima.

- 12 Biblioteca Nacional del Perú, fondos manuscritos, código 2000008858, copia de oficio de la pensión a Luis Montero para que continúe sus estudios de pintura en Europa, 28 de marzo de 1852, s.n.f.
- 13 El pintor Francisco Laso propuso en 1856 un requerimiento y necesidades de una Academia de Pintura semejante a sus predecesoras en Europa y en América Latina, como las de Santiago de Chile y México. Sin embargo, el gobierno peruano no posibilita esta acción que una vez más queda en proyecto (Leonardini, 1998, p. 328-330).
- 14 Los primeros registros documentales de Teodoro Junco son las pinturas de mamparas de las habitaciones y una fuente «fingida» del palacio virreinal (BNP, código 2000012655, fondo manuscritos, refacción del Real Palacio, recibo 53).

con pintores extranjeros de procedencia variada, por ejemplo, pintores itinerantes como el ecuatoriano José Yañez, el colombiano Eduardo Espinoza, y principalmente la actividad de italianos como Antonio de Meucci, tal protagonismo del artista apelaba una nueva forma de entender la práctica artística y configuraba «lentamente en el imaginario local la idea del arte como expresión de la individualidad» (Kusunoki, 2011, p. 262).

Puede pensarse que la pintura religiosa cayó en muy baja consideración entre los artistas y las comunidades religiosas. Sin embargo, sabemos que el monasterio de la Encarnación comisiona al pintor Teodoro Junco en la factura de *vera efigie* de Fray Martín de Porres, fechada en 1841 (figura 4), y cuyo modelo sigue un retrato colonial del santo. Otro aspecto importante son las obras conservadas de Juan Sánchez de la Torre, pues nos demuestra un pequeño repertorio que se ajusta a estéticas heterogéneas, así, el primer cuadro conocido del pintor, en 1842, el clérigo José Sánchez Navarrete (figura 5), director de la Casa de Ejercicios de Santa Rosa, atestigua formulas novedosas del retrato de aparato donde el realismo, la postura sedente y frontal del personaje se armoniza con el esquemático fondo del altar y el suelo de baldosas, pero mantiene rezagos de fórmulas antiguas como las cartelas biográficas.

Diferente postura plástica es la copia que elabora del retrato de arzobispo Francisco de Sales Arrieta (figura 6) del italiano Camilo Domeniconi, firmada en 1843, y destinada para el convento de San Francisco, presenta las características de una obra sencilla, pues elementos como «sus perspectivas contradictorias o la extraña iridescencia de sus colores» (Wuffarden, 2004, p. 306), reducen la calidad del retratado y organiza la composición con cierto «primitivismo». El reconocimiento de Sánchez se presenta en la pintura monumental de *Los santos mártires franciscanos de Japón* (figura 7), para la recolección franciscana de Santa María de los Ángeles, cuadro elaborado con motivo de la canonización hecha por Pio IX el 8 de junio de 1862, siguiendo una estampa diseñada por el italiano Luigi Gregori (figura 8) y publicada en la *Storia dei ventitre martiri giapponesi*.

El hecho de conocer estas prácticas permite observar que estas expresiones pictóricas perviven al margen del arte oficial, de las elites y académica, que al parecer su continuidad se refuerza con las obras de artistas itinerantes. Así algunos pintores lejos de recibir encargos dedicaron importantes donaciones de cuadros devocionales posiblemente con el objetivo de promocionar su trabajo. El convento dominico conserva una pintura del *Inmaculado Corazón de María* del quiteño Rafael Ortega donde firma y «dedica este cuadro al Venerable Fray Juan Masias. Lima, junio 19 de 1862» (figura 9), esta idealizada imagen de María de buena factura técnica y de aire romántico envuelta de un fondo nuboso y preciosista, testimonia a un artista alejado de los talleres artesanales y con ciertas reminiscencias académicas. Otro claro ejemplo de la promoción comercial y artística se sitúa en la tarjeta de visita confeccionadas por los artistas, por ejemplo, el sueco Nicolás Young<sup>15</sup>, en 1870, presenta un autorretrato donde se le muestra de pie

15 Activo en Lima entre los años de 1860 hasta 1892. Es conocido por la escultura de *América o Genio del Progreso*, presentada en la exposición industrial de 1872 (Majluf y Wuffarden. 2015, p. 41).



Figura 6. Juan Sánchez de la Torre. *Arzobispo Francisco de Sales Arrieta*. Óleo sobre lienzo, 1843. Convento de San Francisco, Lima.



Figura 7. Juan Sánchez de la Torre. *Los santos mártires franciscanos de Japón*. Óleo sobre lienzo, 1863. Convento de los Descalzos, Lima.

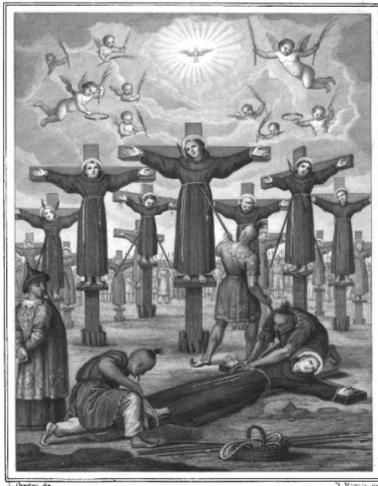


Figura 8. Luigi Gregori. *Los santos mártires de Japón*. Estampa, 1862. Fuente: Colonialart.org/ Archive: 4748A/4748B.



Figura 9. Rafael Ortega. *Inmaculado Corazón de María*. Óleo sobre lienzo, 1862. Convento de Santo Domingo, Lima.

sosteniendo sus herramientas de trabajo y acompañado de sus dibujos —capiteles clásicos, un mascarón de proa y el Moisés de Miguel Ángel Buonarroti—, escuadras y libros en clara autodefinición del artista intelectual (figura 10).



Figura 10. Anónimo. *Retrato de Nicolás Young*. Tarjeta de visita, 1870. Biblioteca Pública de Nueva York. Obtenido de <https://digitalcollections.nypl.org/items/6289d640-c547-0134-cf22-00505686a51c>

#### 4. Fuentes documentales del gremio de pintores de Lima

La intención no es trazar los estilos imperantes en la pintura limeña del siglo XIX, ni mucho menos dar a conocer la innumerable obra que se conservan en colecciones privadas y públicas; sin embargo, como ya comentamos líneas atrás es indispensable recoger la relación de documentos del gremio de pintores de Lima, la mayor parte inéditos<sup>16</sup>, pues es necesario abrir futuras investigaciones y así trazar una historia social más completa de esta importante actividad artística. Dicha información encontrare-

16 El investigador Ricardo Kusunoki ha dado a conocer algunos de estos documentos de las contribuciones de los pintores limeños, desde 1830 hasta 1842 (Kusunoki, 2009, pp. 50-55).

mos que el maestro del gremio cobraba a los artesanos individuales sobre la base de su ingreso estimado. Este impuesto de las patentes era un derecho de licencia que se basaba en una división de los contribuyentes en cuatro categorías de ingreso: «Primera Clase», «Segunda Clase», «Tercera Clase» y «Cuarta Clase» (García-Bryce, 2008, p. 85). Generalmente esta contribución demostraba por un parte el número de pintores y el periodo de actividad de cada uno; segundo, las calles de las residencias y los talleres; finalmente, en algunos casos las nacionalidades de los artistas itinerantes.

Pasamos a reseñar los documentos del gremio de pintores de Lima y destacar los artistas más destacados. Los años corresponden desde 1830 hasta 1879, recogido en los fondos documental del Archivo General de la Nación y de la Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima. Son escasas los documentos en algunos años, pero es todo lo que ha arrojado la consulta y es necesaria su revisión y actualización.

### 1830<sup>17</sup>

Los pintores de primera clase son Pedro Gomes, Pablo Rojas y José Gil de Castro. En segunda clase se identifica a un Pedro «el Piurano», denotándose el gentilicio de la región norteña. En ese mismo sentido en la tercera clase se nombra a Juan «el Inglés». Se contabiliza un total de 36 pintores.

### 1831<sup>18</sup>

El número de pintores inscritos en la patente se reduce considerablemente, solo con siete miembros. En primera clase se reitera la presencia de Pedro Gomes, Pablo Rojas y José Gil de Castro. En la segunda Pedro Mantilla, Pedro «el Piurano» y Agustín Vasques. El tercero Eusebio Paz.

### 1833<sup>19</sup>

El número de contribuyentes de primera clase aumenta a ocho maestros, se reitera la presencia de José Gil de Castro. Por vez primera figura Francisco «Pancho» Fierro en la segunda clase. En tanto el destacado pintor Pablo Rojas se ubica en la tercera clase. El número total de pintores se contabiliza en 37.

### 1834<sup>20</sup>

El pintor José Gil de Castro se mantiene en la prima clase, además en este mismo grupo se localiza el francés Francisco Urbinet y Juan «el Inglés». En tanto Francisco «Pancho» Fierro en la segunda clase y Pablo Rojas en la tercera. El total de contribuyentes suma 38 pintores. Sin embargo, es interesante acotar que la razón de maestros del «Arte de

17 AGN, O.L. 198 – 1075/76, matrícula de patentes de Lima, folios 19- 21.

18 AGN, H-1 OL 208-1267, matrícula de patentes de Lima, folios 19 y 20.

19 AGN, H-4 1715, sección de contribuyentes de Lima, folios 277 y 278.

20 AGN, H-4 1724, sección de contribuyentes de Lima, folios 37 y 38.

carpintería» figura nuevamente Pablo Rojas, de quien conocemos su labor como ensamblador en la Casa de Comedias<sup>21</sup>.

### 1838<sup>22</sup>

La nómina de pintores se actualiza y observamos a Pablo Rojas en primera clase, junto a él se encuentra Francisco Javier Cortés, entonces director de la Escuela de Dibujo, además, el joven Francisco Laso y Francisco «Pancho» Fierro. En la segunda clase figura José «España», de posible procedencia peninsular. En total se contabiliza 29 pintores.

### 1839<sup>23</sup>

La actividad de Pablo Rojas y Francisco Laso se mantiene en la primera clase. En tanto Francisco «Pancho» Fierro en la segunda clase. El ecuatoriano José Yáñez en la tercera y Cayetano Pozo —hijo del sevillano José del Pozo— en la cuarta clase. El número de pintores es de 17. Así mismo debemos considerar la categoría de «retratistas» que dependían del gremio y estuvieron integradas por el italiano Antonio Meucci, Ignacio Merino y Eduardo Espinoza<sup>24</sup>.

### 1841<sup>25</sup>

El investigador Kusunoki da cuenta que durante este año la categoría de «Retratistas» seguía vigente y fueron seis los contribuyentes en la capital: los italianos Antonio de Meucci y Néstor Corradi (primera clase), el colombiano José Eduardo Espinoza (segunda clase), Pablo Rojas y los quiteños Miguel y José Baca (cuarta clase).

### 1843 y 1844<sup>26</sup>

Los diputados del gremio fueron Pedro Mantilla y Eusebio Paz, quienes, a su vez, pertenecen a la primera clase. En tanto, Antonio Meucci, Francisco «Pancho» Fierro y Eduardo Espinoza en la segunda clase. El total de pintores se contabiliza en 21. Además, es necesario incluir al dibujante y grabador Domingo de Ayala, contribuyente de la sección de «Impresores», quien fuese el último representante de este arte desde la Colonia<sup>27</sup>.

21 AGN, H-4 1724, sección de contribuyentes de Lima, folio 63.

22 AGN, H-4 1787, sección de contribuyentes de Lima, folio 179.

23 AGN, H-4 1798, sección de contribuyentes de Lima, folios 175 y 176.

24 AGN, H-4 1798, sección de contribuyentes de Lima, folio 199.

25 AGN, H1 OL-288-2948, sección de contribuyentes, f. 12; OL-288-2955, sección de contribuyentes, folios 3, 46, 104 y 110. Véase: Kusunoki, 2009, p. 55.

26 AGN, H-4 1835, sección de contribuyentes, folio 157 y 158.

27 AGN, H-4 1835, sección de contribuyentes, folio 135.

**1846 y 1847**<sup>28</sup>

Este año es de particular interés pues los diputados del gremio son Manuel Paz y Teodoro Junco, pertenecen a la última generación de artistas del tránsito de la colonia a la república, y de la generación de los primeros académicos se ubica Ignacio Merino. El listado de maestros de primera clase sobresale nuevos nombres como el de los franceses Rolin, Le Bleu, Fournier, el inglés Newman y los italianos Meucci y Fendi, además, debemos incidir que muchos de los europeos de este gremio se dedicaron a la fotografía. En la segunda clase se mantiene Francisco «Pancho Fierro». Se contabiliza 40 contribuyentes.

**1850 y 1851**<sup>29</sup>

Los diputados Toribio Azabache y José Baca, pero no pertenecen a la primera clase. Se observa una predominante presencia de fotógrafos daguerrotipistas franceses: Ernesto Charton, Bernardo Labé, Rochabron, y las compañías de Maso. En cuarta clase se ubica Francisco «Pancho» Fierro y Cayetano Pozo. La nómina total es de 42 contribuyentes.

**1852**<sup>30</sup>

El gremio está clasificado en la denominación de «Pintura y Escultura», y sus diputados fueron Toribio Azabache y José Baca. La primera clase se reduce y sucede nuevas compañías como el del italiano José Tiravanti. En segunda clase el ecuatoriano José Yáñez y en la tercera el inglés Henwood. El total es de 22 contribuyentes.

**1853**<sup>31</sup>

La información se reduce a informar la licencia del ejercicio profesional del ecuatoriano Anselmo Yáñez.

**1854**<sup>32</sup>

Las patentes no están divididas por clases. Se registra a Francisco «Pancho» Fierro, Teodoro Junco, el ecuatoriano Yáñez y los franceses Bigod y Faure. Se contabiliza 18 contribuyentes.

**1857 y 1858**<sup>33</sup>

La nómina de maestros y talleres europeos se mantiene, así las compañías de Pease, Goset, además de retratistas y fotógrafos es categórico en las primeras dos clases y en la cuarta aparece por vez primera el taller «Palas Hermanos», pintores procedentes de Ecuador. El número de contribuyentes es de 23.

28 AGN, H-4 2184, sección de contribuyentes, folios 158 y 159.

29 AGN, H-4 1961, sección de contribuyentes, folios 145 y 146.

30 AGN, H-4 2200, sección de contribuyentes, folio 98.

31 AGN, O.L. 381, expedientes 1030-1104, sección de contribuyentes, sin número de folio.

32 AGN, O.L. 387, expedientes 937-948, sección de contribuyentes, sin número de folio.

33 AGN, O.L. 415, expediente 2408, sección de contribuyentes, folio 11; expediente 2412.

**1860 y 1861**<sup>34</sup>

Las dos primeras clases se mantiene con los maestros y talleres europeos, principalmente franceses y de preferencia en la calle de Plateros de San Agustín. El total de contribuyentes es de 26.

**1862**<sup>35</sup>

La peculiar división del gremio en dos categorías es la siguiente: primera clase «Doradores», integrada por maestros europeos, Mercier y Miller; la segunda clase «Pintores», Richardson, Williams y la compañía de Morris y Long. Se debe verificar con documentación complementaria para determinar los maestros limeños. El total de contribuyentes es de seis.

**1863**<sup>36</sup>

Los contribuyentes de la sección de «Pintura» está conformada por maestros de este oficio, pero, además, de fotógrafos, así, por ejemplo, se registra a las compañías de Maunoury, Courret Hermanos, Richardson, Garreaud, entre otros. En la clase de «Doradores» se ubica Mercier, Miller y Briss. Se contabiliza 18 miembros.

**1868 y 1869**<sup>37</sup>

Para este periodo el gremio de pintores aglomeraba diversas ramas, así se comprueba la presencia de fotógrafos, retratistas, vidrieros y doradores. En primera, segunda y tercera clase las compañías importadoras son vitales: Bochet y Guerrel, Limbert y Noel, Garreaud. En la cuarta los pintores y de cuya obra se conoce de los hermanos Elías e Ignacio Palas. El número de contribuyentes es de 21.

**1873-1879**<sup>38</sup>

Durante estos años la lista de contribuyentes del gremio de pintores de Lima no está completa. Es a partir de los datos fragmentados de los recibos de patentes conservados en el Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima que se puede conocer a los maestros pintores activos durante este periodo, principalmente de las categorías de tercera y cuarta clase. Además, destacamos que la nómina de 1875 se registraba un total de 25 pintores activos frente a un solo fotógrafo consignado. Así de la trayectoria de pintores reconocidos por la crítica actual citamos a José Effio, quien se consigna en 1876 como «pintor y dorador» en la cuarta clase, sea agrega la presencia de Domingo Quispe, Rafael Ortega, Ignacio Palas, entre otros artistas de obra desconocida.

34 AGN, O.L. 438, expediente 1385, sección de contribuyentes, sin número de folio.

35 AGN, O.L. 446, expediente 1071, sección de contribuyentes, sin número de folio.

36 AGN, O.L. 454, expediente 2190, 2196 y 2197, sección de contribuyentes, sin número de folio.

37 AGN, H-4 2158, sección de contribuyentes, folio 62.

38 Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, Expedientes sobre patentes de Lima, caja 1, 1873; caja 2, 1874; caja 5, 1875; caja 6, 1875; caja 7, 1876; caja 8, 1876; caja 10, 1877; caja 14, 1878; caja 15, 1879. Nota: cada caja presenta un expediente de las patentes del gremio de pintores; sin embargo, no están foliadas.

## Referencias manuscritas

Archivo General de la Nación  
 Archivo Arzobispal de Lima  
 Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima  
 Archivo Histórico de la Beneficencia Pública de Lima

## Referencias

- Anónimo (1832). *Colección de leyes, decretos y órdenes publicadas en el Perú desde su Independencia en el año 1821, hasta de diciembre de 1830 (Vol. 2)*. Lima: Imprenta de José Masías.
- Arrese y Layseca, F. (1971). Descripción que por la feliz exaltación del Señor Don Carlos IV. En C. Valcárcel (Ed.), *La Universidad. Libro XIV de claustros (1780-1790). Colección Documental de la Independencia del Perú. La universidad, Libro XIV de Claustros* (T. XIX, Vol. 2, pp. 401-474). Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Bennet, W. (1829 [1971]). Memorias sobre las campañas de San Martín y Cochrane en el Perú». Estuardo Núñez (ed.). *Relaciones de viajeros*. Tomo XXVII, volumen 3, pp. 73-323. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Carrasco, E. (1846). *Calendario y guía de forasteros de la República peruana para el año de 1846*. Lima: Imprenta de Instrucción Primaria.
- Cruz, Pablo (ed.) (2018). *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú. Centenario 1918-2018*. Lima: Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú.
- Estabridis, R. (2004). *Academias y academicismos en Lima decimonónica. Tiempos de América*. Revista de historia, cultura y territorio, (11), pp. 77-90.
- García-Bryce, I. (2008). *República con ciudadanos: los artesanos de Lima, 1821-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Gjurinovic, P. (1989). *Cortés: dibujante botánico*. Boletín del Instituto Riva Agüero, (16), pp. 235-243.
- Harth-Terré, E. y Márquez, A. (1964). *Pinturas y pintores en Lima virreinal*. Lima: Librería e imprenta Gil.
- kusunoki, R. (2009). *Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842)*. Illapa Mana Tukukuq, (6), 47-60.
- Kusunoki, R. (2011). Imaginarios cosmopolitas y «progreso» artístico: Italia en la pintura peruana (1830-1868). En: SARTOR, Mario (Coord.). *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*. Buenos Aires: Istituto Italiano di Cultura, pp. 221-243.
- Kusunoki, R. (2017). *Ignacio Merino. Pintor de historia. 200 años*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

- Leonardini, N. (1998). *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lesson, R. (1839 [1971]). Situación del Perú en 1823. En: Estuardo Nuñez (ed.). *Relaciones de viajeros*. Tomo XXVII, volumen 2, pp. 339-340. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Majluf, N. (1993). *Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve*. Sequilao. Revista de Historia, Arte y Sociedad (3), pp. 32- 42.
- Majluf, N. (coord.) (2011). *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.
- Majluf, N. (ed.) (2015). *Arte republicano. Colección del Museo de Arte de Lima*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima.
- Radiguet, M. (1971). *Lima y la sociedad peruana. Estudio preliminar por Estuardo Nuñez*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Stasny, F. (1967). *Breve historia del arte en el Perú*. Lima: Editorial Universo.
- Terralla y Landa, E. (1790). *El sol en el medio día: año feliz, y júbilo particular con que la nación indica de esta muy noble Ciudad de Lima solemnizó la exaltación al trono de Ntro. Augustísimo Monarca el señor Don Carlos IV*. Lima: Casa Real de Niños Expósitos.
- Villegas, F. (2016). *Generaciones de plásticos peruanos entre 1838 y 1924*. Tradición, 2 (15), pp. 28-34.
- Wuffarden, L. (2004). La Catedral de Lima y el «triunfo de la pintura». En *La Basílica de Lima*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 241-317.
- Wuffarden, L. (2006). Avatares del bello ideal. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825. En R. Mujica (Ed.), *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 113-160.