

Mercados libres y artes liberales: el tránsito de las tradiciones pictóricas locales al academicismo en Lima (1837-1842)

Ricardo Kusunoki¹

A fines de noviembre de 1837, luego de más de quince años de predominio profesional absoluto, fallecía en Lima el pintor José Gil de Castro (Lima, 1785-1837).² Pese al papel gravitante jugado por este artista en la pintura local, su deceso no fue recogido por ninguno de los diarios de la capital peruana, cuyas necrologías se ocupaban en aquel momento únicamente de personajes con una actividad oficial o política. Este silencio contrastaría con la evidente transformación sufrida a partir de aquel momento por la pintura local. Carente de una personalidad como Gil, nada podrían oponer las tradiciones locales frente al papel que el academicismo comenzaba a jugar como *lingua franca* artística de las elites occidentales “cultas”.

Esta tendencia fue explicitándose pocos años después, en octubre de 1840, cuando en medio de un debate en torno a la temporada de funciones del Teatro principal de Lima, Felipe Pardo y Aliaga publicara en el periódico de costumbres *El espejo de mi tierra*, un extenso artículo titulado “Ópera y nacionalismo”. El texto constituía una defensa de la compañía lírica italiana –y su repertorio de *bel canto*– frente a los ataques de un gran sector del público que pedía la reposición de las tradicionales tonadillas de tema costumbrista o indígena. Pero además implicaba una clara toma de posición acerca del tipo de manifestaciones artísticas que debían erigirse como los paradigmas culturales de la república.³



Antonio de Meucci. *Retrato de mujer no identificada*, c. 1834-1840. Acuarela sobre marfil, 9.3 x 7.5 cm. Colección particular, Lima.

- 1 Quiero agradecer a Natalia Majluf y a Luis Eduardo Wuffarden por sus oportunos comentarios al manuscrito de este texto, y a Daniel Giannoni por haberme cedido gentilmente una imagen de su archivo fotográfico. También al señor Jorge Bianchi Souter, a la colección Barbosa-Stern y al Museo-Archivo Juan José Flores, por su amable colaboración.
- 2 En el Registro de inhumaciones del Cementerio General de Lima, consta el entierro de José Gil el 27 de noviembre de 1837, muerto el día anterior por apoplejía y remitido desde San Lázaro. Ello concuerda con la ausencia del pintor en el registro de patentes del año 1838 y siguientes. *Cementerio General. Cuenta de sus entradas y gastos en el mes de noviembre de 1837...* Archivo de la Beneficencia Pública de Lima (en adelante ABPL), AC4200.
- 3 Estenssoro 1997: 193.

Lejos de plantearse la posibilidad de asumir referentes locales, al definir este gusto de elite, Pardo apeló a una cultura burguesa internacional que eludiera de alguna forma “tan gran distancia del centro de las artes liberales”. Y estableció un símil elocuente en su defensa de la compañía italiana:

La mercancía era un arte liberal, y los introductores unos artistas; y sin considerar que todos los pueblos cultos abren sus mercados a este género de mercancía y a esta clase de introductores, porque la patria de las artes es el mundo civilizado, y la patria de los artistas es la patria de las artes; se pusieron muchos de uñas contra la colonia filarmónica, como si se tratase de atacar algún ramo de nuestra industria agrícola o fabril, como si las óperas de Bellini y Donizetti fueran tocuyos, o lanas, o algodones, y la Pantanelli y la Rossi sobrecargos de la expedición.⁴

La comparación ilustraba las profundas imbricaciones que ligaban comercio, cultura y arte en la ansiada inserción del país dentro del concierto de las “naciones civilizadas”. Pardo identificaba liberalismo económico con progreso cultural, así como la integración a los centros artísticos europeos con el rechazo al carácter endógeno de las tradiciones artísticas locales. Pero además, apuntaba de forma involuntaria a la lógica comercial inherente a los primeros contactos entre los europeos que mediaron esta integración, y una elite republicana con ansias cosmopolitas.

Todos estos factores se habían puesto en juego cuando, a finales de la década de 1830 e inicios de la siguiente, una serie de pintores de formación europea comenzaron a establecer marcadas diferencias entre lo “artístico” y lo “artesanal”. Por su formación provinciana o *amateur*, las obras de estos artistas dialogaban con la factura o los esquemas de representación del artesano limeño. Sin embargo, ellos no sólo supieron capitalizar el prestigio de su discreto entrenamiento europeo. La concepción liberal de su labor y su origen social determinaban de antemano su triunfo sobre unos maestros locales atraídos por las nuevas formas de definir la práctica pictórica.



Antonio de Meucci. *Retrato de mujer no identificada*, 1838. Acuarela sobre marfil, 8 cm. diámetro. Colección particular, Lima.

Un mercado en vías de liberalización

Aunque en la década de 1830 tanto el nacionalismo cultural recalcitrante de la mayor parte de la población limeña como su correlato económico asumieron ribetes xenófobos, estos parecieron no tener mayores implicancias en la actividad itinerante de numerosos pintores foráneos. Superficialmente, su mayor efecto en la capital peruana consistió en detener el ingreso de pintura europea a bajo costo, con el cierre de las odiadas “casas de martillo” de Thomas Eldredge y Samuel Tracy.⁵ Menor fortuna tuvieron las críticas a la labor del “espa-

4 Pardo y Aliaga 1840: 29.

5 Gootenberg 1997: 19-24. Véanse ejemplos de remates que incluían pintura en: “Casa antigua del martillo...”, *Mercurio Peruano*, Lima, 16 de noviembre de 1829, p. [4]; “Casa de remate”, *El Telégrafo de Lima*, Lima, 16 de junio de 1834, p. [4]; “Casa de remate”, *El Telégrafo de Lima*, Lima, 25 de junio de 1834, p. [4].

ñol" Matías Maestro como Director de la Beneficencia Pública de Lima, institución comitente de significativos encargos artísticos en los primeros años de la república.⁶

A pesar de ello, no es aventurado afirmar que el nacionalismo comercial y la pervivencia de las tradiciones artísticas locales se condicionaban mutuamente. El proteccionismo económico que caracterizó a las primeras décadas de la república no sólo apelaba con regularidad a una retórica basada en la exaltación de lo "peruano". Descansaba, además, en las relaciones de clientelaje de elites, caudillos y sectores medios urbanos limeños. La crisis económica y la agitación social de los primeros tiempos republicanos habían traído consigo el relajamiento de las jerarquías sociales del virreinato, y una dilatación del poder político.⁷ El nuevo papel jugado por elites provincianas y sectores



Antonio de Meucci. *Ricardo Souter* (?), c. 1830-1840. Acuarela sobre marfil, 9.3 x 7.5 cm. Colección Bianchi Souter, Santiago.

medios otorgaba un claro componente popular y regional a muchos de los referentes culturales de la nueva república, un evidente obstáculo para las agendas modernizadoras de sectores que también comulgaban con el proteccionismo.⁸ Por ejemplo, en 1834 el capellán del presidente Orbegoso, José María Blanco, señalaba que "La pintura [en el Cuzco] ha desmerecido, porque aunque hay un buen artista, no sabe darle la elegancia que a sus obras comunicaban los antiguos, ni la belleza que inspiraba a las suyas el célebre Uscamaita".⁹ El asociar al Cuzco con una tradición pictórica importante y a la vez constatar su decadencia, llegaría a ser un tópico relativamente frecuente en las décadas iniciales de la república, tiempo después de que la Ilustración local hubiera manifestado su rechazo a estas obras.¹⁰

Ello resulta significativo porque precisamente la ideología de las "Luces" había identificado el libre tráfico de mercancías con progreso y "civilidad". Felipe Pardo advertiría esta relación al señalar en 1840 que el comercio con los extranjeros "nos revela los progresos del espíritu humano en las ciencias, en las artes, y en todos los ramos que influyen de una manera más o menos directa en la felicidad del hombre".¹¹ Giro elitista que anunciaba un programa común entre el libre mercado y la modernización cultural, el mismo año en que los comerciantes limeños viraban hacia el liberalismo económico.¹²

En la demanda y comercio de pintura en Lima este proceso estaría ligado a la actividad del retratista José Gil de Castro, cuyo sofisticado oficio conciliaba aún a las elites más

6 "Beneficencia Pública", *La Miscelánea*, Lima, 7 de mayo de 1831, p. [1]. Desde su cargo Maestro promovió a José del Pozo como único pintor escenógrafo del Teatro Principal de Lima. Asimismo, el presbítero rediseñó la fachada de este local, nombrando a Ignacio Martorell como director de las obras: "Teatro", *Mercurio Peruano*, Lima, 29 de abril de 1828, p. [4]; carta de José Gutiérrez en representación de Matías Maestro, Lima, 3 de septiembre de 1828, ABPL, 8471, s/n. Véase además Kusunoki, Ricardo. "Matías Maestro, José del Pozo y el Arte en Lima a inicios del siglo XIX". En: *Fronteras de la Historia* n° 11, p. 183-209. Bogotá, ICANH, 2006.

7 Gootenberg 1997: 147.

8 Un ejemplo destacado es el del escritor Felipe Pardo y Aliaga, Ministro Plenipotenciario del Perú ante Chile y España durante la reacción proteccionista de Felipe Santiago Salaverry. Serían notables sus campañas por una reforma "cultura" del teatro, cuyo fracaso en 1828 contrasta significativamente con el triunfo de la Compañía Lírica trece años después.

9 Blanco [1834]: 283.

10 Kusunoki 2006.

11 Pardo y Aliaga 1840: 26-27.

12 Gootenberg 1997: 212.



Anónimo quiteño. *Nuestra Señora de la O*, c. 1830-1840. Óleo sobre lienzo, 54 x 34 cm. Colección Barbosa-Stern, Lima.

exigentes con sus tradiciones pictóricas.¹³ Formado en los talleres limeños a finales del XVIII, la estancia en Santiago, durante más de una década, había permitido a Gil reconocer y expresar los ideales mesocráticos de la clase dirigente chilena. A ello debió gran parte del éxito obtenido a su retorno a la capital peruana —a finales de 1822 o a inicios del año siguiente— al desplazar a sus colegas limeños pese a provenir de la misma tradición pictórica cortesana. El título de “primer retratista de cámara”, con el que Gil acompañaba su firma, se concedía con su permanente inclusión entre los pintores con mayores ingresos en las “Matrículas de patentes”, registros tributarios de la época. Situación que contrastaba con el evidente cariz “popular” de la pintura religiosa, debido al predominio de los modelos devotos de Quito, aún en obras de temática local. Ello hace difícil fijar la procedencia de lienzos clave como una *Nuestra Señora de la O*, realizada entre 1820 y 1840, de evidente estilo quiteño a pesar del uso de una estampa de Marcelo Cabello como modelo iconográfico de la representación.¹⁴

Con un tradicional aprendizaje de taller, durante los primeros años de la década de 1830, los pintores establecidos y contribuyentes de la capital eran “hijos del país” o provenían de otros centros artísticos virreinales, en especial Quito.¹⁵ Ello implicaba una suerte de “mercado cerrado”, en el que la actividad de los artistas foráneos en Lima era casi siempre temporal. Con una demanda aún satisfecha por las tradiciones pictóricas virreinales, la labor de los extranjeros se centraba en el género paralelo de la miniatura sobre marfil. Pero aunque maestros locales como Teodoro Junco, Eusebio Paz o Pablo Rojas poseían una trayectoria que se remontaba a los años previos a la independencia, su labor difícilmente podía compararse con el refinado oficio de Gil de Castro, cuya insularidad en este contexto se evidenciaría a su muerte en 1837.

13 Para las referencias a las contribuciones tributarias, véase: 1830: H-1 OL 198-1075/76, p. 19-21; 1831: H-1 OL 208-1267, p. 19-20; 1833: H-4-1715, p. 277-279; 1834: H-4 1724, s/f; 1838: H-4-1787, 179r-180r; 1839: H-4-1798, f. 175r-176r y 199r (todos correspondientes al Archivo General de la Nación). Desgraciadamente, no se ubicó la información correspondiente a los años 1832 y 1835-37.

14 El éxito de los modelos quiteños es visible en la pintura religiosa del propio Gil, aún en la realizada durante su estadía en Chile, uno de los principales mercados para pintura de esta procedencia desde inicios del siglo XIX. Se tienen numerosas referencias de embarques de pintura quiteña a Lima para la década siguiente. Véase por ejemplo: “Manifiesto por mayor...”, *El Correo*, Lima, 11 de marzo de 1840, p [2]. “Se ha mejorado el surtido...”, *El Comercio*, Lima, 8 de julio de 1840, p. [4].

15 Un caso particular es el de Juan el inglés, pintor que figura en las listas de tributación entre 1830 y 1834. No se ha llegado a ubicar mayores referencias a su labor, y no es de descartarse que fuera un artesano especializado en el policromado de muebles.

Desde ese momento, ningún pintor formado en los talleres virreinales pudo competir con los artistas foráneos que, tras una inicial itinerancia, comenzaron a establecerse en Lima a finales de la década. Es del todo probable que la muerte de Gil de Castro generase un vacío que, para ser cubierto, requería una actividad sostenida y, por tanto, residir en la capital. Los primeros en asentarse fueron artistas con un conocimiento previo del mercado limeño, cuya formalización suponía ingresar a la matrícula de patentes de la ciudad. Por lo demás, el aumento considerable de la recaudación tributaria en este rubro demuestra una coyuntura particularmente favorable, que dejaba atrás la inicial trashumancia de estos pintores por el temor a una saturación del mercado. Si entre 1830 y 1838 el crecimiento de la tributación por el concepto de pintura fue bastante lento –de 110 a 147 pesos– en 1839 la suma recaudada casi se duplicó, llegando a 222 pesos 2 reales, aunque contribuyó a ello una mayor presión fiscal.¹⁶ El mismo año, la aparición de treinta y un nuevos pintores, significó un aumento de veinte nuevos contribuyentes.

El papel de Italia y sus pintores

Uno de los primeros artistas foráneos que decidieron asentarse en Lima fue el colombiano Eduardo Espinosa (Bogotá, 1811-1873), hermano del célebre José María Espinosa. Al parecer establecido antes de 1838, se anunciaba periódicamente desde cuatro años antes en los diarios de la capital.¹⁷ Más significativo para el contexto de la década fue el paso por Lima del ecuatoriano José Yáñez (Quito, s/f - Lima, 1860) en 1834, por haber dejado una obra importante como su composición alegórica de *La muerte de Bolívar* (MNAHP, Lima).¹⁸ Perteneciente como Espinosa a una tradición artística virreinal, Yáñez intentó abordar la temática patriótica desde los esquemas de representación virreinales cultos.¹⁹ Pero la trascendencia de su estada inicial no pudo reeditarse cuando el pintor quiteño volvió a la capital peruana en 1841. El panorama artístico había sufrido para entonces una notable transformación. Así, de cincuenta y seis pintores matriculados en patentes, sólo diecisiete habían permanecido en actividad desde 1834. Este relevo generacional reflejaba, en realidad, un cambio más profundo, cuya evidencia más clara era el predominio profesional de Antonio de Meucci y Néstor Corradi, dos pintores llegados de Italia.

De hecho, los italianos desempeñarían un papel crucial en la transición entre los epígonos de las tradiciones pictóricas virreinales y el surgimiento de una primera generación de artistas peruanos con formación académica europea.²⁰ Estos pintores mostraron una gran capacidad, tanto para capitalizar el prestigio de su procedencia como para trabajar de forma corporativa con sus paisanos. En el terreno simbólico, su batalla contra el artesanado limeño estaba ganada de antemano. Desde los tiempos de Mateo Pérez de Alesio, la identificación de Italia como centro de perfección artística constituía un lugar común entre la intelectualidad local, tópico que se vería reafirmado con el triunfo de la Compañía Lírica sobre la ópera criolla en 1840. De ahí que, a pesar del carácter casi siempre comercial de sus obras, estos artistas se encargarían de establecer los primeros nexos entre las elites y sus nuevos paradigmas artísticos.

16 A pesar de que el mayor y menor ingreso (500 y 100 pesos respectivamente), fueron los mismos entre 1838 y 1839, el monto a pagar subió de \$6 a \$7 en la primera clase, de \$4 a \$5.4 en la segunda, de \$3 a \$4.6 en la tercera y apareció una cuarta clase en 1839, pagando \$4.

17 Véase: "El deseo de propagar...", *El Telégrafo de Lima*, Lima, 4 de julio de 1834, p. [4]. "Eduardo Espinosa...", *El Genio del Rímac*, Lima, 9 de octubre de 1834, p. [4]. "Eduardo Espinosa...", *El Telégrafo de Lima*, Lima, 29 de enero de 1835, p. [4]. "Eduardo Espinosa...", *El Telégrafo de Lima*, Lima, 26 de marzo de 1836, p. [4]. Además: González, Beatriz. "José María Espinosa: abanderado del arte en el siglo XIX". Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/espinosa/apen3.htm>. Búsqueda realizada el 24 de agosto de 2009.

18 "José Yáñez...", *El Telégrafo de Lima*, Lima, 16 de octubre de 1834, p. [4]. "José Yáñez...", *El Comercio*, Lima, 9 de diciembre de 1841, p. 1.

19 Como señala Natalia Majluf, "A pesar de su tema secular, la imagen reposa finalmente sobre la retórica característica de la pintura religiosa colonial" (Majluf 2004: 102).

20 Otro caso notable es del arquitecto mantuano Ernesto Bizzetti, quien dirigiría la construcción de la plazuela del Teatro, la primera obra arquitectónica republicana de envergadura realizada en la capital. Véase: "Ernesto Bizzetti", *Correo Peruano*, Lima, 26 de noviembre de 1845, p. 4.

Entre los pintores italianos del periodo, el más importante fue Antonio de Meucci (¿Roma?, c. 1775 - ¿Lima?, antes de 1850). Aparte de demostrar un talento mayor al de sus compañeros, su trayectoria ejemplifica a la perfección la diversidad de estrategias comerciales puestas en juego por un artista extranjero para insertarse exitosamente en el medio local²¹. Como “pintor retratista de la ciudad de Roma”, Meucci anunció su llegada a Lima en septiembre de 1833, “con el objeto de dedicarse a las tareas del arte que profesa y ha desempeñado en las cortes de Europa”²². La prontitud con que ofrecía realizar los retratos en miniatura –“dos medias horas en distintos días, y tres los de las señoras”– evidenciaba una producción comercial, legitimada por el tópico del entrenamiento europeo. En abril del año siguiente, Meucci anunció su partida de Lima, para emprender un largo recorrido por Arequipa, Cuzco y La Paz, ciudades donde repetiría las mismas prácticas publicitarias.²³ Ya residente en Lima, en 1839, se posiciona favorablemente en un rubro rentable: la realización de neoramas, espectáculos de vistas panorámicas circulares que gozaban de un gran favor público. En ellos aprovechó las ansias de cosmopolitismo local, la autoridad canónica de la antigüedad clásica además de cierto oportunismo político. Así por ejemplo, entre septiembre y diciembre de 1839, anunciaba la exhibición de vistas de Europa, de la Batalla de Yungay y el desembarco de los chilenos en el Callao, la muerte de Hías y una corrida de toros en Acho.²⁴

Este tipo de obras revelaba la familiaridad del pintor con la realización de perspectivas y telones teatrales, género que desarrolló al integrarse a la compañía lírica italiana en 1841. Meucci contribuyó al éxito de la segunda temporada de ópera al correr a su cargo la realización de los telones del *Barbero de Sevilla* de Rossini y la *Norma* de Bellini, entre otros.²⁵ Pero fue un implícito sentido corporativo el que llevó a la compañía lírica a contratar a un compatriota, y nuclear su actividad junto a la de otros dos en torno al triunfante gusto cosmopolita que la ópera italiana simbolizaba. Uno de ellos fue el escenógrafo oficial y bajo integrante del elenco. Se trataba de Néstor Corradi (Urbino, 1811 - Nueva York, 1891), hermano de la célebre contralto Clorinda Pantanelli. Usando una estrategia característica, Corradi se anunció en la capital en agosto de 1840, como retratista “alumno de las mejores escuelas de Italia”.²⁶ Para la fecha residía en casa del segundo de ellos, Camilo Domeniconi, quien en junio del año siguiente, “desembarazado en el día de otras ocupaciones industriales” anunciaba su disponibilidad para el “ejercicio de las Bellas Artes, que han formado la parte profesional de su educación”.²⁷

La construcción local del artista romántico

Ante los ojos de la elite limeña, la primacía de los pintores con formación europea descansaba en su supuesta capacidad para reproducir las tradiciones artísticas de sus lugares de origen. Pero también el artesanado local empezaba a reconocer su posición subordinada al contrastarla con nuevas concepciones de la actividad artística, que ya legitimaban la labor de sus colegas europeos. En gran medida, el éxito de estas novedosas formulaciones

21 El pintor italiano es conocido por haber realizado una serie de retratos de Simón Bolívar en miniatura. Véase: Boulton, Alfredo, *Los retratos de Bolívar*. Caracas, Italgráfica, 1956, p. 103-107.

22 “Antonio de Meucci...”, *El Telégrafo de Lima*, Lima, 9 de septiembre de 1833, p. [4]. “D. Antonio de Meucci...”, *El Genio del Rímac*, Lima, 27 de febrero de 1834, p. [4]. “El señor don Antonio de Meucci...”, *El Telégrafo de Lima*, Lima, 10 de abril de 1834, p. [4]. También AGN H-4-1798, f. 199r. Cabe comparar esta actitud con la Eduardo Espinosa, quien en sus anuncios omite cualquier mención a su lugar de procedencia.

23 “El señor Antonio de Meucci...”, *El Misti*, Arequipa, 13 de octubre de 1834, p. [4]; “Antonio Meucci...”, *El Republicano*, Arequipa, 24 de enero de 1835. Si bien no se han ubicado anuncios sobre la presencia de Meucci en Cuzco antes de pasar a Bolivia, es del todo probable por la ruta al uso en aquella época.

24 “Gran neorama”, *El Comercio*, Lima, 16 de octubre de 1839, p. [1]; “Gran neorama”, *El Comercio*, Lima, 14 de noviembre de 1839, p. [1]; “Gran neorama”, *El Comercio*, Lima, 13 de diciembre de 1839, p. [1].

25 “Ópera”, *La Bolsa*, Lima, 7 de mayo de 1841, p. [4]; “Ópera”, *La Bolsa*, Lima, 31 de agosto de 1841, p. [4]. Unos amigos de la Compañía lírica, “Leímos en El Comercio número 795...”, *El Comercio*, Lima, 31 de enero de 1842, p. 5.

26 “Bellas Artes”, *El Comercio*, Lima 18 de agosto de 1840, p. [4]. Participó, por ejemplo, en la puesta en escena de *El Barbero de Sevilla*, con el papel de Basilio. Véase: “Teatro”, *La Bolsa*, Lima, 4 de mayo de 1841, p. [4].

27 “Aviso”, *El Comercio*, Lima, 18 de junio de 1841, p. 6. El mismo año pasó además por Lima el francés Amadeo Gras: “Retratista al óleo”, *El Comercio*, 27 de mayo de 1841, p. [4].

se apoyaba en sus formas y medios de difusión. Por ejemplo, la retórica sentimental de un folletín publicado en el diario *La Bolsa* de Lima, *Los juramentos de Van Oort* de Henrique Berthaud, debió tener particular efecto en los pintores locales letrados, al identificarlos con sus protagonistas: Jacobo Jordaens y su maestro Adam Van Oort.²⁸ Pero si este relato aludía a la creación pictórica como oficio, poco después Leonardo ejemplificaría el tópico romántico del “genio creador” en *Un artista*, breve narración publicada en el mismo diario:

*Encontró [Elisa] a Leonardo pintando. Estaba en uno de aquellos momentos en que la idea bulle y se revuelve en nuestra mente, en uno de aquellos momentos en que el artista pinta la virgen que en sus ilusiones, con todos sus matices, rodeada de mil formas seductoras, y cree reproducirlas bajo su pincel del mismo modo que lo ve en su exaltada imaginación.*²⁹

Las novelas de folletín contribuirían a modelar una nueva sensibilidad en el público urbano, al difundir entre comitentes y “artesanos” la idea del arte como expresión individual, distanciándolos de los modos de producción tradicionales.³⁰ Publicado por entregas en la prensa local, el folletín poseía una proyección pública incomparablemente mayor a la del libro. Por ello contribuyó de forma eficaz a convertir en lugar común la comprensión intelectual de la práctica pictórica, cuya difusión había dependido anteriormente de un vehículo elitista como el tratado de arte. Desde aquel momento, este prestigioso tópico romántico inclusive pudo ser utilizado para legitimar antiguas prácticas de taller.

Cuando en 1841 la joven república definió por primera vez su “patrimonio” artístico, el oficio cosmopolita de Cristóbal Lozano (Lima, 1705-1776) compartió lugar con el de los grandes maestros europeos.³¹ Lozano constituía la figura más importante de un discurso de la liberalidad –o concepción intelectual– de la pintura formulado localmente durante la segunda mitad del siglo XVIII. Pero este giraba en torno al concepto de mimesis e “invención”, no al de subjetividad. El pintor limeño no constituyó un referente en la nueva comprensión de la labor del pintor, y ni siquiera se llegó a mistificar su legado, tal como ocurrió en Quito con Miguel de Santiago.³²

Si escasos artistas como José Gil habían sido aún portadores de esta formulación local, en aquel año de 1841 los maestros formados en talleres virreinales realizaban una labor comparativamente modesta. Al margen de diferencias entre sus ingresos individuales –algunos bastante apreciables– ninguno procedía de las clases altas de la socie-



Ignacio Merino. *Paisaje*, c. 1839-1845. Acuarela sobre papel, 25.5 x 16.8 cm. Museo de Arte de Lima, Memoria Prado.

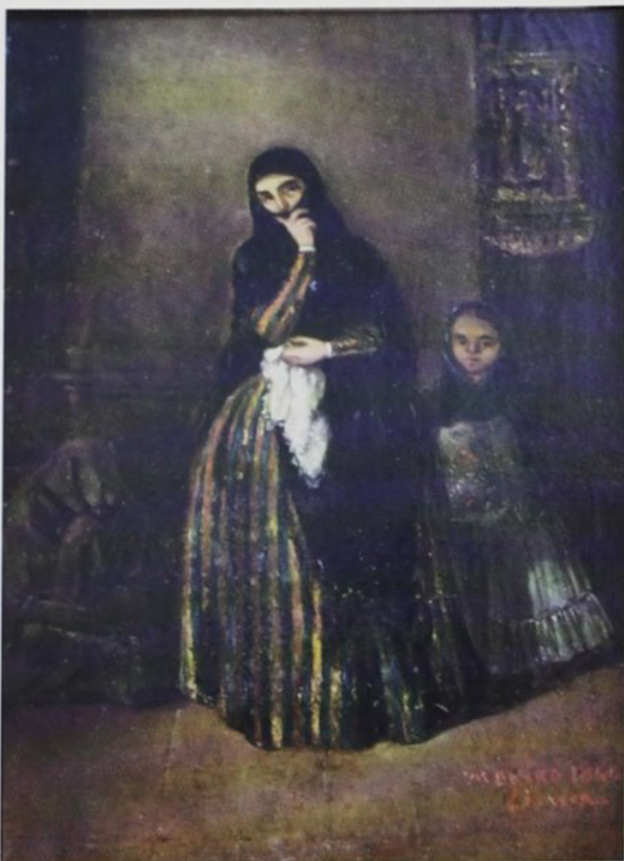
28 Publicado por entregas en *La Bolsa* de Lima, entre el 17 de marzo y el 2 de abril de 1841.

29 V. B., 1841: p. [2]. El folletín completo se publicó entre el 26 y el 31 de julio de 1841.

30 Para el impacto de la novela de folletín en la configuración de un público lector popular, véase Velásquez 2007.

31 “Artículos de oficio: Ministerio de Gobierno y Relaciones Exteriores”. *El Peruano*, Lima, 20 de marzo de 1841, p. [1]. Este artículo, que establecía el traslado del Museo de Historia Natural a la Biblioteca Nacional, prohibía la exportación de pintura española, italiana, y de la obra de Lozano, programando además la apertura de una Galería de pintura.

32 Miguel de Santiago constituyó una figura paradigmática para la formulación del academicismo en Quito, estableciendo una continuidad simbólica entre éste y las tradiciones artísticas virreinales. El primer centro de instrucción artística de esta ciudad –fundado en 1849– llevaría el nombre de este pintor: Liceo de Pintura Miguel de Santiago. Véase Fernández Salvador 2007: 16-33.



Ignacio Merino. *Tapada*, 1846. Óleo sobre lienzo, 61 x 44 cm. Colección particular, Lima.

los cursos de dibujo que integraron o complementaron sus estudios escolares debieron constituir su única formación artística. Ello lo llevaría a trabajar inclusive dentro de las convenciones de representación virreinal. Por ejemplo, su *San Jacinto de Polonia*, pintado entre 1838 y 1845 (Colección particular, Piura), recrea un modelo iconográfico quiteño con parecida intencionalidad devota que sus colegas del país del norte.³⁵

Aunque la factura de sus obras no se situaba muy por encima de la de los maestros locales, por su origen aristocrático Merino otorgó forma local a una concepción de la pintura sujeta a prestigio social. Casi desde su llegada a Lima se constituyó en el referente del “artista” romántico, inspirando vocaciones en otros miembros de la elite como Francisco Laso o Francisco Masías. Su papel gravitante en el medio limeño se vería tempranamente potenciado al asumir en junio de 1839, el cargo de director de la Academia de Dibujo instalada en un salón de la Biblioteca Nacional, vacante por la muerte del quiteño Francisco Javier Cortés.³⁶ Ello le permitiría reproducir dentro del estrecho marco institucional existente, el paradigma del pintor romántico por encima de cualquier formación artística real. Por ello no extraña que al año siguiente, el curso de pintura que empezaba a dictar en la academia, llevara por vez primera en la república a concebir la necesidad de “una escuela especial de este género protegida por la nación”.³⁷

dad. El principal pintor contribuyente era Eusebio Paz (Chiclayo, s/f - Lima, 1844), indígena especialista en pintura decorativa y policromía de retablos o muebles, en el gusto clasicista impulsado por Matías Maestro a inicios del siglo.³³ En su indiferencia entre el trabajo ornamental y la pintura de caballete, la obra de Paz respondía a una concepción artesanal de lo que era la actividad del pintor. Ello en un momento en que el ideal del artista romántico tomaba perfiles locales en la figura de Ignacio Merino (Piura, 1817 - París, 1876).

Proveniente de una aristocrática familia piurana, Merino fue educado en el colegio parisino del español Manuel Silvela, contexto que generó su interés por una actividad que en su lugar de origen era ocupación de estratos sociales inferiores.³⁴ Mas a pesar de su temprana vocación por la pintura, al retornar a Lima en 1838 este artista carecía de un entrenamiento profesional. Como lo evidencia su discreto oficio, hasta aquel momento

33 Paz trabajó a las órdenes de Maestro el año 1824, en el retablo de la Virgen del Rosario, en la Iglesia de Santo Domingo (“Cuenta de Cargo y Data que produzco yo el D D José María Galdeano ...” 1824, recibo 33. En: *Libro de Cuentas de la Archicofradía de N. S. del Rosario*, 1819 - 1830. ABPL, Libro 8064, 54E.). Antes de su muerte efectuaba la nueva policromía de este retablo, y la del de Santo Toribio en la Catedral, concluidas por su hijo Manuel Paz (AGN, 761, Pedro Seminario, 1844, f. 571v - 574; “Libro de Cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Españoles” 1844 -1845, Libro 8058 53E, ABPL).

34 Ugarte Eléspuru 1987: 10.

35 Merino usó como modelo las formas populares de representación de San Jacinto de Yaguachi, imagen de gran veneración en el Ecuador y la zona norte del Perú. El cuadro -que para fines de este trabajo no ha podido ser observado directamente- ha sido publicado en Estabridis 2004: 84.

36 “Artículos de oficio: República Peruana”, *El Peruano*, Lima, sábado 26 de junio de 1839, p. [2].

37 Carrasco 1840: 92-93.

La liberalidad del retrato

Es evidente que las iniciales diferencias entre “artistas” y “artesanos” no se establecieron por la posesión de una real factura académica. Al abordar de forma discreta y desinteresada la temática histórica o costumbrista, quizá Merino podía reclamar para su obra mayor distancia con la de los maestros limeños que Meucci o Domeniconi. Sin embargo, la casi nula demanda de estos temas desplazó la definición de esta diferencia a un terreno tradicionalmente menospreciado por el academicismo europeo. La especificidad de la demanda local acreditaría al retrato como definidor de un ejercicio liberal de la pintura, al constituir uno de los pocos géneros comercialmente viables que oponía la observación del “natural” al repetir casi mecánico de ornamentaciones e imagería devota.

Sólo así se entiende que en 1839, Antonio Meucci, Eduardo Espinosa e Ignacio Merino, constituyeran la categoría tributaria de “retratistas”, al separarla de la “pintura”.³⁸ Aunque dependían de los diputados del gremio de esta última, es notorio que estos artistas buscaban diferenciar su actividad de la del resto de sus colegas, legitimando de esta forma su dedicación a una práctica pictórica asociada a una nueva noción de prestigio social. Aún vigente esta división, en 1841 fueron seis los “retratistas” contribuyentes en la capital: los italianos Antonio de Meucci y Néstor Corradi (primera clase), el colombiano José Eduardo Espinosa (segunda clase), el limeño Pablo Rojas y los quiteños Miguel y José Baca (cuarta clase).³⁹ Si algo evidenciaba el monto de sus contribuciones era el ascenso de los italianos a nuevos pintores de elite. No sólo estas eran 30% superiores a las de un pintor de primera categoría. Entre ellos y los retratistas representantes de las tradiciones artísticas locales mediaba una “tercera clase”, cuya carencia de integrantes dejaba aún más claro el abismo que empezaba a abrirse.⁴⁰

Paradójicamente, los retratos identificados de Antonio de Meucci y Camilo Domeniconi



José Gil de Castro. *Mariano Alejo Álvarez y su hijo*, c. 1834. Óleo sobre lienzo, 221 x 151 cm. Museo de Arte de Lima.



Camilo Domeniconi. *Francisco de Sales Arrieta, arzobispo de Lima*, 1843. Óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm. Catedral de Lima. Fotografía de Daniel Giannoni.

³⁸ AGN H-4-1798, 199r. En el documento, Merino aparece con el nombre de Manuel, probable error del amanuense.

³⁹ H-1 OL-288-2948, f. 12rv; OL-288-2955, f. 3rv y 46r; OL-288-2955, f. 104r y 110rv.

⁴⁰ La ausencia de Merino en la matrícula de patentes del año 1841 se justifica porque como profesor remunerado por el estado, estaba exonerado de pagar contribución según ley del 28 de junio de 1837. Véase: <http://www.congreso.gob.pe/ntley/imagenes/LeyesXIX/1837038.pdf>.

contradican la manera insistente con la que estos pintores remarcaban su procedencia europea. El virtuosismo de estas representaciones no responde a conceptos académicos como los de verosimilitud o idealización. En su amor por los detalles y su dificultad para sugerir profundidad espacial, más bien es análogo al lenguaje profundamente convencional de los coetáneos maestros limeños. Cabe reconocer, sin embargo, que el éxito de estos artistas descansaba además en su capacidad para responder a la nueva sensibilidad de sus comitentes. Así lo demuestra una rápida comparación con el precedente local más cercano e importante: José Gil de Castro. Reflejo de los tiempos fundacionales republicanos, la obra del pintor limeño poseía una clara intención pedagógica en torno a la nueva escala de valores laicos. Siempre destinadas a una esfera pública, sus imágenes remitían tácitamente la ejemplaridad del retratado a su actividad cívica. De allí la austeridad formal de estos lienzos, que eluden lo privado incluso en contextos familiares. Quizá nada más contrastante con las numerosas miniaturas ejecutadas en Lima por Antonio de Meucci. De pequeños tamaños, estas obras se destinaban al uso personal, al intercambio o al obsequio afectivo. Investidas eventualmente de un *atrezzo* que era más bien característico de formatos mayores, no dejaban por ello de emplazarse en un ámbito íntimo. Es decir, en el extremo opuesto al de las imágenes que la propia elite había exigido de Gil a inicios de la república.⁴¹

Igual de reveladora es la única obra limeña identificada de Camilo Domeniconi, el *Arzobispo Francisco de Sales Arrieta*, una interesante versión "provinciana" del gran retrato de aparato, fechada en 1843.⁴² Aunque el propio José Gil de Castro abordó el género en varias oportunidades durante la década de 1830, ello no había implicado renunciar a su característica austeridad formal.⁴³ La densidad de su estilo descansaba en una calculada economía de medios, diametralmente opuesta al enfático despliegue ornamental empleado por Domeniconi, con el que, sin embargo, compartía similar esmero en el tratamiento de los detalles. En sus diferencias con Gil, el pintor italiano anunciaba de forma discreta, la superficialidad cortesana que asumiría el retrato local con la presencia en Lima del pintor francés Raymond Monvoisin (Burdeos, 1790 - Bolougne-sur-Mer, 1870), sólo dos años después.

Epílogo

A medida que transcurría la década de 1840 era cada vez más evidente que los tiempos fundacionales de la república y sus correlatos artísticos iban quedando atrás. No sólo las crecientes diferencias económicas redefinían la participación política de los distintos actores sociales.⁴⁴ También aquellas expresiones de cariz popular, así como las tradiciones locales cultas, eran progresivamente relegadas por la adopción de paradigmas culturales europeos, por parte de una elite a la que el libre mercado y los ingresos del guano iban convirtiendo en una poderosa oligarquía diferenciada del resto de la población. El antiguo ideal cívico, que había dado forma a las efigies de los fundadores de la patria, sería finalmente dejado de lado por el aura cosmopolita y aristocrática con la que Monvoisin retrataría a la elite local a su paso por Lima entre 1845 y 1847.⁴⁵

Quizá la separación que iba abriendo el nuevo gusto burgués en los diversos campos de la expresión artística ocultaba, en realidad, la renuncia a las posibilidades inclusivas de

41 Si bien se realizaron también miniaturas en los tiempos fundacionales de la república, el género alcanzaría su mayor demanda durante las décadas de 1830 y 1840, señal evidente de los nuevos requerimientos de los comitentes locales.

42 Wuffarden 2004: 305-306.

43 Wuffarden 2001: 476.

44 Carmagnani define al rango de "vecindad", como base del naciente orden republicano en Latinoamérica. Al relacionarse con el ejercicio de un trabajo honesto o el cultivo de las virtudes cívicas, la "notabilidad" se extenderá a los nuevos actores sociales –sectores medios o provincianos, de composición étnica diversa–, produciendo "una dilatación de la igualdad política que va desgastando el antiguo orden jerárquico" (Carmagnani 2004: 179).

45 En comparación a la obra de pintores como Meucci, Domeniconi –y el propio Merino en su primera época– la presencia de Monvoisin constituyó un vínculo cosmopolita real. Véase: Un aficionado, "Señor Montvoisin", *El Correo Peruano*, Lima, sábado 20 de septiembre de 1845, p. 4. Flórez Araoz, José. "Raimundo Monvoisin". *Cultura Peruana* vol. I n° 1 y 2. Lima, abril y mayo de 1941.



Antonio de Meucci. *Ingreso de los restos del Mariscal La Mar a la ciudad de Lima, 1847*. Óleo sobre lienzo. Archivo-Museo Juan José Flores, Quito.

aquella pedagogía nacionalista que había caracterizado al arte de los inicios republicanos. Así por lo menos lo percibieron los defensores de la popular ópera criolla, contrariados de observar cómo un drama cantado en un idioma extranjero era preferido a la diversión ejemplarizante de la mayor parte del público.⁴⁶ No serían los únicos en percatarse de la profunda correspondencia que había existido entre la ideología de los inicios republicanos y sus expresiones artísticas, proponiéndolas con poco éxito como modelo a seguir:

*Es preciso volver á dar vida á los primeros años de nuestra independencia: buscar en su historia los medios que emplearon los jefes inmortales de nuestra revolución para volver en un instante en una nación de héroes un pueblo de esclavos. El carácter de los periódicos, de las fiestas públicas, de las reuniones populares, y todo lo que entonces sirvió a promover el entusiasmo de la libertad, debe ahora reanimarse.*⁴⁷

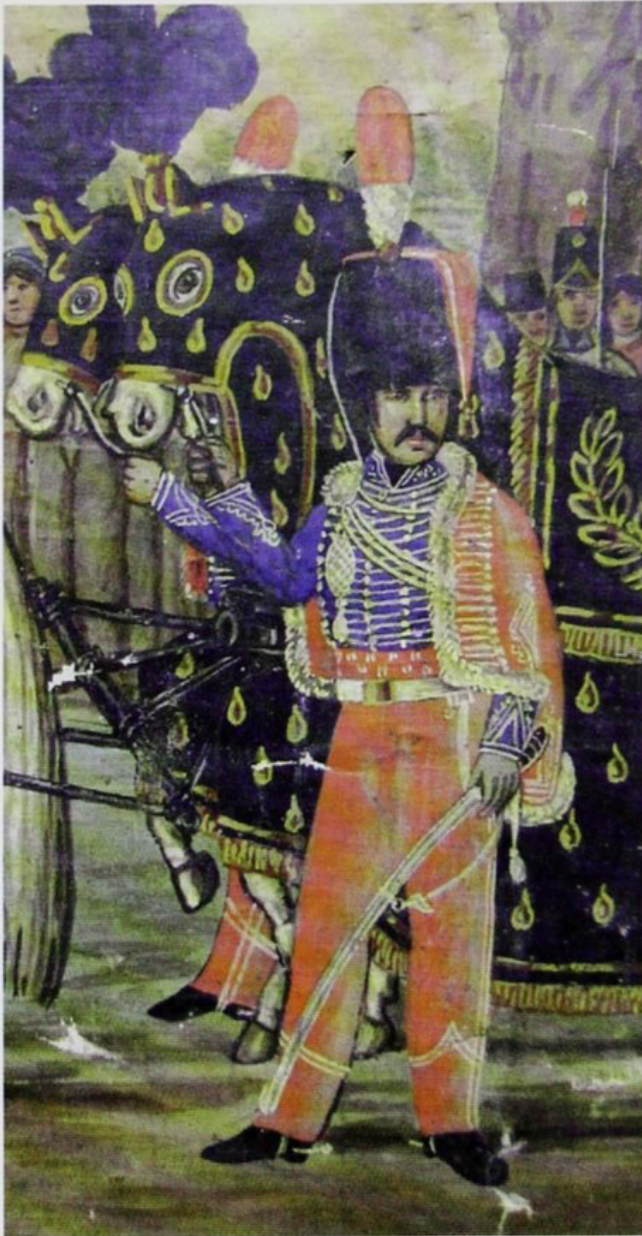
Otra señal clara de la distancia que establecía la república con su propia génesis fue la tardía realización de las exequias en honor del Mariscal José de La Mar, ordenada por el presidente Ramón Castilla en 1847.⁴⁸ Ya en 1834, el presidente Orbegoso había elevado un pedido a la Convención Nacional para repatriar los restos de este ex presidente, tributándole los honores de Estado que correspondían a su investidura.⁴⁹ Aceptado el requerimien-

46 "Y mientras tanto las lecciones de moral, la escuela de costumbres, el recreo de que hemos gozado desde nuestra niñez, el que está al alcance de todos, que habla al entendimiento, que corrige las pasiones y perfecciona el uso de nuestro lenguaje, desaparecerá de entre nosotros; ¿y por qué? Porque lo quieren media docena de DILETANTES, que ni ellos mismos saben lo que quiere decir la expresión". Unos limeños, "Teatro", *La Bolsa*, Lima, 16 de mayo de 1841, p. [4].

47 Anónimo 1840: p. [2].

48 La Mar fue presidente del Perú entre 1827 y 1829. Derrocado y desterrado por Agustín Gamarra, murió en San José (Costa Rica) en 1830.

49 Villarán 1847: 41.



Antonio de Meucci. *Ingreso de los restos del Mariscal La Mar a la ciudad de Lima (detalle)*, 1847. Oleo sobre lienzo. Archivo-Museo Juan José Flores, Quito.

ción de los numerosos personajes se resuelve con una claridad narrativa propia de géneros populares como el *panorama*, traducción comercial del cuadro documental o de historia.⁵³

to, la inestabilidad política reinante por entonces impidió que se llevara a cabo. Era evidente que la construcción imaginaria de un "panteón" patriótico, requería que el poder, antes fragmentado, se centralizara en un Estado fuerte. Sólo de esta forma antiguos caudillos enfrentados podían conjuntamente ser reconocidos como héroes de una nación común.⁵⁰

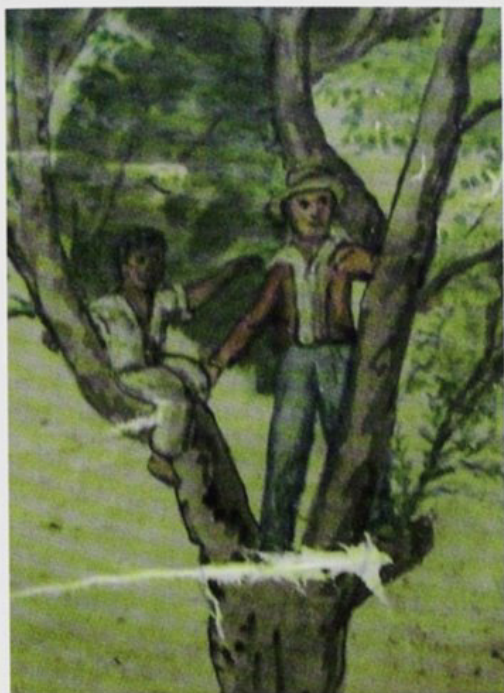
Con ocasión de las mencionadas exequias oficiales, el gobierno comisionó a Antonio de Meucci e Ignacio Merino la ejecución de algunos lienzos alusivos. Al primero le cupo pintar dos pequeños cuadros que representaban el ingreso del cortejo fúnebre a Lima, uno de ellos para ser conservado en la capital, y el segundo para remitirse a Ecuador, país de origen del mariscal.⁵¹ Afortunadamente este último aún se conserva en el Museo Juan José Flores de Quito. Su notable factura delata el trabajo de un miniaturista, que ha buscado obtener un correlato visual de la descripción impresa del acontecimiento.⁵² Con esta intención, el lienzo incluye una extensa leyenda donde menciona a sus diversos personajes. Verdadera culminación de la trayectoria limeña de Meucci, la obra despliega un virtuosismo que en nada responde a la normativa académica. Ello no sólo se evidencia en un desinterés por sugerir volumen o profundidad espacial; adicionalmente, la distribu-

50 Significativamente, Castilla ordenaría realizar las exequias de Agustín Gamarra, autor del golpe a La Mar, un año después. Véase Sobrevilla Perea, Natalia. "La repatriación del Generalísimo Agustín Gamarra y la construcción del imaginario nacional en el Perú, 1848". En: Carmen McEvoy, *Funerales Republicanos en América del Sur: Tradición, Ritual y Nación 1832-1896*, p. 57-80. Santiago, Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, 2006.

51 Villarán 1847: 64 y 161; "Tesorería jeneral: Manifiesto de lo acopiado y satisfecho desde 1° al 31 de mayo de 1847", *El Peruano*, Lima, 28 de julio de 1847, p. 31. Ya en 1825 Meucci había ofrecido a la Biblioteca del Congreso de los E. E. U. U. la realización de un lienzo que representara el encuentro de las tropas francesas y norteamericanas previo al sitio de Yorktown, con los retratos de cada uno de los protagonistas de este evento (U.S. Docs. Serial Vol. 0123 Doc 88). Información gentilmente proporcionada por el Sr. Jorge Bianchi Souter.

52 Villarán 1847.

53 Por factura y composición, la obra revela un estrecho aire de familia con una acuarela tradicionalmente atribuida a Francisco Fierro: *La procesión de viernes Santo* (The Hispanic Society of America, Nueva York). Probablemente realizada como un *panorama*, en ella se aprecia la calle de Mercaderes, lugar donde trabajaría Meucci entre 1839 y 1842. Los precedentes locales más cercanos del encargo realizado por el gobierno fueron dos lienzos que representaban los festejos realizados por los indígenas en 1790, con motivo de la exaltación al trono de Carlos IV. Uno de ellos fue remitido como obsequio a España, junto con varios ejemplares de la relación de las fiestas. Véase: "El retratista romano...", *El Correo*, Lima, martes 31 de marzo de 1840, p. [4]; "Mudanza de domicilio", *El Comercio*, Lima, martes 5 de abril de 1842, pg. 8. Terralla y Landa, Esteban. *El Sol en el Mediodía*. Lima, Casa Real de los Niños Expósitos, 1790.



Antonio de Meucci. *Ingreso de los restos del Mariscal La Mar a la ciudad de Lima (detalle)*, 1847. Óleo sobre lienzo. Archivo-Museo Juan José Flores, Quito.

el que ingresará a las narrativas de la pintura nacional. La misma dinámica de apertura cosmopolita que había otorgado a Meucci un papel destacado dentro del mercado local, lo dejará atrás a medida que iba tomando forma la primera generación de pintores peruanos con un efectivo entrenamiento académico. Pero el nexo simbólico que Meucci y otros artistas itinerantes trazaron con relación a los centros artísticos europeos ejercería en su momento un papel ciertamente crucial, que merece ser rescatado para la historia del arte peruano.

Por su parte, Merino asumió el encargo pretendiendo situarse en el terreno académico eludido por el pintor italiano. Lejos de la austeridad de las imágenes de José Gil de Castro, el aliento triunfal de su *Mariscal José de La Mar* (MNAAHP, Lima) se hacía eco de las novedades estilísticas difundidas por la labor reciente de Raymond Monvoisin. De hecho, el lienzo parece citar intencionalmente una de las mejores obras realizadas por el pintor francés a su paso por la capital: el retrato de *Ramón Castilla* (Congreso de la República, Lima). En manos del discreto oficio que poseía Merino en aquellos años juveniles, el resultado constituye casi una parodia involuntaria. Sin embargo, la obra del piurano representa el intento coetáneo más explícito por convertir en patrimonio local el lenguaje artístico europeo.

En ese sentido, la trayectoria posterior de Merino explica por qué, a pesar del mejor desempeño de Meucci en aquel momento, será el piurano



Antonio de Meucci. *Ingreso de los restos del Mariscal La Mar a la ciudad de Lima (detalle)*, 1847. Óleo sobre lienzo. Archivo-Museo Juan José Flores, Quito.

Bibliografía

Anónimo

1840 "Del desafecto de los pueblos de Sud-América hacia los extranjeros: de las causas que lo han motivado, y del modo único de remediarlo". *El Amigo del pueblo*, Lima, 12 de mayo de 1840, p. 1-3.

Blanco, José María

[1834] *Diario del viaje del presidente Orbegoso al sur del Perú*. Edición, prólogo y notas de Félix Denegri Luna. Lima, PUCP, 1974.

Bianchi Souter, Jorge; Shelton, Don

2006 "Chilean collector: Antonio Meucci portraits". En: <http://guest-gallery.blogspot.com/2006/10/meucci-antonio-group-of-portraits.html>. Búsqueda realizada el 22 de agosto de 2009.

Carmagnani, Marcelo

2004 *El otro Occidente: América Latina desde la invasión europea hasta la globalización*. Traducción de Jaime Riera. México, El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Américas / Fondo de Cultura Económica.

Carrasco, Eduardo

1840 *Calendario y Guía de forasteros de la República Peruana para el año de 1841*. Lima, Imprenta de Instrucción Primaria por Félix Moreno.

Estabridis, Ricardo

2004 "Academia y academicismos en la Lima decimonónica". *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio* n° 11, p. 77-90. Castelló.

Estenssoro, Juan Carlos

1997 "Modernismo, estética, música y fiesta: élites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú 1750-1850". En: H. Urbano [comp.], *Tradición y modernidad en los Andes*, p. 181-195. Cuzco, Centro Bartolomé de las Casas – Cuzco.

Fernández Salvador, Carmen

2007 "Historia del arte colonial quiteño: un aporte historiográfico". En: *Arte colonial quiteño: renovando enfoques y nuevos actores*, p. 9-121. Quito, FONSA.

Gootenberg, Paul

1997 *Caudillos y Comerciantes. La formación económica del Estado Peruano: 1820-1860*. Traducido por Eleonora Falco. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".

Kusunoki, Ricardo

2006 "De Ruiz Cano a Unanue: arte y reivindicación criolla en Lima (1755-1806)". *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* vol. 29.1, p. 107-120. Charlottesville, The University of Virginia.

Majluf, Natalia

1995 *The Creation of the Image of the Indian in 19th-Century Peru: The Paintings of Francisco Laso (1823-1869)*. Ann Arbor, UMI, 1995.

2004 "Entre la ruptura y la continuidad". En: *Enciclopedia temática del Perú: arte y arquitectura*, p. 95-102. Lima, El Comercio.

Mariátegui Oliva, Ricardo

1981 *José Gil de Castro*. Lima, Talleres de La Confianza.

Pardo y Aliaga, Felipe

1840 "Ópera y nacionalismo". *El Espejo de mi tierra: periódico de costumbres* n.º 2. Lima, jueves 8 de octubre, p. 25-38.

Ugarte Eléspuru, Juan Manuel

1987 *Los que hicieron el Perú: Ignacio Merino*. Lima, Empresa Periodística Visión Peruana.

V. B.

1841 "Un artista". *La Bolsa*, Lima, 26 de julio de 1841, p. [2-4].

Velásquez, Marcel

2007 "Género, novelas de folletín e imágenes de la lectura en la Ilustración y el romanticismo peruanos". *El hablador: revista virtual de literatura* n° 14. http://www.elhablador.com/dossier14_marcel1.html.

Villarán, Manuel Vicente

1847 *Narración biográfica del Gran Mariscal D. José de La Mar y de la traslación de sus restos mortales de la República de Centro - América a la del Perú*. Lima, Imprenta de E. Aranda.

Wuffarden, Luis Eduardo

2001 "Gil de Castro, el pintor de los Libertadores". En: Scarlett O'Phelan (comp.), *La independencia del Perú. De los Borbones a Bolívar*, pp. 455-477. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

2004 "La Catedral de Lima y el "triumfo de la pintura"". En: *La Basílica Catedral de Lima*, p. 241-317. Lima, Banco de Crédito del Perú.