



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Takahashi, M. (2004). *La pintura de miniatura en Lima durante la primera mitad del S. XIX. El caso de doña Francisca Zubiaga de Gamarra: La Mariscala* [Tesis para optar el Grado de Licenciada en Arte]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

La pintura de miniatura en Lima durante la primera mitad del S. XIX. El caso de doña Francisca Zubiaga de Gamarra: La Mariscal

Autor:

Mary Rocío Takahashi Huamancaja

Año:

2004

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Licenciatura

**Palabras
claves:**

Pintura de miniatura; Siglo XIX; arte; fotografía; daguerrotipo; miniatura peruana; La Mariscal; declive de la miniatura.

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Takahashi, M. (2004). *La pintura de miniatura en Lima durante la primera mitad del S. XIX. El caso de doña Francisca Zubiaga de Gamarra: La Mariscal* [Tesis para optar el Grado de Licenciada en Arte]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

Esta tesis estudia la evolución y el impacto de la pintura de miniatura en Lima durante la primera mitad del siglo XIX, un periodo crucial en el que este arte experimentó un creciente interés. Se destaca la trascendencia de la pintura de miniatura en medio de un cambio temático y estilístico gradual en las artes plásticas. Se señala que la llegada de un gran número de miniaturistas extranjeros a partir de la segunda década del siglo XIX dificultó la situación de los pintores locales. Aunque la miniatura fue considerada un "arte menor" y no recibió el mismo reconocimiento que la pintura de mayor formato, su relevancia histórica es innegable. La introducción del daguerrotipo en 1840 y la fotografía a partir de 1850 representaron un desafío para los miniaturistas, contribuyendo a su declive gradual. La investigación se divide en tres capítulos: el primero introduce el concepto de miniatura, su origen y desarrollo hasta el siglo XIX, destacando su impacto en las colonias españolas de América Latina. El segundo capítulo se centra en la pintura de miniatura en Lima durante este periodo, abordando diversos aspectos como la enseñanza, los usos y costumbres, la relación con la fotografía y su ocaso. El tercer capítulo se enfoca en la miniatura de doña Francisca Zubiaga de Gamarra, una figura singular que rompe con los estereotipos de la época.

Palabras Clave: Pintura de miniatura; Siglo XIX; arte; fotografía; daguerrotipo; miniatura peruana; La Mariscal; declive de la miniatura.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE ARTE

*La pintura de miniatura en Lima durante la
primera mitad del S. XIX*

*El caso de doña Francisca Zubiaga de Gamarra:
La Mariscala*

Tesis para optar el título profesional de
Licenciado en Arte

Mary Rocío Takahashi Huamancaja

Ciudad Universitaria, 2004





*A mis padres ...
sincera y afectuosamente*





Agradecimientos	5
Introducción	6
Capítulo I	
La pintura de miniatura	
1.1 ¿Qué es una pintura de miniatura?	12
1.2 La pintura de miniatura a través de la historia	13
1.3 La pintura de miniatura en Latinoamérica en el siglo XIX	18
1.3.1 Influencia europea de la miniatura en Latinoamérica	18
1.3.2 La situación de los miniaturistas latinoamericanos	19
1.3.3 Producción de miniatura en Latinoamérica	20
1.3.3.1 Argentina	20
1.3.3.2 Chile	21
1.3.3.3 Colombia	22
1.3.3.4 Cuba	24
1.3.3.5 Ecuador	25
1.3.3.6 Guatemala	25
1.3.3.7 México	27
1.3.3.8 República Dominicana	30
Capítulo II	
La pintura de miniatura en Lima durante el siglo XIX	
2.1 Panorama de la miniatura en el Perú	32
2.2 La pintura de miniatura en Lima en la primera mitad del siglo XIX	38
2.2.1 Características de la miniatura limeña	39
2.2.2 ¿Existió una escuela de formación de miniaturistas?	40
2.2.3 Miniaturistas a su paso por la capital	42
2.2.4 La enseñanza de la miniatura en Lima	52



2.2.4.1	La miniatura femenina	54
2.2.5	Los temas	56
2.2.6	Usos y costumbres	57
2.2.7	El declive de la pintura de miniatura	59
2.3	Aspectos técnicos y compositivos	64
Capítulo III		
Un ejemplo sin precedente. La miniatura de doña Francisca Zubiaga de Gamarra: La Mariscala		
3.1	Panorama biográfico	85
3.2	El retrato de La Mariscala	88
Conclusiones		94
Anexos		98
Bibliohemerografía		
	Bibliografía	105
	Hemerografía	109
	Documentos	112



Agradecimientos

Constituye una satisfacción poder entregar a ustedes el presente estudio, que espero satisfaga a más de un interesado en la búsqueda de nuevos aportes en la plástica peruana decimonónica. Esto sin duda no hubiera sido posible sin la ayuda y apoyo de instituciones, docentes y amistades. Un agradecimiento especial a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos por brindarme una beca que me ha permitido concluir satisfactoriamente con este trabajo.

Mi agradecimiento a la Dra. Nanda Leonardini, asesora de la tesis, por motivarme a elegir y ejecutar el tema; a mis profesores Jaime Mariazza y Martha Barriga por las sugerencias brindadas, a la profesora Hilda Barentzen por su diligencia en la proporción de material bibliográfico.

Agradezco al Dr. Paul Rizo Patrón por su constante apoyo, así como a otros miembros del Instituto de Investigaciones Genealógicas, entre ellos a los Sres. James Jensen y Felipe Voysest por brindarme su confianza y facilitarme la consulta, a los Sres. César Arróspide y Michael Romero por permitirme analizar las piezas de su colección. A un gran amigo César Alfaro quien me facilitó el camino para llegar a las obras. A los Sres. Barbosa-Stern por la visita a su colección, al Sr. Pedro Gjurinovic por permitirme el acceso a la colección del Museo Pedro de Osma. Al desaparecido Sr. Jorge Aransáenz quien, cordialmente, supo asistirme con las imágenes de su propiedad. A la Sra. Cecilia Saco Isla por su ayuda sobre los datos del prócer Saco Oliveros.

También debo mi gratitud a todas aquellas amistades que colaboraron con esta investigación. A Cecilia Badillo, Mónica Canales, Giovana Jacobo, Carlos Ponce, Enrique Quispe en la fotografía; a Lizet Díaz, Adrián Girón, Patricia Zambrano, por las ideas brindadas sobre la ubicación de fuentes bibliográficas. A mis amigos Dick Carrillo y Karina Gutiérrez por su incondicional apoyo en los momentos de mayor dificultad.

Finalmente, quiero agradecer a mi hermano Eduardo y familia por su invaluable apoyo; a mis padres, Luis y Mary, mis consejeros y mejores amigos.



Antes de iniciar la presente investigación desconocía la existencia de pinturas en miniatura. Esta novedad captó mi atención cuando en una clase universitaria la dieron a conocer. Desde ese entonces mi interés por la miniatura en nuestro medio, me llevó a indagar sobre algún estudio al respecto, dándome con la ingrata sorpresa de encontrar una que otra referencia.

Hablar sobre la pintura de miniatura en nuestro país, y más aún en Lima, resulta un tema bastante vago e impreciso. Eso se puede reflejar al momento de rastrear la información; en ocasiones son brevísimas las referencias y lo más preocupante es saber que los pocos ejemplos que han quedado, se han perdido irremediablemente sin que nadie, hasta el momento, los haya dado a conocer. A esto, tendríamos que añadir que si no se le ha estudiado es porque las obras no se encuentran en exhibición, muy por el contrario, éstas se hallan fuertemente custodiadas en los depósitos de los museos o en las colecciones particulares. Pese a ello, analizar este tema me resultó de particular interés.

El propósito de este trabajo es abarcar los primeros cincuenta años del siglo XIX debido a la importancia de este periodo, pues en ninguna otra época la miniatura se ha manifestado con un interés tan creciente.

Dentro de la investigación nos interesa señalar, como uno de nuestros principales objetivos, la trascendencia que tuvo la pintura de miniatura, la cual radica, dentro las artes plásticas, en un proceso gradual de cambio hacia un nuevo orden temático y estilístico. Asimismo queremos destacar que el mayor número de miniaturistas extranjeros que llegaron a Lima lo hicieron a partir de la segunda década del diecinueve, y que su presencia significó una dificultad para los pintores locales. Por otra parte la miniatura, considerada un “arte menor”, no logró gozar de las mismas consideraciones que la pintura de mediano y gran formato. Finalmente, señalar que la presencia del daguerrotipo en Lima (1840) y de la fotografía a partir de 1850, significó una ventaja en costo y rapidez frente al oficio de los miniaturistas, quienes se vieron obligados a desaparecer paulatinamente del medio.



En base a estas consideraciones, el presente estudio se divide en tres capítulos. En el primero, y a modo de preámbulo, explicamos lo que se entiende por una pintura de miniatura, su origen y desarrollo hasta el siglo XIX, cuando Europa marca el gusto por este arte; asimismo reseñamos la miniatura en algunos países latinoamericanos. Su impacto frente a las todavía colonias españolas fue, entre otras cosas, el inicio de un cambio gradual en el gusto artístico y del sentido de ruptura frente al tema eclesiástico y cortesano. En el segundo capítulo tratamos el tema en cuestión: la pintura de miniatura en Lima durante la primera mitad del siglo XIX; lo enfocamos desde varios puntos de vista tanto del artista como del cliente, de la enseñanza, de los usos y costumbres, de su relación con la fotografía, de sus características, de los temas, de los aspectos técnicos y del ocaso. El tercer capítulo se desarrolla en torno a la miniatura de doña Francisca Zubiaga de Gamarra, singular mujer que rompe los esquemas estereotipados de la época y más aún de las limeñas, razón por la cual esta obra destaca sobre el sinnúmero de miniaturas registradas en la capital.

Aún cuando resulte difícil definir las dimensiones de una miniatura, las referencias textuales y la observación de las obras registradas nos han llevado a parametrarla con 15 centímetros como máximo. Sin embargo, el reducido espacio y la esmerada técnica requerida, no ha significado dificultad alguna para trabajarla sobre diversos soportes como el papel, el metal, el vidrio o el marfil. Sus temas pueden ser variados, siendo los más representativos: la miniatura religiosa, el retrato-miniatura y los paisajes en miniatura.

A fin de estructurar este trabajo hemos consultado bibliografía sobre la miniatura inglesa y francesa, pilares para el desarrollo de la miniatura latinoamericana. Sobre este particular resultan interesantes los estudios de Gisèle Freundt en su libro *La fotografía y las clases medias* que, aunque no se dedique específicamente a la miniatura francesa, nos brinda el panorama de lo que ésta significó para su época. Lo mismo podríamos decir de las investigaciones de Daphne Foskett quien amplía el estudio histórico-artístico sobre la miniatura inglesa.

Para el caso de Latinoamérica, no en todas las naciones se encuentran estudios puntuales sobre este tema, tal vez porque no en todos los países latinos se desarrolló de igual forma, aunque por lo general se lo cita en forma tangencial en los textos generales sobre arte. Como fuente indispensable se tomó el libro de Giraldo Jaramillo, *La pintura en Colombia*, con datos interesantes sobre miniaturistas que trabajaron en dicho país.



Para otros puntos de Latinoamérica se revisaron *Historia de la pintura y escultura en Chile* de Isabel Cruz de Amenabar, quien incluye a la miniatura dentro de la vida de los artistas; para México *Arte Regional en el siglo XIX* de Jaime Cuadriello, así como el *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Siglo XIX* escrito por varios autores. Emilio Demorizi con *Pintura y Escultura en Santo Domingo* trata el asunto sólo a pie de página. Otros textos son *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba* de Jorge Rigol, *Historia del Arte en Argentina* de autores varios. También de gran importancia son los artículos de revistas especializadas, como el de Rodolfo Trostiné “La miniatura en Buenos Aires, Notas para su Historia”, que muestra un panorama general de la miniatura en Argentina y el de Beatriz Arteaga sobre el miniaturista Onofre Padroni; publicaciones periódicas que, en su conjunto, nos proporcionan un panorama general de la miniatura decimonónica latinoamericana.

Debido a la dificultad de encontrar datos específicos sobre la miniatura en el Perú, y en especial en Lima, se tuvo que recurrir a obras genéricas. Una de las pocas referencias que sirvieron de ayuda para comprender el panorama de la miniatura durante la colonia fue la proporcionada por Gabriela Wiener, en dos artículos publicados en el año 2001 en el diario *El Comercio* “Las iluminaciones del canto” y “Libreros y miniaturistas en el Perú”; en ambos se detiene a revelarnos noticias sobre los miniaturistas de la época conocidos como calígrafos, de su actividad en el medio limeño e innovación de sus obras.

Sobre la miniatura decimonónica, la consulta del *Catálogo de las secciones colonia i republica de la galeria Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional* de Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1916), a pesar de no contar con un estudio sobre el asunto, logra clasificar un conjunto de miniaturas que formaron parte de la colección. Las descripciones que el autor hace de cada una de las obras, sirvieron de ayuda para determinar las características de estilo, cronología y clasificar los temas.

Para establecer otros aspectos, tales como nombres de miniaturistas e itinerario de los mismos, fue de valiosa ayuda la consulta de la *Enciclopedia del Arte en América* de Vicente Gesualdo. De las publicaciones periódicas contamos con algunas, entre ellas la de Natalia Majluf “Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve” (1993), que indica la condición a la cual estuvo sujeta la miniatura al referirse a ella como un arte de adorno. En la tesis doctoral de Nanda Leonardini *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el*



siglo XIX, (1998), además de brindar un panorama sobre la miniatura en el Perú, se detiene en señalar su inclusión en la enseñanza femenina en Lima. A esto tendríamos que sumar el estudio de las obras mismas que sirvieron de gran ayuda para determinar las características de orden temático y estilístico.

El inicio de la caída de la miniatura estuvo determinado por la presencia de los daguerrotipistas en Lima a partir de 1840 y, con posterioridad, de los fotógrafos desde 1850. Por tal motivo fue necesario revisar textos que vincularan a ambas modalidades;

En el libro de Douglas Keith Mc Elroy *The history of photography in Peru in the nineteenth century, 1839-1876* (1977), se indica el sentido de reciprocidad que establecieron la miniatura y el daguerrotipo, siendo el segundo quien finalmente desplazara al primero por las ventajas de rapidez y costo; la publicación de Natalia Majluf y Luis Wuffarden en *La recuperación de la memoria Perú 1842-1942* (2001), refiere con precisión los antagonismos existentes entre la miniatura y la fotografía en Lima.

Una vez estructurado el tema fue necesaria la búsqueda de datos precisos como lugares, nombres de artistas y fechas. Los documentos obtenidos en el Archivo General de la Nación dan cuenta de algunos miniaturistas que trabajaron con éxito en la capital, hecho que se corrobora con las noticias aparecidas en el diario *El Comercio* de la década del cuarenta y cincuenta. En ellas encontramos una variedad de avisos sobre artistas activos en Lima que hacían y enseñaban miniatura, entre otras opciones artísticas. Otros periódicos publicados con posterioridad, como *La Prensa*, *El Nacional* y *El Tiempo*, contienen también interesantes datos sobre la actividad de dichos artistas.

La investigación procura destacar la importancia de la pintura de miniatura en un periodo clave, cuando sufre una serie de cambios y auge antes inesperados (1800-1850). Se detiene a analizar su desarrollo, sin descuidar los acontecimientos históricos que nos permitan establecer sus causas. Por ejemplo, y uno de los más importantes, en el declive de esta modalidad pictórica, fue la presencia de la fotografía que significó un gran cambio en la manera de concebir la imagen.

La metodología empleada en esta investigación es de tipo histórico; sitúa a la miniatura dentro de la coyuntura política de la primera mitad del XIX cuyo influjo será primordial para determinar sus particularidades, su estudio establece las semejanzas y diferencias de esta modalidad pictórica durante la primera mitad del siglo XIX en Europa, Latinoamérica y para nuestro caso, Lima.



Por cuestiones prácticas el desarrollo del trabajo se dividió por etapas. En una primera se recopiló información consignada en fuentes bibliográficas, periódicos de la época, archivos, y publicaciones periódicas localizadas en diversas instituciones: Archivo General de la Nación, Sala de Investigaciones y Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, Biblioteca Central y Hemeroteca de la Universidad de San Marcos, Biblioteca de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Marcos, Biblioteca de la Escuela de Arte de la Universidad de San Marcos, Biblioteca de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Marcos, Biblioteca del Museo de Arte de Lima, Biblioteca del Centro Cultural de España, Biblioteca de la Embajada Argentina, Archivo del diario *El Comercio* y publicaciones vía internet. Simultáneamente se dio inicio a la segunda etapa con la revisión de archivos fotográficos del Instituto Nacional de Cultura, y colecciones particulares. En una tercera fase se procedió al ordenamiento y análisis de la información y en una cuarta etapa se procedió a la redacción final del texto.

El siglo XIX llevó a la burguesía a recurrir principalmente al retrato como un medio de perennizar su memoria. En la miniatura también se refleja ese interés, pero de manera íntima, que no concibe ni consigue la pintura de grandes dimensiones¹. Este hecho llevó, durante las cinco primeras décadas del mencionado siglo, a confirmar la vital importancia del retrato miniatura en el contexto político y social de la Lima del diecinueve cuando el retrato burgués desplazó a otras temáticas.

¹ Es interesante recordar que en Europa en los siglos XVII y XVIII era frecuente ocultar el cuadro detrás de una cortina, no sólo para preservar sus colores de la luz, sino para elevar su atractivo y su valor, es decir convertirlo en un objeto íntimo factible de ser visto por un reducido grupo. Kemp, Wolfgang. *Rembrandt*, pp. 21-30



Capítulo I



Capítulo I

La pintura en miniatura

“Las cosas pequeñas son para los que amo. las grandes son para todos”.

Tagore

1.1 ¿Qué es una pintura en miniatura?

La miniatura es el arte de representar imágenes en pequeñas dimensiones. Para ello se requiere de una técnica y habilidad incomparables.² Aún cuando a través de la historia del arte se la haga aparecer como carente del rango de género, al igual que la pintura de caballete o el mural, que vendría a ser exactamente lo opuesto, se halla emparentada con el dibujo.

A diferencia de las pinturas de medianas y grandes dimensiones, su encanto reside en poseer un carácter intimista. Inicialmente hechas con un afán decorativo, con el tiempo llegaron a abarcar diversos temas como el retrato, paisaje, flores y animales que realizados en joyas, collares, sortijas, pulseras, cuadros, prendedores, guardapelos y cofres, fueron compartidos en un círculo limitado de la realeza, el entorno familiar y amical.

Respecto al origen del término se tienen varias versiones. Algunos autores lo asocian a la palabra francesa *mignard* que significa lindo, gracioso, delicado, calificativos que suele darse a todo aquello de pequeñas dimensiones. En la voz celta *min* también guarda similar relación con lo pequeño y diminuto.³

En lo referente al origen del retrato-miniatura Daphne Foskett considera que la fuente se encontraría en las medallas retratos de Roma durante los siglos IV y V de nuestra era, retomadas en el renacimiento.⁴ Por su parte Tomás Mariano, asume el origen del retrato-miniatura a partir del *minio*, un pigmento rojizo conocido como rojo

² González, Beatriz. “Breve introducción a la miniatura en Colombia”, p. 10

³ Charpenel, Mauricio. *Las miniaturas en el arte popular mexicano*, p. 2

⁴ Foskett, Daphne. *British Portrait Miniatures*, p. 34



de plomo que sirvió para ilustrar los manuscritos; según el autor, ésta sería la verdadera miniatura y no aquellas realizadas sobre marfil que asimilaron el nombre por una cuestión confusa que se perdió en el tiempo.⁵ Otros, sin embargo, le adjudican sus inicios a partir del desarrollo del retrato cortesano en el siglo XV y a la imprenta que obligó a los iluminadores a dedicarse a brindar otras propuestas.⁶ Lo que podemos decir es que cierto o no, todas estas posturas mantienen entre sí una correlación de períodos que hace más bien suponer una influencia del retrato de un período a otro.

Es así que hasta nuestros días, todo lo que conocemos en pequeñas dimensiones ha dado por llamarse miniatura. Y curiosamente, como lo señala Mauricio Charpenel, el término se halla estrechamente asociado a la pintura, quizás por los siglos de popularidad que consiguiera en Europa.⁷

Sobre las dimensiones que debe poseer una pintura de este tipo, todavía no se ha determinado una medida estándar. Creemos sin embargo, que dada la técnica preciosista que utiliza, no debería sobrepasar los quince centímetros de longitud.

Como la miniatura puede ser trabajada sobre diversos soportes, encontramos algunos ejemplos a lo largo de la historia sobre pergamino, vitela, cobre, papel, tela, madera, vidrio y marfil. Debido a la pequeña superficie, fue necesario contar con implementos especiales para su ejecución: finísimos pinceles que den la longitud y el espesor deseado a los trazos, colores limpios y puros que no dejen manchas de ninguna clase. El resultado, una pintura de lectura rápida, concisa y efectiva que se adapta fácilmente a la forma.

1.2 La pintura miniatura a través de la historia

Al hablar sobre la pintura en miniatura, es necesario hacer referencia a la tradición europea, porque la consideramos como el punto de partida para entender el desarrollo de la miniatura durante el siglo XIX en nuestro continente.

Esta modalidad común practicada proviene de antigua data. Ya los egipcios realizaban este curioso arte sobre diversos soportes. En el libro ritual conocido como el Libro de

⁵ Tomás, Mariano. *El retrato-miniatura en España*, p. 16

⁶ Anónimo. "Miniaturas", pag web

⁷ Charpenel, Mauricio. *Op. Cit.*, p. 2



los Muertos. los artistas representaban emblemas a color sobre antiguos papiros. Durante el Imperio Romano también se hicieron ilustraciones en libros, que contenían imágenes de flores y animales; pero fue en la Edad Media, producto del espíritu místico, donde se llegaron a producir muchas imágenes religiosas con influencia oriental, que ilustraban misales y evangeliarios. En esta época surge la palabra miniatura,⁸ que deriva de minio, pigmento rojizo empleado por los copistas de códices para darle color a las letras capitulares. Durante el siglo XIII, los libros redujeron sus tamaños y por ende las imágenes. Paulatinamente, no sólo se produjeron códices sino que se escribieron con mayor libertad libros profanos ilustrados con gran cantidad de emblemas y decoraciones de cenefas, orlas, letras iniciales, letras mayúsculas e incluso rostros que podrían propiciar una lejana introducción del retrato en miniatura. Con la difusión de la imprenta a partir del siglo XV y el trabajo mecanizado de los textos, se obligó a los iluminadores de manuscritos a trabajar en otros oficios.⁹

En el siglo XIV las miniaturas cumplieron el rol de reproducir las obras de los grandes lienzos. De esta manera se abrió paso entre grandes maestros en Inglaterra, Francia e Italia. En Inglaterra, las muestras de retrato-miniaturas más antiguas datan del siglo XVI, y eran pintadas con pigmentos al agua sobre pergamino;¹⁰ el alemán Hans Holbein el Joven (1497-1543), retratista de Erasmo, es considerado el precursor e introductor de este tipo de retratos en dicho país.¹¹ Así como él, algunos otros renombrados miniaturistas marcaron las pautas de la técnica. Nicolás Hilliard, uno de los más destacados artistas ingleses del siglo XVI, señalaba que: “Un mínimo uso de las sombras y máxima precisión en el dibujo” era la regla de oro del buen miniaturista.¹² En Francia, durante el siglo XVI ya se mencionaba la figura del notable miniaturista Juan Clouet. Pero fue en el XVII, con el trabajo de los esmaltadores, que se lograron excelentes retratos con los pigmentos horneados sobre una base de metal.

En otros países, también se cuenta durante esta época con importantes figuras como Reynolds, El Greco y Velásquez, quienes, además de su oficio de pintores, trabajaron en el difícil arte de la miniatura.¹³

⁸ Se le conoce como *limning* en inglés y como *entluminer* en francés; procede del latín *illuminare*.

⁹ Anónimo. “Miniaturas”, pag. web

¹⁰ Anónimo. “Miniaturas”, pag. web

¹¹ González, Beatriz. “José Gabriel Tatis Ahumada, un pintor comprometido”, pag. web

¹² González, Beatriz. “Roberto Páramo, pintor de la sabana”, pag. web

¹³ Anónimo. “Exposición de miniaturas en Entre Nous”, p. 3



En el transcurso del siglo XVIII la pintora veneciana Rosalba Carriera (1675-1757) introduce el uso del marfil denominado *fondelli* en diversas cortes europeas.¹⁴ En Francia se difunde a raíz de un viaje que realiza entre 1720 y 1721, para luego imponerse a finales del reinado de Luis XV.¹⁵ Imaginamos la sorpresa que debieron causar estas pequeñas piezas de arte a los ojos de neófitos y expertos. El célebre Diderot la definía en los siguientes términos:

¿Quiénes son los que crean estas imitaciones
–recreaciones– de la naturaleza de la vida misma?
Sólo cierto tipo de persona tiene la capacidad y el
interés para reproducir objetos minúsculos sin
hacerles perder su belleza original ni su encanto y
que, sin transformar su forma esencial, sí logre a su
vez dotar al objeto en cuestión de algo muy especial
y muy personal.¹⁶

Durante el siglo XIX Francia e Inglaterra, trabajaron principalmente con los retrato-miniatura que luego se extendieron por diversas partes de Europa y América. En Francia, se optó por esta modalidad a partir de los cambios sociales que se produjeron alrededor de 1750, con la ascensión y el desplazamiento de la clase aristocrática por una burguesa emergente. (Fig. 1) Estos hechos conllevaron a que dicha clase hiciera prevalecer su presencia en el nuevo contexto a través del retrato –considerada por Francastel como un género inferior¹⁷ y que antes de la Revolución Francesa captaba adeptos dentro de los medios burgueses.

“Porque “mandar hacer su retrato” era uno de esos actos simbólicos por los cuales los individuos de la clase social ascendente hacían visible, para ellos y para los demás, su ascensión y se clasificaban entre los que gozaban de la consideración social”¹⁸

A diferencia de una clase aristocrática exigente en el oficio del pintor,¹⁹ el retrato miniatura burgués se valió de moldes aristocráticos, que adaptó a sus necesidades, logrando gran éxito.

¹⁴ Espinosa Martín, M. Carmen. *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas*, pp. 97-98

¹⁵ *Idem.*, p. 98

¹⁶ Charpenel, Mauricio. *Op. Cit.*, p. 5

¹⁷ Francastel, Pierre. *El retrato*, p. 191

¹⁸ Freund, Gisele. *La fotografía y las clases medias*, pp. 15-16

¹⁹ *Idem.*, pp. 16-17



“(…) y tampoco debemos olvidar que Francia comenzó entonces su formidable tutelaje intelectual y que al iniciarse el siglo XIX triunfaban en París Juan Bautista Isabey²⁶ y sus numerosos discípulos, y que Europa entera a través del siglo XVIII consideró la miniatura como altísima manifestación de arte, a la cual rindieron tributo los más notables pintores de la época”.²¹

Los cánones de la miniatura francesa no constituyeron un verdadero género; siguen las tendencias románticas, la idea sentimental de la figura humana que fue abandonada después de 1820.²²

“Los modelos se reducen a algunos tipos a la moda, el entorno es generalmente inexistente, algunos vapores forman el fondo. Los miniaturistas siguen el gusto romántico de la época, pintan figuras “sensibles” que satisfacen el gusto de los lectores de Laclos o de Werther”.²³

Por tal razón, la moda contribuyó a que muchos miniaturistas se dedicaran a este rubro artístico, realizando de treinta a cincuenta retratos al año, que posteriormente disminuyeron con el establecimiento de la sociedad burguesa y la difusión de la fotografía en 1850.²⁴

En Inglaterra, el auge de la miniatura se dio durante el siglo XVIII²⁵ pero en los primeros años del XIX el incremento y la libertad en el uso de la acuarela hicieron posible la popularización del retrato-miniatura civil, preocupándose más en el tratamiento de los rostros que de los trajes.²⁶ Para su ejecución se valieron de nuevas técnicas que les permitieron obtener mejores resultados:

“El dibujo de los contornos pasó a ejecutarse con un sencillo sistema de puntos y líneas del pincel más que con la pluma. La calidad del color alcanzada con el pincel señaló un nuevo status para los acuarelistas ingleses”.²⁷

²⁰ Pintor miniaturista que retrató a la alta sociedad francesa

²¹ Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La pintura en Colombia*, p. 115

²² Francastel, Pierre. *Op. Cit.*, pp. 191-192

²³ *Idem.*, p. 191

²⁴ Freund, Gisele. *La fotografía y las clases medias*, p. 18

²⁵ Destácanse los miniaturistas Richard Cosway, John Smart, George Engleheart entre otros

²⁶ Foskett, Daphne. *Op. Cit.*, p. 152

²⁷ González, Beatriz. “Breve introducción a la miniatura en Colombia”, p. 107





Fig. 1

Anónimo.

Retrato de una dama

ca. 1810

Gouache sobre marfil.

Diámetro: 7.6 cm.

Colección Museo Soumaya (México)

Fuente: www.soumaya.com.mx/anteriores.html



1.3 La pintura de miniatura en Latinoamérica durante el siglo XIX

En ningún otro periodo la miniatura latinoamericana logró tal auge como en el siglo XIX. Se desarrolló en una etapa convulsionada de guerras a la que aún se hallaban sometidas muchas naciones. Este proceso de distanciamiento hispano-americano, trajo como consecuencia la gradual ruptura de siglos de tradición colonial y de cambios significativos en la relación artista-cliente y en la temática de las obras entre otros aspectos.

1.3.1 Influencia europea de la miniatura en Latinoamérica

Desde fines del siglo XVIII, las tendencias neoclásica y romántica se desarrollaron paralelamente, y tal vez en ninguna otra parte se produjeron más variantes que en América Latina.

El clasicismo, inspirado en la antigüedad romana, logró durante los siglos XIV y XV un alcance inusitado. A raíz de los descubrimientos de las ruinas de Pompeya y Herculano fue nuevamente retomado como neoclasicismo, con concepciones diferentes al clasicismo tradicional, convirtiéndose de esta manera en el baluarte ideológico de la modernidad.²⁸ Su principio de moralidad y racionalidad, hizo que se ajustara mejor a la arquitectura de formas limpias y correctas. El neoclasicismo, difícilmente logró adaptarse a la pintura que traía consigo una larga tradición colonial y de la cual procuraba liberarse en la búsqueda de su propia identidad; su establecimiento en el medio pictórico se debió al influjo de los principios neoclásicos de los pintores españoles y franceses, así como de las academias de arte patrocinadas en forma oficial antes de la Independencia. Esta influencia neoclásica se advierte, con una calidad lineal más precisa, sobriedad del color, claridad de tono y seriedad moral que bien puede ajustarse a la miniatura, y que se evidencia no sólo en la actitud del modelo sino también en la economía y precisión del modo como está tratada la obra.²⁹

En el periodo romántico el intercambio de ideas libertarias entre Francia, Inglaterra, Italia, Alemania y Latinoamérica, propiciaron cada vez más que las nuevas naciones latinoamericanas, recién independientes, mostrasen un sentimiento liberal, un nuevo espíritu individualista y una búsqueda de identidad cultural; por ende, su apertura

²⁸ Mondofiedo Murillo, Patricia. *José Olaya: La obra disimil...*, p. 12

²⁹ Catlin. Stanton & Grieder, Terence. *Arte Latinoamericano desde la Independencia*, p. 5



hacia Europa hizo que Latinoamérica pronto se constituyera en el foco principal de propios y extraños. Algunos, guiados por su espíritu romántico, se aprestaron a descubrir nuevos mundos a través de las expediciones científicas, misiones navales o diplomáticas; otros, en cambio, como el caso de los miniaturistas, prefirieron hacerse de alguna fortuna realizando itinerarios por diversos puntos de Latinoamérica. También es tenida en cuenta por este tiempo, la presencia de los observadores costumbristas que llegaron en buen número a partir de la Independencia y continuaron trabajando en casi todas las regiones hasta mucho después de mediados del siglo XIX.³⁰

Sólo con el desarrollo del daguerrotipo en Latinoamérica, en la cuarta década del siglo XIX, la elaboración de miniaturas disminuyó de manera considerable.

1.3.2 La situación de los miniaturistas latinoamericanos

Durante el virreinato, la Iglesia se constituyó en el principal mecenas de los artistas cuya obra tenía como fin primordial el proceso de adoctrinamiento. A ese fin parece ser que obedeció la miniatura bajo el trabajo silencioso de los pintores que lograron desarrollar una intensa temática religiosa. Su oficio, todavía considerado como actividad menor, los indujo a mantenerse en el anonimato. Sin embargo, algunos alcances provenientes del tratamiento pictórico de los artistas latinos que trabajaron en expediciones botánicas nos llevan a pensar que entre fines del XVIII e inicios del XIX la miniatura adquirió un cierto aire americanista que se vio imbuido con sutileza por la regente estética europea.

De esta manera y con el advenimiento de la República, la miniatura adquirió nuevo rostro. Los temas religiosos dejaron de dominar el contexto artístico a favor del retrato-miniatura, que representó al nuevo poder de la nación. En Latinoamérica logró pronto ser aceptado por la clientela criolla que demandó muchas de estas pequeñas obras. Este mercado creciente le permitió al artista acceder a una posición respetable dentro de la sociedad, con respecto al siglo precedente.

Aún cuando la miniatura latinoamericana se hallaba bajo la influencia de la tradición neoclásica y romántica de los miniaturistas extranjeros –que cubrieron en buena parte las demandas de la nueva clientela-, mantuvo algunas de sus propias características. En la mayoría de los casos, la falta de una sólida formación académica en los pintores locales, constituyó un factor desfavorable en cuanto a la calidad y

³⁰ *Idem.*, p. 10



técnica de sus obras respecto a las de los miniaturistas extranjeros. Basta ver la situación de las escasas academias de arte en Latinoamérica a inicios de siglo o la carencia de ellas, para entender el motivo por el cual algunos artistas latinoamericanos emigraron al exterior en busca de mejores oportunidades.

1.3.3 Producción de miniatura en Latinoamérica

No en toda Latinoamérica se hizo evidente una producción homogénea de miniaturas. Mostramos a continuación algunas naciones de las cuales hemos tenido noticia que desarrollaron esta modalidad pictórica.

1.3.3.1 Argentina

A fines del siglo XVIII, el virreinato del Río de la Plata careció de una tradición cultural europea considerada para la época respetable, salvo por el carácter religioso que hasta entonces había mantenido la pintura. En el caso de la miniatura, se sabe que fue el italiano Martin de Petris³¹ quien inició esta variante pictórica en la capital del virreinato. Los que forjaron el arte argentino a inicios de siglo XIX fueron en su mayoría extranjeros venidos de Europa los cuales influyeron en su desarrollo artístico.

Por lo general, fue con el género del retrato³² que la miniatura adquirió un renombrado brio, de tal modo que la actividad de estos pintores decimonónicos estuvo reducida casi siempre a ejercer el oficio de retratistas. Como muchos extranjeros, el italo Angel María Camponesqui, se destacó como retratista y miniaturista; se sabe que por el año de 1804 ya trabajaba en Buenos Aires donde era conocido con el apodo de “El romano”.³³ A través de su oficio representó a linajudos personajes de una sociedad en transformación, que se abrieron a los nuevos modos de vida y a las liberales modas europeas que se reflejan en sus obras. Así como él, otros conforman la extensa lista de pintores extranjeros dedicados a la miniatura.³⁴

Carlos Enrique Pellegrini,³⁵ pintor, litógrafo e ingeniero francés de origen italiano, fue un importante artista que dedicó parte de su tiempo a la miniatura, el pastel

³¹ Trostine, Rodolfo. “La miniatura en Buenos Aires, Notas para su Historia” p. 138

³² Dentro del género hicieron su aparición el retrato ecuestre y el alegórico.

³³ Cosmelli Ibáñez, José. *Historia cultural de los argentinos*. t. I, p. 256

³⁴ Entre ellos se encuentran Simplicio de Sá, Carlos Durand, Antonia Brunnet de Amat, Adrienne Paulline Macaire, Raymond Monvoisin, Amadeo Gras entre otros.

³⁵ Nace en Chambéry (Saboya) el 28 de julio de 1800 y muere en Buenos Aires el 12 de octubre de 1875



y la pintura al óleo, aunque con éxito mediocre.³⁶ A pesar de estas deficiencias plásticas, prosiguió con la elaboración de retratos dada las continuas demandas que se tenían en la ciudad bonaerense.

“Sobre veinte mil extranjeros que viven en Buenos Aires, se dice que yo soy el que, en las actuales circunstancias, gana más dinero... Llevo terminados en un año más de doscientos retratos”.³⁷

Sin embargo, uno de los más importantes pintores y miniaturistas con una prolífica obra es Jean Philippe Goulú, que transmite en el género del retrato la delicadeza del colorido y la suavidad del dibujo.³⁸

1.3.3.2 Chile

También cuenta en su haber con miniaturas aunque en menor cuantía. Por lo general, fueron los extranjeros los que se dedicaron a retratar a la alta sociedad chilena. De ellos mencionaremos a los más estudiados de este periodo.

En el año de 1819 arriba a Valparaíso Charles Word,³⁹ marino y pintor inglés quien toma parte activa en las campañas de la independencia peruana; forma parte de la Expedición Libertadora al Perú.⁴⁰ Su labor como militar no fue impedimento en su actividad artística, realizando algunos retratos, además de varias miniaturas en marfil. En 1852, después de 33 años de actividad artístico-militar retorna a Inglaterra donde muere cuatro años más tarde.⁴¹ Otro compatriota suyo que se establece en Chile hacia 1830 es John Searle. Su estadía en este país lo lleva a dedicarse a pintar retratos y miniaturas que le reportan fama; sin embargo los historiadores del arte consideran como sus pinturas más interesantes las vistas de Santiago y del puerto de Valparaíso por la fidelidad con que reproduce estos escenarios naturales y urbanos.⁴²

La idea del francés Raymundo Monvoisin de hacer fortuna⁴³ lo llevó a un segundo viaje a Chile en 1848, esta vez acompañado de su discípula francesa Clara Filleul. Como colaboradora, Filleul participa activamente en una acelerada producción

³⁶ Gesualdo, Vicente. *Enciclopedia del Arte en América*, t. 5

³⁷ *Idem.*

³⁸ Trostiné, Rodolfo. “La miniatura en Buenos Aires, Notas para su Historia”, p. 139

³⁹ Nace en Liverpool el 23 de abril de 1792 y muere el 19 de febrero de 1856

⁴⁰ Gesualdo, Vicente. *Enciclopedia del Arte en América*, t. 5

⁴¹ Cruz de Amenabar, Isabel. *Historia de la pintura y escultura en Chile*, p. 127

⁴² *Idem.*, p. 127

⁴³ James, David. *Monvoisin*, p. 78



retratística, especializándose en el estampado de encajes sobre la pintura fresca, en réplicas y miniaturas de los grandes lienzos de su maestro. Los doce años de su residencia en Chile, le permitieron hacerse de una pequeña clientela que acudía a su taller de la calle Monjitas, en pleno centro de la ciudad. La mayor parte de sus obras, hechas en pequeño formato, poseen una factura más seca y dura, apegada quizá en exceso a señalar el detalle físico del modelo. Luego de una intensa actividad artística, retorna a Francia sin tenerse más noticias de ella.⁴⁴

1.3.3.3 Colombia

Es uno de los pocos países que poseen una lista numerosa y variada de excelentes miniaturistas.

Acorde con el romanticismo propio de las luchas por la Independencia, la miniatura encuentra en el retrato su más legítima representación.⁴⁵ Se introduce desde la primera década del siglo XVII con Francisco de Páramo⁴⁶ y a finales del siglo XVIII con José Celestino Mutis (1732-1808), personaje importante que dirigió el proyecto conocido como la *Flora de Bogotá*. Con él se emprende riguroso trabajo científico y artístico de los pintores botánicos que contribuyó a que el dibujo derivara en el retrato decimonónico de pequeñas dimensiones. Muchos de los jóvenes a su cargo eran improvisados como pintores y dibujantes, debido a la dificultad de contar con varios pintores para una sola expedición.⁴⁷ Bajo este planteamiento, Mutis procedió a recolectar flores y animales que luego fueron plasmados en grabado de metal para su posterior publicación; como aún no se contaba con la litografía, fue necesario utilizar otros procedimientos para darles color a las imágenes a través de la iluminación a mano sobre los grabados. Esta tarea fue realizada en ocasiones por señoras viudas y señoritas que poseían paciencia y dotes artísticas para tan minucioso trabajo las cuales en raras oportunidades tuvieron la oportunidad de colocar su firma en el pequeño espacio.⁴⁸ De esto se desprende que desde fecha temprana las mujeres trabajaran en el arte de la miniatura.

Para desarrollar la minuciosa y ardua tarea de elaborar los diseños de las plantas, Mutis se valió de documentos que contenían los postulados de la miniatura. Un claro

⁴⁴ Cruz de Amenabar, Isabel. *Op. Cit.*, p. 134

⁴⁵ González, Beatriz. "Breve introducción a la miniatura en Colombia", p. 12

⁴⁶ Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Op. Cit.*, p. 115

⁴⁷ Fajardo de Rueda, Marta. "La obra artística de la Real Expedición Botánica ...", p. 213

⁴⁸ *Idem.*, p. 211



ejemplo se puede observar en un manuscrito de Rizo titulado *Experimentos prácticos para la miniatura, nuevas composiciones de colores para la imitación del reino vegetal, inventado en la Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada para su flora*.⁴⁹ Como éste documento, existen otras publicaciones que contienen interesante información sobre los procedimientos para realizar miniatura: *Noticia experimental para practicar la Miniatura, estampado (tachado) Empastado, Aguadas y Pastel*, escrita por don Juan Cirilo Magadan y Gamarra, que probablemente también sirvieron de consulta a Mutis. En este libro se encuentran anotaciones sobre el origen y uso de los colores. Existe además, un texto publicado en Madrid en 1788 que da claras nociones sobre el trabajo de los botánicos; es la obra del sacerdote español Francisco Martínez titulada *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario Manual de pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc., con la descripción de sus más principales asuntos*.⁵⁰ En ella se señala la coincidencia de la técnica de la miniatura con los resultados de su aplicación en el trabajo de *La Flora*.

“Miniaturas: muy parecida a la pintura al Temple, porque pueden emplear los mismos colores que remojan con goma arábica desleída en agua clara. Esta clase de pintura se concluye con la punta del pincel y punteando solamente, y por esto no hay pintura que pueda quedar más bien acabada que ésta, por razón de lo mucho que ayudan los puntos para la unión de las tintas, desleírlas y suavizarlas, entre los que ejercen este género de pintura, los unos hacen puntos redondos, otros un poco largos y los demás por medio de pequeñas líneas cruzándolas varias veces y de todos modos: este último método parece que es el más expedito y el mejor. Puédese pintar la Miniatura en papel como sea blanco, tanga [sic] el grano fino, y éste bien encolado. Hay a sí mismo maderas que preparadas se pueden pintar sobre ellas en miniatura; pero lo que más está en uso es la vitela o el papel. Es necesario que la vitela o el papel que se emplea tenga un fondo bien blanco y bien limpio, porque lo reservan para los mayores realces o claros y para los puro-blancos. Esta especie de pintura pide mucha paciencia y precaución. Débese poner muy poco

⁴⁹ A la fecha dicho manuscrito se encuentra desaparecido. Según Hermann A. Schumacher, dicho documento inédito en 1874 era propiedad de Miguel Antonio Caro, en Bogotá y estaba fechado el 27 de julio de 1804

⁵⁰ Fajardo de Rueda, Marta. *Op. Cit.*, p. 215



color en cada puntito, repartir las tintas a propósito, no darles fuerza sino por grados y no retocar jamás hasta que el fondo esté bien seco. Es regla muy esencial el no poner demasiado color donde no debe haberlo, porque el disminuirlo es muy difícil y mucho más el borrarlo. Los colores más ordinarios en la miniatura son: el ultramar, carmín, verdegay, y otros semejantes que son muy brillantes. Se cubre esta pintura regularmente de un cristal que la suaviza y sirve de barniz. Suelen pintar alguna vez obras pequeñas con agua de goma sobre fondo de colores, mezclando blanco con las tintas claras, del punteado de la miniatura y de la pincelada libre de la pintura al temple han compuesto un género de pintura que por esta razón llaman mixta”.⁵¹

Con la muerte de Mutis en 1808, la tarea de la Expedición Botánica sufrió algunos contratiempos que la llevaron a cancelarla. Muchos de los que laboraron al lado de Mutis adquirieron la técnica preciosista, trabajando a principios de siglo en el retrato-miniatura que encontró su mejor representación en la pintura nacional. De otro lado, el desarrollo de la miniatura colombiana también recibió la influencia europea de los ingleses y franceses (*Fig. 2*), responsables de la modernización de esta antiquísima modalidad pictórica.⁵²

Junto con José María Espinosa, algunos sobrevivientes de la Expedición Botánica fueron los que cultivaron la miniatura a inicios del siglo XIX sin presagiar luego la abultada cantidad de miniaturistas⁵³ que enriquecieron la iconografía bolivariana a lo largo de la mencionada centuria.

1.3.3.4 Cuba

No hay duda que la práctica de la miniatura no se pudo desarrollar paralelamente en diversos puntos de Latinoamérica. En Cuba por ejemplo, son pocos los datos que se han podido extraer de esta práctica. Sólo se tienen algunos sobre el trabajo de Baldomera Fuentes, considerada la primera mujer que practicó la miniatura.⁵⁴ Su empeño la llevó a fundar su propia academia de dibujo pese a la situación de inferioridad en que era vista la población femenina. Así como ella surgieron algunos

⁵¹ *Idem.*, p. 216

⁵² González, Beatriz. “José Gabriel Tatis Ahumada, un pintor comprometido”

⁵³ Pío Domínguez del Castillo, Antonio Meucci, José Gabriel Tatis, Ramón Torres Méndez, Manuel Carbajal, José Manuel Groot, entre otros.

⁵⁴ Rigol, Jorge. *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*, p. 224



otros nombres como el de Merito Guevara y Baldomero Fuentes⁵⁵ quienes contribuyeron a la iconografía de la nación.

1.3.3.5 *Ecuador*

Es probable que la miniatura colonial ecuatoriana tuviese sus orígenes en la escuela de San Andrés donde se enseñaba a miniar libros corales.⁵⁶ Así continuaría durante todo este periodo hasta contar con la presencia de Samaniego, representante máximo del arte quiteño del siglo XVIII e inicios del XIX. Este artista, además de trabajar pintura de caballete, se especializó en realizar miniaturas sobre vidrio y latón como parte de la decoración de retablos y marcos.⁵⁷ Después de su muerte, fueron muchos los discípulos que prosiguieron con las enseñanzas de su maestro.

A fines del XVIII, el reconocido talento de los pintores quiteños en el tratamiento de detalles minuciosos fue advertido por Mutis quien, a cargo de la Expedición Botánica del Reino de Granada, invitó a varios de ellos a incorporarse a dicho proyecto. El talento que poseían, sumado a la disciplina que impartía Mutis, hicieron de estos artistas los mejores pintores cuya producción destacó en calidad y técnica. A raíz de las guerras en España, la expedición pronto hubo de abandonar sus trabajos teniendo como consecuencia que muchos de estos pintores de fines de siglo devinieran luego, a inicios del XIX, en talentosos miniaturistas.⁵⁸

1.3.3.6 *Guatemala*

Si bien no existen muchos nombres por señalar, es necesario indicar a Francisco Mariano Cabrera Escobar (1791-1845) como el mejor exponente en ese país en el arte de la miniatura. Sus dotes de gran artista autodidacta son comparables al de renombrados artistas europeos. En el libro *Francisco Cabrera miniaturista guatemalteco*, Humberto Garavito clasifica su producción señalando que las obras

⁵⁵ *Idem.*, p. 229

⁵⁶ Vargas, José María. *El arte ecuatoriano*, p. 160

⁵⁷ Vargas, José María. *Los maestros del arte ecuatoriano*, p. 139

⁵⁸ La participación de Mariano de Hinojosa en la expedición mutisiana pronto habría de inculcarle su interés por la miniatura como lo señala Barney-Cabrera: "A partir de entonces se radicó en Bogotá y se distinguió como miniaturista y fundador de una escuela de pintura, en la que tuvo alumnos que sobresalieron en aquella especialidad y como retratistas." (Barney-Cabrera, E. *Pintores y Dibujantes de la Expedición Botánica*, p. 1197)





Fig. 2

José Gabriel Tatis

Dama al piano (Dama desconocida)

1850

Acuarela sobre marfil

8 x 7 cm.

Fondo Cultural Cafetero (Bogotá-Colombia)

Fuente: www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-t/tatis/images.htm



iniciales del artista se basaron principalmente en el trabajo de grabados, contándose en esta época con muy pocas miniaturas.

“(…) Cabrera es ante todo un admirable dibujante; con la misma soltura graba una esquela, un título, un mapa, o pinta una miniatura”.⁵⁹

De época posterior serían sus miniaturas religiosas y retratos en los que puede apreciarse un logrado tratamiento del color.⁶⁰ Fue este último rubro el cual le prodigó el mejor camino para sus representaciones en acuarela sobre marfil, pintando más de mil miniaturas. Lejos de ser un simple copista de sus modelos, otorgó a cada uno de sus retratados un sello particular;

“(…) las damas y caballeros que el pintó presentan una vida extraña; hay en ellos una atmósfera y una luz misteriosa que no existe en la naturaleza, es esa misma luminosidad fresca de algunos retratos de Goya”.⁶¹

1.3.3.7 México

Cuenta en su haber con una considerable colección de estas singulares obras sin embargo, poco es lo que se ha estudiado al respecto, quedando de ella no más que breves anotaciones. Así durante el diecinueve destacaron en este primoroso arte algunos pintores locales y extranjeros. Los estudios de Beatriz Arteaga señalan que en el año de 1810 el miniaturista italiano Onofre Padroni ya se encontraba en México. Según se indica permaneció en Guanajuato durante dieciocho meses y luego partió con destino a la capital de México, donde su presunta actividad de conspirador no fue bien recibido por las autoridades

⁵⁹ Mobil, José. *Historia del arte guatemalteco*, p. 279

⁶⁰ Garavito, Humberto. *Francisco Cabrera, miniaturista guatemalteco (1781-1845)*, p. 16

⁶¹ Mobil, José. *Op. Cit.*, p. 279





Fig. 3

Hermenegildo Bustos
Lucía Valdivia de Aranda
s.f.

Fuente: Esther Acevedo. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*



“(…) y de esta corte se embarcó para el Puerto de San Blas y de aquí se encaminó para la ciudad de Guadalajara donde estuvo el espacio de diez y ocho meses, y de esta ciudad se trasladó para la capital de México en donde sólo estuvo preso, porque de Guanajuato aquel señor Intendente lo mandó preso⁶² en virtud del Bando que se publicó de extranjeros.”

Esta situación le granjeó una serie de dificultades: la orden de deportación a su país que no se pudo concretar debido a una enfermedad, su huida del Real Hospital Militar que motivó su persecución, y su labor como miniaturista a la cual tuvo que recurrir como medio de subsistencia; este último incidente se encuentra detallado en una carta dirigida al Virrey por el M.P.S. el Conde de la Cadena, con fecha 3 de junio de 1810.

“Ahora se me han presentado varios retratos en miniatura en que el dicho Padroni se ejercita, y con que sin duda ha subsistido en el Reino. Ellos manifiestan que su habilidad no es de las comunes en este ramo, como advertirá V. A. En los dos que le acompaño, uno de la Virgen y otro de nuestro amado Fernando 7^o, sin embargo de que este último no está concluido, y cuyas ideas con las cédulas de confesión y comunión que también se le han sorprendido, persuaden que es católico y que desea acreditarse fiel vasallo de España”⁶³.

Dichas afirmaciones, aunadas a la falta de pruebas y a su talento de artista, que supone un progreso en las artes, conllevaron a cancelar su persecución, con la condición de que el artista no se ausente sin aviso del reino de Nueva España.⁶⁴

Otro artista que trabajó la miniatura fue el poblano Francisco Morales (1811-1884), durante su existencia realizó temas de carácter religioso y retrato; pintados por lo general sobre marfil, cuenta con una vasta producción que sobrepasa las doscientas obras. El prestigio de Morales en su época fue notorio pues, además de ser el más cotizado retratista, fungió como director de la Escuela de Bellas Artes de Puebla.⁶⁵

⁶² Arteaga, Beatriz. “Onofre Padroni miniaturista italiano en México, en 1810”, p. 139

⁶³ *Idem.*, p. 141

⁶⁴ *Idem.*, p. 141

⁶⁵ Cuadriello, Jaime. *Arte regional en el siglo XIX*, p. 17



El caso de Hermenegildo Bustos (1832-1907) natural de Guanajuato, es quizás el que más llama nuestra atención pues su faceta como miniaturista es poco difundida y analizada. Acostumbrado a pintar en pequeños formatos, no dudó en trabajar miniatura, plasmando el carácter provincial en cada uno de sus retratados, como se puede apreciar en un pequeño estuche de madera (*Fig. 3*) que alberga un óleo sobre lámina con el *Retrato de Lucía Valdivia de Aranda* (1871).⁶⁶ De igual forma, también realizó algunos bocetos o estudios de retratos de damas y caballeros desconocidos que no sobrepasan los trece centímetros de altura.⁶⁷ Es interesante destacar que tanto Morales como Bustos continuaron elaborando miniaturas durante la segunda mitad del siglo XIX, a pesar del prestigio de la fotografía. Tal vez su éxito se debió a que en la provincia el arte de la fotografía todavía no estaba tan difundido como en la capital.

1.3.3.8 *República Dominicana*

Entre los artistas emigrantes llegados a este país en 1823, se encuentra el miniaturista haitiano Simón de Portes, discípulo del doctor José Núñez de Cáceres. De Portes, además estaba involucrado con los movimientos emancipadores continentales, por lo que su vida se desarrolló en medio de los intelectuales de la época.

De él se conoce el retrato en miniatura del poeta dominico-cubano José María Heredia (14 de octubre de 1826) quien recibe una carta de su amigo, el escritor cubano Domingo del Monte en la cual comenta sobre Portes lo siguiente:

“Él es abogado y tiene además el arte de retratar en miniatura con cuyos recursos nunca, ni en ningún tiempo puede pasarlo mal (...)”⁶⁸

Por aquel entonces la miniatura se usaba además en collares, colgantes, pulseras, así como sobre láminas de cobre, como por ejemplo un *Retrato de Gabriel Rudescindo Costa y Ramírez*.⁶⁹

⁶⁶ Acevedo, Esther y otros. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte...*, p. 101

⁶⁷ *Idem.*, pp. 390-391

⁶⁸ Rodríguez Demorizi. Emilio. *Pintura y escultura en Santo Domingo*, p. 12

⁶⁹ *Idem.*, p. 13



Capítulo II

La pintura de miniatura en Lima durante el siglo XIX



Capítulo II

La pintura de miniatura en Lima durante el siglo XIX

“(…) cuando se produce un encuentro entre culturas distintas, lo más probable es que las imágenes que uno hace de otras sean estereotipadas”.

Peter Burke. Lo visto y no visto

2.1 Panorama de la miniatura en el Perú

Como ya se ha señalado, la pintura de miniatura proviene de antigua data. Durante la colonia adquirió matices europeos como resultado de la dominación española. Ya en el siglo XVII llegaron procedentes de Toledo y Sevilla los cancioneros eclesiásticos -decorados con letras capitulares-, la confección de manuscritos y ceremoniales, cuando en Europa se hallaba caduca por el uso de la imprenta.⁷⁰ Esto trajo como consecuencia que aparecieran en Lima varios artistas dedicados al arte de la iluminación. Francisco de Páramo, pintor colombiano, quien permaneció en el Perú entre los años de 1615 y 1616, fue uno de los más talentosos que se encargó de las ilustraciones de los libros corales de la Catedral de Lima (*Fig. 4*) y que, según el historiador Fernando López, habría sido llamado por el Arzobispo Lobo Guerrero ante la falta de un verdadero artista.⁷¹

Algunos otros calígrafos como Adrián Alesio⁷² y su contemporáneo Cristóbal Muñoz también se dedicaron a la ilustración de éstos libros. En el caso de Muñoz, su trayectoria como calígrafo se vio antecedita por una serie de oficios artesanales. Con la muerte de Páramo producida en 1616 --que le devolvió la posibilidad de conseguir

⁷⁰ Wiener, Gabriela. “Las iluminaciones del canto”, C-1

⁷¹ Wiener, Gabriela. “Libreros y miniaturistas en el Perú”, C-7

⁷² Hijo del manierista italiano Mateo Pérez de Alesio.





Fig. 4 Francisco de Páramo. *El cordero de la cristiandad*. Siglo XVII. Archivo de la Catedral de Lima



Fig. 5 Cristóbal Muñoz. *Detalle de libro coral*. Siglo XVII. Archivo de la Catedral de Lima



mejoras en el oficio-, Muñoz se constituyó en ilustrador y calígrafo oficial,⁷³ (Fig. 5) afirmación que se sustenta en los datos que proporciona el historiador Vargas Ugarte, al señalar que para el año de 1616 Muñoz ya se encontraba dedicado a los libros de coro de la Catedral pagándosele la suma de 500 pesos.⁷⁴

Así como él, hubo otros nombres como el bachiller Diego de Córdova quien durante la colonia ilustró los libros corales de la Catedral de Lima,⁷⁵ y el presbítero Francisco Ramírez, quien se dedicó a decorar con miniaturas los libros del convento de La Merced de Lima en 1786.⁷⁶ Sin embargo, este registro de nombres, resulta insuficiente ante la falta de autoría de muchas obras, que le negaba al artista la posibilidad de hacer prevalecer su condición de creador y ser individual, hallándose todavía sujeto a los preceptos artísticos venidos de España. A pesar de esta limitación, el artista de la colonia logró, quizá sin pensarlo, dejar en evidencia la huella americanista. Eso se aprecia, por ejemplo, en cada una de las ilustraciones de los libros corales que –con la presencia de algunos giros tipográficos o de flora y fauna entre otros-, deja en claro la originalidad del artista para recrear una escena.⁷⁷

“La iglesia en España pedía que se hicieran libros según el orden toledano, pero la iconografía a pesar de que se copia de grabados españoles, cambia de acuerdo a cada artista y a cada región. Hay una metalectura en cada signo y una estilística en cada icono”.⁷⁸

Durante este periodo y hasta fines del siglo XVIII, la miniatura mantuvo en Lima y en las zonas andinas el predominio de una temática religiosa que se constata no sólo en la ilustración de los libros corales y manuscritos sino también en los pequeños relicarios con escenas de santos, vírgenes y retratos de autoridades eclesiásticas (Fig. 6). Pablo Macera, al referirse a las miniaturas, señala que aún pueden encontrarse ejemplos coloniales en el sur andino, en las ciudades de Puno y Cusco.⁷⁹

⁷³ Según el historiador Lothar Busse, es posible que la falta de oficio de librero como especialidad o en el sentido de gremio, llevara a Muñoz a pasar de comerciante de productos de papelería, cuero para el forro y metal para los punteros a restaurador de los libros corales. Wiener, Gabriela. “Libreros y miniaturistas en el Perú”, C-7

⁷⁴ Vargas Ugarte, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artesanos...*, pp. 285-286

⁷⁵ Leonardini, Nanda. *Los italianos y su influencia en la ...*, p. 296

⁷⁶ Gesualdo, Vicente. *Enciclopedia del Arte en América*, t. 4

⁷⁷ Wiener, Gabriela. “Libreros y miniaturistas en el Perú”, p. C-7

⁷⁸ *Idem*, p. C-7

⁷⁹ Entrevista al Dr. Pablo Macera. Lima, diciembre 1º de 2003





Fig. 6

Anónimo
Juan Manuel de Moscoso y Peralta
ca. 1773

Fuente: Gustavo Bacacorzo. *Don Juan Manuel de Moscoso y Peralta*



Del retrato miniatura limeño, sin embargo, poco es lo que sabemos durante el siglo XVIII, aunque debió seguir en el medio limeño la tipología del retrato cortesano europeo como se aprecia en la obra de Cristóbal Lozano que, aún cuando por sus dimensiones no entra en lo que consideramos pintura de miniatura, resulta interesante por la meticulosidad y preciosismo cual miniaturista, con el que ha elaborado los detalles de joyas y adornos de los trajes. Lo referido se pone de manifiesto en un retrato de *doña Francisca Gabino Reaño* (1765) quien luce ricamente ataviada bajo un vestido de finos brocados y encajes.⁸⁰

Pronto, la ruptura con el sistema colonial propició el debilitamiento de la Iglesia y la falta de mecenazgo, por ende la disminución de los asuntos religiosos. En relación al siglo anterior, el tránsito al nuevo siglo XIX trajo consigo las influencias externas del neoclasicismo y romanticismo a la metrópoli que terminaron por asociarse a los patrones coloniales. Una muestra de esta síntesis lo podemos observar en el *Retrato de Simón Bolívar* de Pablo Rojas o en la variedad retratística del limeño José Gil de Castro donde hace gala de su trabajo como miniaturista. Su interés, no sólo por el trabajo minucioso de los detalles sino también por la práctica de esta modalidad pictórica, se confirma en un retrato miniatura del *General José de San Martín*⁸¹ (Fig. 7) hecho en acuarela sobre marfil, que actualmente se encuentra ubicado en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires⁸², donde se le aprecia de pie y vestido con rica indumentaria militar. Del mismo Gil, es otra miniatura que retrata a un personaje no identificado, pintura guardada en una colección particular limeña.

A través de la centuria del diecinueve en el Perú, la miniatura seguirá una continua actividad retratística de militares, burgueses y alta sociedad que dominaron la escena política de la nación anterior a la década del cuarenta, cuando hace su aparición el daguerrotipo. Con los años, esta última técnica se perfeccionaría a favor de la conocida fotografía que desplazó lenta y totalmente a la miniatura.

Es interesante recordar que en sus inicios la retratística fotográfica era pintada para darle color, razón por la cual en los estudios fotográficos siempre había un pintor que a decir verdad, hacía las veces de iluminador. Por otra parte el retrato fotográfico

⁸⁰ Estabridis, Ricardo. "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña...", p. 355

⁸¹ De acuerdo con la información de Mariátegui Oliva esta miniatura, copia de otra obra de grandes dimensiones fue realizada en Santiago de Chile en el mes de junio del año de 1817.

⁸² Mariátegui Oliva, Ricardo. *José Gil de Castro*, p. 145





Fig. 7

José Gil de Castro
Gral. José de San Martín
1817

Acuarela sobre marfil
7.5 x 5.5 cm.

Museo Histórico Nacional de Buenos Aires

Fuente: Ricardo Mariátegui Oliva. *José Gil de Castro*



servio de modelo; esto alivió al retratado el tedio de posar por largas horas ante el artista.

2.2 La miniatura en Lima en la primera mitad del siglo XIX

Es menester explicar paralelamente los acontecimientos que van de la mano con el desarrollo de la miniatura en la capital peruana. Dentro de estos cambios, surge el establecimiento de las cortes borbónicas a inicios de siglo XVIII que conducen al afrancesamiento del retrato cortesano. En el ámbito religioso se manifestó con un acusado debilitamiento del poder de la Iglesia que cedió parte de su poder a un Estado imposibilitado de controlar sus dominios coloniales. Esto conllevó a que muchos artistas, que vivían de los encargos de la Iglesia, se quedaran en el más absoluto desamparo por lo que fue urgente en tales condiciones romper con los sistemas gremiales y los asuntos religiosos, en la búsqueda de nuevas formas de subsistencia en el oficio.

“En una época en que las comisiones de la iglesia disminuyen, en que el estado no puede cumplir un papel de mecenazgo y donde el mercado interno se ve fuertemente reducido, la enseñanza constituyó una opción importante de trabajo para el artista local”.⁸³

De esta manera, la práctica de la retratística una de las opciones más generalizadas y que mejores ingresos significó, tanto a pintores de caballete como a miniaturistas.

Pese a que Lima había dejado de ser el centro de comercio, todavía concitaba el interés de muchos artistas extranjeros que llegaron en expediciones científicas o atraídos independientemente por su espíritu romántico. Esto hace imaginar el contacto que el limeño de élite mantuvo con dichos artistas quienes a su paso por la capital aprovecharon para retratarlos.

⁸³ Majluf, Natalia. “Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la ...”, p. 33



Con el arribo del francés Maximiliano Danti a la capital en el año de 1842, se marcó una nueva etapa en la retratística. La presencia del daguerrotipo y de la fotografía en 1850 significó un avance técnico que le permitió no sólo dominar un mercado sino también convertirse en el medio accesible para registrar la vida social de los limeños. A pesar de tales dificultades, la miniatura continuó vigente mientras perdía paulatinamente terreno.

2.2.1 ¿Existió una escuela de formación de miniaturistas?

Tal interrogante nos llevó a indagar sobre la situación de la miniatura en su marcha hacia su propia independencia. Bien sabido es que a fines del siglo XVIII y hasta bien entrado el XIX, los pintores se hallaban constituidos por gremios, antigua modalidad de tipo medieval que aún seguía siendo la estructura tradicional de diversos oficios. Bajo la atenta mirada de un oficial o maestro mayor, los aprendices asimilaban los secretos de la pintura y el estilo de su maestro, que de esta manera creaba escuela entre sus discípulos. Imaginamos que además de practicar la pintura de caballete algunos de ellos se dedicaron a la miniatura de caracteres coloniales hasta bien entrado el nuevo siglo. Sin embargo, y a la par de la tradición colonial aparecieron en la ciudad otras preferencias estéticas como el neoclasicismo que –regida en España bajo los dictámenes del alemán Rafael Mengs (1728-1779)- pretendieron revertir la imagen de un barroco desmesurado por el sentido de moralidad, intención que no logra calar del todo en la pintura puesto que, aún cuando surgieron en Lima algunas academias como la del José del Pozo, éstas siguieron su preferencia por la tradición barroca y rococó. Esto demuestra que la miniatura de las primeras décadas, pese a encontrarse bajo el influjo neoclásico, no se adscribió necesariamente a un determinado estilo sino que siguió en ocasiones los lineamientos del barroco y del rococó o se valió de algunos recursos neoclásicos, que fueron asimilados en los talleres o academias de arte donde los interesados aprendían dibujo y nociones básicas en el campo del arte.

“Pero en esta corta etapa se perciben igualmente los influjos hispanos, no sólo por la presencia de artistas como Pozo y Matias Maestro, sino por los intentos de dirigir desde los puestos de gobierno los movimientos artísticos, encauzarlos en estudios centralizados de academias o de centros especializados y orientar los temas a representaciones eruditas del mundo clásico,



lo que tuvo escasos entusiasmos en la pintura hispanoamericana, por lo menos en los años de estrecha vinculación con España”⁸⁴

Algunas décadas después surgieron los centros de enseñanza femenina, como el Colegio de Educandas del Espíritu Santo que Sabina Meucci dirigió en 1846, donde el reconocido artista italiano Antonio Meucci fue el encargado⁸⁵ de contribuir a la formación de sus discípulas. No obstante, hay que aclarar que en este como en otros centros de instrucción artística, la enseñanza de la miniatura se limitó a un reducido número de estudiantes, que contaron con los medios necesarios para acceder a este tipo de educación; los que no, optaron en buena cuenta en practicarla como una afición. Lo reseñado deja establecido en algunos casos el porqué la miniatura de los artistas locales se caracterizó por una falta de dominio técnico; en otros, la falencia compositiva es justificable por la síntesis de elementos coloniales y foráneos. Se presume además que la presencia en la capital de José Gil de Castro, a partir de 1821, logró una honda influencia en la pintura de los artistas locales de la primera mitad del siglo XIX.

2.2.2 Características de la miniatura limeña

Resulta complejo tratar de explicar las características que definen a la llamada miniatura limeña decimonónica. Los siglos de tradición colonial difícilmente pudieron ser desarraigados de la mentalidad de los artistas que vivieron parte de la etapa virreinal y la República. Esto, en pintura y en miniatura, trajo consigo que dichos patrones coloniales se vieran alterados en forma y contenido al entrar en contacto con nuevas propuestas estilísticas que finalmente resultaron en una pintura ecléctica, acorde con el gusto de la clientela criolla.

“Es en la obra de los pintores criollos o nativos de América –en su mayoría autodidactos- donde ocurren variaciones de los prototipos europeos y neoclásicos. Aquí se manifiestan algunas de las primeras influencias cruzadas”.⁸⁶

Aún cuando la miniatura sigue los gustos europeos –las formas perfectamente delineadas así como la incorporación de elementos clásicos-, ésta no resultará

⁸⁴ Bernales Ballesteros, Jorge. “La pintura en Lima durante el Virreinato”, pp. 70-71

⁸⁵ Leonardini, Nanda. *Op. Cit.*, p. 98

⁸⁶ Catlin, Stanton & Grieder, Terence. *Op. Cit.*, p. 7



argumento suficiente para calificarla como neoclásica; agréguese a ello la falta de fidelidad estilística con una evidente desproporción de los cuerpos y carencia en el manejo de los volúmenes. Esta tendencia artística caracterizada por su espíritu racional e inclinada a las cuestiones arquitectónicas, escultóricas y menos pictóricas, irá desapareciendo en el transcurso de la primera mitad del XIX para dar lugar a nuevos patrones estilísticos más acorde al espíritu romántico e independentista de las nuevas clases dirigenciales. A diferencia de los miniaturistas extranjeros que desarrollaron una pintura más preciosista, estos artistas locales optaron por una composición más rígida y rica en detalles.

Durante el periodo de la Independencia se advierte la presencia de un grupo de pintores quiteños⁸⁷ que trabajan en la capital. Barney-Cabrera al referirse a ellos manifiesta que su talento como miniaturistas era muy conocido desde fines del siglo XVIII, hecho que llevó a Mutis incorporar a buena parte de ellos en la Flora Botánica.

“habilidad manual, el gusto por los detalles, el respeto por el oficio, los conocimientos artesanales, cuidadosos y finos y, por consiguiente, el perfecto acabado de las obra. En consecuencia, miniaturistas más que creadores de personalidad sobresalientes, talentosos conocedores de técnicas y procedimientos, artistas de pulso seguro y de pupila perspicaz (...)”⁸⁸

Esto nos hace pensar que luego que la expedición botánica viera frustrados sus esfuerzos en el año de 1817,⁸⁹ algunos de estos artistas abandonaron la expedición para dedicarse a trabajar el retrato-miniatura como un medio de sustento. Su presencia en el medio quiteño debió significar una honda influencia en artistas y aficionados que ejercieron el oficio de miniaturistas en diferentes puntos, incluyendo Lima. En 1817 por ejemplo, contamos con la presencia de Miguel Espinosa de los Monteros y en la década de 1840, con artistas como José Anselmo Yáñez y Antonio Santos Zevallos quienes se jactaban de dominar el mercado local de miniaturas.⁹⁰

⁸⁷ Gjurinovic, Pedro. *Cortés: Dibujante botánico*, p. 238

⁸⁸ Barney-Cabrera, E. *Pintores y Dibujantes de la Expedición Botánica*, p. 1194

⁸⁹ *Idem.*, p. 1185

⁹⁰ Majful, Natalia y Wuffarden, Luis. *La recuperación de la memoria ...*, p. 21



2.2.3 Miniaturistas a su paso por Lima

El ambiente que se vivía en los primeros años de la centuria decimonónica nos da cuenta de la crisis generalizada que vivía la capital en el plano político, económico y artístico. En el artístico, pronto la práctica del dibujo como pasatiempo fue reemplazada por la del medio de subsistencia a través de la elaboración de retratos y escenografías teatrales a inicios del XIX.⁹¹ En el campo de la miniatura se reflejó con una escasa presencia de pintores miniaturistas extranjeros durante las dos primeras décadas del XIX, dada la inestabilidad política en el débil virreinato.

Para 1810 la situación en Lima se resumía, según Alberto Flores Galindo, a lo siguiente:

“A pesar de los evidentes perjuicios acarreados por las reformas borbónicas, tanto los comerciantes como la aristocracia colonial en su conjunto, se mantuvieron en su fidelidad a la monarquía española. La prueba decisiva de esta consecuencia o terquedad política se produciría en la década de 1810, cuando la marea revolucionaria continental llegue a amenazar las puertas de Lima”.⁹²

Estas ideas revolucionarias que llegaron de Europa, unidas a los intereses de su principal enemiga Inglaterra -de ver libre los dominios hispanos-, obligaron a las autoridades coloniales a prohibir el ingreso a los ciudadanos franceses e ingleses que eran vistos como una amenaza. Actitud que no se adoptó con los italianos, pues los vínculos ancestrales que mantenían con España los hacía acreedores a ser tomados por extranjeros de consideración.⁹³ Esto nos deja en claro el porqué del disminuido número de miniaturistas extranjeros en Lima durante las primeras dos décadas del diecinueve.

De esta primera etapa, Beatriz Arteaga, en su artículo sobre el miniaturista italiano Onofre Padroni, nos habla de su corta permanencia en Lima (1805-1806) después del largo itinerario que realizara por el puerto de Málaga, Sevilla, Cádiz (España), Caracas (Venezuela), Santa Fe de Bogotá (Colombia) y posteriormente, de su viaje hacia Guadalajara y México. Pero nada menciona respecto a su actividad en Lima o de los vínculos que pudo mantener con la sociedad limeña, a pesar de tratarse de un

⁹¹ Majluf, Natalia. “Entre pasatiempo y herramienta artesanal ...”, p. 33

⁹² Flores Galindo, Alberto. *Aristocracia y plebe Lima, 1760-1830*, p. 209

⁹³ Leonardini, Nanda. *Op. Cit.*, p. 33



personaje con mentalidad libertaria en los años previos a la Independencia. Algunas referencias escritas lo describen del siguiente modo:

“(…) Padroni es de profesión pintor en miniatura, alto, delgado, blanco, ojos vivos como espantado, poca barba y viste decente”.⁹⁴

Así como él, contamos con otros nombres hasta ahora poco conocidos que viven los años previos a la Independencia. Basta mencionar a Miguel Espinosa de los Monteros, quiteño que llegó a la capital en el año de 1816. Como muchos, participó en la causa emancipadora y prestó servicios en el ramo de hacienda durante 34 años (1820-1854). A través de un diario capitalino se tiene conocimiento que realizó miniatura sin acudir a ninguna escuela, movido tan sólo por su propia afición al estudio de los antiguos.⁹⁵

Desde luego, la necesidad de lograr la autonomía política, trajo consigo la participación de conocidos personajes. En ese ambiente de conspiraciones y de luchas surge la figura de Pascual Saco Oliveros (1795-1868) de quien poco se conocía su faceta de artista.⁹⁶ Se sabe que entre su considerable producción pictórica⁹⁷ realizó un *Autorretrato* en miniatura, obra correspondiente a su etapa de juventud.⁹⁸

Con la victoria definitiva en Ayacucho (1824), se dio paso a un evidente cambio en el poder con el establecimiento progresivo de una clase criolla y militar que propició un ambiente de expectativa para muchos extranjeros. En el plano artístico el cambio supuso la adopción de la retratística que involucró directamente a la miniatura. Esto propició, sin lugar a dudas, que muchos miniaturistas vieran en Lima y en varios puntos de nuestra nación un mercado propicio para sus ingresos. Se entiende entonces el porqué Gil de Castro decidió establecerse definitivamente en Lima en el año de 1825, cuando contaba ya con el prestigio de pintor de retratos.⁹⁹

“También en la capital era visible un gran cambio.
Los tiempos efectivamente eran todavía demasiado

⁹⁴ Arteaga, Beatriz. *Op. Cit.*, p. 140

⁹⁵ Torrico, Federico. “El arte y los pintores en la primera Exposición Nacional”, pp. 2-3

⁹⁶ Anónimo. “Faceta artística del prócer Saco Oliveros”, p. C-7

⁹⁷ Otayza, Juan de. “El coronel don Pascual Saco Oliveros”, s/p

⁹⁸ Saco Oliveros realizó dos autorretratos, una miniatura durante su juventud y otra de gran formato en edad adulta

⁹⁹ Wuffarden, Luis. “Gil de Castro, el pintor de los libertadores”, p. 461



inseguros para permitir la tranquilidad o confianza social. (...); aun el movimiento en las calles nos parecía completamente extraño al carácter peruano; las tiendas estaban repletas de artículos ingleses; el pavimento estaba atestado de atareados comerciantes de todas las naciones con exclusión de grupos de españoles indolentes (...). La población nos parecía aumentada de manera asombrosa, y carros y mulas cargados interrumpían el tránsito”.¹⁰⁰

Sin embargo, para Joaquín Ugarte y Ugarte este enrarecido ambiente colmado por artistas extranjeros obedecía principalmente al inusitado interés científico que América despertó en Europa:

“muchos fueron los sabios y los artistas que pugnaron por pasar al Nuevo Mundo, no como aventureros que perseguían fama y fortuna sino como auténticos hombres de ciencia a quienes giaban [sic] los más nobles y desinteresados propósitos de conocimiento, de indagación y aprovechamiento de los recursos naturales a favor de la humanidad, o como apasionados buscadores de bellezas exóticas e inéditas costumbres”.¹⁰¹

Es cierto que la atracción del Nuevo Continente llevó a muchos artistas a explorar lugares con un afán científico, pero es cierto también que muchos –como en el caso de los miniaturistas–, arribaron a estas tierras con la idea de buscar fortuna y en algunos casos la fama. Dicho interés llevó a Francis Martin Drexel¹⁰² a establecerse en Lima donde permaneció siete meses (diciembre de 1826 a julio de 1827) y en Arequipa durante ocho meses (octubre de 1828 a junio de 1829).¹⁰³ Sus vínculos con la élite limeña¹⁰⁴ debieron granjearle fama de buen pintor lo que le permitió realizar unos 55 retratos al óleo y 28 miniaturas. Así como él, muchos más se aventuraron a tentar fortuna llegando a diversas ciudades para ofertar sus servicios, por lo general en el arte del retrato.¹⁰⁵ Era común verlos trabajar en el lugar que tenían por hospedaje y

¹⁰⁰ Núñez, Estuardo. *Colección Documental de la Independencia del Perú*, t. 27, p. 254

¹⁰¹ Ugarte y Ugarte, Joaquín. “Peregrinaje de un artista tirolés en Sudamérica ...”, p. 12

¹⁰² Pintor retratista austriaco, nacido en Dornbirn, pequeña ciudad en el Tirol, el 7 de abril de 1792. Murió en Filadelfia el 5 de junio de 1863

¹⁰³ Gesualdo, Vicente. *Enciclopedia del Arte en América*, t. 3

¹⁰⁴ Leonardini, Nanda. *Op. Cit.*, p. 297

¹⁰⁵ Anónimo. “Avisos Bellas Artes”, p. 4



exhibían sus miniaturas en alguna tienda o vidriería. Luego de permanecer durante un tiempo en la capital partían con destino a otras ciudades.

Resulta de interés mencionar a Eduardo Espinosa quien por 1830 ya trabajaba entre Lima y Callao.¹⁰⁶ Conocido como retratista al óleo y miniaturista, realizó en ese mismo año un retrato-miniatura del presunto don Andrés Rizo Patrón y Vera (1802-1838),¹⁰⁷ (*Fig. 8*) tatarabuelo del heraldista Paul Rizo Patrón Boylan. Su talento como pintor de retratos le permitió ubicarse en las primeras categorías. En 1838 ya figura en la “Relación de Empresarios de Industria Pintores” de Lima como pintor de primera clase;¹⁰⁸ un año después es desplazado por Antonio Meucci¹⁰⁹ ocupando la segunda categoría; en 1842 sigue manteniéndose como pintor de segunda clase pero esta vez junto con Antonio Meucci¹¹⁰ y para 1847, nuevamente lo vemos como pintor de primera clase con Antonio Meucci.¹¹¹

Otro que destaca como miniaturista es Felipe Barreda y Aguilar (1805-1892).¹¹² Su cargo como Cónsul del Tribunal del Consulado entre 1838 a 1841, no le significó impedimento alguno para dedicar sus ratos libres a la práctica de la miniatura, como lo demuestran algunas de sus obras, entre ellas una del *Mariscal Agustín Gamarra*, probablemente de la década de 1830 y dos *Autorretratos* hechos en marfil.¹¹³

Entre los años de 1840 y 1850, es considerable el número de miniaturistas extranjeros que laboran en Lima. Basta mencionar a los italianos Néstor Corradi, Antonio Meucci y su hija Sabina, los ecuatorianos José Anselmo Yáñez y Antonio Santos Zevallos; los ingleses Baltazar Hervé y Antonio Sawking; los norteamericanos Boggs, Crossman, Ostrander; el colombiano Manuel Carbajal y el español Rafael Roca, por citar sólo a algunos. De todos ellos, Antonio Meucci es quien concentra la atención en un diario capitalino. Procedente de Colombia donde había elaborado el último retrato de Simón Bolívar en una preciosa miniatura, se tienen noticias de su llegada a la capital en 1833, cuando se anuncia como miniaturista romano especialista en

¹⁰⁶ Durante su permanencia en Lima, se encontraba domiciliado en 1838 en los Altos de Balega y en 1842 en la calle Mantas

¹⁰⁷ Nace en El Alto, Catamarca, actual república de Argentina en 1802 y muere en el Callao en 1838.

¹⁰⁸ Manuscritos Republicanos, 1838, p. 179

¹⁰⁹ Manuscritos Republicanos, 1839, p. 199

¹¹⁰ Manuscritos Republicanos, 1842, p. 154

¹¹¹ Manuscritos Republicanos, 1847, p. 158

¹¹² Swayne y Mendoza, G. *Mis antepasados*, pp. 60-61, 102, 111

¹¹³ *Idem.*, p. 111





Fig. 8

Eduardo Espinosa
Andrés Rizo Patrón y Vera
1830
Óleo sobre marfil
6.5 x 6.1 cm.
Colección Paul Rizo Patrón Boylan



retratos.¹¹⁴ Su talento en la retratística, tan conocida entre la clientela de Lima y del Callao,¹¹⁵ le permitió en el año de 1839 ubicarse como retratista de primera clase.¹¹⁶ Además de su oficio de artista pintor, Meucci se dedicó a realizar labor de maquinista y decorador del teatro.¹¹⁷ En esta última labor, su trabajo fue duramente cuestionado por la poca dedicación al mejoramiento del teatro, por sus sueldos injustificados y por los ratos libres que le permitieron dedicarse a realizar miniaturas.¹¹⁸ A pesar de las duras críticas, Meucci restó importancia al asunto y continuó realizando retratos en miniatura al óleo y a imitación de grabado¹¹⁹ como lo señala un artículo del año 1843. Su hija Sabina, quien también radicaba en Lima, abrió una academia, denominada así por la prensa local, para señoritas donde entre los varios ramos enseñaba miniatura.¹²⁰ Unos meses después de los incidentes del teatro, Antonio Meucci decidió retirarse¹²¹ y continuó elaborando miniaturas allá por 1846, copias de daguerrotipos.¹²² Su estadía en la capital se prolonga hasta 1854,¹²³ tiempo suficiente para suponer una producción vasta y exitosa como lo señalara Gabriel Giraldo Jaramillo.¹²⁴

Aún cuando sabemos de lo prolífico que fue su producción en Lima, resulta curioso en la actualidad contar con mínimas referencias sobre el paradero de sus obras. Algunas realizadas en Colombia, nos permiten ver que gustaba retratar a sus personajes de medio cuerpo y perfil¹²⁵ y en ocasiones, de tres cuartos con la mirada dirigida al espectador (*Fig. 9*). Así como él, algunos compatriotas suyos se emplearon en el mismo rubro. En 1840 se tiene noticia de la llegada de Néstor Corradi a la capital junto con la Compañía Lírica italiana de la cual formaba parte. Su corta permanencia

¹¹⁴ Antes de llegar a la capital permaneció en Estados Unidos desde 1818 hasta 1830, luego en Colombia y a partir de 1833 en Lima.

¹¹⁵ Anónimo. "Avisos", p. 4

¹¹⁶ Manuscritos Republicanos. 1839, p. 199

¹¹⁷ Un aficionado de las Bellas Artes. "Remitidos", p. 6

¹¹⁸ Unos amigos de la Compañía Lírica. "Remitidos", p. 5

¹¹⁹ Es probable que Meucci conociera del método del *Physionotrace* aplicable a la miniatura y al grabado que le permitían ahorrar tiempo

¹²⁰ Anónimo. "Aviso al respetable público", p. 4

¹²¹ Meucci, Antonio de. "Teatro", p. 5

¹²² Anónimo. "D. Antonio de Meucci", s/p

¹²³ Posterior al año de 1854, se dejan de publicar en el diario *El Comercio*, los avisos de Antonio Meucci e hija, por lo que se presume abandonaron el país.

¹²⁴ Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La pintura en Colombia*, p. 116

¹²⁵ En el método del *Physionotrace* se reproduce el contorno del retratado con una exactitud matemática. Por tal razón, creemos que el artista debió conocer el método o simplemente se valió de algunos ejemplares como medio de inspiración para la rápida ejecución de sus miniaturas.



en Lima¹²⁶ le permitió trabajar como retratista en miniatura,¹²⁷ y al óleo en formatos mayores.

En el transcurso de estos años, la demanda de miniaturas en la capital concentró a varios artistas de diferentes nacionalidades que practicaban esta modalidad. El francés Amadeo Gras, tras un largo itinerario por las ciudades de Tacna, Arequipa y el Callao, llegó a la capital en el año de 1841.¹²⁸ Al establecer su residencia en Lima se dedicó a la enseñanza de la pintura, de la miniatura y a retratar a importantes personalidades de sociedad contándose entre ellas a los presidentes Agustín Gamarra, Manuel Ignacio Vivanco, al prócer de la independencia Mariano Necochea entre otros,¹²⁹ lo que demuestra una vez más la estrecha relación que mantuvieron estos artistas extranjeros con las altas esferas de la sociedad limeña.

Hay que entender que este incremento de pintores, si bien benefició económicamente a muchos de ellos, propició a su vez una competencia sin par, a tal punto que unos y otros lucharon por captar una mayor clientela ofertando los mejores precios.

Esta situación se observa en 1843 en los artículos que publica el diario *El Comercio* sobre las continuas confrontaciones entre los ecuatorianos José Yáñez y Antonio Santos Zevallos.¹³⁰

“Por ser de la misma profesión y país que el Sr. Zevallos me interesa el que no engañe al público un paisano mío, ni desacredite, la escuela quiteña, ofreciendo lo que no sabe bajo el cebo de ínfimos precios, como si el público ignorara aquel adajo lo barato sale caro”¹³¹

De José Yáñez sabemos que fue un artista dedicado no sólo a la miniatura sino también a la pintura de caballete.¹³² Su talento en este ramo se afirma al verlo como pintor de segunda clase en la relación de los “Empresarios de Industria del Gremio de

¹²⁶ Se hallaba hospedado en la casa de su compatriota Camilo Domeniconi, calle de Bodegones N° 159.

¹²⁷ Anónimo. “Aviso Bellas Artes”, p. 4

¹²⁸ Anónimo. “Retratista al óleo”, p. 2

¹²⁹ Gesualdo, Vicente. *Enciclopedia del Arte en América*, t. 4

¹³⁰ Yáñez, José. “Falso aviso”, p. 5; Anónimo. “Al público”, p. 3; Santos Zevallos, Antonio. “Falso anuncio”, p. 5; Yáñez, José. “Continuación del falso denuncia”, p. 5

¹³¹ Yáñez, José. “Falso aviso”, p. 5

¹³² Entre sus obras más representativas se conoce *La Oración en el Huerto*





Fig. 9

Antonio Meucci
Retrato de caballero
1834

s/t

6.7 x 5.3 cm.

Colección Luis E. Wuffarden

Fuente: *Enciclopedia Temática del Perú*. Vol XV



Mientras unos luchaban entre sí por mantener un mercado de miniaturas otros, como el inglés Baltazar Hervé,¹³⁴ idearon la forma de satisfacer más rápidamente las demandas de su clientela. A través de su invento que denominó “la máquina hervética”, el artista aseguraba perfectas semejanzas con el retratado, que ningún otro pintor podría igualar.¹³⁵ Este invento podría tener sus antecedentes en el *Physionotrace*¹³⁶ (1786-1830) ya antes citado, en el cual se combinaban dos modos: la silueta y el grabado, método práctico que llevó a muchos grabadores y miniaturistas franceses a abandonar sus decaídos oficios.¹³⁷

“Bastaba con dibujar los contornos de la sombra, que se reproducía sobre una placa de metal donde se la grababa. Una sola sesión era suficiente. De este modo se obtenían retratos a precios moderados que se vendían por series”.¹³⁸

De esta manera, se desprende la posibilidad de que la técnica del *Physionotrace* haya servido de inspiración a muchos artistas como una alternativa para satisfacer las demandas de la clientela. No es posible compararla con la técnica que exige una miniatura propiamente dicha, dado sus procedimientos mecánicos y falta de sentido artístico.

Hay que señalar que muchos artistas no sólo se dedicaron a trabajar miniatura sino también otros rubros artísticos. Santiago Sawking, por ejemplo, ofrecía una enseñanza más amplia en la pintura con los ramos de retrato, paisaje al óleo, a la aguada, miniaturas sobre marfil y flores copiadas del natural.¹³⁹ Manuel D. Carbajal era pintor y litógrafo, lo que indica una vez más que, pese a la popularidad de la *miniatura*, ésta no constituía por sí sola el único medio de subsistencia.

Habría que mencionar asimismo a afamados pintores como Raymundo Monvoisin,¹⁴⁰ quien atraído por su afán romántico y comercial, no dudó en 1845 en hacer un alto, a su paso por la ciudad capital, donde dedicó algún momento a la

¹³³ Manuscritos Republicanos, 1852, pp. 98-99

¹³⁴ Baltazar Hervé es hijo del afamado Enrique Hervé en Chile

¹³⁵ Anónimo. “Baltazar R. Hervé”, p. 6

¹³⁶ El *Physionotrace* o *Fisionocracia* era un aparato similar a un pantógrafo

¹³⁷ Freund, Gisele. *Op. Cit.*, pp. 19-23

¹³⁸ *Idem.*, p. 23

¹³⁹ Anónimo. “Dibujo y pintura”, p. 1

¹⁴⁰ Su llegada a Lima se dio en el año de 1845 y tiene cuadros firmados entre los años de 1846 y 1847.



miniatura: “A su paso por la Rioja, en viaje a Chile, realizó una miniatura del general Quiroga”.¹⁴¹ Pese a no tener referencias en Lima, de alguna miniatura realizada por el artista, suponemos que debió haberlas pintado dada la popularidad de esta modalidad pictórica.

Otros miniaturistas como Rafael Roca recurrieron a los diarios capitalinos para dar a conocer su fama y reconocimiento en este arte.

“DON RAFAEL ROCA, profesor en pinturas, retratista al oleo, y en miniatura, restaurador de cuadros antiguos, y demas clases pertenecientes á las bellas artes; recien llegado de España en donde ha sido condecorado por S. M. con la Cruz de Isabel la catolica, por sus conocimientos y servicios artisticos, elegido con preferencia de profesor en varias Academias y establecimientos, cuyos empleos ha desempeñado con el mayor celo y escrupulosidad, mereciendole el mayor aprecio”.¹⁴²

Pero no todos los que realizaron miniatura fueron eximios en este arte; la moda de pintar en pequeñas dimensiones también fue practicada por aficionados. En el caso de los extranjeros, la formación académica que trajeron consigo, conllevó que su depurada técnica marcara una acusada diferencia frente a las miniaturas realizadas por los artistas locales. El caso del joven pintor Luis Montero refleja el trabajo de aficionado que realizó en la única miniatura¹⁴³ del Presidente Ramón Castilla:

“Llegó el año de 1847, y Montero que conocía de vista al gran Mariscal Don Ramón Castilla, por entonces presidente del Perú, ocurriósele un día hacer un retrato en miniatura del Primer Mandatario, trabajo de artista aficionado, mal ejecutado y peor pintado”.¹⁴⁴

Aún cuando su obra juvenil, no contaba con dotes de gran artista, este incidente -que causó la gracia del Presidente-, le abrió a Montero la posibilidad de seguir estudios en Europa financiado por el gobierno.

¹⁴¹ Gesualdo, Vicente. *Enciclopedia del Arte en América*, t. 4

¹⁴² Anónimo. “Don Rafael Roca”, p. 1

¹⁴³ Obra que corresponde a sus inicios en la plástica.

¹⁴⁴ Portal, Juan. “Biografía y anecdotario del pintor peruano Luis Montero”, p. 23



2.2.4 La enseñanza de la miniatura en Lima

A fines del siglo XVIII todavía perduraba la enseñanza de los gremios artesanales, pero a inicios de la siguiente centuria surgen en Lima otras modalidades de enseñanza como el dibujo y la pintura en pequeñas academias o talleres de arte particulares accesibles a una clientela solvente, siendo destacable por su importancia la Academia de José del Pozo, como una de las primeras instituciones artísticas que se establecieron para tal fin.

Sin embargo, el tipo de enseñanza que se instituyó a inicios del XIX carecía aún de las herramientas necesarias para la buena formación de los artistas locales. Dichas asignaturas estaban orientadas a la enseñanza del dibujo seguida de otras artes ornamentales,¹⁴⁵ así como al estudio de los clásicos. Como parte de los preceptos de la época, ninguna de estas opciones artísticas dejó de copiar fielmente la naturaleza.

“Si el arte no fuera otra cosa que la imitación de la naturaleza, la más perfecta de sus obras sería precisamente aquella en que menos arte hubiera, ocupando la naturaleza el lugar de aquel.

El arte no consiste pues, en inventar, porque es imposible; ni tampoco en imitar solamente, porque eso sería contrario á su modo de ser e indigno de su noble misión”.¹⁴⁶

Esta idea sólo llegó a exacerbarse cuando el daguerrotipo obligó a los miniaturistas a realizar una copia fidedigna de sus retratados, haciendo que desde entonces la miniatura perdiera su calidad estética y pasara a convertirse, como en Europa y Francia, en distracción femenina, dejando de lado su función social como lo deja entrever un aviso en un diario del año 1840, en el cual la enseñanza de la miniatura se hallaba orientada a las mujeres limeñas, sin que esto signifique que haya dejado de enseñarse a varones.¹⁴⁷ Las lecciones eran dictadas en academias privadas de dibujo y pintura, en colegios o a través de clases particulares dictadas por artistas varones o mujeres, por lo general en la casa del interesado. De estas últimas, se sabe que algunas de ellas se dedicaron al arte de la miniatura porque se hallaban vinculadas a familias de artistas.¹⁴⁸ El caso de Sabina Meucci, podría servirnos de buen ejemplo. Durante su

¹⁴⁵ Dentro de la enseñanza artística el dibujo no fue el único arte de pasatiempo. También se encontraba el canto, el bordado, la música, la poesía y la ejecución de paisajes, flores y animales tanto en pintura como en miniatura.

¹⁴⁶ Torrico, Federico. “El arte y los pintores de la primera exposición nacional”, p. 2

¹⁴⁷ Anónimo. “Antonio Santos Zevallos”, p. 6

¹⁴⁸ Estrella de Diego. *La mujer y la pintura del XIX español*, p. 201



permanencia en la capital en febrero de 1843, abrió junto a su padre Antonio Meucci y su hija Rosalba, un colegio llamado por los diarios capitalinos academia de señoritas, en cuyo segundo ramo incluía la enseñanza de la miniatura, además de otras lecciones.

“SEGUNDO RAMO

Geografía

Composición

Caligrafía

Historia natural

Idiomas italiano

Mitología

Historia Romana

Música de canto

Bordados en varios ramos

Geometría

Dibujo en todos los ramos

Pintura al óleo, miniatura, aquarelo, al temple y terciopelo”.¹⁴⁹

Sin embargo, y como lo señala Leonardini, esta escuela particular pronto tuvo que cerrar sus puertas a causa del reducido número de alumnas.¹⁵⁰ En 1846, la reforma del Colegio de Educandas del Espíritu Santo por parte del gobierno, le permite a Sabina asumir la dirección y a su hija Rosalba la subdirección, contando entre la plana docente con su padre Antonio Meucci en la asignatura de Dibujo y Pintura.¹⁵¹

Algunos como José Yáñez prefirieron dedicarse a la enseñanza del dibujo en tres colegios tres veces por semana, dejando el resto de los días para dedicarlo a sus miniaturas.¹⁵²

Similar enseñanza alternaba el profesor particular José Gutiérrez con el aprendizaje de gramática, aritmética y otras materias, “varias ramnificaciones del Dibujo, Bordado al bres y el matiz, Pintura a miniatura, deberes sociales (...)”.¹⁵³ En ambos casos, la enseñanza del dibujo y sus diversos ramos -sea cual fuere la modalidad- resultaba una alternativa económica.

Otros artistas, como Manuel Carbajal, optaron por dedicarse casi por completo a la enseñanza del dibujo a varones y a mujeres, aplicando una nueva modalidad repartida en dos secciones: dibujo natural accesible al estudiantado en general y lineal para los

¹⁴⁹ Anónimo. “Aviso al respetable público”, p. 4

¹⁵⁰ Leonardini, Nanda. *Op. Cit.*, p. 97

¹⁵¹ *Idem.*, p. 98

¹⁵² Yáñez, José. “¡¡¡Aviso!!!”, s/p

¹⁵³ Majluf, Natalia. “Entre pasatiempo y herramienta artesanal ...”, p. 34



artesanos. En el dibujo natural se incluía la enseñanza de retratos, miniaturas, pintado de flores, paisajes y animales.¹⁵⁴

Por lo general, los artistas dedicados a esta opción vieron en la enseñanza de la miniatura una buena fuente de ingresos, pero a medida que aumentaban las ofertas se sintieron obligados a moderar sus precios¹⁵⁵ y a alternar la enseñanza de la miniatura, como Eduardo Espinosa, en colegios, en casas particulares y en su taller.¹⁵⁶

2.2.4.1 *La miniatura femenina*

Sabido es que la práctica de la miniatura fue extensamente practicada entre hombres y mujeres; sin embargo, dada sus características, ésta se identificaba más con las labores femeninas respecto a otras artes. El grabado, por el trabajo duro que significaba, además del equipamiento de un taller y la inversión que suponía, no se ajustaba a las expectativas de una dama limeña, por tal razón se lo vinculó a una tarea propia de varones, salvo excepciones como el de Aurora San Cristóbal en el último cuarto del XIX.¹⁵⁷ En cambio la pintura y en especial la miniatura,¹⁵⁸ ofrecían mejores alternativas para una dama que buscaba distracción en sus ratos de ocio,¹⁵⁹ pues no cumplía mayor función que la de ser un arte de pasatiempo.¹⁶⁰

Esta incidencia en la enseñanza femenina se hace sentir a partir de 1840, entendiéndosele como una de las artes de adorno que debía aprender toda mujer limeña. Mientras que los miniaturistas varones hacían de esta modalidad su fuente de ingresos, para ellas se convirtió en un simple arte de pasatiempo sin mayor trascendencia, como tampoco lo tuvo su educación basada principalmente en formarlas para el servicio del hogar, sin oportunidades para desarrollar su intelecto en la misma condición que los varones.

¹⁵⁴ *Idem.*, p. 36

¹⁵⁵ Anónimo. "Interesante", p. 1

¹⁵⁶ Anónimo. "Pintura", p. 1

¹⁵⁷ Hija del litógrafo peruano más importante del siglo XIX, Evaristo San Cristóbal, de quien aprendió su oficio. La rudeza del trabajo y la fragilidad de su salud obligaron a Aurora a dejar esta labor ya en el siglo XX. Ver: Leonardini, Nanda. *El grabado en el Perú Republicano*

¹⁵⁸ Dentro de la pintura existieron las modalidades de pintura mural, caballete y miniatura, siendo estas dos últimas las que más se adaptaron a las condiciones de las damas limeñas.

¹⁵⁹ La situación de las mujeres a inicios del siglo XIX estuvo relegada a las labores hogareñas tales como tocar el piano, pintar, bordar y leer poesía.

¹⁶⁰ Majluf, Natalia. "Entre pasatiempo y herramienta artesanal ...", pp. 32-35



“A la joven había que prepararla para el matrimonio y, a veces como se ha comentado, incluso escribir y leer eran consideradas materias poco recomendables.”¹⁶¹

Estas ideas sobre su condición, ya habían sido señaladas por Feijoo en el ámbito ilustrado¹⁶² y llegaron a América a través de las corrientes cosmopolitas para establecerse en los círculos culturales criollos. Se entiende ahora que la situación artística femenina durante el siglo XIX, era una cuestión generalizada tanto en Europa como en América. De alguna forma, la miniatura cubrió ese vacío, de ratos de ocio por momentos de distracción.

“Veremos al hablar de la educación artística en España cómo el dibujo y, en menor medida, la pintura eran adornos agradables que debía poseer cualquier niña burguesa, siempre como pasatiempo intrascendente que no comprometía a mucho”.¹⁶³

Por su carácter intrascendente y el entorno familiar al cual estuvieron destinadas, es posible entender el porqué no se encuentran muchas miniaturas femeninas. A diferencia de las pinturas de gran formato realizadas para ser exhibidas en una exposición, causar el asombro y la admiración de todos, la pintura de miniatura que –si bien disminuyó su sentido de intimidad al ser enmarcada para la contemplación pública-,¹⁶⁴ no fue más allá de formar parte del ornamento femenino, masculino o la decoración del hogar.

“Hoy, tenemos aquí reunidas, unas pocas miniaturas sobre marfil. Augusta Palacio y Oyanguren, ha sabido en sus ratos de ocio, de descanso y bendito descanso, entrenarse en estas joyas que supo regalar a sus familiares y personas amigas. Nunca les dio importancia, por eso las fue haciendo sin otro orden y finalidad que un juego”.¹⁶⁵

¹⁶¹ Estrella de Diego. *Op. Cit.*, p. 133

¹⁶² *Idem.*, p. 96

¹⁶³ *Idem.*, p. 18

¹⁶⁴ Anónimo. “Novedades del gabinete de miniaturas ...”, pag web

¹⁶⁵ Anónimo. “Exposición de miniaturas en Entre Nous”, p. 3



2.2.5 Los temas

Es de señalar que la *miniatura decimonónica* no define su temática durante el XIX. Esta venía configurándose durante décadas, alimentándose de los gustos borbónicos afrancesados que pronto decaerían durante la coyuntura de crisis que sufrió el aparato político virreinal. Recordemos que a finales del XVIII, las guerras y los malos manejos administrativos de la corona española fueron los principales factores que motivaron el descuido de sus dominios de ultramar. En cuestión de décadas el aparato burocrático se vio seriamente afectado y para ese entonces Estado e Iglesia, que antes se constituían en los poderes centrales del virreinato del Perú, vieron rápidamente decaer su poderío. En el ámbito artístico, los encargos de la Iglesia sobre temas religiosos disminuyeron significativamente. A pesar de ello, la tradición en el arte nunca perdió su herencia y por ésta razón se continuaron trabajando, aunque con menor frecuencia, asuntos inspirados en pasajes religiosos, representaciones de santos y vírgenes. No obstante, al hallarse sin el amparo de un mecenas y con talleres artísticos empobrecidos, los artistas de este momento procuraron, en base a sus propios recursos y necesidades, mantener viva la tradición. Con la presencia del español Matías Maestro y los influjos clasicistas del alemán Mengs en España, los cambios fueron gravitantes, pues con ello se dio un viraje en la producción de *miniatura religiosa* con temas de corte clásico. Surge entonces la necesidad de transmitir, a través de la imagen, los ideales de la antigüedad clásica en su forma más no así en su contenido, puesto que en Europa, el concepto mismo de neoclásico era confuso. Su éxito en Lima tuvo corta vida y la *miniatura religiosa* luchó por sobrevivir en la devoción de sus fieles, buscando su propio curso y alimentándose a su vez de enrarecidos influjos y formas incipientes. En tanto la temática religiosa marcaba un descenso gradual, la *retratística* por el contrario sostuvo, a lo largo de la primera mitad del diecinueve, un considerable ascenso que logró su mejor momento a partir de la década de 1820, poniéndose a disposición de los intereses y aspiraciones de una clase emergente criolla y militar. Aún cuando en las primeras décadas careció de un curso definido, optó hábilmente por copiar modelos aristocráticos coloniales, adicionándoles algunas particularidades europeas. Como señala Stanton Catlin, se manifestó con una visible fusión de las normas coloniales y neoclásicas,¹⁶⁶ que luego cambiaría por influjos románticos franceses e ingleses, porque estos se acoplaban mejor al espíritu libertario de las naciones independientes. Dicho espíritu se

¹⁶⁶ Catlin, Stanton & Grieder, Terence. *Op. Cit.*, p. 7



plasma en las obras que Martín Drexel ejecuta durante la segunda década en Lima y Arequipa. En sus pinturas se advierten los atisbos del romanticismo, matizado por el correcto dibujo, el colorido suave y la interpretación psicológica de sus personajes.¹⁶⁷

De esta manera, el retrato-miniatura por sobre el resto de géneros, continuó captando la atención de una exigente sociedad limeña. En cada una de estas piezas se nota la necesidad de perennizar y destacar el estatus del retratado. Este carácter se evidencia en las referencias que nos brinda Emilio Gutiérrez de Quintanilla, al comentar una miniatura pintada sobre lámina de porcelana con el retrato de *Manuel Ignacio de Vivanco*, rodeado de medallas conmemorativas de oro de las batallas de Junín y Zepita, y éstas, a su vez, por una guirnalda de flores hechas con los cabellos del general.¹⁶⁸

En cuanto a temas de paisajes o de género, existen muy pocas referencias a inicio de siglo. La única miniatura sobre marfil que hemos logrado ubicar carece de fecha y representa un paisaje marino firmado por Muñoz.¹⁶⁹ (Fig. 10) Es posible que las miniaturas de género fueran hechas con mayor frecuencia a mediados de siglo cuando pasaron a ser practicadas como exclusividad femenina.

2.2.6 Usos y costumbres

La costumbre de portar miniaturas fue una moda que se dejó sentir en Lima antes y después de la etapa independentista. A partir de la masiva difusión del retrato miniatura en la segunda década del XIX, ésta modalidad pictórica recobró la atención de la ilustrada sociedad criolla, de los militares y de las damas limeñas.

Dado el carácter íntimo que poseía el retrato-miniatura y la cualidad de retener la memoria de una persona querida, tanto damas y caballeros solían guardar como valioso tesoro estas diminutas piezas que conformaron parte del ajuar u ornamento personal. Así lo señala Emilio Gutiérrez de Quintanilla al describir un guardapelo:

“Miniatura en marfil de forma elíptica, (...). Dos vidrios iguales la cubren por ambos lados, i trae adheridos por el reverso, dos mechones enlazados de cabello, el uno rubio i el otro negro, que simbolizan unión conyugal”.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Ugarte y Ugarte, Joaquín. *Op. Cit.*, p. 12

¹⁶⁸ Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. *Catálogo de las secciones colonia i republica ...*, p. 120

¹⁶⁹ Leonardini, Nanda. *Op. Cit.*, p. 298

¹⁷⁰ Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. *Op. Cit.*, p. 188



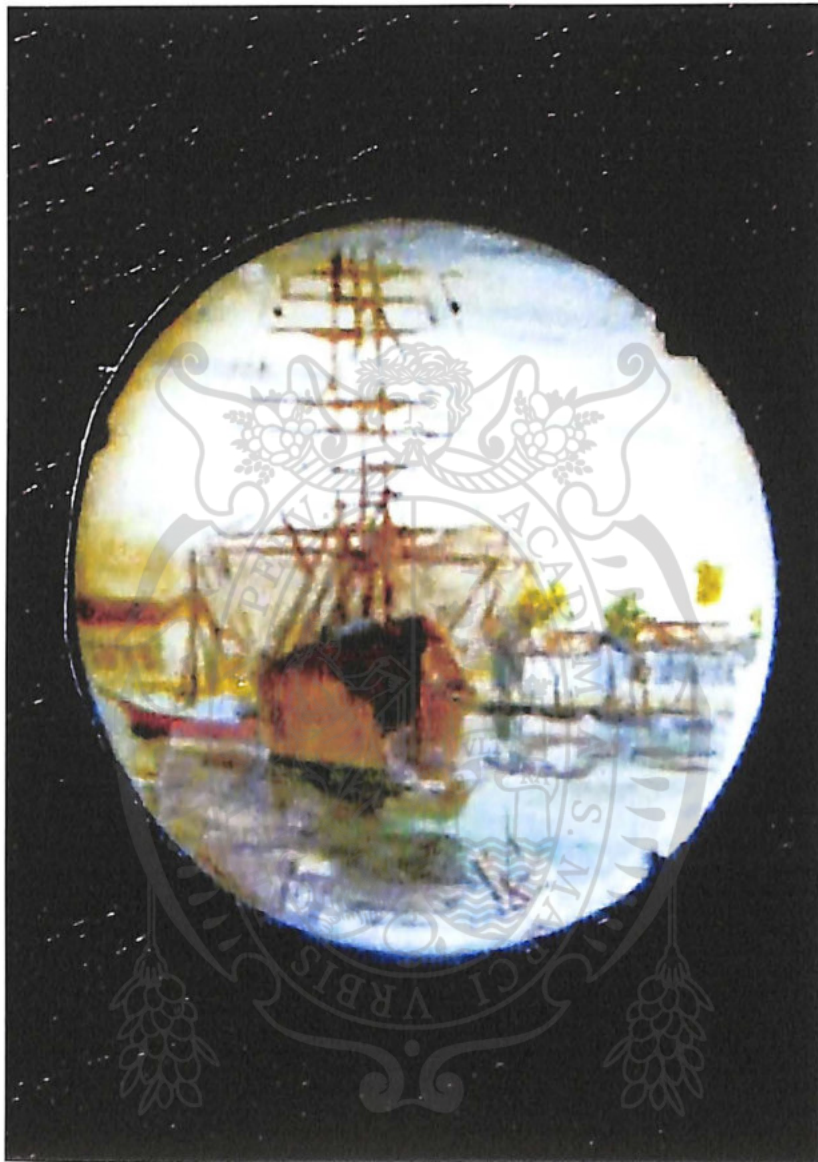


Fig. 10

Muñoz W.

Marina

s.f.

Pintura sobre marfil

s/d

Colección Francisco Yábar



Su uso fue tan generalizado en el medio, que muchas mujeres portaron estas piezas en sus vestidos o sobre su cuerpo en forma de collares, anillos o brazaletes, mientras que los varones los guardaban discretamente en la levita.¹⁷¹ (Fig. 11).

Las miniaturas religiosas también debieron gozar de ese sentido íntimo, pero dirigido principalmente a un acto piadoso. En algunos casos se comprendería esta idea en la elaboración de ex votos que contienen en su interior inscripciones alusivas a la fe, imágenes de santos y donantes; así como en collares del cual pende la imagen de un santo o de una Virgen. A diferencia de los retratos, las miniaturas religiosas suelen albergar la imagen de un santo o una virgen en su lado anverso y reverso.

A partir de la producción del daguerrotipo la miniatura perdió lentamente su carácter intimista y pasó a ser enmarcada en forma de portarretrato visiblemente reconocido en algún lugar de la casa o colgado en la pared.¹⁷²

2.2.7 El declive de la pintura de miniatura

El éxito que logró la miniatura durante las cinco primeras décadas del siglo XIX no presagiaba en absoluto un final determinante. En 1839, cuando la miniatura todavía contaba con el auge y el respeto del público, se inventó el daguerrotipo -novedosa técnica dada a conocer en Lima por Maximiliano Danti en 1842-, que marcó el inicio de una nueva etapa en la representación de la imagen todavía en poder de los miniaturistas.

Esto, sin duda, provocó en los pintores retratistas el temor de que el nuevo invento los llevara a la ruina;¹⁷³ pero muy por el contrario, la clientela limeña continuó durante algunos lustros optando por el retrato en miniatura dado las ventajas que se conseguían de poder idealizar a los retratados y disimular en algunos casos los defectos físicos que no lograba el daguerrotipo. A diferencia de los procedimientos mecánicos que seguían los daguerrotipistas, la miniatura fue considerada un trabajo artístico que dejaba en evidencia el sello particular del artista.

¹⁷¹ Cuadriello, Jaime. *Op. Cit.*, p. 17

¹⁷² Foskett, Daphne. *Op. Cit.*, p. 39

¹⁷³ Anónimo. "Retratos al daguerrotipo", p. 2



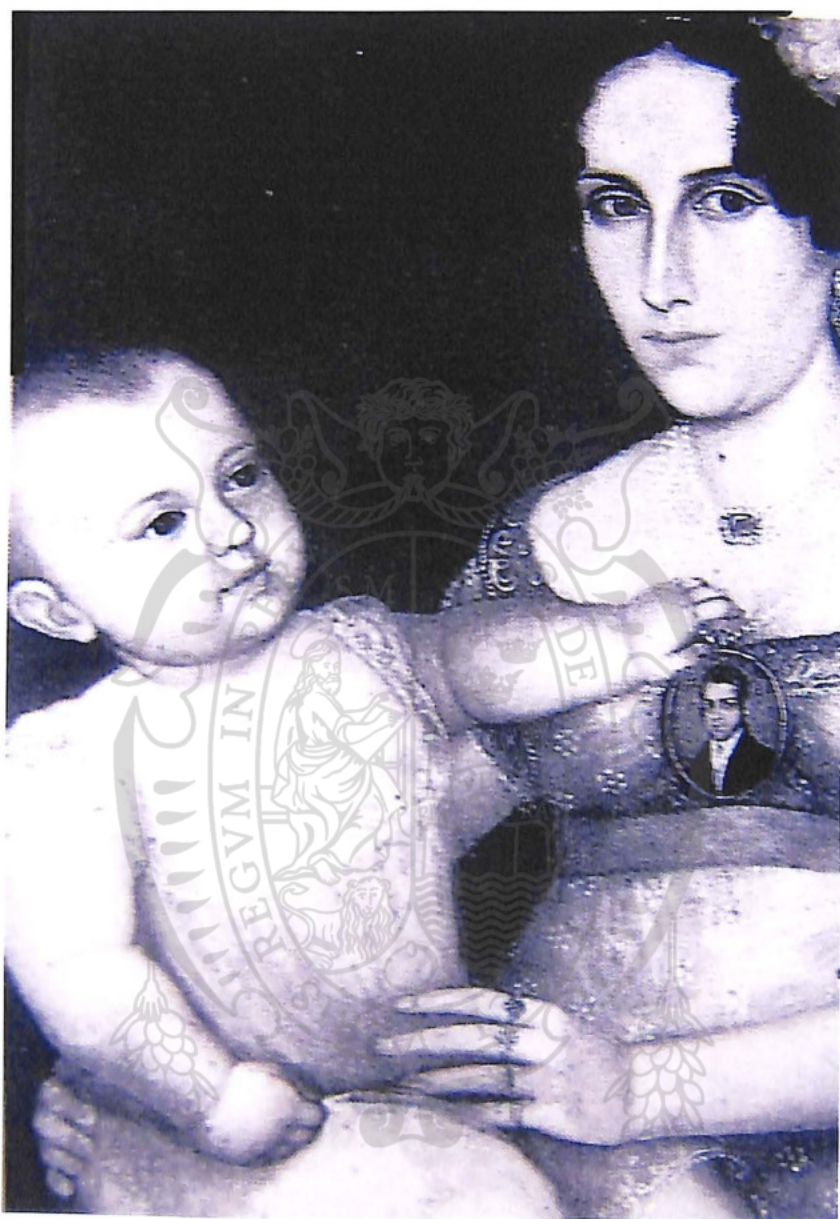


Fig. 11 Mujer portando retrato miniatura



“La jente [sic] que en general se sientan para que la retraten mas bien es lisonjeada que representada con exactitud, y como el sol no condesciende en ocultar un defecto o encarar una belleza, la misma fidelidad de su pintura hará que no tenga parroquianos, y aunque el sol puede dar satisfacción a una pequeña parte de la comunidad, estamos convencidos que la mayor preferirá el pincel de una [sic] artista humano que pueda lograr el producir semejanzas lisonjeras, y hacer que la jente ordinaria parezca pasable”.¹⁷⁴

Pero con el transcurrir del tiempo estas ventajas, que anunciaban los miniaturistas, no servirían de mucho ante los avances del daguerrotipo y las novedades que aparecieron en la capital. En el año de 1842 era común ver a los limeños retratarse al daguerrotipo, visitar las exhibiciones de cosmoramas y panoramas, gabinetes ópticos, el Gran Diorama, todos con acompañamiento musical de piano y órgano.¹⁷⁵ El carácter de semejanza que poseía tanto la miniatura como el daguerrotipo, -el pequeño formato,¹⁷⁶ la presentación, los costos y el tipo de avisos- (Fig. 12), desencadenaron finalmente en una feroz competencia por captar las demandas de la clientela limeña. En sus inicios, el pequeño formato en los daguerrotipos estuvo determinado por el fácil manejo que se obtenía al trabajar las imágenes sobre placas de un octavo (equivalente a 5.5 x 8.3 cm.), las cuales hacían un parecido muy cercano al de las miniaturas. En cuanto a la presentación, ambos solían llevarse en forma de anillos, relicarios, pulseras y relojes. (Fig. 13 y 14)

“Los más de los retratos están tomados en el tamaño común de las miniaturas y algunos en planchas que no son mayores que una moneda de seis periques (un real de nuestra moneda), que son destinados para pulseras”.¹⁷⁷

Parte de esa semejanza asimismo se observaba en los estuches en forma de pequeñas cajas de madera forradas con ricas telas que albergaban miniaturas y daguerrotipos. Pero no fue la única forma de presentación; como en muchos países de Latinoamérica también se optó por elegantes marcos de madera al estilo europeo.¹⁷⁸

¹⁷⁴ *Idem*, p. 2

¹⁷⁵ Gesualdo, Vicente. *Historia de la fotografía desde Alaska ...*, p. 237

¹⁷⁶ Anónimo. “Retratos en el daguerrotipo”, p. 1

¹⁷⁷ Anónimo. “Retratos al daguerrotipo”, p. 2

¹⁷⁸ Cuarterolo, Miguel A. “Las primeras fotografías del país”, p. 16



AVISO.



D. ANTONIO DE MELONI, retratista romano, habiendo rebudado un hermoso estudio de márfiles y pinturas finas, para ofrecer a sus amigos y al respetable público de Lima, hacer los retratos en miniatura de un tamaño si se requiere

aparente para medallas, prendedores o cuadros al precio de media onza de oro.

Es muy recomendable 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.

Las personas que tuvieren retratos sacados por el Daguerrotipo y desearan hacerlos copiar en miniatura en cobre, también ofrece copiarlos perfectamente al mismo precio arriba expresado.

A los señores que deseen instruirse en el bello arte Italiano se propone darles en sus respectivas casas, lecciones de dibujo, y a las que tuvieren principios de él les dará de Miniatura.

Las personas que desearan ocuparlo podrán verlo en las oficinas de las casas número 257 calle de Mercedes frente a la Bola de Oro.

p del p.^o all

Interesante.

RETRATOS FOTOGRAFICOS. CALLE DE MER-
CADERES NUMERO 304.



P. DAVIETTE, artista fotogénico recién llegado de París, tiene el honor de participar a este respetable público, que, por un nuevo descubrimiento, ha perfeccionado tanto como es posible la maravillosa invención del célebre Daguerre; se ha dedicado particularmente a lo más difícil de su arte y se ofrece a la dis-

posición del público para retratar con una perfección que nunca podrán igualar los mejores artistas; pues los más mínimos caprichos de la naturaleza están reproducidos con rigurosa exactitud y sus retratos sacados por el daguerrotipo en algunos segundos, y obrando a la sombra no pueden admitir comparación.

Los precios están fijos a 6, 8 y más pesos según el tamaño, 2 8 además por ir a domicilio, también se encargará de retratar los difuntos, copiar todos los cuadros al óleo, ó de cualquier objeto que le sean pedidos; suplica a las personas que gusten honrarlo con su confianza, que acudan ó manden por él, calle de Mercedes N.º 304 donde se halla todos los días desde las 10 de la mañana hasta las 4 de la tarde.

Junio 20-p. v8. p1. [alt.]

Fig. 12 Modelo de avisos publicitarios publicados hacia 1840 por miniaturistas y daguerrotipistas. (Fuente: Archivo diario *El Comercio*)

Al principio los elevados precios de las miniaturas marcaron una acusada diferencia frente a los primeros daguerrotipos, con precios que oscilaban entre los siete y los 34 pesos, dependiendo si éstos eran realizados de frente o de perfil.¹⁷⁹ Con el perfeccionamiento de la técnica del daguerrotipo –cuyos precios inicialmente llegaron a costar media onza, y más tarde si eran a color 5 ó 6 pesos-¹⁸⁰ los miniaturistas se vieron obligados a abaratar sus costos para mantenerse en el mercado.

Refiriéndose a los miniaturistas ecuatorianos Antonio Santos Zevallos y José Anselmo Yáñez, Natalia Majluf y Luis Wuffarden señalan al respecto:

“Mientras ellos ofrecían sus piezas en veinticinco pesos, sin contar marcos y cajas, Danti sólo cobraba media onza al principio y seis pesos después por cada retrato, incluyendo todas las guarniciones”.¹⁸¹

La tenaz competencia, hizo finalmente que muchos miniaturistas optaran por dedicarse a trabajar daguerrotipos¹⁸² o incursionaran en ambos oficios para poder subsistir. De Lattre por ejemplo, después de un largo viaje científico por las repúblicas del norte, decidió establecerse durante dos meses en Lima donde realizó muchas miniaturas y retratos al daguerrotipo.¹⁸³

Esta relación existente entre pintura y daguerrotipo dio como resultado una serie de variantes; entre ellas la iluminación de daguerrotipos, retocados por los pintores miniaturistas.¹⁸⁴

“La miniatura y aplicaciones artísticas darán á estos retratos un relieve hasta hoy día desconocido, pues la combinación de los lentes, obra del primer óptico de París, permite reproducir hasta los mas minimos pormenores con toda perfección”.¹⁸⁵

En algunos casos se tomó por costumbre realizar miniaturas basadas en retratos hechos en daguerrotipo, o copiando en daguerrotipo miniaturas o retratos pintados,

¹⁷⁹ Anónimo. “Baltazar R. Hervé”, p. 6

¹⁸⁰ Anónimo. “Retratos fotográficos”, s/p

¹⁸¹ Majluf, Natalia y Wuffarden, Luis. *La recuperación de la memoria ...*, p. 29

¹⁸² En 1849, el pintor francés Amadeo Gras decidió viajar con su familia al Perú trayendo consigo un aparato de daguerrotipo que vendió a su amigo Rosquellas en Chuquisaca. En: Gesualdo, Vicente. *Historia de la fotografía desde...*, p. 74

¹⁸³ Unos amigos de las bellas artes. “Bellas Artes”, s/p.

¹⁸⁴ Peflaherrera, Liliana. “La fotografía en el Perú”, p. 86

¹⁸⁵ Anónimo. “Retratos por el daguerrotipo con colores de miniatura”, p. 1



práctica que, iniciada en 1846 logró rápida aceptación.¹⁸⁶ En un aviso publicado en el diario *El Comercio*, Meucci anunciaba a los interesados:

“Las personas que tuvieran retratos sacados por el Daguerreotipo y desearan hacerlos copiar en miniatura en colores, tambien ofrece copiarlos perfectamente al mismo precio arriba expresado”.¹⁸⁷

Mc. Elroy señala que esa modalidad fue practicada por Raymundo Monvoisin, Eduardo Espinosa, Manuel D. Carbajal, Santiago G. Sawkings, Santiago Ostrader, Boggs, Crossman y uno que firmó solamente como D.Q.¹⁸⁸ De otro lado Mr. Adams, a través de la máquina de daguerrotipo, ofrecía a la clientela limeña “copiar pinturas hechas al óleo, retratos hechos en Daguerreotipo, miniaturas, dibujos”, etc.¹⁸⁹

Con el surgimiento de la fotografía en 1850, los intentos de la miniatura para continuar vigente en la sociedad quedaron cada vez más relegados, dando paso a un exclusivo arte de pasatiempo de las mujeres limeñas. La capacidad de poder retocar las imágenes fotográficas significó un notable avance que permitió a la fotografía incursionar en el plano artístico y terminar definitivamente con la vigencia de la pintura.

2.3 Aspectos técnicos y compositivos

Entre fines del siglo XVIII e inicios del XIX, el escenario artístico limeño se nutre de nuevos influjos europeizantes, sin que esto signifique un abandono radical de las formas pictóricas tradicionales. Así lo demuestran algunos ejemplos que, asociados a novedosas técnicas y materiales durante el XIX, expresaron un carácter renovado en la pintura de miniatura, sentido que se pone de manifiesto tanto en el tema religioso como de retratos. Para el caso de los religiosos, hemos tomado como referencia un conjunto de miniaturas de la Quinta De Presa, que serán de ayuda para comprender el carácter funcional de la imagen y conocer los recursos técnicos y formales de los que se valió el miniaturista decimonónico. En líneas generales, las representaciones comprenden escenas de santos, obispos y pasajes religiosos cuyo tratamiento escapa a los

¹⁸⁶ Majluf, Natalia y Wuffarden, Luis. *La recuperación de la memoria ...*, p. 29

¹⁸⁷ Anónimo. “D. Antonio de Meucci”, s/p

¹⁸⁸ Mc. Elroy, Douglas Keith. *The history of photography in Peru...*, p. 31

¹⁸⁹ Anónimo. “Daguerrotipo mejorado”, p. 1





Fig. 13. Anónimo. *Retrato de caballero*. ca. 1840. Temple sobre papel. 4.7 x 3.7 cm. Colección Luis E. Wuffarden. Fuente: Natalia Majluf y Luis Wuffarden. *La recuperación de la memoria: El primer siglo de la fotografía Perú 1842-1942*



Fig. 14 Anónimo. *Retrato de Manuel Prado y Ugarteche*. Década 1870. Fotografía sobre papel. s/d. Museo de Arte de Lima. Fuente: Natalia Majluf y Luis Wuffarden. *La recuperación de la memoria: El primer siglo de la fotografía Perú 1842-1942*



academicismos y no necesariamente por una carencia de conocimientos en pintura; hay que tener en cuenta que durante estas décadas, la miniatura religiosa se orientó preferentemente a cubrir una necesidad devocional de carácter íntimo más que estético. Sus particulares características matizadas de un carácter clásico nos hablan del tránsito que sufre la pintura cuando corrientes europeas neoclásicas se internaban en los dominios de ultramar.

La técnica más común en este tipo de pinturas ha sido la acuarela sobre papel, aunque también las hubo sobre planchas de cobre. Aunque poco se sabe en Lima respecto del uso del papel para pintar miniaturas, vale la pena señalar las recomendaciones que dan algunos miniaturistas extranjeros en el uso de este soporte. Mr. Mansion, discípulo del famoso miniaturista Isabey, en su *Tratado de la Pintura a la Miniatura*, sugería por ejemplo utilizar el papel y el cartón Bristol para pintar a la acuarela, ni muy fino ni demasiado unido, a fin de lograr mejores resultados¹⁹⁰ y que de acuerdo a la pericia logran luminosidad y armoniosa transparencia. Esta sería la razón de que aún hoy en día conserven intacto su colorido y frescura.

Compositivamente, tienden a mantener una cierta ingenuidad de ejecución que nos permite determinar el por qué la miniatura de los primeros años no puede ser neoclásica en el estricto sentido de la palabra, aún cuando para ello se valga de una serie de elementos o técnicas foráneas; entre ellos el dibujo, que durante la primera mitad de siglo cumplió un rol fundamental, convirtiéndose en uno de los recursos más utilizados y difundidos en talleres artísticos a principios de siglo.

De manera particular, lo que hace el miniaturista es realizar un boceto sobre el cual aplica los colores por planos definidos que hacen de la imagen una representación planimétrica pero rica en detalles. En la miniatura del *Santo Obispo*, (Fig. 15) las formas definidas procuran a la imagen claridad y un carácter frío y estático. En el intento de trabajar la profundidad, el artista se aleja de las normas de la perspectiva y se vale de la superposición de elementos en diferentes planos; véase que la mitra del obispo y la cabeza del santo, a pesar de hallarse distantes, mantienen las mismas proporciones. Los elementos de fondo (la columna clásica o la vestimenta de Jesucristo a la usanza grecorromana en la *Coronación de espinas*), dan una idea de las preferencias clásicas que se introduce en este tipo de temas.

¹⁹⁰ De la Roca, Mariano. *Práctica de la miniatura desde los antiguos...*, p. 242



En la obra del *San Ambrosio (Fig. 16)* y del *Santo Obispo*, la correspondencia que guardan entre sí es significativa, porque son tratados bajo los mismos criterios. Ambos sostienen un equilibrio en la composición e incluyen en la escena una mesa, un libro y atributos que recuerdan las pinturas coloniales de mediados del XVIII. Asimismo, poseen un carácter clásico, solemne, mesurado; meticulosidad de detalles y un cromatismo más austero que le otorga un aire reflexivo y de meditación.

La intención por rodear al personaje de elementos, es asunto que puede variar en algunos casos. En la miniatura de *San Simón Stock, (Fig. 17)* la economía de elementos permite una percepción inmediata del santo carmelita quien porta entre sus manos un escapulario como su principal atributo. El juego de líneas bien definidas, los contrastes lumínicos y de color aseguran, a diferencia de anteriores obras, un efecto más dinámico y menos convencional. El fondo visiblemente iluminado, apenas deja en evidencia el esbozo de unas nubes que enfatizan la espiritualidad del tema. En un extremo, se ha dejado una inscripción que a la letra se lee: “S: Simon Stock.”

Todo parece indicar que tanto expertos como aficionados pintaron miniatura en base a tratados de pintura que llegaban del exterior. Esto se comprueba si comparamos una obra limeña como la *Coronación de espinas (Fig. 18)* con las recomendaciones que hace el español Poleró y Toledo en su *Tratado de la pintura en general*, donde recomendaba inscribir estas composiciones dentro de un óvalo o una pirámide para así mantener una armónica distribución de todo el conjunto¹⁹¹ que no sería suficiente – según lo señalaba Mr. Mansion, en su *Tratado de la pintura a la miniatura-*, sin la adecuada unión por medio de una acción, de modo que pueda constituirse una forma piramidal, evitando que las extremidades formen líneas rectas, horizontales, perpendiculares u oblicuas.¹⁹²

En el campo del retrato miniatura, la inclusión de novedosas técnicas también fue un factor importante en el incremento de la demanda de retratos. A pesar de que en Lima se siguió utilizando el papel y el cartón o la cartulina, fue el marfil uno de los soportes que logró mayor aceptación. Para satisfacer las demandas de una exigente clientela, se trajeron desde Europa en forma de delgadas láminas de 24, 30, 36 y 42 líneas que eran los tamaños más usuales.¹⁹³ Sobre este particular, existen tratados

¹⁹¹ Poleró y Toledo, Vicente. *Tratado de la pintura en general*, p. 101

¹⁹² De la Roca, Mariano. *Op. Cit.*, p. 238

¹⁹³ Poleró y Toledo, Vicente. *Op. Cit.*, p. 130





Fig. 15 Anónimo. *Santo obispo*. S. XIX. Acuarela sobre papel. 6 x 5 cm. Museo Quinta de Presa



Fig. 16 Anónimo. *San Ambrosio*. S. XIX. Acuarela sobre papel. 6.5 x 5.5 cm. Museo Quinta de Presa



Fig. 17 Anónimo. *San Simón Stock*. S. XIX. Acuarela sobre papel. 8 x 7 cm. Museo Quinta de Presa



Fig. 18 Anónimo. *Coronación de espinas*. S. XIX. Acuarela sobre papel. 7.5 x 6.5 cm. Museo Quinta de Presa



Europeos que describen al detalle su preparado y pintado. Dado que el marfil poseía una textura grasienta que la hacía compleja para absorber los pigmentos, hubo que darle un tratamiento especial bajo una serie de procedimientos:

“Este material, por tanto, requería una preparación lenta, ya que debía blanquearse, mediante calor, evitando que éste fuera excesivo ya que podía perder transparencia y volverse quebradizo; pulirse con navaja de afeitar, limas o raspadores; y dotarle de una cierta rugosidad con polvos de piedra pómez.”¹⁹⁴

En Lima, su uso fue generalizado por el efecto de brillo y transparencia que otorgaba al retrato. No obstante, la belleza de estos retratos no radicaba sólo en el tipo de soporte sino también en la calidad de los pigmentos y en la habilidad del artista para diseñar y aplicar los colores. Para evitar estropear el marfil, algunos tratados europeos aconsejaban usar papeles especiales que cumplían función de calco, los cuales eran cubiertos de polvo por el reverso para luego ser colocados sobre el marfil. Sobre ella dibujaban con ayuda de una varilla de madera las formas que, aún incompletas, eran repasadas con punteros de plata por el original para luego proceder a la aplicación de los pigmentos¹⁹⁵ (Fig. 19). Otros miniaturistas más intrépidos como Mr. Mansion, preferían trabajar de manera directa sobre el marfil ya pulido y engrasado para luego aplicar los colores.¹⁹⁶ En Lima desconocemos documento alguno que nos hable sobre este asunto, pero si revisamos la *Guía de aficionados a la miniatura, empastado, iluminación y pastel* del madrileño Cirilo Magadán y Gamarra, cuya segunda edición data de 1827¹⁹⁷, encontraremos interesantes datos sobre el origen y la variedad de pigmentos.¹⁹⁸ Según Torben H. Colding estos colores eran aplicados bajo dos modalidades: el *stipling* (punteado) y el *hatching* (tramado), siendo el primero el más utilizado porque permitía la apropiada unión de los colores. Por lo general, lo que se hacía era “puntear sólo las

¹⁹⁴ Espinosa, Carmen. *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas*, p. 98

¹⁹⁵ *Idem.*, p. 99

¹⁹⁶ De la Roca, Mariano. *Op. Cit.*, p. 219

¹⁹⁷ La primera edición fue publicada en 1743 con el título de *Noticia experimental para practicar la Miniatura, estampado (tachado) Empastado, Aguadas y Pastel*

¹⁹⁸ Sobre este asunto, Cirilo Magadán y Gamarra señala una larga lista definida por categorías: colores encarnados (laca, carmín, bermellón, azarcón, minio, tierra roja, pavonazo y lápiz colorado), azules (ultramar, azul verde, azul de Prusia, berlino de Génova, añil de Indias y orchilla), verdes (verde-lirio, cardenillo, vedija, verdacho, ignoto y verde montaña), colores amarillos (azafrán, gutagamba, ancora, esencia de hornaza, yano santo, hiel de liebre, ocre y genuli), sombras y oscuros (de Venecia, sombra del viejo, hollín de chimenea, goma de álamos negros y espalto), negros (humo de pez, negro marfil, huesos de melocotón y tinta de China), y blancos (cáscara de huevo, alabastro y albayalde).





Fig. 19 Dibujos para miniatura realizados a lápiz sobre papel. (Fuente: M. Carmen Espinosa. *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas*)



carnes y lo demás empastarlo como al olio¹⁹⁹ a diferencia del *hatching* que requería de habilidad y precisión en los trazos.¹⁹⁹

En el ámbito local, aplicar estas técnicas y sus procedimientos tuvieron resultados diversos como resultado de su práctica, en algunos casos, por manos aficionadas y por la adopción en la retratística de modelos convencionales. Así tenemos de estos primeros años, un primoroso *Retrato de niña* (Fig. 20) realizado a la acuarela sobre papel, procedente con seguridad de alguna noble familia limeña, se observa el interés por remarcar la delicadeza asociada a la corta edad del modelo. Destaca sobremanera el vestido al estilo imperio que predominara en Francia por su sencillez, el talle corto y las mangas redondeadas, y que a su vez nos refieren las constantes influencias de las modas europeas en Lima a inicios de siglo. El tipo de pincelada tiende a ser meticulosa, con especial esmero en el rostro y en los cabellos, en tanto la postura de los brazos carece aún de la naturalidad deseada. El tipo de luz es frontal y baña en su totalidad la figura de la pequeña y parte del fondo neutro, compuesto por vapores que le otorgan el carácter romántico.

Otros miniaturistas, aún entrado el nuevo siglo, prefirieron seguir los caracteres del retrato virreinal. Así lo confirman algunas miniaturas femeninas que comprenden la segunda década. Los retratos de doña *Gertrudis de Llano y la Casa de Soria, Manuela*

*Díaz de Rávago y Avellafuentes Vda. de Riglos*²⁰⁰ y *Carmen Rosa de Rávago de Puente* carecen de una postura natural y tienden a ser más dibujísticos, esquemáticos y en algunos casos desproporcionados. Existe un mayor interés por destacar detalles externos y ornamentales que recuerdan los retratos del pintor Gil de Castro, más que el carácter mismo de la retratada. Ese podría ser el caso del retrato de doña *Gertrudis de Llano y la Casa de Soria*, (Fig. 21) cuya intención se centra en destacar su estatus social a través de una lujosa indumentaria. Y lo mismo podría decirse de los retratos de las aristocráticas *Manuela Díaz de Rávago y Avellafuentes Vda. de Riglos*²⁰¹ y *Carmen Rosa de Rávago de Puente* (Fig. 22 y 23) cuyas semejanzas en el tratamiento, dan cuenta de que fueron realizadas por la misma mano; sólo que en el primer caso, la retratada está provista de una ampulosa escenografía con cortinaje y detalle de

¹⁹⁹ Espinosa, Carmen. *Op. Cit.*, p. 101

²⁰⁰ Existen algunas diferencias en el apellido de la retratada. En el artículo publicado por María Wiese "Modas de ayer y elegancias que fueron", figura como *Manuela Rávago de Riglos* en tanto que la *Guía necro-social de Lima, Callao y Balnearios* considera la denominación que citamos líneas arriba.

²⁰¹ Doña Manuela contrae matrimonio con José Riglos y Lasala, Cónsul General de la Argentina en Lima





Fig. 20

Anónimo.
Retrato de niña
Inicios S. XIX
Acuarela sobre papel
7 x 5.5 cm.
Museo de Arte de Lima



arquitectura que se ha tomado como referencia de los retratos coloniales dieciochescos. No obstante, la vestimenta habla ya de un cambio en la moda, que varía a partir de la década de 1820 con la presencia de complicados peinados, vestidos de talle corto, amplias mangas y rico ornamento compuesto por aretes, broches, sortijas y brazaletes que dan cuenta del boato y la elegancia de la limeña de aquel entonces.

Los retratos masculinos de la década de 1820 y 1830, se observan más sencillos. En casi todos predomina la línea para definir con exactitud las formas así como la pincelada ligera y minuciosa que le otorga un carácter sensible. En líneas generales, siguen el formato oval con la figura del retratado de medio cuerpo, en tres cuartos y con la mirada dirigida al espectador. En la pintura de *José María Romero Farías*²⁰² (Fig. 24) algunas indagaciones nos permiten saber que Romero Farías fue venezolano y llegó a Lima en 1823, integrando las expediciones libertadoras bajo el cargo de Comisario de Guerra de la Guardia del Ejército Libertador de Simón Bolívar. Considerando que se trataba de un personaje con activa participación en la causa independentista, este retrato debía representar la nobleza del retratado. Plásticamente, la miniatura resulta sugerente por la elegancia, el acabado de las formas y la delicadeza del pincel –de caracteres románticos-, que inducen a compenetrarnos con el personaje. La levita –de color azul o negro según la costumbre y que deja lucir el cuello finamente trabajado-, fue de uso común entre la década de 1820 y 1830 por los ciudadanos limeños y extranjeros. Durante este periodo seguir de cerca las modas europeas, no se hizo esperar, llegando incluso a copiar algunas de las excentricidades inglesas que originó el dandismo. Llama asimismo la atención, el tipo de peinado que se usó durante este periodo. A diferencia del común de los ciudadanos, los militares solían llevar largas patillas y bigotes (Fig. 25 y 26). Hacia 1820, Simón Bolívar y José María Romero Farías imponían la moda de los cabellos peinados hacia adelante a diferencia de Agustín Gamarra y Pascual Saco Oliveros que prefirieron llevarlo desordenado a la moda Titus.²⁰³

A pesar de que el retrato de José María utiliza las tonalidades frías de los azules, mantiene dentro de sí una calidez en el rostro producida por una luz artificial. Sus gestos que participan de ese intimismo, expresan un agradable efecto que no es casual, ya que el artista se rige por las recomendaciones de los tratados para pintar a la

²⁰² Nace en Marinas (Venezuela) aproximadamente en el año de 1795 y muere en Lima en el año de 1855. Según Michael Romero, descendiente del prócer, llega a Lima en el año de 1823.

²⁰³ Lauer, James. *Breve historia del traje y la moda.*, p. 163





Fig. 21

Anónimo.
Gertrudis de Llano y la Casa de Soria
ca. 1820
Fuente: Felipe A. Barreda. *Dos linajes*





Fig. 22. Anónimo. *Manuela Díaz de Rávago y Avellafuentes Vda. de Riglos*. ca. 1820. Fuente: María Wiese. "Modas de ayer y elegancias que fueron"



Fig. 23. Anónimo. *Carmen Rosa de Rávago de Puente*. ca. 1820. Fuente: María Wiese. "Modas de ayer y elegancias que fueron"



miniatura. En los retratos de militares, existe la tendencia por destacar el carácter marcial y la rica indumentaria. En el *Autorretrato* de Pascual Saco Oliveros²⁰⁴ (Fig. 27) resulta interesante resaltar la manera cómo el artista aprovecha los novedosos recursos adicionándolos a la tipología del retrato miniatura colonial, a fin de mantenerlo vigente ante la demanda de una nueva clase dirigenal. Sólo así se puede comprender el por qué, aún entrado el nuevo siglo, el retrato mantiene esa dualidad local-foránea, perceptible en el tratamiento acartonado del retratado, en el sentido moral y en la preferencia por el dibujo, que es particularidad de los retratos neoclásicos europeos.²⁰⁵ Ello sin embargo no le resta vitalidad, sus gestos sugieren una mirada inteligente, vivaz y penetrante; en tanto el fondo se encuentra provisto de vapores, tal como lo recomienda Mr. Mansion en su *Tratado de la pintura a la miniatura*, al señalar que estos deben ser tratados con acuciosidad, sin darles el mismo valor en todas partes, como lo enseña el natural y porque la necesidad de crear una vaguedad de color alrededor de la cabeza, hace que esta resalte y tome relieve.²⁰⁶

Entrado en las décadas de 1830 y 1840, veremos cómo el retrato se ajusta a las necesidades del momento, con ciertos atisbos de romanticismo y, a diferencia de décadas anteriores, existe el interés por interiorizar aún más en la imagen del retratado. En el *Retrato de Agustín Gamarra*, (Fig. 28) hay una intención por destacar su sensibilidad más allá de la simple descripción. Don Felipe Barrera y Aguilar quien conoció al personaje, lo retrató por medio de una pincelada meticulosa, bien definida, destacando su expresión adusta. El interés por dotarla de mayor realce, lo llevó a cometer algunas imperfecciones en tan elevado cuello, detalles que finalmente logra superar al concentrar la atención en la expresividad del retratado.

En la mayoría de los casos veremos que retratos de este tipo carecieron de firma y fecha que identificara al artista, salvo excepciones como el retrato del argentino *Andrés Rizo Patrón y Vera*, (Fig. 8) que se encuentra firmado por Eduardo Espinosa y fechado en la parte posterior en el año de 1830. Del retratado, sabemos que se establece en Lima en 1826 y muere en el Callao el 28 de enero de 1838 a la edad de 36 años. Durante su permanencia en el Callao ejerció oficio como diputado de empresas. Es posible entonces que el retrato fuera ejecutado en esta ciudad, si tomamos en cuenta que

²⁰⁴ Sabemos que el artista, además de desempeñar actividad en la milicia, también realizó considerable producción pictórica que posteriormente fue saqueada durante la invasión chilena en Lima.

²⁰⁵ Catlin, Stanton & Grieder, Terence. *Op. Cit.*, p. 5

²⁰⁶ De la Roca, Mariano. *Op. Cit.*, p. 237





Fig. 24

Anónimo
Coronel José María Romero Farías
ca. 1820

Posible ubicación en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú

Fuente: Tomado de una fotografía, propiedad de Michael Romero, descendiente del prócer



en ese año –según un diario de la época-, Eduardo Espinosa se encontraba pintando miniaturas entre Lima y el Callao. La pintura lo representa a edad de 27 ó 28 años, imponente y con aire noble y sereno. A la par de otras miniaturas como la de *José María Romero Farías*, esta pieza goza de vistosa luminosidad que le confiere fuerza y vitalidad a la imagen. El artista se detiene en el personaje, siguiendo las particularidades del retrato decimonónico –sencillo en su carácter si lo comparamos con los retratos coloniales-, y se concentra principalmente en destacar su estatus, a través de la vestimenta, e importancia en el medio social a través de su imagen. El artista resalta con esmero la suntuosidad del retratado vestido con levita azul, camisa de cuello alto, leontina y corbata negra. Como sabemos, Eduardo Espinosa fue considerado para su época un talentoso pintor de retratos en Lima durante la década de 1830. Al pincel de trazo ágil y suelto, adiciona un trabajo meticuloso y cuidadoso de los cabellos de vena romántica. Se permite incluso trabajar algunos otros pormenores con notable maestría; las texturas de las telas, el trabajo de la leontina de notable realismo o la coloración de los ojos e, incluso, no ha dudado en dejar en evidencia algunos defectos físicos visuales del retratado, que no era muy peculiar resaltar en este tipo de retratos. No obstante, hay que señalar que su talento como retratista se debe en parte al efectismo visual que confiere al retrato, el cual no lo excluye de cometer algunas imperfecciones anatómicas, nótese que el volumen del cuerpo es desproporcionado. Este detalle ya lo señalaba Mr. Mansion en su *Tratado de la Pintura a la Miniatura*, donde recomendaba poner especial cuidado y esmero en el estudio de la postura de los cuerpos.

“En una cabeza colocada de tres cuartos hay un lado en perspectiva, y de no estar bien colocado según todas las reglas, saldría muy ancho: el ojo del lado escorzado parece siempre más corto y más abierto”²⁰⁷.

En el transcurso de esta década y la subsiguiente, el retrato miniatura continuó nutriéndose de los variados gustos y preferencias de la época, que iban desde una pincelada lineal a otra romántica, o de la representación de un retrato idealizado a otro tratado con notable realismo, como en el *Retrato de un caballero* (Fig. 13) que data aproximadamente de 1840. Desconocemos la identidad del personaje pero se trata de

²⁰⁷ *Idem*, p. 232





Fig. 25

Anónimo
Militar desconocido
s.f.
Acuarela sobre papel
7 x 6 cm.
Museo de Arte de Lima





Fig. 26

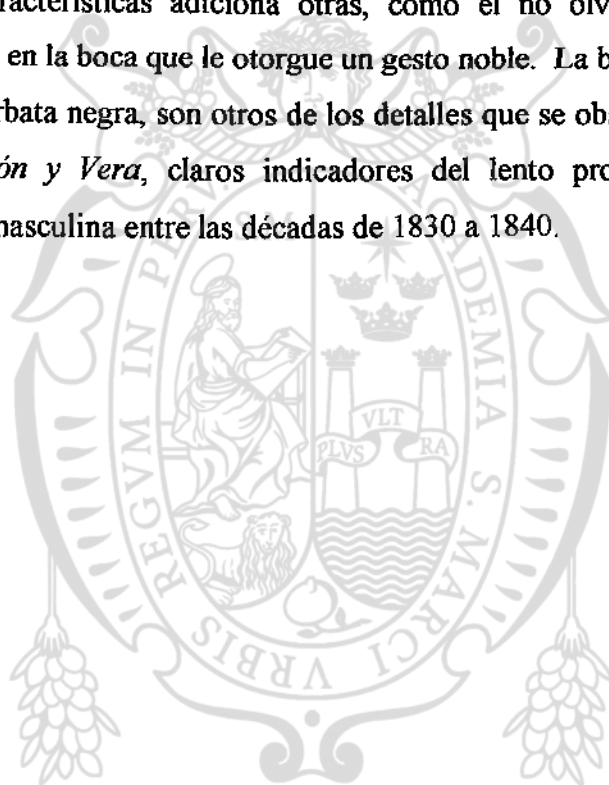
Anónimo
Genl. José Mateo Arróspide González
ca. 1830
Óleo sobre marfil
15 x 6.8 cm.
Colección Ramón Arróspide Noering



una obra bien concebida en cuanto al tratamiento plástico se refiere. Otra vez Mr. Mansion, describe sobre el modo de pintar retratos que bien puede ajustarse a las características de esta miniatura.

“La elección de la expresión más favorable, el modo de manejar el color, el reparto de la luz, el esmero de suavizar los contornos, el modo de disponer el peinado, la colocación de los accesorios y la tinta de los fondos, unidos á un ademan suelto y natural, dan bastantes recursos para hacer de un modelo insignificante un retrato muy agradable”.²⁰⁸

A estas características adiciona otras, como el no olvidar que el retratado mantenga un rictus en la boca que le otorgue un gesto noble. La barba en torno al rostro o el uso de una corbata negra, son otros de los detalles que se observan en el retrato de *Andrés Rizo Patrón y Vera*, claros indicadores del lento proceso de cambio que atraviesa la moda masculina entre las décadas de 1830 a 1840.



²⁰⁸ *Idem*, p. 233





Fig. 27

Pascual Saco Oliveros

Autorretrato

ca. 1820

s/t

5.5 x 4.5 cm.

Colección Victoria Saco Salcedo

Fuente: Tomado de una fotografía de propiedad del Museo de Arte Italiano





Fig. 28

Felipe Barreda y Aguilar
Mariscal Agustín Gamarra
ca. 1830

Fuente: Felipe A. Barreda. *Eléspuru*



Capítulo III

La miniatura de Francisca Zubiaga de Gamarra

La Mariscala



Capítulo III

Un ejemplo sin precedente. La miniatura de doña Francisca Zubiaga de Gamarra: La Mariscala

"(...) todo en ella anunciaba a una mujer excepcional, tan extraordinaria por el poder de su voluntad como por el alcance de su inteligencia."

Flora Tristán. *Peregrinaciones de una paria.*

3.1 Panorama biográfico

Una de las personalidades más controvertidas, pocas veces tomadas en consideración dentro del proceso político de la nación, es la de doña Francisca Zubiaga de Gamarra, quien representó el orden en un momento de caos y desorden político.

De sus datos biográficos sabemos que nació en la aldea de Huarcaray, Cusco un 11 de setiembre de 1803 y que su educación la pasó entre un convento de novicias y campamentos militares que afianzaron su temperamento.²⁰⁹ Designada para poner la corona de laureles a Simón Bolívar cuando pasó por el Cusco, tiempo después huiría del convento para casarse en 1825 con el prefecto del Cusco, el general Agustín Gamarra a quien seguiría en todas sus campañas militares aprendiendo de los triunfos y de las derrotas.

A la caída del Mariscal José de La Mar en 1829, sus sueños de alcanzar el poder político tras la figura de su esposo se harían realidad. Sin perder tiempo, partió a Lima donde estableció un gobierno autoritario y represivo para poner fin a las continuas conspiraciones contra el Presidente. Su fama de temida mujer fue conocida en los ámbitos militares a tal punto que muchos le guardaron respeto y disciplina. Esta actitud ruda y un tanto varonil para la época, hizo que se ganara el apelativo de La Mariscala, apodo que encajaba perfectamente en la personalidad de una mujer provinciana que

²⁰⁹ Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. t. 2, p. 13



rompió con los esquemas tradicionales de las limeñas de su tiempo. También recibió el apelativo de “Pancha garrote”. El historiador Jorge Basadre la describe así:

“(…) Sus maneras son masculinas y lejos de lo grácil. Sus actos son los de un hombre. Dispara la pistola con gran precisión en el tiro, maneja la espada con mucha agilidad y es un arriesgado e intrépido jinete. Su diversión mayor consiste en jugar ajedrez. Nunca baila”.²¹⁰

A pesar del control que ejerció en la capital, muchos de los motines que se conspiraron en contra de ella y de su esposo se iniciaron precisamente a partir de su cargo como presidenta del Perú, lo que hacía evidente la existencia de una profunda disconformidad existente en las esferas militares y en los altos círculos sociales. Algunos de estos incidentes muestran con claridad la inquietud y zozobra que reinaba en la ciudad limeña

“Los años que ocupa la Mariscala el poder, son recordados por tres episodios importantes: la deposición del Vicepresidente La Fuente, la paliza que manda propinar al periodista Calorio y la revolución que se hace contra Luis José de Orbegoso, electo Presidente del Perú, en enero de 1834”.²¹¹

La elección de José Luis de Orbegoso en 1834 obligó a los esposos salir de palacio. Después de la batalla de Huaylacucho y el abrazo de Maquinhuyo, que pusieron fin a la guerra civil, Agustín Gamarra y doña Francisca tomaron rumbos diferentes. Mientras el primero atravesaba el Lago Titicaca con rumbo a Bolivia, doña Francisca marchó rumbo a Islay y luego al Callao donde arribó en junio de 1834; allí le esperaba una orden de destierro hacia Chile.²¹²

Antes de partir, recibió la visita de la franco-peruana Flora Tristán quien, en su libro *Peregrinaciones de una paria* relata las últimas conversaciones que sostuvo con doña Francisca antes de abandonar el país, así como un precioso esbozo de esta singular dama, a quien le dedica su último capítulo:

²¹⁰ *Idem.*, p. 13

²¹¹ Neuhaus Rizo Patrón. *Pancha Gamarra, La Mariscala*, p. 56

²¹² *Idem.*, pp. 101-102



“Prisionera, doña Pancha era todavía presidenta. La espontaneidad de su gesto manifestaba la conciencia que tenía de su superioridad. Nadie permaneció en la cubierta, aunque corrido el toldo era el único sitio donde se estaba protegido de un sol abrasador. Todo el mundo quedó abajo, en el puente. Me examinaba con gran atención y yo la miraba con no menos interés. Todo en ella anunciaba a una mujer excepcional, tan extraordinaria por el poder de su voluntad como por el gran alcance de su inteligencia. Podía tener 34 o 36 años, era de talla mediana y de constitución robusta, aunque muy delgada. Su rostro, según las reglas con que se pretende medir la belleza, no era ciertamente hermoso. Pero a juzgar por el efecto que producía sobre todo el mundo, sobrepasaba a la más bella. Como Napoleón, todo el imperio de su hermosura estaba en su mirada. ¡Cuánto orgullo! ¡Cuánto atrevimiento! ¡Cuánta penetración! ¡Con qué ascendiente irresistible imponía el respeto, arrastraba las voluntades y cautivaba la admiración! El ser a quien Dios concede aquella mirada no necesita de la palabra para gobernar a sus semejantes. Posee un poder de persuasión que se soporta y no se discute. Su nariz era larga, con la punta ligeramente arremangada. Su boca grande, pero expresiva. Su cara larga, pero llena de vida. Tenía una enorme cabeza coronada por largos y espesos cabellos que bajaban hasta la frente. Eran éstos de un castaño oscuro, brillante y sedoso. Su voz tenía un sonido sordo, duro e imperativo. Hablaba de una manera brusca y seca. Sus movimientos eran graciosos, pero traicionaban constantemente la preocupación de su pensamiento”²¹³.

Su llegada a Chile le presagiaría un rápido final ante la indiferencia de la sociedad local. Enferma y olvidada con la única compañía del fiel secretario, el señor Escudero, muere en Valparaíso un 5 de mayo de 1835,²¹⁴ a los pocos meses de su arribo.

Historiográficamente, su figura ha sido tratada en forma somera en libros generales, como el de Jorge Basadre en *Historia de la República del Perú* y el de Pablo Macera en el tomo referente a la República de su *Historia del Perú*, siempre ligada a la

²¹³ Tristán, Flora. *Peregrinaciones de una paria*, pp. 523-524

²¹⁴ Lastres, Juan. *Una neurosis célebre*, p. 102



figura de su esposo. También le dedican escuetos párrafos los Diccionario de Milla Batres, Tauro del Pino y el *Diccionario Enciclopédico del Qosqo* escrito por Angel Avendaño.

3.2 El retrato de La Mariscala

En la centuria decimonónica sólo dos esposas de presidentes han sido retratadas. Francisca Zubiaga de Gamarra y Francisca Diez Canseco de Castilla. De la primera existen tres obras anónimas: un grabado en custodia de la Biblioteca Nacional donde se le aprecia vestida con traje militar, un óleo de factura cusqueña en poder de la familia La Torre Romainville²¹⁵ y una miniatura guardada con gran celo en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú.

Por su parte, el óleo de doña Francisca de Diez Canseco elaborado por el italiano Leonardo Barbieri, es de gran tamaño; en él la esposa de Castilla aparece imponente, de cuerpo entero, detentando a través de los elementos que la acompañan, el poder político, económico y social.²¹⁶

Pero volvamos a la Mariscala. Lo cierto es que los ejemplos que de ella existen revelan importantes indicios de su comentada personalidad, muy singular para su tiempo, pues cumplió un rol clave en el proceso político de la República durante una década. Llama asimismo la atención que sean tres los retratos pintados mientras estaba viva sobretodo sabiendo que otras esposas de presidentes no serían objeto de retratos. Sin embargo, es en la miniatura donde vamos a centrar nuestra atención.

El motivo por el cual ha sido elegida como ejemplo específico en este trabajo de investigación obedece a varias razones. En primer lugar, se trata de uno de los pocos retratos femeninos identificados. En segunda instancia, cumple con lo establecido en este estudio: es un retrato específico que reúne las características tipológicas de la miniatura. La tercera razón es la importancia política de esta mujer en la primera mitad del siglo XIX, de quien conocemos su personalidad gracias a escuetos datos biográficos; de esta manera podremos establecer si las características de las cuales se habla se reflejan de una u otra manera en ella.

²¹⁵ Datos consignados del libro de Neuhaus Rizo Patrón. *Pancha Gamarra, La Mariscala*

²¹⁶ Leonardini, Nanda. *Op. Cit.*, p. 110



En el catálogo que publicara Emilio Gutiérrez de Quintanilla²¹⁷ se menciona esta miniatura, de formato elíptico, que no sobrepasa los ocho centímetros de alto y que formaba parte de una exposición (Fig. 29). Siendo donada por el Dr. Antonio Lorena, él mismo refirió:

“Representa en busto a la hermosa i varonil consorte del jeneralísimo Gran Mariscal D. Agustín Gamarra. Su influencia política se perfila, durante un decenio, de modo personalísimo en la historia patria, i se ejercita lo mismo en un bufete que a caballo, recorriendo de noche los cuarteles, galoneado el pecho, calzada la bota militar”.²¹⁸

En aquella muestra, la obra se encontraba, además, acompañada por un documento donde se certificaba la autenticidad del retrato de Francisca Zubiaga de Gamarra.²¹⁹ Pese a no contar con la fecha exacta en la cual fue elaborada, debió ser elaborada durante su permanencia en la capital, entre 1829 y 1833,²²⁰ cuando su habilidad como estadista alcanzó su mejor momento. Esta sería la razón por la cual ha sido retratada en varias oportunidades.

A decir de la misma doña Francisca, a ella, que desde su matrimonio con Agustín Gamarra recorría el Perú en todas direcciones, le gustaba estar

“(…) vestida con un largo pantalón de tosco paño fabricado en el Cuzco, mi ciudad natal, con una amplia chaqueta del mismo paño, bordada de oro y con botas con espuelas de oro. Me gusta el oro. Es el mejor adorno de un peruano, es el metal precioso al que mi país debe su reputación. Tengo también una gran capa un poco pesada, pero muy abrigadora. Fue de mi padre y me ha sido muy útil en medio de las nieves de nuestras montañas”.²²¹

El grabado que sobre ella existe se asemeja más a estas características. Más no así la miniatura porque al contemplarla podemos advertir algunas diferencias del

²¹⁷ Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. *Op. Cit.*, p. 413

²¹⁸ *Idem.*, p. 413

²¹⁹ En el documento figuran los nombres de la sobrina nieta de la Mariscala, Sra. María Ana Bernales y de los testigos M. A. Gamarra, Nicanor Pozo, Vicente Mejía y doña Tomasa Castilla cuyas firmas están legalizadas por el notario Basilio Cevallos en el Cuzco a fecha 28 de abril de 1919, y la de él, por los notarios José Ulises Rosas y José Alosilla

²²⁰ Neuhaus, Carlos. *Op. Cit.*, p. 56

²²¹ Tristán, Flora. *Op. Cit.*, p. 524





Fig. 29

Anónimo
Francisca Zubiaga de Gamarra
ca. 1830

Pintura sobre marfil
4.7 x 3.7 cm.

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú



común de opiniones que la califican de una mujer aguerrida. Se le ha representado como una dama de finos y delicados rasgos fisonómicos; su vestimenta es rica a la manera francesa, con los hombros al descubierto y un corsé que le delinea las formas; finalmente una peineta en la cabeza completa el ornamento (Lám. 22). Dada la tan comentada personalidad de doña Francisca, difícilmente podría creerse que accediera a usar tales atuendos, sin embargo algunos datos de investigadores así lo confirman. En el óleo cusqueño que mencionamos, La Mariscala luce joven y elegantemente vestida rodeada de sus hijos. Esta preferencia por usar tales atuendos también se confirma en las palabras de algunos parientes:

“San Juan, su sobrino nieto, afirma que era de extraordinaria largueza y amante del lujo. Afirma una de sus hermanas, que todas las mañanas se ponía un nuevo par de zapatos de raso; y los que creía usados, los obsequiaba entre la servidumbre. Usaba trajes valiosísimos y había familias enteras en Lima, que vivían revendiéndolos”.²²²

Como bien lo señala Juan Lastres, muchos de estos lujos obedecían a su sed de poderío y ostentación,²²³ a su arrogancia de verse por encima de las coquetas limeñas. Esta actitud le granjeó muchas enemistades que no dudaron en acabar con su vanidad y altanería. De otro lado, en el primer encuentro que Flora Tristán tiene con doña Francisca, a bordo del William Rusthom en junio de 1834 en el puerto del Callao, se sorprende del atuendo que lucía:

“Su vestido ligero y elegante, de los más esmerados, formaba un extraño contraste con la dureza de su voz, con la austera dignidad de su mirada y la gravedad de su persona. Llevaba un traje de gros de la India color ave del paraíso bordado de seda blanca, ricas medias de seda rosa y zapatos de raso blanco. Un gran chal de crespón de China punzó, bordado de blanco, el más lindo que he visto en Lima, caía negligentemente sobre sus hombros. Tenía sortijas en todos los dedos, zarcillos de diamantes, un collar de perlas finas de gran belleza

²²² Lastres, Juan. *Op. Cit.*, pp. 98-99

²²³ *Idem.*, p. 95



y debajo pendía un pequeño escapulario sucio y muy usado”.²²⁴

La Mariscala al percibir la curiosidad de la Tristán, le aclaró bruscamente:

“Estoy segura querida Florita, que usted cuyo modo de vestir es tan sencillo, me encuentra muy ridícula con mi grotesca indumentaria. Pero creo que habiéndome ya juzgado debe usted comprender que estos vestidos no son los míos. Usted ve allí a mi hermana, tan gentil. La pobre niña no sabe sino llorar. Es ella quien, esta mañana, los ha traído y me ha suplicado que me los ponga para darle gusto a ella, a mi madre y a los demás. Esas buenas gentes se imaginan que mi fortuna podrá rehacerse si yo consiento en usar vestidos llegados de Europa. Cediendo a sus instancias me he puesto este traje en el cual me siento molesta, esas medias que son frías para mis piernas, ese gran chal que temo quemar o ensuciar con la ceniza de mi cigarro. Me gustan los vestidos cómodos para montar a caballo, soportar las fatigas de una campaña y visitar los campamentos, los cuarteles y las naves peruanas. Son los únicos que me convienen”.²²⁵

Ahora bien, la descripción de los zarcillos de diamante, el collar de perlas finas de gran belleza, el vestido ligero de elegante valor, enorme cabeza coronada por largos y espesos cabellos castaño oscuro, brillante y sedoso que bajaban a la frente, que describe Flora Tristán, coincide con el atuendo que doña Francisca luce en la miniatura. En ella se percibe, además, esa nariz larga, con punta ligeramente arremangada, boca grande expresiva, con todo el imperio de su hermosura en su mirada, como también señala la escritora.

Quizás éste fue el último de los retratos de La Mariscala, realizado en los días que esperaba zarpar a su destierro.

En cuanto a características fisonómicas, no se ha llegado a saber con certeza cómo era ella. Si bien la miniatura de doña Francisca la muestra de tez clara, existen otros datos que la describen de “color atezado”.²²⁶ Algunos como una mujer muy bella, y otros de aspecto nada grácil.

²²⁴ Tristán, Flora. *Op. Cit.*, p. 254

²²⁵ *Idem.*, p. 524

²²⁶ Lastres, Juan. *Op. Cit.*, p. 90



“La presidenta, como es ella llamada, es más bien una mujer alta y atrayente, pero demasiada embonpoint para ser bella. Tiene una cabeza alta y desarrollada y un rostro inteligente”.²²⁷

Es lógico que estas diferencias nos hagan dudar sobre la verdadera representación de doña Francisca; sin embargo nos ayudan a entender que se trataba de un personaje que poseía una singular capacidad de combinar dos personalidades dentro de un mismo ser: “Todo esto fue Francisca Zubiaga, especie de fantasma, (...) que reunió armónicamente la belleza femenina y las actitudes y ademanes resueltos, viriles”,²²⁸ dotes nada comunes en la mayoría de mujeres de su tiempo.

Hay que tener en cuenta que la miniatura de doña Francisca reviste gran importancia por tratarse del único ejemplar que retrata a la esposa de un presidente, que fue realizado durante una época en que el retrato miniatura cobró su mayor auge, hecho que no pudo concretarse en el retrato de doña Francisca Diez Canseco de Castilla, pues data de 1866, en una etapa en que la demanda de miniaturas decae enormemente.

Inmersa en las luchas políticas por detentar el poder, La Mariscala difícilmente contó con el tiempo suficiente para retratarse; a lo más un rápido boceto del rostro que luego culminaría el artista a su libre albedrío, daría como respuesta el por qué existen en su época, solo tres, producción comparable a los retratos de presidentes y por lo tanto coherente porque ella ha sido Presidenta. Si lo comparamos desde el punto de vista como esposa de Presidente, sigue siendo, no sólo la más retratada, sino la más difundida de todas ellas.

²²⁷ Basadre, Jorge. *Op. Cit.*, p. 13

²²⁸ Lastres, Juan. *Op. Cit.*, p. 7



Desde siempre el término miniatura ha llevado a una serie de confusiones a lo largo de la historia del arte, adjudicándosele una diversidad de acepciones. Hoy al referirnos a ella, rápidamente lo vinculamos al campo de la pintura, concepto con el cual ha quedado generalizada. Ante esta disyuntiva se une el problema de determinar qué obras pueden ser consideradas pinturas de miniaturas y es que en realidad toda pintura realizada en pequeña dimensiones, sobre diversos soportes, puede incluirse bajo ese término. Ahora bien, en cuanto a las dimensiones y en base a la observación de obras registradas como miniaturas, determinamos que éstas no debían sobrepasar los quince centímetros.

Al revisar cada una de las obras, llegamos a la conclusión de que las técnicas más utilizadas en miniatura fueron el óleo, el pastel, la acuarela y el temple sobre variados soportes como el papel, la cartulina, el vidrio, el marfil, siendo éste último el más empleado.

Hemos visto que durante la centuria del diecinueve, Francia e Inglaterra, antiguas naciones con tradición en miniaturas, fueron los principales puntos de concentración de los más notables y talentosos miniaturistas. Pronto sus radios de influencia llegarían a tierras americanas para ser asumidas a través del retrato por las nuevas clases dirigentes. De esta manera Latinoamérica, que trabajaba la miniatura desde la colonia, adopta durante el diecinueve los patrones del neoclasicismo y del romanticismo, otorgándole un sello particular a sus obras. Dichos influjos tienen su razón de ser en las aún incipientes academias y talleres de arte de las primeras décadas del siglo diecinueve y en la presencia de los artistas viajeros y miniaturistas europeos quienes se convierten en los directos difusores de su cultura artística. Los cambios que sufre la miniatura también discurren en la situación del artista, quien logra consolidarse como ser individual e independiente que le permite establecer una relación directa con el cliente.

Aún cuando se tenga conocimiento de los estrechos lazos culturales que unen a las naciones latinoamericanas, éste no necesariamente indica que la producción de miniatura haya sido proporcional en todos los lugares donde se practicó. En Lima, por ejemplo, su producción se incrementó con la llegada de los miniaturistas extranjeros;



por este motivo se clasificó la producción de miniaturas en dos momentos, dentro de la primera mitad del siglo XIX: antes y después de la etapa independentista. Durante las dos primeras décadas, notamos un reducido número de miniaturistas extranjeros que visitaron la capital. De esta primera etapa contamos sólo con la presencia del ecuatoriano Miguel Espinosa de los Monteros y del italiano Onofre Padroni; esto no es casual pues en el virreinato estaba prohibido el ingreso de cualquier extranjero, a excepción de los italianos que eran vistos como extranjeros de consideración. No resulta extraño, entonces que, después de finalizadas las guerras de emancipación, el número de miniaturistas extranjeros se incrementara considerablemente, con la presencia de tres franceses: Amadeo Gras, Raymundo Monvoisin, Clara Filleul; tres italianos: Néstor Corradi, Antonio Meucci, Sabina Meucci; tres estadounidenses: Boggs, Crossman, Santiago Ostrander; dos ecuatorianos: José Anselmo Yáñez, Antonio Santos Zevallos; dos ingleses: Baltazar Hervé, Santiago Sawking; dos considerados latinoamericanos: Eduardo Espinosa, José Gutiérrez; un español: Rafael Roca; un austriaco: Martín Francis Drexel y un colombiano: Manuel D. Carvajal.

Del total de 24 artistas miniaturistas identificados se desprende que el número de los nacidos en el continente americano alcanza a nueve frente a once europeos, cifra equiparable, que demuestra que la práctica de la miniatura no fue exclusividad de pintores europeos durante la primera mitad del XIX; sin embargo el número de peruanos identificados se reduce sólo a cuatro.

También existió el caso de mujeres dedicadas al arte de la miniatura; pocas tuvieron la oportunidad de alcanzar prestigio: la italiana Sabina Meucci y la francesa Clara Filleul son dos ejemplos reconocidos en el ambiente artístico de la época; en ambas su reconocimiento se haya amparado tras la figura de un prestigioso artista. La primera, es hija del talentoso retratista italiano Antonio Meucci, mientras la segunda es discípula del francés Raymundo Monvoisin. Por su parte las limeñas quedaron injustamente encerradas dentro del anonimato.

Dada la gran demanda de la miniatura, se pensaría que ésta podría haber alcanzado el reconocimiento de la pintura de mediano y gran formato. Sin embargo, hay que señalar que siempre mantuvo su condición de “arte menor”, razón por la cual se comprende el por qué ha quedado relegada durante mucho tiempo, casi en el olvido por los investigadores. Es como si su desaparición en la práctica cotidiana hubiera llevado a los historiadores del arte a omitirla.



Hay que destacar que la variedad de miniatura realizada en Lima no obedeció a una sola tendencia estilística, pues ésta se movió entre el neoclasicismo y el romanticismo; tampoco obedeció a un asunto temático, si bien es cierto que la retratística fue la más requerida.

La presencia en el medio limeño de nutrido número de miniaturistas extranjeros frente a los locales marcó una honda diferencia en su estilo, calidad y técnica. Como característica general, muchas de estas obras carecen de autoría, pocas en realidad poseen una firma o en algunos casos la fecha en que fueron elaboradas.

En Lima, los temas que cobraron mayor atención durante la primera mitad del siglo estudiado fue el religioso y el retrato, mostrando el segundo algunas variantes; en esencia la inclusión de nuevos rostros que dominaron la escena política de la nación, entre el que destaca la miniatura de doña Francisca Zubiaga de Gamarra, no sólo por la característica socio política de la retratada, sino por su actitud frente a la vida, como mujer libre de prejuicios, con una personalidad fuerte y envidiable para muchos hombres y coraje desmedido.

El curso que sigue la miniatura religiosa es equiparable al del retrato. Aún cuando su demanda fuera minoritaria respecto al de la retratística, fue trabajada por los artistas locales acorde con las tendencias estilísticas del momento, manteniendo su naturalismo incipiente, mientras que las elaboradas por pintores extranjeros acusaron una vena netamente europea.

Poco menos mencionada, pero sí importante por su valor plástico, es la miniatura que se dedica a los temas de paisaje y de género. En una etapa en que la pintura de caballete y la miniatura se ponían a merced de los caudillos, era lógico entender el porqué estos temas no tuvieron relevancia. Sólo se elaboraron circunstancialmente; prueba de ello es el reducido número de piezas localizadas sobre estos asuntos.

Si bien la miniatura, como las otras disciplinas del arte, se puso a merced de la élite de gobierno, es a partir de la década de 1840 –con la presencia del daguerrotipo–, que lentamente deja de concitar el interés como una forma retratística íntima, entre otros motivos debido al empuje de la fotografía a partir de 1850. Aunque se sigue practicando hasta inicios del siglo XX, se refugió en las labores pictóricas femeninas para poder sobrevivir.



La proporción de miniaturas que encontramos en la actualidad en Lima, representa una cifra ínfima respecto de las cantidades verdaderas que se trabajaron. Las referencias escritas de aquellas obras desaparecidas, sirven de parámetro productivo en cuanto al requerimiento del mercado. Esta realidad, es evidente; en parte obedece a una inadecuada política cultural que no se ha dedicado a proteger este tipo de patrimonio, tan valioso como el de formato medio o monumental. Con impresionante facilidad, muchas de estas pequeñas obras han salido al exterior para ser vendidas a coleccionistas particulares así como a museos que hoy guardan con celo y gran cuidado dichas piezas, alarmante situación que viene desde hace varias décadas; esto nos lleva a pensar, inexorablemente, en la cantidad de miniaturas que han desaparecido de nuestro medio y las otras que, probablemente, en un futuro seguirán la misma suerte.



A continuación se entregan dos cuadros. El primero, al que hemos denominado “Cuadro cronológico de miniaturistas activos en Lima (1805-1869)”, entrega un listado de miniaturistas que trabajaron en Lima entre 1805 y 1869, cuadro elaborado a partir de las crónicas locales de la época así como de estudios citados en la bibliografía. De los 24 artistas registrados cuatro son peruanos y los 20 restantes extranjeros; nueve naturales del continente americano y once del europeo.

De los primeros hay nacidos en Ecuador (3), Estados Unidos (3), Colombia (1), y dos no especificados. Entre los segundos están los nacidos en Italia (4), Francia (3), Inglaterra (2), España (1), Austria (1). De los europeos hay que señalar que tanto el francés Raymundo Monvoisin como su discípula Clara Filleul realizaron miniaturas en Santiago de Chile; aunque no se tiene certeza si la hicieron en Lima, se les ha incluido pues practicaban esta variante pictórica.

El segundo cuadro, al que hemos llamado “Relación de algunas miniaturas limeñas del siglo XIX”, se basa en las 42 obras encontradas físicamente o por referencias bibliográficas, de los cuales 33 son anónimas. De este cuadro se desprende que, temáticamente el retrato es lo más trabajado, como a continuación se aprecia:

Tema	Cantidad
Retrato	26
Religioso	15
Paisaje	1
Total	42

Por otra parte la mayoría de las piezas se localizan en museos, como se aprecia en este cuadro.

Ubicación	N° de obras
Museo Quinta de Presa	13
Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú	2
Museo de Arte de Lima	2
Colecciones particulares	6
Paradero desconocido	19
Total	42

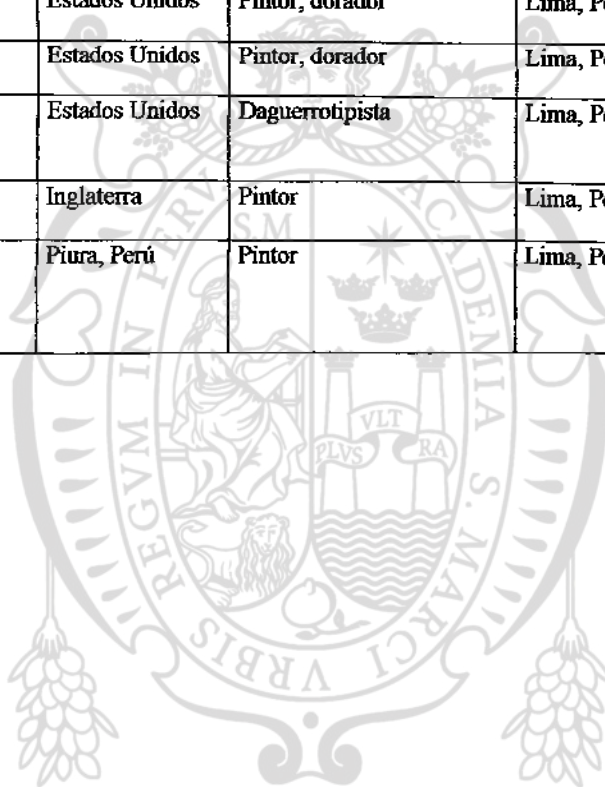


CUADRO N° 1
CUADRO CRONOLÓGICO DE MINIATURISTAS ACTIVOS EN LIMA
1805-1869

Nombre	Natural de	Profesión	Activo en	Años
Onofre Padroni (1772-18??)	Roma, Italia	Pintor	Caracas, Venezuela Bogotá, Colombia Lima, Perú México	1805-1806 1810
Miguel Espinosa de los Monteros (1792-18??)	Quito, Ecuador	Pintor	Lima, Perú	1816, 1858
José Gil de Castro (1790-1850)	Lima, Perú	Pintor	Chile Argentina Chile Lima, Perú Santiago y Lima Lima, Perú	1806 1811 1814, 1817, 1818, 1820 1821 1822-1824 1825-1850
Pascual Saco Oliveros (1795-1868)	Lambayeque, Perú	Pintor	Lima, Perú	1821-1868
Francis M. Drexel (1792-1863)	Austria	Pintor	Lima, Perú Arequipa, Perú	Dic 1826-jul 1827 Oct 1828-jun 1829
Felipe Barreda y Aguilar (1805-1892)	Lima, Perú	Pintor	Lima, Perú	1830
José Anselmo Yáñez (¿?-1860)	Quito, Ecuador	Pintor, dibujante	Lima, Perú	1830-1857, 1860
Néstor Corradi	Italia	Pintor	Nueva Orleans, EE.UU Lima, Perú Nueva York, EE.UU	1837 1840 1854-1860
Antonio Meucci	Roma, Italia	Pintor	Colombia Callao, Lima, Perú Arequipa, Perú Callao, Lima, Perú	1829 1833 1839 1840-1854
José Gutiérrez	Latinoamericano	Profesor	Lima, Perú	1841
Antonio Santos Zevallos	Quito, Ecuador	Pintor	Lima, Perú	1843
Baltazar R. Hervé	Inglaterra	Pintor	Lima, Perú	Oct. 1842 1843
Sabina Meucci	Italia	Pintora	Lima, Perú	1843-1854
Eduardo Espinosa	Latinoamericano	Pintor, dibujante, litógrafo	Lima y Callao, Perú	1830, 1838, 1842, 1843- 1868



Nombre	Natural de	Profesión	Activo en	Años
Amadeo Gras (1805-1871)	Amiens, Francia	Pintor, músico	Tacna, Arequipa, Callao Lima, Perú Argentina Montevideo, Uruguay Perú Europa	1840-1844 1844 ene 1846 feb 1848 1849 1850
Raymundo Monvoisin (1790-1870)	Gascuña, Francia	Pintor	Santiago, Chile Lima, Perú	1843-1845 1845-1847
Clara Filleul	Francia	Pintora	Lima, Perú Santiago, Chile	1845-1847 1848-1860
Rafael Roca	España	Pintor	Lima, Perú	1846
Manuel D. Carvajal	Colombia	Pintor, litógrafo	Lima, Perú	1846-1848
Boggs	Estados Unidos	Pintor, dorador	Lima, Perú	1848
Crossman	Estados Unidos	Pintor, dorador	Lima, Perú	1848
Santiago Ostrander (¿?-1857)	Estados Unidos	Daguerrotipista	Lima, Perú	1848
Santiago G. Sawking	Inglaterra	Pintor	Lima, Perú	1848-1849
Luis Montero (1826-1869)	Piura, Perú	Pintor	Lima, Perú	1847 1851-1852 1868-1869



CUADRO N° 2

RELACION DE ALGUNAS MINIATURAS LIMEÑAS DEL SIGLO XIX

Autor	Título	Fecha	Dimensiones	Técnica	Soporte	Ubicación	Temática
Anónimo	<i>San Francisco de Asís</i>	Siglo XIX	6 x 5 cm	Acuarela	Papel	Quinta de Presa	Religiosa
Anónimo	<i>San Francisco de Paula</i>	Siglo XIX	6.5 x 5 cm	Acuarela	Papel	Quinta de Presa	Religiosa
Anónimo	<i>San Francisco Javier orando</i>	Siglo XIX	5.5 x 4.5 cm	Acuarela	Papel	Quinta de Presa	Religiosa
Anónimo	<i>Muerte de San Francisco Javier</i>	Siglo XIX	9.5 x 7.5 cm	Acuarela	Papel	Quinta de Presa	Religiosa
Anónimo	<i>Jesús entre los doctores</i>	Siglo XIX	7 x 6.5 cm	Acuarela	Papel	Quinta de Presa	Religiosa
Anónimo	<i>Coronación de espigas</i>	Siglo XIX	7.5 x 6.5 cm	Acuarela	Papel	Quinta de Presa	Religiosa
Anónimo	<i>Santa Ana y la Virgen niña</i>	Siglo XIX	5.5 x 4.5 cm	Acuarela	Papel	Quinta de Presa	Religiosa
Anónimo	<i>Santa con crucifijo</i>	Siglo XIX	5 cm diámetro	Acuarela	Papel	Quinta de Presa	Religiosa
Anónimo	<i>San Simón Stock</i>	Siglo XIX	8 x 7 cm	Acuarela	Papel	Quinta de Presa	Religiosa
Anónimo	<i>San Ambrosio</i>	Siglo XIX	6.5 x 5.5 cm	Acuarela	Papel	Quinta de Presa	Religiosa
Anónimo	<i>Santo obispo</i>	Siglo XIX	6 x 5 cm	Acuarela	Papel	Quinta de Presa	Religiosa
Anónimo	<i>Retrato de caballero</i>	Siglo XIX	5 x 4 cm			Quinta de Presa	Retrato
Anónimo	<i>Retrato de dama</i>	Siglo XIX	15 x 10 cm	Acuarela	Papel	Quinta de Presa	Retrato
Anónimo	<i>San Jerónimo (al reverso imagen de San Jacinto)</i>	Siglo XIX	3.1 x 4.2 cm		Marfil	Desconocido	Religiosa
Anónimo	<i>San Jacinto (al reverso imagen de San Jerónimo)</i>	Siglo XIX	3.1 x 4.2 cm		Marfil	Desconocido	Religiosa
Anónimo	<i>San Agustín</i>	Siglo XIX	6.4 x 5.5 cm		Papel	Desconocido	Religiosa
Anónimo	<i>Penitente franciscano</i>	Siglo XIX	6.4 x 5.1 cm		Papel	Desconocido	Religiosa
Muñoz W.	<i>Paisaje marino</i>	Siglo XIX			Marfil	Colección Francisco Yábar	Paisaje
Cabrera	<i>Caballero desconocido</i>	Siglo XIX	6 x 4.7 cm	Acuarela	Marfil	Desconocido	Retrato
Anónimo	<i>Persona desconocida</i>	Siglo XIX	6 x 7.5 cm	Acuarela	Marfil	Desconocido	Retrato
Anónimo	<i>Retrato de militar</i>	Siglo XIX	7 x 6 cm	Acuarela	Papel	Museo de Arte de Lima	Retrato

Anónimo	<i>Señora desconocida</i>	Ini. Siglo XIX	13 x 15 cm	Acuarela	Cartulina	Desconocido	Retrato
Anónimo	<i>Señorita</i>	Ini. Siglo XIX	13 x 15 cm		Cartulina	Desconocido	Retrato
Anónimo	<i>Retrato de niña</i>	Ini. Siglo XIX	7 x 5.5 cm	Acuarela	Papel	Museo de Arte de Lima	Retrato
Pascual Saco Oliveros	<i>Autorretrato</i> (1795-1868)	Década 1820	5.5 x 4.5 cm			Victoria Saco	Retrato
Anónimo	<i>Gertrudis de Llano y la Casa de Soria</i> (1802-1843)	Década 1820				Desconocido	Retrato
Anónimo	<i>Manuela Diaz de Rávago y Avellajuentes Vda. de Riglos</i> (¿?-1842)	Década 1820				Desconocido	Retrato
Anónimo	<i>Carmen Rosa Rávago de Puente</i>	Década 1820				Desconocido	Retrato
Anónimo	<i>Marta Concepción Romero de Cortés</i>	Década 1820				Desconocido	Retrato
Anónimo	<i>Crmel. José María Romero Fariñas</i> (1795-1855)	Década 1820				Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú	Retrato
Anónimo	<i>Gral. Clemente de Althaus</i> (1790-1836)	Década 1830				Desconocido	Retrato
Felipe Barreda y Aguilar	<i>Mariscal Agustín Gamarra</i> (1785-1841)	Década 1830				Desconocido	Retrato
Felipe Barreda y Aguilar	<i>Autorretrato</i> (1805-1892)	Siglo XIX			Marfil	Desconocido	Retrato
Felipe Barreda y Aguilar	<i>Autorretrato</i> (1805-1892)	Siglo XIX			Marfil	Desconocido	Retrato
Anónimo	<i>Doña Francisca Zubiaga de Gamarra</i> (1803-1835)	Década 1830	8 x 6.5 cm		Marfil	Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú	Retrato
Anónimo	<i>Gral. José Mateo Arróspide González</i> (1805-1862)	Década 1830	15 x 6.8 cm		Marfil	Ramón Arróspide Noering	Retrato

Eduardo Espinosa	<i>Andrés Rizo Patrón y Vera</i> (1802-1838)	1830	6.5 x 6.1 cm	Marfil	Paul Rizo Patrón Boylan	Retrato
Antonio Meucci	<i>Caballero desconocido</i>	1834	6.7 x 5.3 cm		Colección Luis E. Wuffarden	Retrato
Anónimo	<i>Caballero desconocido</i>	Década 1840	4.7 x 3.7 cm	Papel	Colección Luis E. Wuffarden	Retrato
Luis Montero	<i>Mariscal Ramón Castilla</i> (1799-1866)	1845			Desconocido	Retrato
Anónimo	<i>Joaquín Bolivar y García</i> (1826-1889)	S. XIX			Desconocido	Retrato
Anónimo	<i>Carolina Bolivar y García de Porras</i> (1832-1894)	S. XIX			Desconocido	Retrato

* Los datos incompletos de algunas miniaturas corresponden a información extraida de textos.



Bibliografía

- Anónimo. *Guía necro-social de Lima, Callao y Balnearios*. T. I, Pax S.A. Editores, Lima, 1956.
- Acevedo, Esther y otros. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Siglo XIX*. T. I, Museo Nacional de Arte, México, 2002.
- Bacacorzo, Gustavo. *Don Juan Manuel de Moscoso y Peralta*. UNMSM, Lima, 1982.
- Barney-Cabrera, E. "Pintores y Dibujantes de la Expedición Botánica". En: *Historia del Arte Colombiano*. Vol IX, Salvat Editores, Bogotá, s/a, pp. 1177-1200.
- Barreda, Felipe A. *Al servicio del Perú*. s/e, Lima, 1958.
- Barreda, Felipe A. *Dos linajes*. s/e, Lima, 1955.
- Barreda, Felipe A. *Eléspuru*. s/e, Lima, 1957.
- Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Editorial Universitaria, Lima, 1983, 11 tomos.
- Bernales Ballesteros, Jorge. "La pintura de Lima durante el Virreinato". En: *Pintura en el Virreinato del Perú*. Banco de Crédito del Perú, Lima, 1989, pp. 31-107.
- Catlin, Stanton y Grieder, Terence. *Arte Latinoamericano desde la independencia*. Tomado del catálogo Arte Latinoamericano desde la independencia, INBA, México, 1967, pp. 12-25.
- Charpenel, Mauricio. *Las miniaturas en el arte popular mexicano*. University of Texas, Estados Unidos, 1970.
- Cosmelli Ibáñez, José. *Historia Cultural de los argentinos*. T. I, Editorial Troquel, Buenos Aires, 1975.
- Cruz de Amenabar, Isabel. *Historia de la pintura y escultura en Chile*. Ed. Antártica S.A., Santiago de Chile, 1984.
- Cuadriello, Jaime. *Arte regional en el siglo XIX*. La Muralla, Madrid, 1982.
- Cuarterolo, Miguel Angel. "Las primeras fotografías del país". En: *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas 1843-1870*. Fundación Antorchas, Buenos Aires, 1995, p. 15-22.



- De la Roca y Delgado, Mariano. *Prácticas de la pintura desde los antiguos griegos hasta nuestros días*. A & R Roger & F. Chernoviz Libraires Editeurs, París, 1871.
- Espinosa Martín, Carmen. *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas*. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1999.
- Estabridis, Ricardo. "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña del siglo XVIII". En: *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Ediciones Giralda, Sevilla, 2001, pp. 345-364.
- Estrella de Diego. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1987.
- Fajardo de Rueda, Marta. "La obra artística de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, 1783-1816". En: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. T. I, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1994, pp. 207-221.
- Flores Galindo, Alberto. *Aristocracia y plebe 1760-1830*. Mosca Azul Editores, Lima, 1984.
- Foskett, Daphne. *British Portrait Miniatures*. Spring Books, England, 1963.
- Francastel, Pierre y Galiene. *El retrato*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1978.
- Freund, Gisèle. *La fotografía y las clases medias*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1946.
- Garavito, Humberto. *Francisco Cabrera miniaturista guatemalteco (1781-1845)*. Tipografía Nacional, Guatemala, 1945.
- Gesualdo, Vicente. *Enciclopedia del Arte en América*. Ed. Omeba, Buenos Aires, 5 tomos, 1968.
- . *Historia de la fotografía desde Alaska hasta Tierra del Fuego*. Editorial Sui Generis, 1999.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La pintura en Colombia*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1948.
- González, Beatriz. "Breve introducción a la miniatura en Colombia". En: *Catálogo de miniaturas*. Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1993, pp. 10-14.
- Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. *Catálogo de las secciones colonia i república de la galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional*. Imp. L. Ramos, Lima, 1916.
- James, David. *Monvoisin*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1949.



- Kemp, Wolfgang. *Rembrandt*. Siglo XXI editores, México, 1994.
- Lastres, Juan. *Una neurosis célebre. El extraño caso de "La Mariscal", Francisca Zubiaga Bernales de Gamarra*. s/e, Lima, 1945.
- Lauer, James. *Breve historia del traje y la moda*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1997.
- Leonardini, Nanda. *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX*. Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México D.F., Tesis Doctoral, 1998.
- Majluf, Natalia y Wuffarden, Luis. *La recuperación de la memoria: El primer siglo de la fotografía Perú 1842-1942*. Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, Lima, 2001.
- Mariátegui Oliva, Ricardo. *José Gil de Castro*. Editorial La Confianza, Lima, 1981.
- Mc Elroy, Douglas Keith. *The history of photography in Peru in the nineteenth century 1839-1876*. UMI Dissertation Services, Estados Unidos, 1977.
- Mondoñedo Murillo, Patricia. *José Olaya: La obra disímil en la producción pictórica de José Gil de Castro*. UNMSM, Lima, Tesis de Licenciatura, 2002.
- Neuhaus, Carlos. *Pancha Gamarra La Mariscal*. Francisco Moncloa Editores, Lima, 1967.
- Núñez, Estuardo. *Colección Documental de la Independencia del Perú*. Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, Lima, 1971.
- Poleró y Toledo, Vicente. *Tratado de la pintura en general*. Establecimiento Tip. de E. Cuesta, Madrid, 1886.
- Ribera, Adolfo L. "Los miniaturistas extranjeros". En: *Historia General del Arte en la Argentina*. T. III, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1984, pp. 148-154.
- Rigol, Jorge. *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba. De los orígenes a 1927*. Ed. Pueblo y Educación, Cuba, 1989.
- Rodríguez Demorizi, Emilio. *Pintura y escultura en Santo Domingo*. Librería Hispanola, editora, Santo Domingo, 1972.
- Swayne y Mendoza, G. *Mis antepasados*. s/e, Lima, 1951.
- Tomás, Mariano. *La miniatura retrato en España*. Ministerio de Asuntos Exteriores Dirección General de Relaciones Culturales, España, 1953.
- Tristán, Flora. *Peregrinaciones de una paria*. Fondo Editorial UNMSM, Lima, 2003.



- Vargas, José María. *El arte ecuatoriano*. Corporación de Estudios y Publicaciones, Quito, 1989.
- Vargas, José María. *Los maestros del arte ecuatoriano*. Publicaciones del Instituto Municipal de Cultura, Quito, 1955.
- Vargas Ugarte, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. s/e, Burgos, 1968.
- Wuffarden, Luis Eduardo. “Gil de Castro, el pintor de los libertadores”. En: O’phelan, Scarlett, comp. *La Independencia en el Perú. De los Borbones a Bolívar*. Instituto Riva Agüero, Lima, 2001, pp. 455-477.



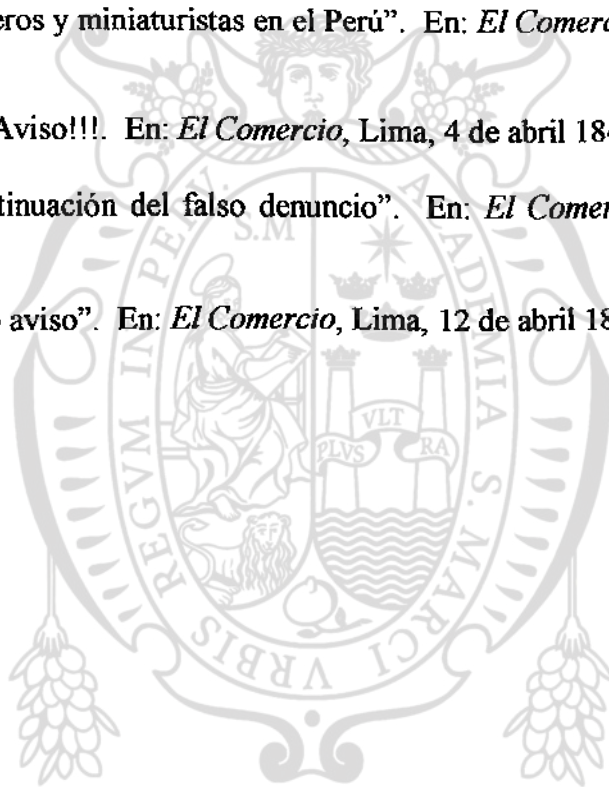
- Anónimo. "Al público". En: *El Comercio*, Lima, 15 de abril 1843, p. 3.
- Anónimo. "Antonio Santos Zevallos". En: *El Comercio*, Lima, 10 de abril 1843, p. 6.
- Anónimo. "Aviso". En: *El Comercio*, Lima, 20 de octubre 1843, p. 6.
- Anónimo. "D. Antonio de Meucci". En: *El Comercio*, Lima, 9 de mayo 1846, s/p.
- Anónimo. "Aviso al respetable público". En: *El Comercio*, Lima, 23 de febrero 1843, p. 4.
- Anónimo. "Avisos". En: *El Comercio*, Lima, 26 de marzo 1840, p. 4.
- Anónimo. "Avisos Bellas Artes". En: *El Comercio*, Lima, 18 de agosto 1840, p. 4.
- Anónimo. "Baltazar R. Hervé". En: *El Comercio*, Lima, 4 de octubre 1843, p. 6.
- Anónimo. "Daguerrotipo mejorado". En: *El Comercio*, Lima, 20 de setiembre 1852, p. 1.
- Anónimo. "Dibujo y pintura". En: *El Comercio*, Lima, 10 de junio 1848, p. 1.
- Anónimo. "Don Rafael Roca". En: *El Comercio*, Lima, 8 de agosto 1846, p. 1.
- Anónimo. "Exposición de miniaturas en Entre Nous". En: *El Comercio*, Lima, 3 de enero 1939, p. 3.
- Anónimo. "Faceta artística del prócer Saco Oliveros". En: *El Comercio*, Lima, 29 de marzo 1988, p. C-7.
- Anónimo. "Interesante". En: *El Comercio*, Lima, 18 de marzo 1851, p. 1.
- Anónimo. "Manuel D. Carbajal". En: *El Comercio*, Lima, 11 de mayo 1846, s/p.
- Anónimo. "Miniaturas".
www.mnad.org/miniaturas.htm, 20 de enero de 2004.
- Anónimo. "Novedades del gabinete de miniaturas: 'La mirada íntima'".
www.museonacional.gov.co/body_mintima.html, 20 de enero de 2004.
- Anónimo. "Pintura". En: *El Comercio*, Lima, 1º de julio 1852, p. 1.
- Anónimo. "Retratista al óleo". En: *El Comercio*, Lima, 27 de mayo 1841, p. 2.



- Anónimo. “Retratos al daguerrotipo”. En: *El Comercio*, Lima, 1 de enero 1841, p. 2.
- Anónimo. “Retratos en el daguerreotipo”. En: *El Comercio*, Lima, 5 de mayo 1848, p. 1.
- Anónimo. “Retratos fotográficos”. En: *El Comercio*, Lima, 4 de octubre de 1846, s/p.
- Anónimo. “Retratos por el daguerrotipo con colores de miniatura”. En: *El Comercio*, Lima, 16 de octubre 1852, p. 1.
- Arteaga, Beatriz. “Onofre Padroni miniaturista italiano en México en 1810”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 31, UNAM, México, 1962, pp. 135-142.
- Don. “Nuevos Establecimientos de buen gusto”. En: *Mercurio Peruano*, Lima, 26 mayo 1791, p. 66.
- González, Beatriz. “José Gabriel Tatis Ahumada, un pintor comprometido”. www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-t/tatis/cap2.htm, 20 de enero de 2004.
- “Roberto Páramo, pintor de la sabana”. www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-r/roberto/paramo3.htm, 20 de enero de 2004.
- Majluf, Natalia. “Entre pasatiempo y herramienta artesanal: aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve”. En: *Sequilao, Revista de Historia, Arte y Sociedad*, Año II, N° 3, Lima, may-jul 1993, pp. 32-42.
- Meucci, Antonio de. “Teatro”. En: *El Comercio*, Lima, 22 de abril 1843, p. 5.
- Otayza, Juan de. “El coronel don Pascual Saco y Oliveros”. En: *El Tiempo*, Lima, 28 de julio 1925, s/p.
- Peñaherrera Sánchez, Liliana. “La fotografía en el Perú”. En: *Revista del Archivo General de la Nación*, 2° época, N° 7, Lima, 1984, p. 86.
- Portal, Juan. “Biografía y anecdotario del pintor peruano Luis Montero”. En: *Expresión Revista Peruana*, Vol I, N° 4, Lima, 1939, pp. 22-33.
- Santos Zevallos, Antonio. “Falso anuncio”. En: *El Comercio*, Lima, 19 de abril 1843, p. 5.
- Torrico, Federico. “El arte y los pintores peruanos en la primera Exposición Nacional”. En: *El Nacional*, Lima, 02 de agosto 1869, pp. 2-3.
- Trostiné, Rodolfo. “La miniatura en Buenos Aires, Notas para su Historia”. Tirada aparte de la *Revista Estudios*. T. 77, N° 419, Buenos Aires, 1947, pp. 283-297.



- Ugarte y Ugarte, Joaquín. “Peregrinaje de un artista tirolés en Sudamérica, Drexel un pintor ignorado”. En: *La Prensa*, Lima, 28 de julio 1957, p. 12.
- Un aficionado de las bellas artes. “Remitidos”. En: *El Comercio*, Lima, 22 de enero 1842, p. 6.
- Unos amigos de la compañía lírica. “Remitidos”. En: *El Comercio*, Lima, 31 de enero 1842, p. 5.
- Wiese, María. “Modas de ayer y elegancias que fueron”. En: *Mundial*, Lima, Edición por el Centenario de la Independencia del Perú, 1921, s/p.
- Wiener, Gabriela. “Las iluminaciones del canto”. En: *El Comercio*, Lima, 03 de junio 2001, C-1.
- , “Libreros y miniaturistas en el Perú”. En: *El Comercio*, Lima, 3 de junio de 2001, C-7.
- Yáñez, José. “¡¡¡Aviso!!!”. En: *El Comercio*, Lima, 4 de abril 1845, s/p.
- , “Continuación del falso denuncia”. En: *El Comercio*, Lima, 22 de abril 1843, p. 5.
- , “Falso aviso”. En: *El Comercio*, Lima, 12 de abril 1843, p. 5.



Manuscritos Republicanos. En: Archivo General de la Nación. T. II, Libros Varios, Sección de Contribuciones, Legajo H-4-1787, Cuaderno R 229, p. 179, 1838.

Manuscritos Republicanos. En: Archivo General de la Nación. T. II, Libros Varios, Sección de Contribuciones, Legajo H-4-1798, Cuaderno R 240, p. 199, 1839.

Manuscritos Republicanos. En: Archivo General de la Nación. T. II, Libros Varios, Sección de Contribuciones, Legajo H-4-1835, Cuaderno R 277, p. 154, 1842.

Manuscritos Republicanos. En: Archivo General de la Nación. T. II, Libros Varios, Sección de Contribuciones, Legajo H-4-2184, Cuaderno R 624, p. 158, 1847.

Manuscritos Republicanos. En: Archivo General de la Nación. T. II, Libros Varios, Sección de Contribuciones, Legajo H-4-2200, Cuaderno R 640, pp. 98-99, 1852.

