



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Arte

Academia Concha (1890 – 1918)

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte

AUTOR

Sofía Karina PACHAS MACEDA

ASESOR

Dra. Nanda LEONARDINI HERANE

Lima, Perú

2005



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

Pachas, S. (2005). *Academia Concha (1890 – 1918)*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Av. Venezuela 3400 • Ciudad Universitaria • Pabellón de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Central Telefónica: 452 - 4641 • Telefax: 452-1110 • E-mail: decanolet@unmsm.edu.pe • www.letas-unmsm.edu.pe • Lima - Perú

Escuela Académico Profesional de Arte

**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADO EN ARTE**

Reunido el Jurado de Tesis en el Repertorio Bibliográfico de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día viernes 16 de diciembre del año 2005 a las 3:30 pm., integrado por los profesores: Dra. Martha Barriga Tello, Presidente de Jurado e Informante, Dra. Nanda Leonardini Herane, Miembro de Jurado y Asesora, Lic. Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza, Miembro de Jurado e Informante, Magíster María Adela Pino Jordan, Miembro de Jurado, Lic. Jaime Mariazza Foy, Miembro de Jurado. Luego de la exposición de la Graduada, Srta. Sofia Karina Pachas Maceda, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis "Academia Concha (1890 - 1918)", con la nota y calificativo de:

sobresaliente

Después de calificada. Se comunicó a la Graduada la nota obtenida. La Presidente de Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, el otorgamiento del título de Licenciada en Arte a la Srta. Sofia Karina Pachas Maceda.

Concluido el acto académico a las *4:30* firman la presente acta por cuadruplicado.

Martha Barriga Tello

Dra. Martha Barriga Tello
Presidente de Jurado, Informante

Nanda Leonardini Herane

Dra. Nanda Leonardini Herane
Miembro de Jurado, Asesora

Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza
Lic. Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza
Miembro de Jurado, Informante

María Adela Pino Jordán
Mg. María Adela Pino Jordán
Miembro de Jurado

Jaime Mariazza Foy
Lic. Jaime Mariazza Foy
Miembro de Jurado



(Foto 1) Retrato fotográfico de Adelinda Concha de Concha.
Benefactora de la Institución Concha.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I. Las Academias de arte	12
1.1 Panorama de las Academias de Arte en Europa	12
1.2 La formación artística oficial en América Latina durante el siglo XIX	18
1.2.1 Argentina	19
1.2.2 Brasil	21
1.2.3 Colombia	21
1.2.4 Cuba	22
1.2.5 Chile	22
1.2.6 Ecuador	23
1.2.7 México	23
1.2.8 Perú	25
Capítulo II. Adelinda Concha de Concha	31
2.1 Datos biográficos	31
2.2 Los retratos de Adelinda Concha	36
Capítulo III. La Institución Concha	39
3.1 La Economía de la Institución Concha	40
3.2 Los premios	44
3.2.1 El premio de virtud	46
3.2.2 El premio escolar	48
3.2.3 El premio de medicina	48
3.2.4 El premio de arte	49
3.3 El “Premio de Salón”	50
Capítulo IV. La Academia Concha	52
4.1 Antecedentes	52
4.2 La Academia de Dibujo, Pintura y Escultura “Adelinda Concha de Concha” y el primer reglamento	53
4.3 La Academia de dibujo Concha (1895-1918)	57
4.4 El local	64
4.5 El Inspector	67
4.6 Los profesores	69
4.7 La enseñanza	72
4.7.1 El Dibujo Natural	73
4.7.2 El Dibujo Lineal	75
4.8 Los materiales de enseñanza	81
4.9 Los alumnos	85

Capítulo V. Los Concursos Concha	87
5.1 Concursos internos	87
5.2 Concursos externos	91
5.2.1 El primer concurso	91
5.2.1.1 Los temas	94
5.2.1.2 Las copias	96
5.2.1.3 El ganador, Luis Ugarte	97
5.2.1.4 Los premios adicionales	100
5.2.2 Concurso de dibujo y pintura 1896	100
5.2.3 Concurso de dibujo y pintura 1897	110
5.2.4 Concurso de escultura 1899	117
5.2.5 Concurso de pintura 1902	120
5.2.6 Concurso de escultura 1905	127
5.2.7 Concurso de pintura 1908	130
5.2.8 Concurso de escultura 1911	132
5.2.9 Concurso de pintura 1914	133
5.2.10 Concurso de escultura 1917	140
 Conclusiones	 142
 Anexos	
I.- Cartas de Adelinda Concha y de su esposo Manuel Concha	146
II.- Reglamento de la Academia de Dibujo, Pintura y Escultura “Adelinda Concha de Concha”	150
III.- Reglamento de la Institución Concha	152
Reglamento de la Institución Concha 1919	154
IV.- Ley expedida por Andrés Avelino Cáceres traspasando el fundo Santa Beatriz al Concejo Provincial de Lima	155
V.- Discurso pronunciado por el ministro de justicia e instrucción y presidente del Gran Jurado Concha, doctor Luis Felipe Villanueva, el 28 de julio de 1895 en la ceremonia de inauguración de la Academia Concha	156
VI.- Alumnos de Dibujo Natural de la Academia Concha	158
VII.- Alumnos de Dibujo Lineal de la Academia Concha	162
VIII.- Ganadores concursos de la Institución Concha (1891-1923)	166
IX.- Ganadores concursos Concha de Arte. Institución Concha (1891-1917)	170
X.- Lugares de enseñanza artística (1891-1919)	173
XI.- Diccionario de artistas	175
 Índice de ilustraciones	 190
 Bibliografía	 192
 Hemerografía	 196
 Documentos	 218
 Siglas	 221

INTRODUCCIÓN

El interés por la Academia Concha surgió en el curso de “Arte del Perú siglo XIX” cuando estudiaba el último año de la carrera de arte en la Universidad de San Marcos. En esa oportunidad se me encomendó investigar la obra del pintor peruano Francisco Masías quien dentro de su producción había hecho el *Retrato de Adelinda Concha*, para participar en un certamen organizado por la Municipalidad de Lima promovido a raíz del fallecimiento de doña Adelinda en Francia. La búsqueda me llevó a indagar sobre la Academia Concha de la que esta dama fue benefactora, centro sobre el cual las referencias eran mínimas.

Sin duda una de las características de la pintura peruana decimonónica es la formación artística europea de los más conocidos y estudiados protagonistas. Nombres como Merino, Montero, Laso, Masías, Lepiani, Lynch, Álvarez Calderón, Oquendo, Castillo, Hernández, Baca Flor traen a la memoria obras admirables, en cuyas imágenes se distingue el buen uso de la técnica debido a una adecuada educación en países como Italia, Francia e Inglaterra.

La carencia oficial de sitios para la enseñanza artística no era extraña en un país que luego de su Independencia, vivió muchos años de lucha constante por el poder y después de 1883, término de la guerra con Chile, una etapa de reconstrucción nacional. Y si a esto sumamos el desentendimiento por las bellas artes de parte del gobierno, tenemos como resultado el abandono del que hablan diversos artículos periodísticos desde mediados del siglo XIX.

Es en este ambiente que los pocos intentos para erigir un lugar donde se pudieran desarrollar las artes se veían frustrados. En realidad el único centro artístico oficial que se consigna en los textos dedicados a la plástica peruana del XIX, es la Academia de Dibujo dirigida por Ignacio Merino que funcionaba en los ambientes de la Biblioteca Nacional.

En dicho panorama surge, en 1890, la propuesta de Adelinda Concha de Concha, peruana radicada desde 1856 en Francia, para establecer en Lima cuatro premios en memoria de su madre: los anuales de virtud, escolar y los trienales de medicina y arte (en las disciplinas de pintura o escultura).

El galardón de arte correspondía a 1 800 soles; era otorgado al artista pintor o escultor que en el concurso se distinguiese. El primer certamen es realizado en mayo de 1891, acogido con entusiasmo por artistas, críticos, periodistas y la sociedad en general.

Enterada del éxito doña Adelinda envió una importante cantidad de dinero que cubriría los gastos de un nuevo premio: “El premio de Salón”. Su repentino fallecimiento y el no dejar establecida las pautas, conllevó a que en mayo de 1893 los miembros de los cuatro jurados Concha acordasen instaurar con este dinero una academia de enseñanza artística.

La Academia Concha, por lo general, es relacionada de manera directa con los premios trienales de arte, como ya se ha señalado, creados por la señora Concha. Si bien es cierto son

dos entes independientes, ambos pertenecen a un mismo órgano, la Institución Concha, y resulta complejo hablar de uno sin referirse al otro.

La Institución Concha, conformada por el Gran Jurado, estaba encargada de convocar a cuatro concursos nacionales: virtud, escolar, medicina y arte y entregar los premios respectivos. Asimismo, controlaba a la Academia Concha dirigida por un inspector miembro del Gran Jurado.

La Academia Concha ha sido, en el mejor de los casos, mencionada de forma tangencial lo que hace creer que tuvo corta vida. Idea errónea pues llega a cumplir más de 75 años de labor dedicada a la enseñanza del dibujo artístico y técnico, conocido como lineal. El incendio de febrero de 1964, ocurrido en su segundo local, destruyó su archivo, por lo que reconstruir su historia se hace aún más complejo.

Sobre ella han hablado los críticos de la época como Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Carlos Jiménez, Federico Larrañaga y José Carlos Mariátegui. Elvira García García es sin duda una de las primeras en resaltar la filantropía de Adelinda Concha de Concha, inicialmente en las páginas de *El Hogar y la Escuela*, y luego en su libro *La mujer peruana a través de los siglos*. En ambos textos menciona los premios y la Academia.

“La Academia Concha” es el título de un interesante artículo que Carlos Rodríguez Montoya escribe en la *Revista de Bellas Artes* en 1920. Allí hace un breve pero certero recuento de los premios establecidos por la señora Concha y de la posterior instauración de la Academia. En este punto es donde se explaya para poner énfasis en la clase de Dibujo Natural dirigida por Luis Ugarte; Rodríguez ofrece, quizá, una de las pocas noticias que se tienen sobre el funcionamiento interno de dicha clase.

En 1940 Edith Palma dirige *La Guía Azul. Lima antigua y moderna*, guía turística donde se recopilan datos sobre la historia, arte, arquitectura, monumentos, museos, etc. En el apartado dedicado a las bellas artes, sin mayores comentarios, coloca a la Academia Concha junto con la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima y con la Escuela Nacional de Artes y Oficios.

Años más tarde el historiador Jorge Basadre en *Historia de la República del Perú* (1968) consigna, al igual que García, los premios y la Academia gracias al legado de Adelinda Concha; además, aporta valiosos datos respecto a la compra, en 1894, del barco *Constitución* gracias a los bonos Concha.

De otro lado Juan Manuel Ugarte Eléspuru escribe dos textos en los que menciona a la Academia Concha. En el primero, de 1968, incluido en *Historia de la República* de Jorge Basadre apunta en sus “Notas sobre la pintura peruana entre 1890-1930”, que el tiempo y diversas circunstancias habían vuelto insuficiente el legado destinado al funcionamiento del plantel por lo que la Academia Concha no llega a cumplir sus objetivos. No obstante, a pesar de la falta de una estructura adecuada en las dos primeras décadas la formación artística se logró.

En el segundo texto *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo* (1970), Ugarte se refiere a los profesores de la Academia Concha de forma despectiva al asegurar que carecían de prestigio. Sin embargo, esto es incorrecto pues entre los que enseñaron en la Academia están Evaristo San Cristóval, Enrique Jiménez Góngora, Luis Astete Concha, Luis Ugarte Ronceros, entre otros, todos de conocida trayectoria en el ambiente artístico de la época.

Entre los que destacan el quehacer educativo de la Academia se halla Mirko Lauer quien, en *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (1976), al referirse a los dos centros que de alguna manera reinician una actividad artística luego de la Guerra del Pacífico, la señala como precursora de la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes y le dedica breves pero significativas líneas cuando comenta que es la primera de una serie de academias privadas y semi privadas que mantuvieron viva la llama del interés profesional por la pintura.

Probablemente, uno de los últimos artículos periodísticos escritos sobre la Academia sea el que Gamaniel Palomino, alumno de dicha escuela, publicara en 1990 con el título “Academia Adelina Concha precursora de Bellas Artes”. A pesar que consigna datos erróneos como el año de fundación, es importante su interés por revalorarla. Uno de los datos más interesantes es aquel referido a Andrés Molina Aquino, director y reorganizador de este centro educativo, antes del incendio que destruyera el local en 1964.

Finalmente, Nanda Leonardini en *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (1998) alude a lo largo del texto a la Academia y con mayor énfasis a los premios de arte.

A pesar de haberse instaurado con fondos de un donativo particular, la Academia Concha es un centro oficial por ser regentado por el Concejo Provincial de Lima. Por otra parte, los miembros del Gran Jurado -encargados de decidir todo lo concerniente a ella- eran empleados públicos y los locales siempre fueron designados por el municipio limeño.

La enseñanza artística oficial es aquella regida por el Ejecutivo a través del Ministerio de Justicia e Instrucción, cuyos proyectos abarcarían el dictado de las “tres nobles artes” en una academia. En el siglo XIX, salvo la excepción del gobierno de Mariano Ignacio Prado (1878) que crea una Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura frustrada por la Guerra del Pacífico, en el Perú este tipo de centros no llegaron a concretizarse quizás debido al gasto que le impartiría al Estado desde encontrar un local, comprar el material educativo necesario, así como contar con maestros idóneos.

Por su parte, a pesar que el Concejo Provincial de Lima no gozaba de una partida económica extraordinaria, que le permitiría establecer dichos centros de enseñanza, acogió varios proyectos cuyos fines eran incentivar la producción artística en el país. El apoyo se limitaba a la infraestructura y, como una manera de llegar a más público, con clases dadas en forma gratuita o a módicos precios.

De manera paralela, la enseñanza particular era en su mayoría impartida por extranjeros que se quedaban por un corto tiempo o en pocas ocasiones residían en el país. Sobre lo referido es común encontrar diversos avisos de la época ofreciendo lecciones de pintura en sus propios talleres o en la casa de los alumnos.

La Academia Concha fue un centro oficial importante entre 1895 y 1918 que ha sido injustamente rezagado en la historiografía artística peruana.

Es por ello necesario conocer ¿Por qué su situación de relego en la historia de las artes nacionales? ¿Quiénes eran sus profesores? ¿Cuánto tiempo duró la Academia Concha? ¿Cuáles eran sus métodos de enseñanza? ¿Quiénes fueron sus alumnos? ¿Existieron otros centros oficiales de esta naturaleza? ¿Dónde estudiaba el grueso de las personas con intereses artísticos que no accedía al viaje a Europa?

El tiempo que involucra esta investigación corresponden al año de envío de la primera carta de la señora Concha (1890), misiva que sería la semilla gestora de la Academia y a la fecha cuando se fundó la Escuela de Bellas Artes (1918) que ofrecería mayores expectativas a los estudiantes.

Asimismo, este marco temporal (1890-1918) abarca dos periodos históricos diametralmente opuestos. El primero, los últimos cinco años del segundo militarismo (1890-1895) representado por la ocupación en el poder del Partido Constitucional dirigido por Andrés Bolognesi y el segundo (1895-1918), comprende casi todo el periodo, excepto el último año, de la época que Jorge Basadre denominó la República Aristocrática con el Partido Civil a la cabeza.

La presente investigación tiene como objetivo principal establecer las características de la Academia Concha como centro educativo de enseñanza artística pionero en el Perú republicano. Dando a conocer sus orígenes, los reglamentos que la rigieron, su administración, los métodos de enseñanza, los profesores y los estudiantes que pasaron por sus aulas.

Entre los objetivos secundarios están: revalorar a Adelinda Concha como benefactora de las artes nacionales, delinear los límites existentes entre la Academia Concha y los concursos trienales de arte Concha, de carácter externo. Asimismo, dar a conocer a los protagonistas involucrados en el ambiente artístico de la época; esto es: profesores, alumnos, participantes en concursos y críticos.

Para este estudio hemos realizado un análisis de fuentes (crítica de arte, artículos periodísticos dedicados al arte, correspondencia de los pintores) además de utilizarse un método histórico que permite conocer la vida institucional de la Academia Concha a lo largo de 23 años. El trabajo se estructuró en cuatro fases. En la primera, se revisaron las fuentes bibliográficas y las hemerográficas. De manera paralela se dio inicio a la fase en la cual se reunió el material visual. En la tercera etapa se ordenó el material recabado. En la cuarta fase se procedió a la redacción final del texto.

Como se notará, por el número de veces citados a lo largo del presente trabajo hay dos textos claves para esta investigación. El primero es *Academias de Arte: pasado y presente* (1982) de Nikolaus Pevsner que me ayudó a conocer el desarrollo de este centro educativo desde sus inicios renacentistas hasta comienzos del siglo XX. El segundo, es la tesis de doctorado *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (1998) de la investigadora Nanda Leonardini cuya segunda parte se dedica al arte decimonónico peruano, donde además incluye un apartado sobre la enseñanza artística oficial, el mismo que utilizo como antecedente para referirme a la Academia Concha.

De las fuentes consultadas la principal es la hemerográfica, ya que al no existir un archivo Concha, he reconstruido en lo posible la actividad de la Academia recurriendo a periódicos y revistas. Entre los periódicos están *La Prensa* (1904-1918), *El Tiempo* (1916-1919), *La Bolsa* (Arequipa) (1891-1892) y en especial *El Comercio* (1890-1918). En cuanto a revistas: *La Ilustración Americana* (1890-1891), *El Perú Ilustrado* (1890-1891), *Ilustración Obrera* (1916-1918), *Ilustración Peruana* (1909), *La Neblina* (1894-1897), *Prisma* (1905-1907), *Actualidades* (1903-1907), *Variedades* (1909-1920), *Revista de Bellas Artes* (1919-1922) y en menor medida *Mundial* (1920-1922).

Asimismo, se ha revisado la correspondencia no sólo de Adelinda Concha sino también la de Ricardo Palma, quien fue director de la Academia durante sus primeros dieciséis años. De gran importancia ha sido el *Libro de Actas del Gran Jurado Concha*, que junto con las cartas de doña Adelinda constituyen la fuente más directa de la Institución Concha. También los *Libros de Actas del Concejo Provincial de Lima* han servido en esta tarea, en especial en lo referente a la economía de la Institución. Esta información ha sido localizada en diferentes archivos. Entre los primeros se encuentra el Archivo General de la Nación, el Archivo Arzobispal de Lima y en especial el Archivo de la Municipalidad de Lima.

Para la consulta bibliohemerográfica se revisaron los textos localizados en la sala de investigación de la Biblioteca Nacional, la biblioteca del Instituto Riva Agüero, la biblioteca de la Escuela Nacional de Bellas Artes, la biblioteca del Museo de Arte de Lima y bibliotecas particulares.

El presente trabajo se ha dividido en cinco capítulos. En el primero, *Las Academias de arte*, se hace un esbozo del desarrollo de estos centros en Europa, América Latina, los proyectos oficiales en el Perú, hasta instaurarse la Escuela Nacional de Bellas Artes. El segundo capítulo, *Adelinda Concha de Concha*, se encuentra dedicado a la benefactora; su vida y el concurso de su retrato organizado por el municipio limeño. En el tercer acápite, *La Institución Concha*, se hace una síntesis del origen de este ente, sus integrantes, la economía, y se desarrollan los cuatro premios que lo componen: virtud, escolar, medicina (los cuales ameditarían un estudio aparte más profundo) y el de arte. El ítem el “Premio de Salón” nos sitúa en los antecedentes de la formación de la Academia Concha. El cuarto capítulo, *La Academia Concha*, trata todo lo

concerniente a su funcionamiento desde los proyectos municipales que le antecedieron, la Academia de Dibujo, Pintura y Escultura “Adelinda Concha”, los locales donde funcionó, la enseñanza, el material didáctico, los profesores, hasta los alumnos que llegan a destacar en el ambiente artístico. El último capítulo, *Los concursos Concha*, está dividido en los concursos organizados anualmente entre los alumnos de la Academia y los certámenes convocados por la Institución Concha cada trienio.

Me gustaría aclarar que al incluir el desarrollo con amplitud de los concursos Concha manejados por la Institución Concha tiene como fin demostrar su importancia como ente promotor y difusor de las artes, en una época en la que escasea el apoyo oficial, además del impacto que causa entre los artistas y aficionados la celebración de estos concursos cada trienio. Asimismo, aspira a dilucidar la confusión que existe al creer que se trata de premios organizados por la Academia Concha o establecidos para los alumnos de dicho centro.

Por otro lado, en la presente investigación si bien se trata la obra pictórica y escultórica, no se realiza un análisis minucioso de ellas, pues éste no es su fin. En el caso de las citas textuales se respetará la ortografía de la época por lo que se omitirá el uso del *sic*.

Finalmente, se ha creído oportuno incluir en un anexo documentos importantes para el desarrollo de esta investigación, entre ellos las cartas de Adelinda Concha, el Reglamento de la Academia de Dibujo, Pintura y Escultura Adelinda Concha de Concha de 1893, la ley de 1894 mediante la cual el Presidente Andrés Avelino Cáceres entrega el fundo Santa Beatriz al Concejo Provincial de Lima a cambio de los bonos Concha, el discurso de inauguración de la Academia dado por el ministro de Justicia e Instrucción Luis Felipe Villarán, los reglamentos de la Institución Concha de 1899 y 1919, así como cuadros con los nombres de los ganadores de los premios de medicina, escolar, virtud y pintura o escultura según sea el año, una relación de alumnos de las clases de Dibujo Natural y Lineal elaboradas en base a los artículos publicados a fin de año con motivo de los concursos internos, un cuadro que reúne algunos de los centros donde se impartía la enseñanza artística durante esos años (1890-1918) y, por último, un diccionario de artistas donde se incluye a los actores involucrados con la Academia o los concursos trienales de arte de la Institución Concha.

Durante el proceso de investigación el principal problema con el que se tuvo que lidiar fue la burocracia, lamentablemente enquistada en la administración pública; con esto nos referimos a la pérdida de tiempo que ocasionaba esperar el traslado diario de la llave que abría la bóveda del archivo municipal desde la Dirección de Educación, situada fuera del edificio municipal, hasta las manos del encargado de la Biblioteca, espera que en más de una oportunidad se prolongó a casi dos horas. Por otro lado, es triste constatar que la indiferencia o egoísmo se manifiesten también en personas fuera del ámbito público; esto sucedió con el pintor Andrés Molina Aquino, último director de la Academia Concha antes del incendio de 1964, quien no sólo no proporcionó datos significativos sino que se negó a conceder una entrevista.

No podríamos concluir sin antes manifestar nuestros mayores agradecimientos a distintas personas que han contribuido de alguna manera en la realización de esta investigación. En primer lugar a mi asesora la Dra. Nanda Leonardini; sin cuyo apoyo intelectual y amical no podría haber sido posible este trabajo. A Miguel Cornelio por las imágenes, por el tiempo y la paciencia. A la Dra. Martha Barriga quien con sus consejos y charlas dentro de sus clases me orientó para definir el método de investigación. A la profesora Mihaela Radulescu por sus comentarios y sugerencias para mejorar este trabajo. Al personal del Archivo Municipal de Lima por la deferencia, entre ellos: a la Jefa de División de Bibliotecas y Archivo Histórico, Maritza Suazo, al bibliotecario Luis Ordinola y a la secretaria Blanca Llacza. También a Alex Faruk conservador de la Pinacoteca Municipal y Bienes Artísticos de la Municipalidad de Lima. A Víctor Manuel Manrique y Diane De Lesines por las traducciones al francés. Al capitán Hugo Asín de la Compañía de Bomberos Roma N° 4 y al teniente Juan José Bardales de la Compañía Lima N° 4. A mi tía Eva Fernández por la orientación en los asuntos legales. A Christian Tello por la ayuda en la elaboración de los cuadros y por el apoyo de siempre. A Giancarlo Valdizán por colaborar a mejorar la calidad de las imágenes. A los amigos que proporcionaron información: Fernando Villegas, Rossana Rodríguez, Rocío Uculmana, Gabriela Benavides, Miluska Dueñas, la señora María Paz Ortiz de Zevallos, Santiago Tácunan. Y por supuesto a mi familia.

CAPÍTULO I

LAS ACADEMIAS DE ARTE

1.1 PANORAMA DE LAS ACADEMIAS DE ARTE EN EUROPA

Sería imposible en este corto espacio y, además, en vano tratar de realizar una historia de las academias de arte en Europa; en primer lugar porque ese no es nuestro cometido y en segundo, porque ya existe una cantidad importante de estudios al respecto. Lo que sí nos interesa es realizar un breve panorama que permita identificar las principales academias europeas que van a influenciar en la organización, enseñanza y cualquier innovación en centros de este tipo en América Latina desde el renacimiento italiano hasta los albores del siglo XX.

Para ello se ha elegido como hilo conductor un texto que logra de manera óptima la difícil tarea de reconstruir una historia de las academias; se trata del libro de Nikolaus Pevsner *Academias de arte: pasado y presente* con epílogo para España de Francisco Calvo Serraller, donde se realiza un concienzudo trabajo que reúne datos importantes para entender el significado de estos centros en las distintas sociedades donde se desarrollaron. Pevsner lo plantea “como de relaciones cambiantes entre el artista y el mundo que lo rodea” (Pevsner, 1982:15); en este lineamiento es que hemos seleccionado las academias más emblemáticas que influyeron de alguna manera hasta llegar al siglo XX con el logro de un tipo diferente de academia, acorde a los nuevos tiempos, la Bauhaus de Walter Gropius.

Definir el término academia, merecería por sí sólo un capítulo aparte. La palabra alude al jardín de Academos próximo a Atenas, donde Platón enseñó a sus discípulos su filosofía. También, se llama así a las escuelas o talleres dedicados a la enseñanza y al estudio del arte (*Diccionario Universal del Arte*, 1981:12), o de la ciencia, generalmente regentados por una entidad real o gubernamental. Sin embargo, para llegar a esta definición tuvo que pasar mucho tiempo. Desde 1540 la palabra se aplica a diferentes sociedades y asociaciones de los más diversos tipos; así por ejemplo, en el siglo XVIII el término más usual para un concierto de música era el de academia, mientras que el objeto fundamental de algunas de ellas era el dictado de conferencias, en ocasiones transformadas luego en sociedades científicas.

Nos referiremos aquí sólo a las academias oficiales a fin de delimitar el problema.

En todos los países europeos que establecen un centro de esta naturaleza existen talleres heredados del medioevo, vigilados siempre bajo la atenta mirada de los gremios. Los promotores de las academias intentan, en la mayoría de casos, eliminarlos; pero, estos permanecen activos hasta el siglo XIX.

El uso de la palabra academia para referirse a lugares de formación artística empieza en la Italia del siglo XVI, cuna del renacimiento y época en la cual el artista empieza a ser valorado

como creador. En el desarrollo de las academias un personaje importante es Leonardo da Vinci pues su teoría sobre la enseñanza artística trascendió y sentó las bases de una posterior educación. Esta teoría consistía en un rechazo al sistema medieval y por lo tanto, a un valor superior del arte frente a la artesanía. Para hacer este deslinde era necesario desarrollar “el conocimiento más que la habilidad en el pintor” (Pevsner, 1982:38), el arte como ciencia.

Con la apertura de la Academia de San Lucas de Roma, en 1593, la formación artística toma un nuevo rumbo pues entre sus reglas se fija como objetivo primordial, el educativo. En su programa ya es concebido el dibujo del yeso y del natural, los premios otorgados a los alumnos y la entrega de sus trabajos para formar una colección. Permite, además, ingresar a los extranjeros, a diferencia de los gremios.

La academia se vio beneficiada por la influencia política pues todos los encargos públicos eran destinados a ella.

Los mismos argumentos para deslindar las “artes nobles” de las “artes mecánicas” eran tomados en 1648 en Francia por el pintor Charles Le Brun, quien luego de un viaje por Italia, regresó a París para establecer, a pedido del rey, la Real Academia de Pintura y Escultura cuyo principal objetivo era elevar el nivel social del artista y monopolizar la enseñanza del arte. En base a las academias establecidas redactó un reglamento en 1655 en el cual se planteaban conferencias, entrega de premios, exposiciones y en especial, se enfatizó el estudio del natural como pieza clave del sistema educativo.

Nombre clave en el desarrollo de la academia francesa fue Jean Baptiste Colbert, ministro del rey Luis XIV, quien a partir de 1661 fortaleció el poder social de la academia. Aunque decía que el objetivo principal del centro era preparar estudiantes en un “estilo particular de dibujo y modelado”, era conocido que utilizaba el poder del arte para beneficio político; un ejemplo fue el ofrecimiento del título de académico, denominación de alto valor para la época, a diferentes estudiosos: arquitectos, pintores, a cambio de renunciar a su independencia. Colbert también idea una red de escuelas filiales supervisadas por la academia principal, a fin de contrarrestar cualquier proyecto de esta naturaleza que no contara con su aprobación.

El plan de estudios de la academia contemplaba un curso dividido en inferior y superior. En el primero, los alumnos debían hacer copias de los dibujos de los profesores mientras que en el segundo, sólo realizaban dibujo del natural. Además, se dictaban conferencias sobre perspectiva, geometría, anatomía, entre otros, transcritas para beneficio del alumnado, en las cuales se analizaban obras de arte con las categorías de proporción, color, expresión y composición.

Para la segunda década del siglo XVIII eran 19 las academias que funcionaban en Europa. En la segunda mitad de este siglo ya proliferaban por todo el continente, probablemente debido a la influencia de Johann Winckelmann quien, a raíz de las excavaciones

de Herculano (1738) y Pompeya (1748) y de las numerosas publicaciones al respecto, en su primer texto *Gedanken über die Nachahmung* escribía: “La única forma para nosotros de ser grandes, mejor dicho, inimitables, de ser eso posible es imitar a la Antigüedad” (Pevsner, 1982:105). Tanto él como sus partidarios creían en la importancia del “mensaje” que podía transmitir el artista y por ello era necesario elevar su condición “de artesano, sólo preparado para el manejo de los pinceles y cincel”

“El auténtico objeto de su preparación debería ser la “ciencia del arte”, que debería incluir, por tanto, la geometría, la perspectiva, la historia, la mitología, la anatomía y, por supuesto, la teoría del arte y la filosofía.” (Pevsner, 1982:108)

Las academias eran las llamadas a cumplir con estos grandes requerimientos de imitar el ideal del arte griego y romano, y la importancia del dibujo o “el contorno”; como Winckelmann lo llama, constituían el discurso académico.

En España la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se produjo el 12 de abril de 1752 bajo el modelo de enseñanza francés (Calvo, 1982:219). Antes de terminar este siglo, y tal como lo había proyectado el ministro Colbert en Francia, las academias y escuelas se implantaron en distintas ciudades españolas. No olvidemos que en este modelo se basó para instaurar, en 1783, la Academia de San Carlos de México.

Sin embargo, esta abundancia tenía un interés político pues de otra manera no se explica la “buena voluntad” para crear estos centros. El motivo está enraizado con las ideas mercantilistas:

“Según las doctrinas de la economía mercantilista, la obligación suprema del Estado era la de construir un sistema de florecientes industrias para estimular la circulación monetaria y reforzar la exportación de bienes y la importación de oro.” (Pevsner, 1982:113)

Pero ¿de qué manera ayudaría a esto las academias? Al introducir dentro de su plan de estudios la enseñanza del dibujo destinado no sólo a artistas sino a artesanos; así se podría aplicar a las más variadas industrias tales como la imprenta, tapices, bordados, decoración de porcelanas, etc. Inclusive existieron, aunque pequeñas, las academias creadas específicamente para dicho propósito, donde se dictaba el dibujo para ser aplicado por los artesanos.

Todas las academias, que habían tomado el modelo francés en cuanto a su estructura, contaban con un protector, el rey o un ministro influyente, un cuerpo docente llamado “académicos”; miembros honorarios que podían ser de la nobleza; artistas reconocidos o personajes ilustres, como el caso de Winckelmann, nombrado no sólo miembro sino “reformador”. Sobre el funcionamiento de escuelas provinciales se continuaba con el plan de Colbert de “academias filiales”.

En cuanto al modelo de estudio se siguió con las tres fases: copia de dibujos, dibujos de modelos de yeso y dibujo del natural; la novedad radicaba en darle mayor importancia y tiempo

al último. Los concursos con premios y las exposiciones anuales son los rasgos que sin duda todas adoptan.

El caso de la *Royal Academy* de Londres es necesario mencionarlo pues presentó un desarrollo distinto. Al igual que muchas academias, empezó con un proyecto particular que no logra cuajar de inmediato. Gracias a la iniciativa de un grupo de 22 artistas el rey Jorge III fundó el 10 de diciembre de 1768 la *Royal Academy of Arts* donde se enseñaría pintura, escultura y arquitectura. En su reglamento se señalaban dos objetivos principales:

“El establecimiento de una Escuela o Academia de Diseño bien organizada para uso de los estudiantes arte y una exposición anual abierta a todos los artistas distinguidos por sus méritos.” (Pevsner, 1982:129)

Este último punto tomó para los conductores de la academia importancia relevante pues las rentas que consiguieron con las exposiciones les permitió, en apenas doce años, prescindir del aporte real y de todo lo que conllevaba esa unión.

Hasta aquí el establecimiento de las academias había logrado la tan anhelada posición social del artista y a la vez instruir a los artesanos en el “gran gusto”, reflejado en el arte y productos consumidos por el público. No obstante existían posturas adversas al pensamiento neoclásico.

Los románticos se oponían a las ideas neoclásicas sustentadas en el reglamento académico; sobre este particular Schiller preguntaba, en 1783:

“¿Acaso esperáis algún entusiasmo allí donde impera el espíritu de las reglas académicas?” (Pevsner, 1982:141)

Estas ideas encontraron sus mejores aliados en Voltaire y los enciclopedistas, quienes acusaban a dichos centros de fomentar el talento vulgar y perjudicar al genio (Pevsner, 1982:133), que se sentía aprisionado entre tantas reglas que afectaban su creatividad.

Pasada la revolución francesa y abolida la Academia francesa fue reinstalada con el nombre de *Institut de France* con una organización administrativa nueva, aunque los métodos educativos eran los mismos.

En esta coyuntura Alemania toma las riendas. Aquí repercutieron las ideas en contra de los métodos de enseñanza antiguos que llegaban a extremos tales como el que narra Ludwing Richter, un conocido ilustrador de mitad de siglo:

“Puesto que un pintor de paisajes debe también estudiar los animales, me dio unos maravillosos dibujos de tamaño natural, de los huesos de un caballo, ejecutados con tiza, y me pidió que los copiara en casa. Esto me llevó mucho tiempo y esfuerzo, y el único inconveniente era que nunca supe a dónde pertenecían los huesos porque nunca llegué a tener el esqueleto completo.” (Pevsner, 1982:139)

Surgieron entonces dos teorías antagónicas; la primera sustentada por Schelling quien “no trataba de comprender científicamente a la Naturaleza, analizando individualmente cada parte, sino experimentando a totalidad de su impulso creativo”, mientras que Winckelmann

“crea la visión de la cabeza de Apolo en sus lectores describiendo intensamente cada rasgo” (Pevsner, 1982:140). Por otro lado, a los románticos no les interesaba educar a los artesanos, sólo les importaba el arte y aquellos que se sentían grandes artistas.

Entre tanta crítica aparecida en contra de la antigua formación, Friedrich Overbeck proponía:

“Dejad que cada uno tenga su forma de hacer, y su forma de expresarse, y ayudad al estudiante con vuestro consejo, en lugar de imponer la ley.” (Pevsner, 1982:141)

Pensamiento compartido por la Orden de San Lucas o los Nazarenos donde Overbeck era el líder; ellos enarbolaban la verdad frente a la manera académica, verdad en el arte y en la religión. Para acercarse a ese ideal consideraban “que el dibujo vulgar era mucho más valioso que las clases académicas”. (Pevsner, 1982:141)

Fue en la Academia de Munich, dirigida por Peter Langer, donde la propuesta de Schelling renovó el programa educativo; en él se contemplaba una clase especial para aprender el uso del color (innovación respecto a las clases exclusivas de dibujo de las anteriores academias) y una clase de composición. En la inauguración Langer sostuvo que este centro, a diferencia de los otros, tendría como principal sistema “el estudio de la naturaleza” y no la copia de modelos de la antigüedad. Aunque, la propuesta no llegó a realizarse tenía como punto a su favor eliminar la copia de partes del cuerpo por “la ejecución de cabezas completas de pintura italiana del siglo XIV y XV”. (Pevsner, 1982:145)

En 1830 Wilhelm Schadow, miembro del grupo nazareno, pone en marcha un sistema educativo en la Academia de Dusseldorf que consistía en tres etapas: la primera, copiar a lápiz de dibujos y modelos de yeso partes del cuerpo humano y la cabeza; la segunda, “preparatoria”, se trabajaba con modelos de yeso y del natural, los ejecutaban también en pintura; en la etapa, “superior”, los estudiantes realizaban su propia composición. En cuanto a la temática, Schadow mostró amplitud de criterio al dar cabida a “la pintura de género sentimental”. En 1843 el arquitecto Friedrich Gartner introdujo en Munich la clase de maestría; significaba, por parte del alumno, elegir a un preceptor (guía) entre los profesores del plantel.

De manera paralela otras academias lograron consolidar y modificar preceptos heredados de la enseñanza medieval. Al suprimirse los gremios se había conseguido modificar casi de forma completa la enseñanza; se eliminaron las clases elementales del dibujo; se modificó la edad de los ingresantes de 12 a 16 ó 18 años; los concursos se anularon poco a poco; se prescindió de las obras requeridas para el ingreso y se introdujo la pintura de paisaje.

Una consecuencia de la protección oficial del arte manifestada en esta época fue el incremento de artistas.

El último movimiento renovador de la academia es referente al artesano. Hasta el siglo XVIII la enseñanza para artistas y artesanos era la misma; es en la centuria siguiente cuando se

separan las clases elementales de dibujo para ser consideradas en las escuelas secundarias y técnicas.

Aunque el invento de la máquina significó, en un primer momento, un choque para la artesanía que se amilana ante la velocidad, con posterioridad los artesanos se sirvieron de este nuevo instrumento capaz de trabajar cualquier material en base a los diseños propuestos.

Inglaterra fue la primera en desarrollar una industria y en fijarse en las consecuencias sociales y artísticas de la irrupción maquinaria. En este contexto, el príncipe Alberto concibió la Exposición de 1851 para que todas las naciones mostrasen sus adelantos y creaciones en lo concerniente al “arte aplicado o industrial”. Sin embargo, como el resultado no cubrió las expectativas se empezaron a reformar los planteamientos educativos, no sólo en Inglaterra, sino en Francia y Alemania.

Se publicaron informes para analizar el problema y se propusieron soluciones. Entre ellos el arquitecto alemán Gottfried Semper, radicado en Inglaterra, propagó un texto donde negó que la máquina fuese la responsable del declive del arte industrial, pero sí resaltó que su uso desproporcionado era injustificable pues la máquina hacía que “las cosas parezcan algo distinto de lo que son” (Pevsner, 1982:169). Semper propuso un cambio en la enseñanza artística y en la de las artes decorativas, sustentado en la preparación de talleres, trabajo en comunidad, relación cercana entre alumnos y maestros, dictado de conferencias y la fundación de un museo de artes decorativas.

El problema no sólo estaba ligado al aspecto educativo; atañía también a la idea peyorativa del trabajo artesanal. Por esto en las escuelas de arte decorativo se daba mayor relevancia al estudio del modelo y del natural que al trabajo manual; se inclinaron entonces por el ornamento.

Por esos años la figura de William Morris dominaba el ambiente artístico pues a él se debe el renacimiento de las artes manuales (Pevsner, 1982:174). Respecto a la enseñanza del dibujo Morris consideraba que debía impartirse a todos y la manera más óptima era basarse en la figura humana.

Inspirados por Morris se creó, en la década de 1880, el movimiento *Arts and Craft*¹ cuya tarea era transmitir un conocimiento práctico de los materiales, de los procesos manuales y de la máquina, tarea destinada a los futuros artistas-artesanos y a los diseñadores de maquinaria. Gracias a éste en la segunda década del siglo XX se produjo una verdadera revolución en la enseñanza artística: la Bauhaus. En 1914, Walter Gropius, considerado uno de los arquitectos “más radicalmente modernos del mundo” (Pevsner, 1982:184), fue elegido por el Gran Duque de Saxe-Weimar para dirigir la Escuela de Arte y la Escuela de Arte y Artesanía; Gropius las fusionó bajo el nombre *Staatliches Bauhaus* en 1919. Su programa comprendía:

¹ Grupo de artistas y de artesanos ingleses fundado en 1888 (*Diccionario Universal del Arte*, 1981:80).

“(…) vincularse a través de la preparación práctica en talleres productivos a una doctrina exacta de los elementos de la forma y de sus leyes estructurales (...) es, por tanto, reunir todas las actividades artísticas-creativas en una unidad (...)” (Pevsner, 1982:184)

La Bauhaus logró la unión entre arte y diseño y combinó con eficacia los principios de la artesanía con la producción industrial. Fue, sin duda, el “ideal de una escuela de arte del siglo XX” (Pevner, 1982: 185).

1.2 LA FORMACIÓN ARTÍSTICA OFICIAL EN AMÉRICA LATINA DURANTE EL SIGLO XIX

Para llevar a cabo este cometido es necesario revisar la situación de los talleres artísticos en América durante la Colonia, puesto que en aquellos se instruía en los oficios relacionados a la pintura y a la escultura.

Sobre la marcha de los talleres Ramón Gutiérrez en su estudio *Los Gremios y Academias en la producción del arte colonial* señala lo siguiente:

“La enseñanza no comprendía meramente la instrucción o adiestramiento en el oficio, sino que debía enseñarse al aprendiz a leer, escribir y contar además de la doctrina cristiana. A partir de fines del siglo XVIII se incluye la enseñanza del dibujo o en su defecto la remisión a la academia por costa del maestro (Ordenanzas de Guatemala) (...)” (Gutiérrez, 1995:31)

Este aprendizaje varía según el oficio, la edad del aprendiz y su adiestramiento previo. En la mayoría de casos, los aspirantes ingresaban niños y la enseñanza del oficio oscilaba entre dos y seis años. Dejaron de lado lo teórico pues la formación era práctica, conocida por la experiencia y transmitida por el maestro a través “del sistema de ensayo-error-corrección”.

Mientras tanto el dibujo era practicado por muy pocos, en especial por los entalladores y los retablistas.

Previo firma de contrato entre el maestro y los padres o tutores del futuro pupilo, la enseñanza era gratuita, aunque a veces recibe un estipendio. Al salir del taller el aprendiz adquiría el estatus de “oficial”, dado por el gremio, y ya con este reconocimiento era contratado (Mesa y Gisbert, 1982:262).

Por su parte, el gremio se encargaba de controlar la formación educativa, además de organizar la producción, asegurar la calidad y proteger al artista. Su estructura interna estaba delimitada en grados o jerarquías: aprendices, oficiales y maestros, a través de las cuales se adquiría el completo dominio en cada disciplina. Asimismo, como organismo regulador, se encargaba de no exceder el número de aprendices en cada oficio pues:

“(…) significaba a futuro más maestros y, por consiguiente, mayor producción y competencia (...)” (Ruiz, 1988:31)

Hasta aquí es importante resaltar la labor del principal centro de adiestramiento artístico durante la época colonial.

En el devenir de las academias en América, la temprana instauración de la Academia de San Carlos de México, y sus consecuencias, repercutiría de manera negativa en los demás virreinos. Aún bajo dominio español, San Carlos significaba continuar o terminar con el “programa ilustrado”². Sobre este particular es más que elocuente el informe de Bernardo Iriarte dirigido al ministro de Gracia y Justicia en 1792 en referencia a los posibles pensionados:

“Permítame V. E. añadir aquí con este motivo que si a la sazón estuviese todavía por crear la Academia de México, tal vez habría de omitirse semejante Establecimiento, a lo menos con la extensión que se le advierte y excediese del mero estudio y fomento de la Arquitectura tan precisa para la seguridad y regularidad de los edificios.

Más cometido ya el error político (forzoso es darle esa calificación) en Ministerio anterior al de V. E., y no cabiendo reparar hoy el mal, importa sacar todo el partido posible (...).” (Gutiérrez, 1995:46)

Sin duda, esta visión de “error político” influyó para truncar posibles proyectos de academias artísticas en los demás virreinos de la corona española³. El poder emanado de un centro de este tipo, donde se alentaba el pensamiento científico y se discutían distintos criterios filosóficos, era peligroso para las ideas de continuidad del sistema colonial.

Si bien es cierto que la mayoría de las academias nacidas en América a fines del XVIII o inicios del XIX provienen de una inquietud particular a veces acogida por el gobierno en turno, en las siguientes líneas sólo se desarrollan algunos de los países de América Latina donde se fundan academias oficiales.

1.2.1 ARGENTINA

Luego de conseguida la Independencia, el primer intento de formar un centro de enseñanza artística proviene de un interés particular cuando, en noviembre de 1810, el dibujante irlandés, Hipólito Briton, solicitó al gobierno permiso para establecer una Academia de Dibujo de la cual sería el Director. Aunque el proyecto fue acogido, no llegó a concretizarse (Ribera, 1984:113).

No pasaría mucho tiempo para que volviera a producirse otro intento, esta vez de alguien ajeno a la profesión artística: el padre recoleto Francisco de Paula Castañeda. En agosto de 1815 inauguraba el primer plantel en una sala acondicionada en el convento recoleto pero, al

² Ramón Gutiérrez refiere que el verdadero “programa ilustrado español” comprendía un manejo de intereses que trataba de no “excitar ni provocar ilustración y progresos” que pudieran desfavorecer la ocupación artística de los españoles, asegurar los lazos de dependencia y tratar de extraer de los americanos los recursos para que adquirieran obras de arte producidas por los “académicos” españoles (1995:47).

³ Rodrigo Gutiérrez anota algunas de las que estaban destinadas a convertirse en centros oficiales: la Academia y luego Escuela de Dibujo de Pedro Garcé Aguirre en Guatemala (1797) y la Escuela de Dibujo del Consulado en Buenos Aires (1799) (1995:50).

ser éste poco propicio, se consiguió reestructurar el centro a través del apoyo del Consulado. El gobierno era, entonces, quien se encargaba de proveer los materiales de enseñanza que consistían en:

“un cajón compuesto de los mejores modelos y diseños con los útiles necesarios (...) que contiene 58 grabados en papel de marea mayor, 123 en papel mantequilla, cinco cuadernos de láminas antiguas, ocho cuadernos “de Principios”, lápices negros y rojos, lapiceros, pinceles, etc, (...)” (Ribera, 1984:114)

Esta cantidad significativa de materiales respondía a un verdadero plan educativo de parte del gobierno pues era común que el apoyo fuera mínimo. Un detalle interesante de resaltar es que dicha compra se realizó en Inglaterra y no en Francia que era el país más adelantado en materia de didáctica artística.

Para 1818 el director de la academia, el artista sueco José Guth, inauguraba la exposición de los trabajos de los alumnos donde se les premiaba con medallas de oro y plata. Los profesores del plantel eran los españoles José Ledesma y Vicente Muñoz pero problemas internos con Guth hacen que en 1819 el Consulado interviniera y lo destituyera.

En este momento el padre Castañeda volvió a la escena; reclamó el plantel y los materiales para continuar con su labor pedagógica. La academia se reactivó en 1820 en el local que había pertenecido a los jesuitas. El grabador francés José Rousseau, elegido director emprendió la labor educativa donde “la perfección del trabajo consistía en el minucioso sombreado a lápiz”; para ello contaba con 130 alumnos. Cerca de un año duró el centro como parte del Consulado pues por iniciativa de Antonio Sáenz, encargado de organizar la Universidad de Buenos Aires, se acordó anexarlo a esta casa de estudios superiores (Ribera, 1984:117).

A partir de 1828 asume la dirección el italiano Pablo Caccianiga, arquitecto y maestro de dibujo, cuya enseñanza, influenciada por la corriente neoclásica, enfatizó el trabajo del cuerpo humano. Utilizó para ello materiales como yesos y copias de cuadros italianos célebres “desde 1300 hasta la fecha” (Ribera, 1984:118); la indispensable clase de anatomía artística (osteología y la miología)⁴, y concluía con el estudio del desnudo, antes que el aprendiz empezara a crear. Es importante resaltar que durante este periodo la enseñanza se hace extensiva a la pintura. Gracias a los inventarios se conoce que existía la preferencia por la miniatura pues entre los objetos del registro están cuarenta marfiles artificiales para pintar la miniatura, pinceles para pintar a la acuarela, miniatura y óleo, entre otros (Ribera, 1984:119). Para la segunda mitad de la década del cincuenta se introdujo la clase de dibujo lineal dirigida por Carlos Uhl.

⁴ José Matilla señala que desde el renacimiento el estudio del cuerpo humano va a ser fundamental en la formación de cualquier artista, uno de los aspectos desde el que fue dictado es el fisiológico que trata del conocimiento de la anatomía,-en lo referente a su estructura interna centrado en el estudio de la osteología (huesos) y en el externo en el estudio de los músculos (miología) (1989:31).

En 1878 se fundó una academia libre sobre la cual nacería en 1905, la Academia Nacional de Bellas Artes (Malosetti, 2001:102).

1.2.2 BRASIL

El establecimiento de la corte real portuguesa en Río de Janeiro en 1808, motivó un empuje importante en todas las artes. En esta labor fue de vital relevancia la Misión Francesa conformada por un grupo de urbanistas, artistas y arquitectos comisionados por el rey de Portugal, Joao VI, en 1816 para

“(…) rehacer la ciudad de Río de Janeiro al estilo neoclásico francés, convirtiéndola en una capital digna de su categoría imperial.” (Catlin, 1990:48)

La Misión, dirigida por Joaquín Lebreton, contaba entre sus miembros con los pintores Antoine Taunay y Jean Baptiste Debret pintor de corte por la familia Braganza.

En agosto de 1816 se creó la Escuela Real de Ciencias, Artes y Oficios, inaugurada en 1820 como Real Academia de Diseño, Pintura, Escultura y Arquitectura Civil, nombre que se cambió, luego de una breve temporada, por el de Academia de Bellas Artes de Brasil.

Bajo la dirección de Debret se organizó la primera exposición de los trabajos de los alumnos de pintura histórica. Se establecieron en 1840 las llamadas Exposiciones Generales que se celebraron regularmente hasta una década después; en ellas se daban a conocer numerosos artistas que a partir de 1845 tendrían la posibilidad de acceder al viaje a Europa (Gutiérrez, 1997:52).

1.2.3 COLOMBIA

La educación artística oficial se ubica a fines del siglo XVIII cuando la corona española accedió en 1783 al pedido de José Celestino Mutis para clasificar la flora de Bogotá. Este trabajo científico fue más allá de la simple recopilación, pues Mutis llegó a constituir un “verdadero gabinete-taller” de botánica cuando estableció una escuela gratuita de dibujo y pintura donde se formaron los colaboradores del proyecto regentados por él.

El valor relevante que ocupó dentro de la vida artística colombiana lo comenta la investigadora Marta Fajardo⁵:

“Promovió un extraordinario trabajo de equipo, disciplinado, riguroso, que dio lugar a la experimentación en diversos campos de la pintura botánica y de la creación plástica, la puesta en práctica de nuevas técnicas y la innovación en la composición y en el uso de nuevos pigmentos.” (1994:207)

⁵ Fajardo va a desarrollar este tema de manera minuciosa en “La Obra artística de la Real Expedición botánica del nuevo reino de Granada, 1783-1816”. En ella aspira a que se reconozca en su verdadera dimensión esta obra, para ello la enfoca desde su valor artístico, calidad, innovación “conjunción única feliz y tal vez irreplicable de la hermandad entre arte y ciencia” (1994:207).

Gracias a los manuscritos de Mutis, conservados en Madrid, se conoce del uso de tratados en el plantel, como el de Palomino; el más utilizado era el del sacerdote español Francisco Martínez titulado *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario Manual de pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc., con su descripción de sus más principales asuntos*, publicado en Madrid en 1788. Pero a la muerte de Mutis esta empresa cae hasta desaparecer.

Para 1873 el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez propulsó instaurar una Academia Oficial de Dibujo y Pintura bajo el nombre Academia Vásquez, en honor del más destacado pintor colombiano del periodo colonial, Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, pero el proyecto se frustró (Gutiérrez, 1997:63).

Recién en 1882 se fundó el Instituto de Bellas Artes de Colombia, base de la que sería, en 1886, la Escuela Nacional de Bellas Artes.

1.2.4 CUBA

En 1818 la Sociedad Económica de Amigos del País creó una Escuela gratuita de Dibujo y Pintura sobre la cual se fundó ese mismo año la Academia de San Alejandro, dirigida por el artista francés Juan Bautista Vermay quien había sido discípulo de Jacques Louis David. El pintor se estableció en La Habana luego de la caída de Napoleón Bonaparte, del que era uno de sus protegidos.

Vermay condujo a la nueva generación de pintores por el neoclasicismo; introdujo de esta manera el gusto a la pintura colonial cubana. A partir de entonces la Academia fue la cuna artística de pintores como el retratista Federico Martínez y Miguel Melero. Este último se convirtió en 1878 en el primer cubano que ocupó la dirección; su cátedra de colorido, desarrollada durante la mitad del siglo XIX, lo convirtió en el maestro de muchas generaciones.

La academia fue reorganizada en 1848 por José Leclerc quien estableció la clase de dibujo lineal, a las ya existentes de pintura y escultura (Gutiérrez, 1997:23).

1.2.5 CHILE

En los últimos años coloniales surge en Santiago una iniciativa particular que dio inicio a un centro importante de formación artística. En 1797 el “ilustre filántropo, educador y promotor de las artes e industrias más diversas”, Manuel Salas estableció un plantel de enseñanza pública donde se impartía aritmética, geometría, “y otros ramos vinculados a la ingeniería, la topografía y la construcción” (Cruz, 1984:99). Conocida como la Academia de San Luis, se convirtió de esta manera en el primer centro de enseñanza oficial del dibujo en Chile.

El primer director fue el pintor italiano Martín de Petris quien, transcurrido el año, se retiró del puesto. Asumen entonces diferentes aficionados al arte; uno de ellos es el calígrafo y dibujante José Gutiérrez. En 1813, la junta de gobierno a cargo de José Miguel Carrera fundó el

Instituto Nacional e integró a él a la Academia de San Luis junto a otros tres centros educativos coloniales (el Convictorio Carolino, el Seminario Conciliar y la Universidad de San Felipe (Cruz, 1984:99).

La fundación de la Academia de Pintura se produce en 1848 como parte de un proyecto educativo planificado por el gobierno de Manuel Bulnes. El programa educativo, tomado de París, consistió

“(…) en tres niveles básicos, dedicados al dibujo de la cabeza y del cuerpo humano, copiando estatuas y estampas; a la composición histórica, al dibujo del modelo vivo y a la pintura del ropaje natural. Como complemento se impartían también cursos de formación general como Filosofía, Religión, Historia, Gramática Castellana y Mitología Griega y Romana.” (Cruz, 1984:168)

Los tres primeros directores constituyen las bases de la pintura chilena. El primero, el italiano Alejandro Cicarelli, durante casi veinte años guió a sus discípulos por la “admiración del arte grecorromano”, camino para alcanzar la perfección. El alemán Ernesto Kirchbach le sucedió a Cicarelli en 1869; su labor es recordada por una mayor flexibilidad para con sus alumnos (Cruz, 1984:169). El italiano Juan Mochi, quien asumió la enseñanza entre 1876 y 1881, orientó a sus alumnos en un aprendizaje directo “y acorde con la realidad, llevándolos a pintar a los alrededores de Santiago”, además

“Sus numerosas obras son también testimonios de su renuncia al gran cuadro de tema y de su predilección por los asuntos simples, costumbristas, populares o de la historia de Chile.” (Cruz, 1984:174)

A la salida de Mochi la enseñanza quedó en manos del chileno Cosme San Martín y la vida de la academia, con altas y bajas, continuó.

1.2.6 ECUADOR

En 1869 el Presidente Gabriel García Moreno consiguió se otorgara una partida para erigir una Escuela de Bellas Artes; de manera paralela se dieron becas para estudiar en Europa y así formar a artistas que luego enseñarían en este plantel. El centro tuvo corta duración pues, cuatro años después a la muerte de Moreno, se desintegró.

En el lapso del cierre de la mencionada escuela y 1904, año en que abrió sus puertas la Escuela Nacional de Bellas Artes, la enseñanza artística retomó el antiguo sistema de los talleres coloniales (Gutiérrez, 1997:59).

1.2.7 MÉXICO

Sobre la Academia de San Carlos se ha escrito mucho. Su larga trayectoria y sus vaivenes institucionales, regidos por el gobierno de turno, hicieron de ella una de las más interesantes.

Más allá de los problemas políticos y sociales, de pugnas entre conservadores y liberales en las que la Academia se vio envuelta, es interesante rescatar el método de aprendizaje llevado a cabo desde sus inicios hasta principios del siglo XX⁶.

En 1785, llegó la real orden del 25 de diciembre y se instauró bajo la protección de su majestad, la Real Academia de las Tres Nobles Artes de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura de la Nueva España.

El principal propulsor de este centro fue el grabador español Jerónimo Antonio Gil, Director de la Casa de la Moneda a partir de 1778, quien entre sus primeras pertenencias que llevó a México se hallaban los estatutos de la Academia de San Fernando⁷.

A partir de 1788 llegaron de España los primeros profesores bajo el lineamiento neoclásico: en arquitectura Antonio Gonzáles Velásquez, en escultura Manuel Tolsá y en pintura Rafael Ximeno y Planes.

En sus primeros ciento veinte años la Academia gozó de algunos éxitos como la compra de materiales educativos, contratación de profesores adecuados, entre otros. La finalidad de la enseñanza era:

“(…) contribuir al desarrollo de las artes plásticas y a la formación de artistas dentro del país, para ayudar a mejorar la calidad y el gusto estético y para incrementar el mercado interno de las obras de arte.” (Leonardini, 1984:8)

La ausencia de reglamento en cuanto a la enseñanza que debería ser impartida, hizo que a su arribo (1846) el pintor catalán Pelegrin Clavé⁸ estableciera su propio sistema. Educado en la Academia de San Lucas de Roma, su sistema comprendió: copia de estampas, copia de cuadros, del yeso y dibujo del natural, programa que estuvo vigente hasta 1903. Dividió la enseñanza en Pintura y Dibujo; esta última disciplina era una materia común y obligatoria para pintores, escultores, grabadores y arquitectos y abarcaba:

“(…) Dibujo de la Estampa, Dibujo del Yeso, Dibujo de Anatomía, Dibujo del Natural o Desnudo y Dibujo de Ornato.” (Leonardini, 1984:16)

A partir de 1855 el maestro italiano Eugenio Landesio dictó la clase de Perspectiva y Pintura del Paisaje. La influencia de su cátedra se reflejó en los trabajos de sus alumnos quienes motivados por él representaron los primeros paisajes nacionales.

⁶ A pesar que este apartado sólo pretende hacer un breve panorama de la enseñanza en el siglo XIX, debido al material con el que se cuenta, para el caso de la academia mexicana, se ha optado por abarcar hasta la primera década del XX.

⁷ Sobre el verdadero papel de Jerónimo Antonio Gil como promotor de la Academia en México, revisar el apartado “Fundador de la Academia” de Eduardo Báez en *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Pudran*.

⁸ En 1990 el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM publicó *Lecciones Estéticas* de Pelegrin Clavé, transcripción paleográfica basada en un manuscrito inédito donde el pintor expresa sus experiencias en la enseñanza, distintas maneras de composición tomando pinturas del arte universal y hasta “recetas” de cómo preparar algunos implementos para la pintura. Sobre el mejor método de enseñanza, Clavé señala “será bueno que el joven que quiere dedicarse a la pintura por carrera, antes de principiar el dibujo de figura, aprenda los rudimentos de Arquitectura, de perspectiva, y contemporáneamente, los de ornato o adornos (…)” (Clavé, 1990:137).

El gran cambio en el plan de estudios se dio cuando en 1903, año en que asumió la dirección el arquitecto Antonio Rivas Mercado, se publicó en el *Diario Oficial* un nuevo proyecto educativo que planteaba anular la especialidad de Pintura de paisaje, sustituir el estudio anual por el de grupos lo que permitió al alumno avanzar según sus aptitudes y conocimientos. Lo más significativo era la reestructuración de los estudios elementales de dibujo, de la antigua enseñanza basada en copiar estampas y partes de la figura humana al método Pillet⁹. Asimismo, mudó el mobiliario y colocó la luz eléctrica. Los salones destinados a la enseñanza del dibujo del modelo desnudo y vestido, y el de dibujo de yeso, dictadas por Antonio Fabrés, fueron acondicionados

“(…) a modo de anfiteatros, con los pupitres colocados sobre tarimas elevadas a fin de que los alumnos dominaran el modelo. Fabrés introdujo la luz eléctrica a la clase del desnudo, que se venía tomando por las noches alumbrándose con lámpara de aceite, quizá para dar efectos. Éstos se obtendrían ahora, mucho más variados, merced a un complicado sistema de instalaciones que incluía plataformas móviles para el modelo, lámparas igualmente móviles y un dispositivo de luces cromáticas.” (Ramírez, 1985:223)

Por otra parte introdujo el uso de la fotografía, una manera más de demostrar “una voluntad de modernización”, tanto en los estudios elementales como en los superiores.

1.2.8 PERÚ

Son tres los proyectos oficiales que a pesar de estar debidamente sustentados, por lo menos dos de ellos, no llegaron a establecerse. Aquí, una vez más, los problemas políticos fueron los causantes. Quizá el principal motivo, junto con la desidia de las autoridades, era la ausencia de una política de continuidad en los proyectos iniciados por anteriores gestiones.

Antes vale la pena aclarar un asunto respecto a una información consignada en dos textos que señalan un proyecto colonial para establecer en Lima la Academia de Bellas Artes de San Hermenegildo. Se respetará el orden cronológico de las publicaciones; el primer texto fue “Los gremios y academias en la producción del arte colonial” de Ramón Gutiérrez quien nombra algunos centros que no llegaron a fundarse. Uno de ellos es la:

“(…) Academia de Bellas Artes de San Hermenegildo en Lima (1812) (…).” (Gutiérrez, 1995:50)

El segundo autor que hace referencia a este plantel es José Huerto Wong quien en su libro *Huellas de Bellas Artes. Reseña histórica 1917-1999*, dice sobre los inicios de la enseñanza artística en el Perú lo siguiente:

“Para Lima se creó un proyecto acogido en Madrid, se suscribieron los estatutos y las disposiciones para la fundación en nuestra ciudad de la real academia de Bellas

⁹ Sobre el método Pillet el investigador Fausto Ramírez dice: “En su forma más elaborada, consiste en la aplicación de la geometría descriptiva (...) en el trazado de las sombras, la construcción matemáticamente exacta y relativamente simplificada del trazo perspectivo y el *rendu*, o sea la ejecución expresiva del mismo dibujo” (1985:218).

Artes de San Hermenegildo. Por entonces gobernaba el Virrey Abascal y los tiempos eran sumamente movidos, pues Lima hervía en conjuras libertarias. Esto impidió la fundación de la citada academia.” (Huerto, 2000:29)

En ambos, la referencia bibliográfica no se consigna, lo que nos hizo dudar de la existencia de este proyecto académico. Sin embargo, aunque tampoco menciona la fuente, un artículo de Pedro Gjurinovic nos brindó algo más de luz acerca del proyecto de esta Academia:

“Conviene precisar que en los días del virrey Abascal y precisamente por documento del 5 de diciembre de 1812, el Secretario de la Academia de San Fernando de Madrid, don José Munárriz, en un Plan Gubernativo del Estudio de las Nobles Artes planteó la creación en Lima, de una Academia que estaría bajo el patrocinio de San Hermenegildo y actuaría como cabeza en el Continente Austral. El proyecto no se concretó.” (Gjurinovic, 1989:3)

A esto habría que sumarle dos datos más: el primero, el “error político” que Iriarte señaló en su informe respecto a la Academia mexicana y que por lo tanto era un mal precedente en el apoyo de nuevos proyectos de este tipo¹⁰. Mientras que un segundo inconveniente, por el que este proyecto no pasa de ser un entusiasmo pasajero, era la situación que vivía España entre 1808 y 1814 cuando a raíz de la invasión napoleónica estalló la guerra de Independencia en América.

Otro problema con el que nos hemos topado al buscar información sobre la enseñanza artística en el Perú es el error en afirmar que fue el virrey Abascal quien fundó en Lima una Academia de dibujo. Al respecto, Juan Acha en *Las Culturas Estéticas de América Latina* afirmaba:

“En Perú funcionaba la Academia de Dibujo y Pintura fundada por el virrey Abascal por decreto de 1781, que se oficializó en 1806, al final de la Colonia.” (Acha, 1994:104)

El error se hace extensivo cuando Acha consideró que Abascal era virrey en 1781; siendo entonces virrey Agustín de Jáuregui y Aldecoa quien continuaría en el cargo hasta 1787.

Pero ¿cuál es el motivo por el qué se le considera a Abascal como el fundador de una Academia de dibujo? Probablemente se deba a que Abascal fue el creador del Colegio de Medicina y Cirugía de San Fernando, centro en el que se impartía una clase de dibujo y que con los años llegara a conocerse como la Academia de Dibujo.

Cuando en 1806 el virrey José Fernando Abascal llegó al Perú, una de las cosas que más le llamó la atención fue la falta de profesionales relacionados a la medicina; su interés hizo que en un informe, fechado en marzo de 1808, dirigido a sus intendentes y obispos, exprese su interés de establecer un Colegio de Medicina. Entre los cursos que consideró estaban la anatomía, la fisiología, la patología médica y quirúrgica sobre los enfermos, el arte de partear, la botánica, etc. Y, además, el de Dibujo (Abascal, 1808).

¹⁰ Ver el acápite La formación artística oficial en América Latina durante el siglo XIX en este mismo capítulo.

El requerimiento fue enviado al rey Fernando VII junto con documentos pertinentes en enero de 1810. El consentimiento fue expedido en la Real Cédula del 9 de mayo de 1815 donde se aprobaba la creación del Colegio de Medicina y Cirugía con el nombre de San Fernando (Fernando VII, 1815).

Para cubrir las plazas académicas solicitó el apoyo de la Universidad Mayor de San Marcos y en cuanto a la clase de dibujo, Fernando VII señaló que ésta debería ser cubierta por dos botánicos y sus respectivos ayudantes, miembros de alguna expedición científica que se encontrara entonces en Lima (*Idem*).

Éste es el inicio de la que posteriormente sería conocida como la “Academia de Dibujo”, pero que en realidad formó parte de la estructura curricular del Colegio de San Fernando.

Conseguida la Independencia el Colegio de San Fernando, como otras instituciones coloniales, sufrió modificaciones más que todo administrativas. Así se le cambió de denominación; a partir de entonces fue llamado “Colegio de Medicina y Cirugía de la Independencia”. Para 1821 dictaba el curso de dibujo el quiteño Francisco Javier Cortés, cargo que ocupó hasta entrada la tercera década de este siglo.

Debido a problemas que atravesaba el Colegio de la Independencia, la cátedra de dibujo se trasladó a unas aulas del antiguo convento de San Pedro, cede de la Biblioteca Nacional desde 1824. Para 1841 el inspector José Dávila Condemarin le proporcionó “un número considerable de modelos” para la clase, que para entonces contaba con casi 200 alumnos (Leonradini, 1998:326).

En esta época ya se encontraba como director y profesor Ignacio Merino y como ayudante Francisco Laso. Con una asistencia regular de ochenta alumnos, las clases se impartían los lunes, miércoles y viernes de seis a ocho de la noche, de manera gratuita “contribuyendo sólo, el que puede, con el alumbrado” (Lavalle, 1917:1). Fue aquí donde Merino, con marcada vocación pedagógica pues no estaba dentro de sus obligaciones, dio lecciones de pintura a un grupo de jóvenes.

Rodrigo Gutiérrez en la primera parte de su texto “Bajo el ala de las Academias. El neoclasicismo y el historicismo en la pintura iberoamericana del XIX”¹¹ hace un recuento de los lugares dedicados a la enseñanza artística en América durante el siglo XIX; entre las escuelas desarrolladas en las décadas del cuarenta y el cincuenta, menciona:

“Para ese entonces, en Lima, ya estaba funcionando la Academia de Dibujo y Pintura, en la que hicieron sus primeras armas los artistas peruanos, antes del viaje a Europa con el que completarían su etapa formativa.” (Gutiérrez, 1997:52)

¹¹ Es significativo que en esta revisión por los centros artísticos de América durante este periodo, la “academia” dirigida por Merino sea la única mencionada por Gutiérrez para el devenir educativo de las artes peruanas.

Dos puntos a tomar en cuenta: el primero, considera al plantel dirigido por Merino como una academia oficial instaurada con el objetivo de formar a artistas; segundo, se le atribuye la enseñanza de pintura, lo que es erróneo, pues como ya se dijo, esta disciplina se dictaba de manera paralela a unos pocos. Esto demuestra que la escasa información de fuentes secundarias que se maneja sobre la enseñanza artística en el Perú decimonónico, es inexacta.

El primer plan oficial en el Perú republicano responde al establecimiento del Instituto Nacional; creado mediante Decreto del 28 de diciembre de 1842, en este momento la vicepresidencia del consejo de Estado la ocupa el general Francisco de Vidal quien mostraba un grato interés por apoyar la cultura. A través de este instituto reunía a la biblioteca, la academia de dibujo y al museo, se buscaba “facilitar la instrucción pública y el conocimiento de las bellas artes”. Bajo este precepto se planteó también ampliar la academia de dibujo instituyendo clases de pintura gratuitas (Leonardini, 1998:327). Pero los conflictos internos hicieron que surgieran cambios en el gobierno por lo que los planes del general Vidal se truncaron.

No obstante, el Instituto Nacional llegó a establecerse; es así como en abril de 1847 el ministro de gobierno Manuel Pérez de Tudela informó al inspector de dicho Instituto, señor Dávila, la buena acogida del gobierno para establecer en Lima una Academia de pintura, escultura y arquitectura. A pesar del entusiasmo no llegó a realizarse ningún trámite al respecto.

El segundo proyecto corresponde a Francisco Laso cuando el 22 de noviembre de 1856 elaboró un plan para instaurar una Escuela Nacional de Pintura en Lima. Este informe tuvo como destino al director general de estudios; en él considera “indispensable mandar hacer de Europa” lo siguiente:

“1º Estatuas y bajos relieves (de yeso) de las mejores obras griegas, romanas y del Renacimiento (s. XV y XVI) troncos, cabezas, brazos y pies, igualmente vaciados en yeso. Grabados de los maestros clásicos Italianos, Alemanes, Españoles y Franceses y 3º copias de los mejores cuadros conocidos para que los alumnos puedan hacerse cargo del modo de proceder de los maestros coloristas y dibujantes.” (Laso, 1856)

Todos estos materiales son “de necesidad absoluta”, señalaba Laso, para que los alumnos aprendieran lo necesario para lograr con éxito el dibujo del yeso, el dibujo y la pintura del natural o del desnudo. Las copias de los cuadros de pintores reconocidos servirían para “formar el gusto”.

En cuanto al lugar dónde funcionaría, señalaba que de los visitados por él ninguno cumplía con los requisitos pero quizá podría acondicionarse “la casa del estado que antes fue Museo Latino, situada en la calle de la Gascarilla”. Para el debido funcionamiento del centro, serían necesarias tres salas:

“La 1ª para dibujar y pintar del natural – la 2ª para copiar las estatuas y la 3ª para los grabados. La luz de dichas salas debe estar arreglada al propósito, es decir, con ventanas espaciosas y a la altura de 45 grados.” (*Idem*)

En las líneas finales Laso muestra solidaridad con sus compañeros artistas y expresa:

“Solo diré que si el gobierno quiere sacar provecho de dicha institución es necesario que dote a los que la dirijan, con cierta cantidad que les permita consagrar su tiempo al adelanto del arte.” (*Idem*)

Este proyecto tiene en cuenta varios pormenores pero, a pesar de ello, no se realizó.

El tercero, y mejor estructurado, surge en 1878, durante el gobierno de Mariano Ignacio Prado, cuando el 30 de diciembre de ese año decreta una ley compuesta de 27 artículos, que crea un Instituto de Bellas Artes dentro del cual funcionaría una Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura. La enseñanza estaba distribuida en cinco años, en los cuales se dictarían clases teóricas y prácticas; en lo referido al método de enseñanza es interesante constatar que las clases con modelo vivo estaban previstas desde el segundo año (Prado, 1879:2).

El artículo 25 hace referencia a la escuela de dibujo que mantiene el municipio en el convento de San Pedro, base sobre la cual se fundaría ésta, y que por ese entonces era dirigida por el pintor Federico Torrico. La redacción del plan de estudios y principalmente el tomar en cuenta las rentas que subsidiarían los gastos de mantenimiento de la academia demuestra la seriedad y decisión de hacerla realidad.

La primera causa por la que se truncó fue la muerte del director de la escuela municipal, Federico Torrico, ocurrida el 28 de febrero de 1879. La segunda y más trascendente, fue la declaratoria de guerra de Chile al Perú, ocurrida el 5 de abril, con lo que se dio inicio a una de las etapas más difíciles en la historia del Perú republicano.

Dentro de este recuento de centros dedicados a la enseñanza artística oficial del arte consideramos a la Academia de Dibujo Concha abierta el 28 de julio de 1895. Aunque nacida del legado particular de Adelinda Concha, este centro fue regentado, desde el comienzo hasta el final de sus días, por el Concejo Provincial de Lima. A pesar de sus limitaciones esta Academia significó, hasta la creación de la Escuela de Bellas Artes, el único recinto oficial donde se formaban artistas.

El 18 de agosto de 1915 José Pardo (1915-1919) asumió la presidencia por segunda vez. Desde su primera gestión se interesó por el tema educativo. En este segundo periodo en cambio, conflictos internos suscitados por la primera guerra mundial agravaron los problemas económicos. A pesar de esto, fue Pardo quien instauró la Escuela de Bellas Artes, en 1918. Conocido es por muchos que uno de los que con más entusiasmo promovió desde su columna en la revista *Variedades* esta fundación fue el pintor Teófilo Castillo. Sin embargo, el gobierno no lo convocó y optó por llamar al pintor peruano radicado en Francia, Daniel Hernández para ocupar la dirección. La Escuela se inauguró en medio de una gran concurrencia el 15 de abril de 1919.

Desde el año anterior se informó exhaustivamente de todo lo concerniente a este tema, como las celebraciones en honor a Hernández hasta la publicación del reglamento. En uno de

los diarios se difundió el plan de estudios para la especialidad de pintura; éste consistía en cinco años de formación en los que el dibujo natural se encontraba desde el inicio. Además de cursos prácticos se contemplaron los teóricos como los de Historia General, Historia del Arte y Literatura (“Programa de Estudios...”, 1919:2)

El plan de estudios se basó en la enseñanza impartida en la Escuela de Bellas Artes de París. El primer año sólo se dictaron cursos de dibujo y a partir de junio se enseñaron: Historia del Arte, Historia General e Historia del Perú. Al finalizar el año se convocó a una exposición en donde se premió a los alumnos con diplomas y con un pequeño aliciente económico. Daniel Hernández, finalizó el primer discurso con estas palabras:

“(...) ésta es la primera Memoria que la Escuela de Bellas Artes presenta al Ministerio y no es más que un suscinto extracto de la historia del año, donde no hay otra cosa que el relato de los comienzos de una institución que, en breve tiempo, tomará todo su incremento y dará los brillantes resultados que son de esperar, juzgando por el prometedor éxito del primer periodo.” (*Monografía...*, 1922:46)

Se inicia así un momento trascendental en la historia de las artes plásticas peruanas.

CAPÍTULO II

ADELINDA CONCHA DE CONCHA

2.1 DATOS BIOGRÁFICOS

Adelinda era hija única del matrimonio de Juan José Concha y María Concha, primos hermanos que contrajeron nupcias el 13 de julio de 1839 en la parroquia de San Lázaro. En ese entonces la unión entre este tipo de consanguinidad debía ser celebrada previa dispensa llamada “del impedimento eclesiástico de parentesco”, pero al no contar con este documento, el matrimonio lo efectuaron con nombres falsos. El 22 de julio de 1839 el *Libro de Partidas de la Parroquia de San Lázaro*, registra a Juan Mujica y María Cantos, nombres adoptados por ellos¹².

Pero ¿cuáles fueron los posibles motivos por los que no solicitaron la referida dispensa? El abogado Fernández lo explica de la siguiente manera:

“(…) D. Juan José era militar del ejército de Chile y estaba prohibido a éstos contraer matrimonio sin licencia de sus jefes, los que no podían otorgarla sin la de su gobierno, D. Juan José se casó bajo nombre supuesto lo cual manifiesta que contraía el matrimonio de buena fe y que si ocultaba el nombre era tan solo por razón del empleo que tenía (…).” (*Doña Adelinda...*, 1875:20)

A pesar que esta unión se celebró sin el permiso referido, explica el abogado, según el artículo 142 del Código Civil vigente en la época, la ley no consideraba nulo el matrimonio entre primos, aunque no se contara con la dispensa del impedimento eclesiástico de parentesco.

El 19 de agosto nació Adelinda, bautizada el 8 de diciembre de 1840 en la parroquia de San Marcelo con el nombre de María Adelinda Concha Concha cuando contaba con tres meses y diecinueve días. Sus padrinos eran sus tíos Manuel y Juana Concha (*Libro de Bautizos de la Parroquia de San Marcelo (1833-1843)*, folio 241).

Su padre le prodigó mucho afecto, una esmerada educación y tal como se acostumbraba en la época, una buena dote.

“D. Juan José Concha (...) decía públicamente a sus amigos en los años 53 a 54, en que era bastante rico, que Da. Adelinda era el mejor partido que por entonces existía en Lima, puesto que, á más de sus bellas prendas personales, su dote subía a 500,000 duros (...) D. Juan José Concha no sólo compraba bienes para su hija, como un padre amoroso que le asegura un porvenir, sino que dio la orden al escribano Soto Mayor de extender la carta dotal de esa hija por 500, 000 duros (...)” (*Doña Adelinda...*, 1875:11)

Cuando Adelinda contaba con trece años, su madre enfermó de tisis de la que no podría restablecerse; falleció el 11 de febrero de 1853 en el hospital de San Bartolomé, a la edad de 59 años (*Libro de Defunciones de la Beneficencia Pública 1846-1855*:396).

¹² El acta con los verdaderos nombres de los contrayentes es registrada el 20 de diciembre de 1862, luego de 23 años; en ella se especifica el parentesco.

Esta pérdida significó un duro golpe para Juan José Concha quien, luego de algunos meses, le escribía a su madre, la señora Dolores Yaneti:

“En este momento ¡madre mía! me encuentro dueño de una fortuna colosal, debida a mi actividad, a mis buenas relaciones con el Gobierno, y sobre todo, a la íntima amistad que me liga con el general Torrico, Ministro actual de la Guerra, y verdadero modelo de buenos amigos. En fin, madre mía, tengo una hija única que es hoy mi solo bien, y que Dios ha querido darle un buen corazón y un físico regular, que le ha valido la estimación de todos aquellos que la conocen (...).” (*Doña Adelinda...*, 1875:12)

A los pocos meses Adelinda y su padre se trasladaron a Chile donde la adolescente contrajo matrimonio en 1855 con su tío paterno Ramón Concha; como contaba con sólo 15 años, su padre, otorgó el consentimiento, además del permiso dado por la Iglesia por el lazo de consaguinidad. De este enlace nacieron varios hijos.

Después de aproximadamente seis meses, Adelinda volvió al Perú acompañada de su esposo; ésta sería la última vez que estaría en el país de su nacimiento, donde permaneció por poco tiempo, pues se trasladó a Europa para establecerse definitivamente en Francia.

La relación entre Juan José Concha y su hermano Ramón era de extrema confianza ya que el primero había dado plenos poderes al segundo para disponer de sus bienes. Este cargo de administrador sería el que ocasionó, años más tarde, una disputa legal.

Mientras tanto el padre de Adelinda, que continuaba en Chile, decidió dar los bienes de su esposa a su hija. Por ello en 1856 firmó un documento de partición, el cual señalaba en su primera cláusula:

“Yo, Don Juan José Concha, cedo y traspaso a favor de mi hermano Don Ramón, por la legítima materna de mi citada hija, la cantidad de trescientos setenta mil pesos, en bonos peruanos del contrato de conversión Urribarren, del cuatro y medio por ciento, que se hallan consignados en la casa de Graham Kelly y compañía de Liverpool, a cuya casa he dado avisos anticipados de que dichos pertenecen al precitado mi hermano y yerno D. Ramón.” (*Doña Adelinda...*, 1875:13)

Una vez efectuada la partición don Juan José marchó a Europa donde conoció a Felicia Gillet con quien mantuvo una relación de la que nace José Trinidad Concha. Juan José Concha también frecuentaba a los señores José de Mora y Teodoro Mannequin quienes, fingiendo amistad, serían, junto con la señora Gillet, los que planearon el despojo de los bienes de Adelinda.

En un inicio lograron enemistar a la familia convenciendo a Juan José Concha de entablar una demanda en contra de su hermano y yerno Ramón Concha, por apropiación ilícita; ésta fue iniciada en 1858 en Londres, basada en

“(...) que poseía en Inglaterra una fuerte cantidad en bonos peruanos de la deuda llamada Urribarren, y entre estos tenía 40,000 Libras esterlinas en deposito en la casa de Murrieta y C^a, que había dado su poder a D. Ramón Concha para que administrara sus bienes y recogiese los intereses de esas sumas, y que a pesar de ser

tan solo su mandatario, D. Ramón rehusaba darle cuentas y pretendía apropiarse los intereses y el capital de una gran parte de esas sumas.” (*Doña Adelinda...*, 1875:15)

Y aún más, el 29 de noviembre de 1859 elaboró junto con Mora y Mannequin un testamento en el que no consideraba a Adelinda. La mencionada fecha coincide con la firma de un escrito en el cual Juan José negó su casamiento con María Concha.

Éste fue el principal argumento que los señores Mannequin y Mora utilizaron en contra de Adelinda Concha. No obstante, el mencionado escrito no fue suficiente para la Alta Corte de la Cancillería de Londres, cuyos jueces exigían un escrito jurado por el señor Concha el cual no llegó a firmar.

A raíz de la muerte de Juan José Concha, el 8 de setiembre de 1860 en Marsella, Adelinda Concha pidió al Notario Público, señor Mocquard, que realizara un inventario de los bienes, mientras Gillet y Mannequin se empeñaban en comprobar la ilegitimidad de Adelinda. Para lograrlo Mannequin arribó al Perú a fin de reunir pruebas, entre las que se encontraban los testimonios de un grupo de personas convencidas con engaños o sobornos.

Una de ellas era la de Gabriel Mur quien, atendiendo un pedido especial, se encargó de buscar la partida de matrimonio de los padres de doña Adelinda, que por supuesto no encontró.

Con las pruebas respectivas Mannequin se presentó a los Tribunales de París donde

“(…) no obstante lo cual, en primera como en segunda instancia, Da. Adelinda obtuvo la victoria, declarándose sin lugar la demanda de la Gillet (...) y lo que es más, autorizando a Da. Adelinda, como hija legítima y heredera de su padre, para recoger los bienes ya expresados.” (*Doña Adelinda...*, 1875:19)

A pesar de su derrota, Gillet y Mannequin se dirigieron a los Tribunales de Inglaterra donde habían interpuesto una demanda, en 1858, en contra de Ramón Concha, en la que debería declarar doña Adelinda como hija legítima de Juan José Concha. Según el abogado Fernández, este proceso se dilataba con la idea de conseguir alguna transacción que haría ganar algo a la parte demandante.

Al igual que en Francia e Inglaterra, llegó al Perú la demanda con los mismos argumentos. Luego de un veredicto en primera instancia a favor de Adelinda, el caso pasó a la Corte Suprema donde habría un auto de vista. Concluyó la síntesis del proceso exhortando a la Corte Peruana a confirmar el dictamen ganado en primera instancia

Después de varios años de superado este desagradable incidente Adelinda Concha remitió, el 30 de setiembre de 1890, una carta al alcalde de Lima, en la cual manifestaba su deseo de instaurar una serie de premios destinados a la juventud peruana bajo el nombre “María Concha”, madre de Adelinda. Luego de un concurso los premios fueron otorgados en el primer semestre de 1891 (Libro de Actas del Concejo Provincial de Lima, 1891:140)¹³

¹³ De aquí en adelante LACPL.

Como gratitud el Concejo Provincial de Lima le concedió a Adelinda una medalla de oro y un diploma especial (“Merecido...”, 1891:2) entregados el 29 de julio como parte de las celebraciones por el aniversario patrio organizado por el Municipio. El general Buendía, en representación de la dama, los recibió de manos del Presidente Morales Bermúdez (“Fiestas..., 1891:3); la medalla

“(...) lleva en el anverso el escudo de la ciudad de Lima y en el reverso esta inscripción: “A la Señora Adelinda Concha de Concha, el Honorable Concejo Provincial de Lima siendo Alcalde Don Juan Revoredo – 1891.” (“Más sobre...”, 1891:2)

La respuesta de la señora Concha a dicho reconocimiento resaltaba su modestia:

“Doy a U. y al Honorable Concejo Provincial las más expresivas gracias por la medalla de oro y el diploma especial que se han dignado concederme, aunque lo poco que he hecho no merecía tan insigne recompensa.” (Concha, 1891-B)

Es interesante señalar que la señora Concha había ya establecido premios similares para 1888 en Francia; un

“(...) premio anual de 1500 francos a favor de la niña pobre que se distinguiera por su abnegación. La caja de ahorros de las escuelas, la de la beneficencia, la de diversas sociedades de esa comunidad y todos los desgraciados, vivían colmados de sus larguezas.” (“Adelinda...”, 1892:1)

Doña Adelinda, frágil de salud debido a una larga enfermedad (Concha, 1891-B), falleció el 9 de marzo de 1892, deceso comunicado por su segundo esposo, Manuel Antonio Concha:

“Con el más vivo dolor tengo que comunicarle la muerte de mi inolvidable esposa, señora Adelinda Concha de Concha acaecida el 9 del presente mes, después de una larga y penosa enfermedad.” (Concha, Antonio, 1892-B)

Las exequias se celebraron el 13 de marzo con gran solemnidad y nutrida concurrencia en el *Canton de Boissy-Saint-Leger*, donde asistieron alrededor de dos mil personas quienes

“(...) se reunieron espontáneamente, estimuladas por el mismo deseo y comunes sentimientos, para tributar el testimonio de justa gratitud a quien no tuvo otra inspiración, en el camino de sus prodigalidades, que la causa de la desgracia.” (“Adelinda...”, 1892:1)

Luego de haber estado expuestos los restos en una capilla ardiente levantada en el vestíbulo de honor del castillo de Laude, donde residía, el cortejo se dirigió al cementerio; estaba compuesto por los clarines de los bomberos, niños de las escuelas, el carro fúnebre tirado por cuatro caballos, los concejales de la Municipalidad de Villiers, la Comisión Administrativa de la Junta de Beneficencia, delegaciones de Termouillei, Cheaveviers y los alcaldes de Limeil y de Boissy.

La Municipalidad de Villiers dispuso encender y enlutar los faroles del alumbrado público por donde pasó el cortejo. En el cementerio el alcalde de Villiers pronunció un sentido

mensaje de despedida, donde mencionó las instituciones de bien social a las que había pertenecido doña Adelinda como miembro activo u honorario: la Asociación de la Enseñanza, la Sociedad para propagar la lactancia materna, la Caja de Ahorros de las escuelas de Villiers.

Por su parte el señor Savary en su discurso hizo referencia al pasaje de la vida de la benefactora, que la motivó a instaurar el premio de virtud:

“La señora Concha había experimentado el dolor inexplicable de perder una hija a quien adoraba (...). Ese dolor fue eterno para ella. Y para perpetuar tan cruel recuerdo la señora Concha instituyó el legado que lleva su nombre, consistente en adjudicar el 24 de enero de cada año, la suma de 1500 francos a la niña pobre de una de las comunas del Canton de *Boissy ain Leger* que haya dado testimonio de virtud, de valor y de benevolencia con los que sufren.” (“Adelinda...”, 1892:1)

No sorprende, entonces, el cariño que la ciudad de su residencia manifestó en este significativo homenaje.

Por otro lado, en la ciudad de Lima, el 5 de mayo es tratado este tema en sesión del Concejo. Luego de leerse la referida misiva, el teniente alcalde Pedro Villavicencio propuso:

“Primero celebrarse un oficio fúnebre en uno de los templos de la Capital = 2ª Constrúyase un mausoleo en el Cementerio General donde en su oportunidad serán trasladados los restos mortales de la mencionada señora Concha de Concha (...).” (LACPL, 1892:187)

Pero sólo se efectivizó el oficio fúnebre en el templo de La Merced el sábado 21 de mayo (“Adelinda...”, 1892:1), al cual asistieron las autoridades de alto rango.

A pesar que los túmulos funerarios ya no se erigían desde hacía varios decenios, en la iglesia La Merced se acondicionó un catafalco levantado bajo la cúpula, rodeado de numerosas coronas y cruces de flores artificiales y naturales. Entre la concurrencia se encontraban comisiones de la Sociedad de Beneficencia, representantes del Estado, las escuelas municipales y particulares, las compañías de bomberos, miembros del Cuerpo Diplomático, la Junta Departamental y Concejo Provincial, personalidades del Ejército y de la Marina, del comercio, de las Facultades de la Universidad Mayor de San Marcos y de la prensa (“Adelinda...”, 1892:1).

No se descuidó ningún detalle; la parte musical estuvo a cargo del director de la Orquesta Nacional, el italiano Claudio Rebagliati, con piezas interpretadas magistralmente (“Adelinda...”, 1892:1). De esta manera la ciudad de Lima rindió un merecido homenaje a la benefactora de los premios Concha.

La última noticia sobre los hijos de doña Adelinda es el oficio enviado, en 1912, desde Francia, al Concejo Provincial de Lima; en él solicitaban que se colocara como adorno una rama de bronce en el nicho de la abuela materna María Concha (*Boletín Municipal*, 1912:4641). En la actualidad los restos de la señora María Concha, a pesar de tener un nicho perpetuo y estar registrado como tal en el *Libro de Defunciones* de la Beneficencia Pública, no existe.

2.2 LOS RETRATOS DE ADELINDA CONCHA

La idea de realizar el retrato de Adelinda surgió en el Municipio de Lima en enero de 1891, para reconocer “las acciones nobles y generosas”. Esta obra

“se colocará en el salón de sesiones de la Honorable Municipalidad y llevará inserta la carta que esta señora dirigió al señor Alcalde, fundando los mencionados premios”. (“Concejo...”, 1891:2)

La idea fue retomada a raíz de la muerte de doña Adelinda; a ella se sumó la propuesta del pintor arequipeño Alberto Zevallos¹⁴ quien ofreció realizar el retrato en forma gratuita (LACPL, 1892:217).

En octubre de ese mismo año se anunció el concurso del retrato en el cual podían participar todos los artistas de cualquier nacionalidad (“Retrato de...”, 1892:1). Las bases señalaban:

“(…) color de cutis, pálido trigüeño, cabello claro, cejas castaño claro y poco pobladas. Un gran prendedor de granate rodeado de diamantes. Vestido, gorra y guantes negro.” (“Adelina...”, 1893:1)

En la Exposición Nacional inaugurada como parte de las celebraciones del 4º Centenario del Descubrimiento de América había un retrato de Adelinda Concha, concebido indudablemente para el certamen, por las características de la vestimenta. Ejecutado por la artista italiana Valentina Pagani de Casorati, la crítica lo describió de la siguiente manera:

“La señora Adelinda aparece en sus dimensiones naturales, faltando sólo la parte inferior del cuerpo. Es un fondo oscuro, teniendo una lujosa cortina china adamascada a su izquierda, se destaca la simpática figura de la respetable señora, vestida de raso negro con guarniciones de abalorios, cuyo brillo, materialmente se ve. La noble tranquilidad y la inteligente expresión de su apacible fisonomía reveladora de suma bondad, han sido circunstancias que ha traducido y expresado la artista con talento poco común. Las plumas y encajes de la gorra negra que adorna la cabeza, el brillo de sus rubios cabellos con una que otra hebra de plata, la transparencia de la cutis pálida, amarfilada, la expresión tan natural de los hermosos apacibles ojos azules, la finura de la aristocrática mano derecha, descubierta y tomando la izquierda que guarda un guante negro (...).” (“Adelinda...”, 1892:1)

En 1893 la obra estaba expuesta en la peluquería de la calle Mercaderes; la nota periodística resaltaba el parecido con la fotografía colocada al lado (“Arte...”, 1893:3). Lo interesante de este artículo es la referencia a la foto de la señora Concha, que seguramente fue la utilizada por todos los participantes. Casorati obsequió la tela a la Compañía Nacional de Bomberos Lima N°1¹⁵ en 1895 (“Obsequio”, 1895:2), aunque, actualmente, el retrato no forma parte del patrimonio de la Compañía (*Libro de Juntas Generales*, 1882-98:344).

¹⁴Alberto Zevallos participó en el primer concurso Concha con el óleo *Manco Capac y Mama Ocllo*.

¹⁵ Hoy Lima N° 4.

Otros dos retratos realizados, sobre fondo neutro, se localizan en la Municipalidad de Lima; son los de Francisco Masías y Luis Astete y Concha¹⁶.

En la obra de Masías (foto 2), firmada y fechada en 1892, doña Adelinda es representada como una mujer de aproximadamente cuarenta años, de tez amarillenta, semblante enfermizo; nos hace recordar las circunstancias de su muerte “víctima de una larga y penosa enfermedad” (Concha, Antonio, 1892-B). Se aprecia un arete y un broche de regular tamaño que, según las disposiciones, sería de granate rodeado de diamantes.

Por su parte Astete realiza una tela (foto 3) de una dama de avanzada edad, de expresión cansada reflejada en las pronunciadas ojeras, con cierto color en las mejillas. De medio cuerpo, de pie, sobre los hombros cae un amplio abrigo; lleva en la mano derecha un libro de tapas negras con bordes dorados. En el pecho un pequeño prendedor de tres piedras dispuesto de forma horizontal, el mismo que resalta en el intenso oscuro de la parte superior del vestido; un zarcillo, de elaborado trabajo, cuelga de su oreja.

Varios años después de haber sido otorgado el premio, este retrato ingresó a formar parte del legado del municipio para ser

“(…) colocado en lugar preferente del salón de comisiones de la municipalidad. El retrato tiene gran parecido con la respetable matrona de venerable recuerdo, ha sido encomiado por los entendidos en pintura.” (“Un retrato”, 1903:2)

Estos dos últimos óleos fueron expuestos en *Imágenes de la mujer en el siglo XIX*, muestra organizada por la Municipalidad de Lima en 1996. En opinión del curador Luis E. Wuffarden, pertenecen a un género retratístico de encargo local donde “se impone el decoro, la discreción y todas las virtudes que la moral burguesa atribuye a la mujer”. (Wuffarden, 1996)

Sin embargo, el 18 de julio de 1894 el Concejo Provincial de Lima adjudicó el premio de quinientos soles al español Ramón Muñiz (LACPL, 1894:125). En los primeros días de enero de 1895, se comunicó que el retrato

“(…) de la señora Adelinda Concha de Concha ha sido colocado en el salón de sesiones del Concejo Provincial, cumpliéndose así lo resuelto por el Concejo. Como se sabe, ese retrato es obra del pintor Ramón Muñiz.” (“Retrato”, 1895:2)

En la actualidad esta pintura (foto 4) no se encuentra entre los bienes del Municipio de Lima¹⁷.

Se han localizado dos obras más que representan a la ilustre dama. Una de ellas, y según la fecha sería de las primeras: es la litografía de David Lozano (foto 5) publicada en *La Ilustración Americana*, acompañada de unas líneas donde se señala la admiración por esta compatriota ejemplar. La crítica comenta que el fino traje bordado, la expresión del rostro

¹⁶ Ambos artistas participaron en el primer concurso Concha aunque Masías fue descalificado por ser artista consagrado y con formación europea.

¹⁷ Es probable que este lienzo sea el que ilustra un artículo escrito por Carlos Rodríguez sobre la Academia Concha. El retrato revela a un autor de gran habilidad en el género.

semejante a la fotografía¹⁸, el tocado adornado con plumas demuestra el alto nivel de Lozano en el manejo de la técnica (“Señorita...”, 1891:29).

La otra obra, pertenece a Luis Melgarejo quien, con dicho dibujo, participó en la Exposición Nacional organizada por el Municipio de Lima en 1892; la crítica la comentó en forma sucinta: “Luis Melgarejo exhibe en esta sección un delicado trabajo a pluma de la filantrópica señora Concha” (“Exposición...”, 1892:4).

En el catálogo de pinturas coloniales y de la época republicana del Museo de Historia Nacional Emilio Gutiérrez de Quintanilla consigna el *Retrato de la Señora Adelinda Concha de Concha* “fundadora de la Escuela de Dibujo que lleva su nombre”. Esta pintura, (foto 6) al parecer anónima¹⁹, se encuentra en la actualidad muy deteriorada; se aprecia en ella una nueva solución espacial al representar a la dama sentada en una elegante silla de madera y cuero verde a diferencia de los otros óleos donde ella está de pie. Las características en el vestuario son las mismas que en las otras pinturas; resalta, en la oscuridad del lienzo, el semblante de la benefactora, quien transmite sosiego.

¹⁸ Esta fotografía ilustra el artículo de Pedro Paulet sobre la enseñanza técnica en el Perú en *La Ilustración Peruana*.

¹⁹ Tanto en el inventario de Gutiérrez como en los posteriores no aparece el autor del lienzo; sin embargo, es poco probable que la pintura no haya sido firmada pues fue concebida para un concurso; además, en esta época el artista ya poseía conciencia de su rol en la sociedad, a no ser que haya sido realizado por manos femeninas.

CAPÍTULO III

LA INSTITUCIÓN CONCHA

En setiembre de 1890 la filántropa Adelinda Concha determinó establecer, en su país natal, cuatro premios destinados a ayudar a la juventud peruana, para lo cual remitió a la Municipalidad de Lima una partida económica a fin de que los réditos de la inversión de ella fueran entregados como premios.

Al año siguiente la municipalidad recibió la segunda partida, esta vez para ser destinada a un premio internacional en arte.

La repentina muerte de doña Adelinda llevó a las autoridades municipales a modificar en parte la propuesta de la benefactora. Mientras los premios nacionales continuaban vigentes el premio internacional no llegó a concretizarse pues con estos fondos, en 1895, se fundó la Academia Concha destinada a la enseñanza del dibujo.

En 1896 el Gran Jurado Concha formado por los miembros de los cuatro premios nacionales (virtud, arte, escolar y medicina), determinaron constituir la Institución Concha a fin de contar con un órgano rector capaz de organizar los concursos nacionales (virtud, escolar, medicina y arte) y la Academia. El primer reglamento, de 35 artículos, redactado por Ricardo Palma establecía que la Institución Concha manejara los cuatro premios nacionales y la Academia Concha creada en 1893. El ente rector sería el Gran Jurado, integrado por los jurados específicos de cada premio; el presidente era el ministro de Justicia e Instrucción.

Las funciones del Gran Jurado eran:

- “1º Determinar la forma en que han de efectuarse los concursos, aumentar o disminuir el número de premios y autorizar gastos
 - 2º Proveer, previo concurso, las vacantes de profesores de Dibujo.
 - 3º Convocar cada tres años, en el mes de marzo, para el concurso de Escultura o de Pintura que ha de efectuarse en diciembre en la forma que se creyere conveniente establecer.
 - 4º Resolver todo punto que no estuviere consignado en este Reglamento.
- (*Reglamento*, 1899:4)

El presidente del Gran Jurado debía convocar en la primera semana de enero a sesión donde se acordarían los premios otorgados a fin de año, mientras que la Municipalidad era la encargada de administrar los fondos de la señora Concha²⁰.

Después de veinte años (1919) el reglamento fue ampliado con cuatro artículos que atañen, directamente, a los concursos de pintura y escultura de la Institución Concha. Dichos artículos eran los siguientes:

- “Art. 1º Los postulantes al Gran premio, deberán comprobar su nacionalidad con la presentación de los respectivos documentos.

²⁰ Todo lo concerniente a la administración de la Academia se encuentra en el apartado sobre economía.

Solamente tendrán derecho al premio pecuniario, los de comprobada pobreza y las personas pudientes serán recompensadas con premios honoríficos.

Los extranjeros que alcanzaron la alta calificación serán premiados honoríficamente;

Art. 2º También es potestativo del Jurado, informarse de las aptitudes y antecedentes artísticos del postulante y comprobar si sus obras son resultados de un estudio personal.

Es obligación de los premiados pecuniariamente seguir cultivando el arte, mientras dure la pensión mensual; para lo que el Jurado designará la persona que le informe periódicamente si los agraciados persisten en su labor que motivó el premio otorgado;

Art. 3º Todos los trabajos premiados pecuniariamente pasarán a ser propiedad de la Institución Concha, para cuya galería se destinan;

Art. 4º Es obligatorio para los alumnos y especialmente para los premiados anualmente asistir al acto público de la entrega de premios. La inasistencia será penada con la pérdida del premio a no ser que un impedimento legal comprobado haya imposibilitado su concurrencia.” (*Reglamento*, 1919)

El más acertado de los nuevos artículos era el tercero pues, a través de él, se pretendía formar un patrimonio pictórico de buena calidad que serviría de ejemplo para las futuras generaciones, idea que desde los primeros concursos era recomendada en las diversas notas periodísticas. Queda preguntarnos ¿acaso no era muy tarde?, pues en esta época los concursos Concha ya no concitaban el mismo interés de los primeros años.

También merece la atención el primer artículo. Aquí nuevamente eran “interpretados” los deseos de la señora Concha. El error que cometieron los miembros del Jurado era tratar de adecuar todos los premios al “recurso de pobreza”, requisito que sólo debían poseer los postulantes a los premios de virtud y de medicina.

Por otro lado, a pesar que el artículo 23 del primer reglamento no se aplicaba desde 1909 por falta de recursos económicos, fue ratificado junto a otros de situación similar, probablemente a la espera de mejores tiempos.

3.1 LA ECONOMÍA DE LA INSTITUCIÓN CONCHA

La economía es parte fundamental de cualquier empresa o institución ya que de su buena marcha depende tanto su permanencia como la calidad de los servicios que ofrece.

Este apartado abarca las finanzas de la Institución Concha comprendidas desde el primer envío de dinero en 1891 hasta 1923, último año incluido en el *Libro de Actas del Gran Jurado Concha*²¹, documento del que se ha extraído la mayor parte de los datos, ante la falta del archivo Concha perdido en el incendio de 1964.

Desde el primer envío Concha, la administración económica estuvo a cargo del Concejo Provincial de Lima. Doña Adelinda Concha realizó dos envíos de dinero; el primero

²¹ De aquí en adelante LAGJC.

de 380 libras esterlinas destinado a los cuatro premios nacionales (virtud, medicina, arte y escolar) y el segundo, de 4 000 libras esterlinas para un premio internacional, al que se le denominó Premio de Salón. A fin de asegurar el dinero los dos envíos se invirtieron en bonos municipales, transacciones que, a efectos de llevar mejor la contabilidad, se convirtieron en la 1ª y 2ª fundación.

En 1894, el Perú estaba gobernado por el coronel Remigio Morales Bermúdez; la delicada situación fronteriza con el Ecuador conllevó a que el gobierno peruano determinara adquirir armamentos, pertrechos y un vapor.

Al respecto Jorge Basadre comenta:

“Este barco tenía una curiosa historia. La ley de 23 de agosto de 1894 impuso a la Junta de Notables de Lima la obligación de entregar al Tesoro Nacional la cantidad de S/. 150 mil como préstamo. Para cumplir con tan perentoria exigencia la Junta dispuso de los bonos que existían en la Tesorería de la Municipalidad comprados con el legado de doña Adelinda Concha de Concha y con cuyos intereses se atendía al pago de los premios e instituciones que esta caritativa matrona fundó. Rematados dichos bonos al 47 y $\frac{1}{4}$ %, a pesar de su carácter de intransferibles, la Municipalidad perdió mucho dinero. El producto obtenido sirvió para adquirir de la *New York and Pacific Steam Navigation Company* el barco *Coya* en el precio de S/.150 000.” (Basadre, 1983:360)

El Libro de Actas de la Municipalidad registra que de las cinco cuotas estipuladas el Municipio sólo entregó al gobierno central la primera, equivalente a 1 500 libras esterlinas (LACPL, 1895:245). A fin de asegurar la devolución de este dinero, el alcalde logró el traspaso del fundo Santa Beatriz (foto 7). El acuerdo se tradujo en la Ley del 9 de noviembre de 1894 del gobierno de Andrés Avelino Cáceres. Sin embargo, de esta propiedad la municipalidad no logró obtener ningún beneficio económico. Lo que es peor, la presidencia de Nicolás de Pierola (1896) negó la propiedad del fundo al Concejo Provincial; la última inspección municipal a Santa Beatriz fue en 1899 (LACPL, 1899:4).

Como era costumbre, a fines del año 1900 el Gran Jurado se reunió para, entre otros asuntos, ver el balance anual. Se determinó revisar el mencionado balance para lo cual se designó al señor Gallagher, director de la Beneficencia Pública. Como los egresos eran mayores al monto disponible, déficit cubierto con el fondo de reserva, Gallagher en su informe de enero de 1911 recomendó que los gastos deberían estar sujetos a la renta anual de 5 535 36 soles con los que la Institución Concha cuenta. Asimismo, sugería asegurar un fondo de reserva de 2 804 50 soles. Ante esto se determinó recortar gastos en el nuevo presupuesto, razón por la cual se vieron afectados los premios internos de la Academia Concha

“Atendiendo a la estrechez de fondos con que actualmente cuenta la Institución os propongo: = 1º Que en la clase de Dibujo Lineal se suprima el premio de cien soles, quedando subsistentes los que siguen:

Un primer premio de 50 Soles = Un segundo premio de 30 Soles = Un tercero de 20 Soles = Dos medallas de plata =

2º Que igual reforma se establezca en la clase de Dibujo Natural.

3° Que los dos premios escolares de a 100 Soles cada uno se rebajen a la cifra de 50 Soles.” (LAGJC, 1901:40)

No resulta extraño entonces, que a partir de 1902 el balance de la Institución se presentara dividido en Premios Adelinda Concha y Academia Concha, que corresponden a la Primera y Segunda Fundación respectivamente; en ambos casos las cuentas se encontraban con saldos a favor.

La Primera Fundación abarca el primer envío de dinero correspondiente a 380 libras esterlinas que al cambio equivalían a 2 400 soles; este dinero, invertido en bonos, generaba un interés que cubría los cuatro premios nacionales (virtud, medicina, escolar y arte).

La Segunda Fundación comprendía los intereses ganados por las 4 000 libras esterlinas que cubrían los gastos de la Academia; los correspondientes a 1902 serían de 3 301 soles para:

“Empleados de la Academia	2 580	
Consumo de gas	302 40	
Premios de dibujo	200	
Premios a empleados	200	
Medallas	6 60	
Modelos de yeso	12	(LAGJC, 1902:51)

Si bien es cierto la Primera Fundación nunca tuvo problemas económicos, a partir de 1906 la Segunda si los tendría; el primer déficit es de 20 535 libras peruanas.

A fines de 1907 el saldo en contra era de 60 libras peruanas de oro (LAGJC, 1907:99). El inspector Ricardo Palma propuso afrontar el déficit a través de vacaciones no remuneradas a los profesores y alumnos a partir del 28 de diciembre hasta el 30 de marzo; como la propuesta fue aprobada se procedió a modificar el artículo 33 del reglamento.

El déficit económico de 1908 obedecía “al aumento del haber que tenían los profesores y el vigilante de la Academia” (LAGJC, 1908:107), justificado por Ricardo Palma dado el mayor número de alumnos. Finalmente, se acordó rebajar el sueldo de los profesores a 15 soles y a 10 soles el del vigilante, además de acceder a la sugerencia del ministro:

“(…) invertir el saldo que arroja a favor de la Institución ascendente a Lp 199 en la compra de bonos municipales de la emisión de Lp 300.000 que producen el 8% anual a fin de incrementar los fondos y aumentar si es posible el número de premios” (LAGJC, 1908:109)

El balance de 1909 presentó un déficit de 175 177 libras peruanas; a fin de nivelarlo se adecuaron los egresos de la Academia sólo al capital asignado desde su fundación. El proyecto de presupuesto sería:

“Profesor de Dibujo Lineal	Lp 100
Profesor de Dibujo Natural	90
Vigilante	36
Portero	24
Consumo de gas	30
Útiles de Dibujo	6
Medallas	5

Es posible que la diferencia entre el haber de los profesores respondía, a que en los últimos años el numero de alumnos de Dibujo Natural había sido irregular en asistencia e inferior en cantidad. La rebaja en sus sueldos era una medida provisional. Asimismo, se acordó que los premios a los alumnos ya no serían pecuniarios; sólo se limitarían a tres medallas de plata con sus respectivas diplomas para cada sección: natural y lineal.

Para 1912 el saldo en contra ascendía a 97 454 libras peruanas. Este año el balance trajo una novedad; entre los gastos de la Academia se consignaron los arreglos de una nueva oficina por una cantidad de 10 libras peruanas. Por otra parte, se autorizó invertir hasta 95 Lp en los gastos de traslado de la Academia al local del Mercado Central, suma tomada de la 1ª Fundación.

El déficit continuaba en 1913, pero, esto no dificultó reponer los sueldos de los profesores Enrique Jiménez Góngora y Luis Astete y Concha, además de restituir para diciembre la recompensa pecuniaria a los alumnos de la Academia, contemplada en el artículo 23 del reglamento; el dinero sería imputado de la 1ª Fundación.

La primera reunión de 1914 se realizó en abril; luego de presentarse los balances de la Institución, se acordó:

“(…) solicitar del Supremo Gobierno la exoneración del 4% anual que hoy se abona sobre la renta que se obtiene de los capitales donados por la señora Concha para el sostenimiento de las dos fundaciones de la Institución.” (LAGJC, 1914:163)

Mientras el déficit de la 2ª Fundación alcanzaba las 18 237 libras peruanas, los únicos ingresos con los cuales contaba provenían de los derechos de matrícula. Para no aumentar el déficit se postergó la entrega de premios pecuniarios hasta 1915; sólo se entregarían medallas de oro y plata. Por otro lado se solicitó al ministro de Justicia un proyecto de ley para presentarlo al Congreso, a fin de liberar los fondos de la Institución del impuesto fiscal, departamental y municipal, proyecto que no prosperó.

Al respecto el inspector García en su memoria de 1915 expresaba:

“(…) es dable poner en práctica (...) la dación de la ley presentada ya en la Cámara de Diputados, para que los intereses de los fondos de la Institución Concha estén exonerados de la contribución sobre la renta. Anualmente este gravamen merma las rentas de la 2ª fundación en S/ 131 y las de la 1ª en S/ 99.60.” (LAGJC, 1915:187)

Aunque el congreso guardó absoluto silencio sobre el proyecto de exoneración, los balances de 1918, de las dos fundaciones presentaron un saldo a favor de 59 774 Libras peruanas.

En la memoria el inspector Miro Quesada manifestó:

“(…) el agrado de declararos que ha desaparecido por completo. Como recordareis, se debe esta circunstancia en gran parte al hecho de haberse elevado el número de alumnos matriculados (…).” (LAGJC, 1918:218)

Lamentablemente, el *Libro de Actas del Gran Jurado Concha*, concluye en 1923 sin novedad sobre el asunto de la exoneración y con un nuevo déficit en la 2ª Fundación, equivalente a 153.641 Libras peruanas.

3.2 LOS PREMIOS

El 6 de noviembre de 1890 fueron publicados en *El Comercio* los acuerdos de la sesión de la junta directiva del Concejo Provincial, donde:

“Se autorizó a la Alcaldía para que a nombre del Concejo contestase agradeciendo y aceptando el encargo que le ha hecho la señora Adelinda Concha de Concha, residente en Francia, para la distribución anual de cuatro premios (…).” (“Concejo...”, 1890:2)

Ésta fue la primera vez que los peruanos conocieron los propósitos benéficos de la distinguida dama.

El inicio de esta historia se remonta al 30 de setiembre de 1890 cuando Adelinda Concha de Concha envió una carta al alcalde de Lima, César Canevaro, donde expresaba

“(…) Que impulsada por los más fervientes sentimientos de patriotismo he seguido paso a paso la marcha del pueblo bajo cuyo cielo nací, cuando la suerte favorable lo impulsaba a la grandeza que merece yo me hacía participe de ser ventura como también después me uní a ella para llorar las desdichas que la agobiaron.” (Concha, 1890-A)

Aún era para el Perú muy reciente la tragedia de la guerra con Chile y la señora Concha deseaba contribuir de esta manera a la restauración del país. Entonces, en memoria de su madre María Concha de Concha, comunicó su idea de establecer cuatro premios en la ciudad de Lima por una cantidad de 2 400 soles, como valor anual depositados en la casa de *S.S. Rothschild & Sons* de Londres a fin de que la primera entrega tuviera lugar en diciembre.

Llama la atención la premura de la señora Concha para otorgar los premios, pues la primera carta y solicitud llegaron a Lima los primeros días de noviembre. Esto lo explica:

“No sorprenda a Us. que formule mi pedido con tan poca anticipación a la primera distribución el señor Candamo representante del Perú a quien hablé sobre el particular desde abril del año pasado y que me ofreció facilidades para que mis deseos fueran satisfechos desde el 28 de diciembre último, no cumplió con su oferta.” (Concha, 1890-A)

Junto a la esquila remitía una solicitud donde especifica los cuatro premios:

“Primero. Un premio anual de mil soles (S/. 1000) a la niña pobre entre los diez y ocho a treinta años avecindada en Lima que se haya distinguido por su virtud, buenas prendas y caridad con los suyos y los desgraciados.

Segundo. Un premio cada tres años de un mil ochocientos soles (S/. 1 800) entregable por mensualidades de cincuenta soles (S/. 50) mensuales al joven pobre que recién recibido de médico se haya distinguido por su inteligencia y buena conducta.

Tercero. Un premio de un mil ochocientos soles (S/. 1 800) cada tres años, entregables por mensualidades de cincuenta soles (S/. 50) al artista pintor o escultor que en concurso al efecto se distinga y sobresalga por su obra.

Cuarto. Un premio anual de doscientos soles (S/. 200) divisible entre los dos alumnos de ambos sexos que en las escuelas municipales hayan alcanzado nota de mejor aprovechamiento y más moral conducta.” (Concha, 1890-B)

Designó, también, al jurado que evaluaría a los aspirantes para cada premio: para el de virtud éste estaría integrado por el alcalde, presidente de la Corte Suprema y director de Beneficencia; el de medicina sería deliberado por el ministro de Instrucción, el alcalde y el decano de la Facultad de Medicina de la Universidad Mayor de San Marcos; el jurado del premio escolar estaba compuesto por el ministro de Instrucción, el alcalde y rector de la Universidad Mayor de San Marcos y, finalmente, el de arte (pintura o escultura) lo formarían el alcalde, el director de la Escuela de Bellas Artes y el director de la Biblioteca Nacional.

Los premios de virtud y escolar serían anuales y el de arte y medicina, cada tres años. Asimismo, solicitó el envío de propuestas para invertir dinero en Lima cuyos intereses permitieran obtener anualmente el valor de los premios a establecerse.

La fecha de entrega de los galardones (28 de diciembre) no fue casual; correspondía al natalicio de su madre, María Concha de Concha (Concha, 1891-B).

En la Junta Directiva del 4 de diciembre se decidió nombrar a los señores Mariano Yáñez y J. R. del Valle para que, basándose en la correspondencia remitida por doña Adelinda, propusieran los ajustes correspondientes en beneficio de los premios, potestad consignada en su primera carta donde especificaba dejar al alcalde el derecho de modificar lo que juzgase conveniente.

El informe de los señores Yáñez y del Valle señalaba el corto tiempo para realizar los concursos; en el caso del premio al mejor artista pintor o escultor, se consideraba conveniente nombrar

“(…) una comisión de personas competentes para que emitan su opinión sobre las obras que se presenten; reemplazando en el Jurado al Director de la escuela de bellas artes que no existe, en el señor Presidente del Ateneo²² de esta capital.” (Yáñez y del Valle, 1890)

La Junta Directiva del Concejo aprobó el informe y autorizó la publicación de la convocatoria y documentos que debían enviar los aspirantes. Las mencionadas disposiciones

²² Importante institución cultural, fundada por un grupo de intelectuales en 1871 con el nombre de “Club Literario”; conserva esta denominación hasta 1886. Estaba integrado por profesionales de distintas áreas como la Historia, Ciencias Políticas, Literatura, Jurisprudencia y otras. Funcionaba en la Biblioteca Nacional (Palma, 1940:261).

fueron firmadas por el alcalde de Lima el 16 de diciembre de 1890, a escasos doce días de la fecha señalada.

Los avisos de convocatoria, publicados en *El Comercio* a partir del 19 de diciembre, confirmaban la distribución de premios para el día 28; la última fecha de entrega de documentos era el 26 (“Concejo...”, 1890:4).

Una nota periodística revelaba la inquietud respecto a la participación de artistas extranjeros en el concurso de arte (“Concurso...”, 1890:1), duda no aclarada. Por su parte el jurado de medicina acordó, el 24 de diciembre, que los aspirantes sólo podían tener dos años de recibidos. Ese mismo día, en la tarde, los miembros del jurado de virtud resolvieron reunir la mayor cantidad de datos para corroborar los certificados enviados por las postulantes (“Concursos”, 1890:3).

Dada la premura, el 24 de diciembre se notificó a los postulantes lo siguiente:

“A indicación del Señor Ministro de Justicia se ha resuelto aplazar hasta el 20 del mes entrante la distribución de los premios (...) que se distribuirán al médico y a los escolares (...).” (“Concursos”, 1890:2)

Recién a inicios de 1891 se verían realizados los deseos de la señora Concha. Respecto a este cambio doña Adelinda expresó que en lo sucesivo la fecha estipulada fuera respetada (Concha, 1891-B).

Como se puede observar desde el primer concurso se presentaron inconvenientes ya sea por la descoordinación entre los miembros de los jurados o por la falta de claridad en las convocatorias. Esto se hizo más evidente con el transcurso de los años.

3.2.1 EL PREMIO DE VIRTUD

De los cuatro premios instaurados el primero en ser entregado fue el de virtud, cuyo objetivo lo explica doña Adelinda en su carta del 26 de octubre;

“(...) por medio de este premio, facilitar el casamiento de una niña pobre y, en mi concepto, una esmerada educación en niñas pobres, aleja, al contrario, a los novios.” (Concha, 1891-C)

Al parecer este dato específico se debe a la sugerencia del alcalde de modificar el premio de dinero por una educación a la ganadora.

Para fines del siglo XIX la mujer ya había salido al espacio público; aunque aún era considerada una educación más natural que social, idea amparada en tres puntos:

- “1) Inicialmente al considerar que la instrucción de las mujeres no es un asunto público sino privado.
- 2) Siempre, al entender que su educación tiene más que ver con la formación moral que con la adquisición de conocimientos. Educación frente a instrucción.
- 3) Finalmente, al consolidar un currículum diferenciado.” (Ballarín, 1993:294)

Vale la pena especificar la diferencia que existía entre la educación y la instrucción; la primera estaba dirigida al corazón y la segunda, al cerebro. Por lo tanto, lo conveniente para una mujer consistía en formar su alma, corazón, carácter, voluntad y buenos modales. El objetivo de su enseñanza, insistirían hasta entrado el siglo XX, no era ser sabia, sino ser buena y sumisa; los conocimientos intelectuales eran contrapuestos a la feminidad (Ballarín, 1993:295).

La opinión de la señora Concha estaba dentro de este pensamiento; dicho premio entregado completo y no por mensualidades como los otros tres, aseguraba a una señorita una dote para un posible buen matrimonio.

El primer premio de virtud fue otorgado en una ceremonia especial el jueves 19 de febrero de 1891 en el municipio, a la que acudió numeroso público así como los miembros de los distintos jurados. El grupo encargado de asignarlo estaba integrado por el teniente alcalde municipal Pedro Villavicencio, el presidente de la Corte Suprema Bernardo Muñoz y el director de la Sociedad de Beneficencia Pública Manuel Candamo. Dada la gran cantidad de aspirantes el jurado resolvió sortear el premio; la niña Rosario Váscones sacó el boleto ganador a nombre de la señorita Luisa Julia Reyes de 27 años.

Este procedimiento no fue aprobado por la señora Concha:

“(...) permítame comunicarle como se practica en Francia, esa clase de premios. Cada gobernador envía a los jurados los documentos que acreditan la virtud de su candidata. Los jurados los examinan y excluyen a las que a primera vista, no les parecen dignas del premio, concretando su atención a tres o cuatro de las más meritorias y en vez de acudir al sorteo, ellos eligen a la que les parece la más virtuosa, dejando para el año siguiente la que venía segunda, si entonces no se les presenta una mejor.” (Concha, 1891-B)

El premio anual de 1 000 soles era para una señorita limeña cuya edad fluctuara entre 18 y 30 años, que sobresaliera por sus virtudes de caridad y trabajo (foto 8). Las aspirantes debían remitir a la alcaldía, entre el 10 y el 24 de diciembre, los siguientes documentos:

“(...) una solicitud acompañada de la partida de bautismo, de informes del cura de la parroquia y de seis personas notables que garanticen la pobreza, amor al trabajo y virtudes de la postulante, (...).” (*Reglamento*, 1899:5)

Si ninguna de ellas llegase a obtener la mayoría de votos, se procedía al sorteo.

A fines del año 1892, después del segundo concurso, se publicó una carta cuyos autores consignaron sólo sus iniciales. En ella expresaban su descontento en el modo de elegir a la ganadora, debido a que la información proporcionada por las aspirantes era sólo conocida por el jurado; en Argentina, donde también se organizaba un concurso similar,

“(...) se publican íntegros los expedientes y en verdad que los postulantes suelen patentizar méritos tan sobresalientes que a veces, peligra la verdad (...).” (Q.S.M.B.-V.X.Y., 1892:3)

En 1909 el certamen aún goza de popularidad. De las 22 aspirantes, el jurado eliminó a tres por tener más de treinta años. Este premio continuaba vigente en 1923.

3.2.2 EL PREMIO ESCOLAR

Estaba destinado para una niña y un niño, alumnos de escuelas municipales, que sobresalieran por su aprovechamiento y conducta moral (foto 9); para aspirar a él, los postulantes debían remitir a la alcaldía un certificado firmado por el director de la escuela respectiva, donde acreditaran reunir dichas condiciones.

En la premiación de 1892, el rector de la Universidad Mayor de San Marcos, Francisco Rosas, propone realizar un reglamento que contemple

“1º Que la relación de alumnos y alumnas merecedoras de premio, se hiciera en vista del resultado de los exámenes y de los partes mensuales que cada preceptor municipal debe pasar a la Inspección del Ramo, con la anotación del aprovechamiento y conducta de cada alumno.

2º Que los partes mensuales y las actas de exámenes se remitan al Jurado para mayor ilustración.” (“Premios...”, 1892:1)

El reglamento de 1899 de la Institución modifica el premio; en primer lugar cambia al ministro de Instrucción, contemplado por la señora Concha entre los miembros del jurado especial, por el presidente del Ateneo de Lima. En cuanto a los aspirantes, el artículo 15º dice:

“(…) Se reunirá anualmente, el 20 de Diciembre, para adjudicar dos premios, de a cien Soles cada uno, a la madre del alumno o alumna huérfanos de padre, que se eduque en colegios municipales.” (*Reglamento*, 1899:5)

A partir de este año en las actas del concurso se consignó el nombre de la madre junto con el de los ganadores (foto 10).

En 1915, gracias a la gestión del director de la Sociedad de Beneficencia Pública, Luis Ulloa, se otorgó una caja de dibujo como premio especial al niño César Delgado, “oriundo del Putumayo”, debido a las buenas referencias enviadas en los oficios del director de la Escuela Fiscal N° 431 y del Inspector de Instrucción (LAGJC, 1915:188). La última referencia a la que se ha tenido acceso, data de 1920 cuando premian con 10 libras peruanas, cada uno, a los niños Florencia Villafana y Alejandro Alferano (LAGJC, 1920: 240).

3.2.3 EL PREMIO DE MEDICINA

Era entregado, cada tres años, a un joven pobre, recién graduado de médico, que se hubiera distinguido por su inteligencia y buena conducta. Consistía en 1 800 soles otorgados en cuotas de 50 soles mensuales.

El jurado estaba conformado por el rector de la Universidad Mayor de San Marcos, el ministro de Justicia e Instrucción y el decano de la Facultad de Medicina de la mencionada casa de estudios.

Según el artículo 13º del reglamento, días previos al 24 de diciembre, el decano de la Facultad convocaba a los catedráticos para designar a dos de los médicos graduados en los tres

últimos años que hubieran revelado mayores aptitudes y consagración a sus deberes profesionales (*Reglamento*, 1899:5). Como se aprecia, el estrato socio económico del joven médico no era tomado en cuenta.

En 1902 obtuvo el premio el doctor Oswaldo Herculles (foto 11) quien ostentaba entre sus calificaciones la nota de sobresaliente en los seis años de su formación académica; también se había distinguido por escribir diversos artículos, algunos publicados por la sociedad médica Unión Fernandina; destacan: “Historia de la verruga”, “Germen de la verruga”, “Teoría vascular sobre el origen de la misma”, entre otros (“Concursos...”, 1903:22). Su éxito continuó; para 1914 ofrecía sus servicios como médico y cirujano, además de desempeñarse como profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad Mayor de San Marcos y ser jefe del laboratorio de análisis médico y del servicio de enfermedades venéreas en la sala de San Ignacio del hospital Dos de Mayo (“Dr. Oswaldo...”, 1914:4).

Contraviniendo los requisitos estipulados en 1905 resultó ganador el doctor Juan A. San Bartolomé; se trataba del jefe de la clínica de partos del hospital de Santa Ana, puesto que difícilmente lo ocuparía un joven recién graduado (“Premio...”, 1905:2).

En la sesión del 15 de diciembre de 1917 el Gran Jurado Concha acordó que a partir de ese año se entregaría el premio tal como lo estipuló la señora Concha en su solicitud de 1890: “al joven pobre que recién graduado de médico, se haya distinguido por su inteligencia y buena conducta” (LAGJC, 1917:200).

Según el *Libro de Actas del Gran Jurado Concha* el último en recibir este galardón fue Juan Valega, en 1923.

3.2.4 EL PREMIO DE ARTE

Este premio se entregaba, junto con el de medicina, cada tres años, “al artista pintor o escultor que en concurso al efecto se distinga y sobresalga por su obra” (Concha, 1890-B). A propuesta de doña Adelinda el jurado debía estar compuesto por el alcalde de Lima, el director de la Biblioteca Nacional y el director de la Escuela de Bellas Artes, pero al carecer Lima de una academia oficial de arte se cambió al director de la Escuela por el presidente del Ateneo de Lima.

En los tres primeros concursos de arte (1891, 1896 y 1897)²³, además de pintores se convocó a dibujantes. A partir de 1899 el Reglamento de la Institución Concha de 1899 dispuso que los miembros del jurado deberían reunirse, cada tres años, el 26 de diciembre, para

adjudicar el premio de 1 800 Soles al mejor trabajo de Pintura o Escultura que se presente al concurso, el cual en un trienio será solo de Pintura y en el siguiente trienio de Escultura.” (*Reglamento*, 1899: 6)

²³ Sólo en el primer concurso Concha de 1891 participaron, además de pinturas, esculturas, dibujos e inclusive bordados.

Los requisitos de los aspirantes a dicho premio continuaban siendo los mismos: nacionalidad peruana, carecer de prestigio artístico y no haber recibido lecciones de arte en Europa (foto 12). En caso de que ninguna obra obtuviera la mayoría de votos, el premio sería sorteado.

Asimismo, el jurado tenía la facultad de otorgar un segundo y tercer puesto de doscientos y cien soles, respectivamente, para lo cual contaba con el juicio de los asesores. El último premio, data de 1931, concedido a Efrén Apesteguía, antiguo alumno de la Academia Concha (“Las dos secciones...”, 1940:9).

3.3 EL “PREMIO DE SALÓN”

Los salones de arte tienen su origen en la exposición celebrada en 1667 en Francia para conmemorar la fundación de la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*; sin embargo, deben su nombre a las muestras que, a partir de 1725, se realizaron en el Salón *Carré* del Louvre. Cobraron ese impulso a partir de 1751, cuando se empezaron a cumplir la bienalidad establecida por el ministro Colbert.

El Salón, organizado anualmente por la Academia de Bellas Artes de París, era el espacio donde los alumnos mostraban sus trabajos al público, y por lo tanto era el principal mercado del arte, pues:

“(...) era indispensable para el éxito comercial del artista. Allí era donde se podían vender los cuadros y recibir encargos de nuevas obras de patronos privados o públicos, y las reputaciones y el valor en el mercado crecían si un artista ganaba alguno de los diversos premios que se ofrecían (...).” (Parsons y Gale, 1994:19)

Las obras participantes tenían que ser, previamente, evaluados por un jurado formado por los mismos responsables de los programas de enseñanza de la Academia. De esta manera dicho centro se convertía en el ente regulador del estilo y en el principal nexo entre la sociedad y la producción artística, asegurándole al artista cierta estabilidad económica.

Es necesario recordar que doña Adelinda en su primera carta había designado entre los integrantes del Jurado de Pintura y Escultura al director de la Escuela de Bellas Artes, lo que demuestra que desconocía la ausencia de este centro educativo en el país.

El 15 de febrero de 1892 la señora Concha envió la última de seis cartas. En ella demostraba, una vez más, su generosidad y filantropía²⁴:

“Animada por la aprobación general que ha merecido mi idea respecto a Bellas Artes, he pensado en completarla, fundando en mi cara Lima un premio anual,

²⁴ Un artículo de *Variedades* del año 1908 informa que en Francia, país donde residió muchos años doña Adelinda, existían varias instituciones y particulares (millonarios franceses y extranjeros) que otorgaban alicientes a las letras, ciencias y artes (“Información...”, 1908:141). En el Perú, una iniciativa particular significativa es la que Marcial Acharan, chileno que gracias a su trabajo logra alcanzar una importante posición, diara a Trujillo en 1911, estableciendo una Escuela de Artes y Oficios que implementa en un edificio propio, con moderno material y profesores especialmente contratados (Basadre, 1983:47).

análogo al que titulan en París “El Premio del Salón” y al que podrían competir, sin distinción de edad ni de sexo, los pintores, escultores y artistas, no solo del Perú sino de toda la América Latina. Ese premio sería de mil o mil quinientos soles y a éste se añadirían varios otros de menor importancia, de quinientos o doscientos soles por ejemplo según el mérito de las obras enviadas al Palacio de la Exposición de Lima.” (Concha, 1892-A)

Añade, además, que para instituir el premio del Salón contaba con la cantidad de 4 000 libras esterlinas. Esta carta fue leída en la sesión del 11 de abril de 1892 y la junta municipal aceptó por unanimidad de votos el nuevo pedido (LACPL, 1892:183).

A pesar que doña Adelinda murió de manera inesperada el dinero fue remitido por su esposo en una letra, en un acto desinteresado pues la benefactora falleció intestada (Concha, Antonio, 1892-B).

Sin embargo, este último deseo no encajaba con la realidad artística nacional pues la inexistencia de un centro oficial para la enseñanza de las artes plásticas ponía en desventaja las obras de los artistas peruanos frente a la de los extranjeros. Luego de un largo debate, el Jurado Concha determinó en 1893, abrir con los fondos un centro de enseñanza artística bajo el nombre Academia de Dibujo, Pintura y Escultura Adelinda Concha de Concha, como un póstumo homenaje a la benefactora.

De esta manera el Perú beneficiaba a sus jóvenes, pero a la vez le quitaba a la Nación la posibilidad de convertirse en un centro internacional de arte al suprimir “El Premio de Salón” para América Latina, espacio donde no sólo podrían haberse reunido los artistas latinoamericanos más destacados de la época, sino un centro de discusión de intelectuales así como comercial para coleccionistas y diletantes²⁵.

²⁵ Para un mejor entendimiento y delimitación cronológica sobre los concursos de arte convocados por la Institución Concha ver los anexos VIII y IX.

CAPÍTULO IV

LA ACADEMIA CONCHA

Tratar de reconstruir la historia de alguien o algo es siempre tarea difícil y lo es más si para ello carecemos de los instrumentos necesarios. Esta investigación planteó el reto desde el inicio cuando se enfrentó a la ausencia de un archivo Concha. Los datos, que entregamos sistematizados por ítems, han sido localizados en diferentes fuentes: documentos de archivo, bibliográficas y hemerográficas en su mayoría.

Este apartado está dividido en nueve acápite relacionados con: los antecedentes de centros artísticos fundados o proyectados por el Concejo Provincial de Lima, el proyecto de la primera Academia Concha de 1893, la instauración de la Academia de Dibujo Concha en 1894, los tres locales que ocupó durante su historia, la labor significativa de Ricardo Palma como inspector de la Academia, los profesores, la enseñanza de Dibujo Natural y Lineal, los materiales educativos y los alumnos.

Sólo en el caso de los locales de la Academia se ha excedido el límite temporal señalado para esta investigación. Con respecto a la economía de la Academia, este asunto es tratado en el capítulo de la Institución Concha porque, como ya hemos señalado, la Academia formaba parte de dicho ente.

4.1 ANTECEDENTES

El Concejo Provincial de Lima muestra a lo largo de la centuria decimonónica un significativo interés por el desarrollo y cultivo de las artes en el país.

Ya en otros lugares del mundo los municipios habían adoptado esta encomiable tarea creando diferentes nexos para el incentivo de las artes, con exposiciones, compra de obras y, en el mejor de los casos, al establecer centros de enseñanza artística. Uno de los primeros data de la segunda mitad del siglo XVII cuando el concejo municipal de la ciudad alemana de Nuremberg se interesó en apoyar un proyecto artístico para lo cual proporcionó el local para el funcionamiento de una academia que llegó a contar con un número considerable de alumnos (Pevsner, 1982:88).

En el caso del Perú el municipio limeño asumió el compromiso a pocos años de lograda la Independencia cuando, a partir de 1832, tomó bajo su protección la clase de dibujo del Colegio de la Independencia, trasladada a las aulas de la Biblioteca Nacional, que se popularizó con el nombre de Academia de Dibujo, ayuda que se extendió hasta 1879, año de inicio de la Guerra del Pacífico.

Pasados los problemas suscitados por la mencionada guerra, en 1886 la Municipalidad apoyó con local y luz a la Sociedad de Bellas Artes, integrada por los señores Luis Boudat, Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Pedro Rodríguez Salazar y Francisco Arrese, para

“(…) establecer de su propio peculio una escuela nocturna gratuita de dibujo, pintura, escultura, arquitectura artística y grabado solicitando únicamente por toda protección un local y el alumbrado preciso.” (“La Sociedad...”, 1886:2)

En 1889 Carlos Baca Flor y Ricardo Suárez presentaron un proyecto para implantar una Academia de Dibujo y Pintura cuyas clases se dictarían de una a cuatro de la tarde en los salones de la Biblioteca Nacional (“Escuela...”, 1889:6), pero la idea no llegó a prosperar. Dos años después Suárez, quien también se desempeñó como jefe del taller de pinturas de la Biblioteca Nacional (“Biblioteca...”, 1889:1), estableció una escuela de dibujo en el salón de pinturas del mismo local, aunque no en las condiciones más adecuadas.

“Al mismo tiempo nos ha dado pena ver que los dichos discípulos carecen de las más indispensables comodidades que requiere el buen aprendizaje del dibujo. No tienen carpetas, ni tableros y para dibujar echan mano de un pedazo de cartón y sobre las rodillas comienzan y concluyen su ejercicio. Las estampas litográficas que les sirven de modelo no encuentran donde colocarlas de allí que no pueden ver con exactitud lo que copian.” (“Dibujo”, 1891:1)

En 1892 y 1893 figuran, en el *Libro de Actas del Concejo Provincial de Lima*, dos propuestas para establecer centros de enseñanza artística. El de julio de 1892 era un proyecto de ocho concejales a fin de crear en Lima una Academia Provincial de Dibujo y Pintura; analizado fue aprobado por unanimidad e inclusive se acordó como la fecha de inauguración el 28 de julio (LACPL, 1892:233), “previa autorización del Gobierno, para hacer los gastos del caso, que se enumeran en el proyecto” (Concejo...”, 1892:1).

El segundo proyecto era del concejal Hildebrando Fuentes para establecer un Museo Municipal en el Palacio de la Exposición; a este ofrecimiento se le sumó el del concejal Cabello quien opinaba:

“(…) que se adicionase al informe en el sentido de que en el Museo que va a establecerse se considere una Sección especial para la enseñanza del Dibujo, Música y Grabado.” (LACPL, 1893:401)

Aunque el alcalde expresó que la idea debía ser presentada como proyecto, no pasó de ser un entusiasmo pasajero.

4.2 LA ACADEMIA DE DIBUJO, PINTURA Y ESCULTURA “ADELINDA CONCHA DE CONCHA” Y EL PRIMER REGLAMENTO

Al fallecer Adelinda Concha se quedaron sin definir las disposiciones respecto al Premio de Salón expresado en su última carta. Por esto, el 27 de mayo de 1893, los integrantes de los cuatro jurados Concha se reunieron en el Ministerio de Justicia e Instrucción para hacer de conocimiento el decreto municipal expedido por la Alcaldía el 18 de marzo de ese mismo año:

“Desígnase a los señores doctor don Félix Cipriano Coronel Zegarra, Deán de la Iglesia Mayor Monseñor doctor don Manuel Tovar, Director de la Beneficencia, doctor don Luis B. Cisneros, Decano de la Facultad de Medicina, doctor don Leonardo Villar, Rector de la Universidad Mayor de San Marcos, doctor don Francisco Rosas y el Alcalde de este Concejo Provincial, para que acuerden lo conveniente para la aplicación de la renta de treinta y tres mil soles”. (“Premios...”, 1893:4)

Una vez entregado el balance de los fondos del último envío remitido, se dio lectura a las cartas de la señora Concha y a las de su esposo. En seguida, el rector de la Universidad Mayor de San Marcos, doctor Francisco Rosas, hizo una breve historia de los centros artísticos europeos los que comparó con nuestro escaso apoyo y estímulo a la enseñanza y producción artística. Manifestó, además, que El Premio de Salón no era aplicable en un país como el Perú “pues en el caso de no presentarse una obra acreedora a él, debía reservarse la cantidad destinada para un nuevo concurso”, razón por la cual proponía se diera un nuevo empleo al capital (*Idem*).

El ministro de Justicia e Instrucción, también presidente del jurado Concha, Félix Cipriano Zegarra, señaló que el concurso Concha de 1891 y la Exposición Nacional de 1892 habían servido para apreciar el talento artístico del país el cual, por falta de estudio y preparación, no podía desarrollarse; esto hacía infructuoso continuar con certámenes en donde se premiaría a obras medianamente buenas por lo que consideraba:

“(…) acertado el dedicar el rédito de las cuatro mil libras esterlinas al establecimiento de academias de bellas artes, conservando siempre la primera cantidad remitida por la señora Concha, para premiar las obras que se presenten a los concursos que el jurado convoque.” (“Premios...”, 1893:6)

El alcalde, Juan Revoredo, apoyó la propuesta pues consideraba inaplazable el establecimiento de una academia de ese tipo, que tenía la ventaja de contar con un ingreso anual seguro.

Analizada la propuesta se acordó, por unanimidad, crear una Academia de Bellas Artes que se solventaría con los réditos de la última cantidad enviada (2ª Fundación)²⁶ por la señora Concha.

De inmediato se procedió a debatir las bases organizativas. Revoredo propuso clases de dibujo, pintura y música, a las que podrían asistir hombres y mujeres en distintos horarios. El ministro Zegarra sostuvo “que no obstante las evidentes ventajas que se reportarían con el establecimiento de la clase de música creía conveniente que se prescindiera por ahora de esa

²⁶ Ver apartado La Economía de la Institución Concha en el Capítulo III.

parte” (*Idem*). En lo que respecta a los diferentes horarios para la enseñanza de hombres y mujeres no fueron alentados. Finalmente, el alcalde fue designado para reunir la máxima información sobre el tema a fin de hallar la forma más conveniente de establecer el centro de enseñanza.

Es interesante señalar que en abril de 1891 en el diario *El Comercio* se publicó un artículo firmado por F. P. Alarco, en el cual ilustraba cómo funcionaba una academia de dibujo

“Pasado el pórtico y el vestíbulo, se entra en el primer salón; los discípulos copian allí al carboncillo, modelos grabados sobre papel, sacados de cuadros o estatutos de Pintores o Escultores célebres. En el segundo salón se copian modelos de yeso, entre los cuales se ven más clásicos de esculturas griegas o de retratos de hombres y mujeres de la Roma antigua. El tercer salón tiene la forma redonda está iluminado por un fuerte foco, bajo el cual y sobre un pedestal un modelo vivo: a éste se dirigen las miradas de los discípulos que sentados alrededor sobre taburetes, se apoyan en las tablas que les sirven de pupitres.” (Alarco, 1891:4)

Esta detallada reseña sobre las aulas y el desempeño del alumnado respondía a una enseñanza destinada a la formación artística plástica. Alarco agregaba que los beneficios de un centro de esta naturaleza se verían reflejados en distintos oficios como el ebanista, el tallador, el carpintero, el tornero, el grabador, el joyero, etc. Sin duda, se refería a lo positivo en la enseñanza del dibujo en general, pues la preparación de gente dedicada a los oficios que mencionaba, exceptuando el grabado, estaba más ligada al dibujo lineal. Para él otra ventaja del estudio del dibujo era “que habitúa a fijarse con placer y a estudiar y a descubrir en las obras de la naturaleza, todo su encanto y armonía.” (*Idem*)

Los miembros del Gran Jurado cuando volvieron a reunirse en el Ministerio de Justicia e Instrucción fue para discutir el proyecto del *Reglamento de la Academia de Dibujo, Pintura y Escultura “Adelinda Concha de Concha”* compuesto de seis capítulos dedicados a la Academia y sus enseñanzas, personal, administración, alumnos, concursos, además de una disposición general.

El Capítulo I, sobre la enseñanza, señalaba:

“Art. 2º Los estudios correspondientes a estos ramos, comprenderán las clases o asignaturas siguientes: 1º Dibujo elemental 2º Dibujo del antiguo y (modelos de yeso) ropajes 3º Dibujo del natural (modelo vivo) 4º Colorido 5º Paisaje 6º Composición 7º Dibujo modelado y ropajes (del antiguo) 8º Modelado del natural.” (*Reglamento*, 1893:6)

Las asignaturas serían las siguientes: para la sección de pintura se contempló las primeras seis asignaturas; la sección de escultura comprendería tres clases: la número 1, 7 y 8; para el dibujo²⁷ los cursos señalados con los números 1, 4, 5 y 6. Asimismo, se indicó que el curso de dibujo elemental, al que todos debían asistir, se dictaría en un solo ambiente.

²⁷ En la redacción del reglamento existe un error en este artículo pues en vez de colocarse “al dibujo” se colocó “al paisaje”.

El horario de asistencia era diferente según la especialidad; mientras los alumnos de pintura tendrían dos lecciones semanales de 9 a 11 am, los de dibujo concurrirían a diario dos horas con asistencia del profesor de 4 a 6 pm. No se consignó el horario de la clase de escultura.

El Capítulo II, referido al personal, decía:

“Art. 8º Habrá un profesor de pintura, uno de dibujo y uno de anatomía pictórica y de perspectiva, y un vigilante para las clases de pintura y de dibujo.”

Entre las atribuciones de los profesores se consideró el hacer cumplir el reglamento y cuantas disposiciones relativas al orden, estudio y régimen de la Academia, mantener la disciplina en las clases, redactar un reglamento interno, proponer en terna al vigilante y presentar una memoria anual sobre el estado de la enseñanza, los resultados obtenidos y también proponer algunos cambios que beneficiarían el funcionamiento del centro de enseñanza.

Un conserje estaría encargado de la limpieza, del cuidado de los útiles de enseñanza y de los enseres del plantel.

Sobre los honorarios del personal se estipuló:

“Art. 11º El sueldo del profesor de dibujo será de S/. 80 mensuales, el de pintura S/. 100, el de anatomía pictórica y perspectiva S/. 60, el de vigilante S/. 60 y el del conserje S/. 25.”

Una vez más no se consignó nada sobre el profesor de escultura.

La administración estaría a cargo del jurado Concha bajo el nombre de Comisión Directiva de la Academia de Bellas Artes; sus atribuciones serían: designar un vocal para la inspección quien presentaría un informe verbal mensual, modificar o ampliar el reglamento y aprobar los reglamentos internos de los profesores. El presidente de la Comisión propondría una terna para elegir profesores. Los pagos se efectuarían previo visto bueno del vocal encargado de la inspección y del alcalde.

El Capítulo IV, correspondiente a los alumnos, señalaba:

“Art. 20 Para ingresar en la Academia de dibujo, pintura y escultura, se necesita acreditar los conocimientos indispensables para cursar con fruto sus estudios que se determinan en el reglamento interior.”

Es importante rescatar que el alumno debía acreditar conocimientos en la disciplina elegida. Respecto a los materiales didácticos, la Academia proporcionaría

“Art. 22 (...) los modelos, caballetes y carpetas, correspondiendo a los alumnos el llevar el material de dibujo y pintura.”

Los alumnos, por su parte, realizarían un pago por derecho de matrícula y de examen, cuyo monto no quedó especificado.

El quinto Capítulo estaba compuesto de dos artículos; mientras el primero trataba sobre el concurso anual entre los alumnos de la Academia, el segundo estaba destinado al profesor de pintura:

“Art. 25 Es obligación del profesor de pintura, pintar un retrato al óleo de tamaño natural, de cuerpo entero, del Presidente de la República, el cual será entregado al Concejo Provincial para aumentar la Galería Nacional de Pintura”

El último artículo, consignado en el Capítulo VI, disponía que el lugar donde se situaría la Academia, en forma temporal, sería el Palacio de la Exposición.

Sin embargo, el Concejo Provincial inauguró la Academia Concha el 28 de julio de 1894, en un aula de la Biblioteca Nacional, acondicionada para ello (Palma, 1894). En el *Libro de Actas del Concejo Provincial de Lima* se encuentra la siguiente referencia

“(…) Que el 28 de julio próximo, después de la ceremonia de la lectura del acta de la jura de la Independencia que debe hacerse a las 12 m, en sesión plena del Honorable Concejo, no hay ningún otro acto público que llene el programa de las fiestas cívicas, hasta las 4 de la tarde en que debe inaugurarse la Academia de Pintura encargada por la benefactora de esta capital, (…).” (LACPL, 1894:119)

Corrobora este hecho el siguiente párrafo de un extenso artículo:

“Por último no hay que olvidar que el 28 de julio del corriente año abrió la Academia de Dibujo; establecida en el local de la Biblioteca Nacional con fondos de la Institución Concha y que a pesar de que ésta tiene disponibles en la cuenta de la tesorería Municipal más de cuatro mil soles, el local de la academia permanece cerrado (…).” (“La Junta...”, 1894:3-A)

Pero ¿qué sucede para que la Academia no llegase a funcionar? Como ya se ha mencionado, en 1894 debido a los problemas fronterizos entre Perú y Ecuador, el Perú compró el vapor. Para cubrir la cantidad requerida, el municipio se vio obligado a entregar dinero del legado Concha al gobierno. Esto provocó un déficit económico que imposibilitó el funcionamiento de la Academia recién inaugurada.

4.3 LA ACADEMIA DE DIBUJO CONCHA (1895-1918)

Los primeros 23 años de vida institucional de la Academia Concha tuvieron como marco histórico la casi totalidad de la época que Jorge Basadre llamó la República Aristocrática. Luego de varios años de estar los caudillos militares en el poder, asumieron el gobierno nueve presidentes²⁸, la mayoría de ellos con filiación al Partido Civil. El Perú inició en estos años un proceso de modernización con la llegada de novedosos inventos como: el alumbrado eléctrico, el aeroplano, los autos, el telégrafo, entre otros. También, se manifestó este progreso en el

²⁸ Ellos son: Nicolás de Piérola (1895-1899), Eduardo López de Romaña (1899-1903), Manuel Candamo (1903-1904), Serapio Calderón (1904), José Pardo y Barreda (1904-1908), Augusto B. Leguía (1908-1912), Guillermo Billinghurst (1912-1914), Óscar R. Benavides (1914-1915) y José Pardo y Barreda (1915-1919).

ordenamiento de la ciudad, como el ensanchamiento de avenidas y el establecimiento de lugares céntricos, favoritos de la aristocracia, como el jirón de la Unión y el Paseo Colón.

Pero retomemos la historia de la Academia. El 27 de julio de 1895 en una apresurada misiva, el alcalde Manuel Olaechea le comunicaba a Ricardo Palma que:

“Con el objeto de dar mayor solemnidad a las fiestas del aniversario patrio, se ha resuelto instalar la “Academia Concha” el día de mañana a las 4 pm en el local de la Sociedad Geográfica”²⁹ (Olaechea, 1895)

Este mismo día era anunciado en *El Comercio*

“La ceremonia de inauguración de la Academia Concha se efectuará el 28 del corriente a las 4 de la tarde, en el local de la Sociedad Geográfica, altos de la Biblioteca Nacional.” (“Academia...”, 1895:1)

Al acto de instalación acudió una numerosa concurrencia; entre las autoridades estaban los integrantes del Gran Jurado Concha y los ministros de Bolivia, Chile y Colombia. La ceremonia se inició con la lectura del acta de creación de la Academia; enseguida, Luis Felipe Villarán, ministro de Justicia e Instrucción y presidente del Gran Jurado, pronunció un emotivo e interesante discurso:

“Una gran evolución, la evolución naturalista, se opera hoy en todas las manifestaciones del espíritu humano y el arte es también objeto de ella. No domina ya el espíritu del siglo una pasión o una idea absorbente, las ideas y las pasiones se equilibran y el personaje reinante se universaliza: es la naturaleza. Cada artista toma en ella el objeto físico o moral que más cuadra a sus gustos y a su vocación y lo reproduce en el verso o la novela, la tela o el bronce, el monumento o la armonía pero con el estilo, el color, los perfiles y las notas propias de su genio, con su expresión personal (...).” (“Fiestas...”, 1895:3)

Rememorando los resultados de los últimos certámenes celebrados, reflexionaba acerca de las dotes artísticas que el país poseía; entonces mencionó a algunos artistas nacionales formados en el extranjero, como: Merino, Montero, Masías, Ingunza, Álvarez Calderón, Hernández y Baca Flor.

Como se recordará el acuerdo de 1893 se refería a una Academia de Dibujo, Pintura y Escultura. Sin duda la apertura del plantel con sólo la enseñanza del dibujo respondía a la falta de recursos económicos que impidieron implementar aulas con materiales necesarios, esto sin contar con buscar y contratar profesores para cada disciplina. Por ello Villarán señalaba que el objeto de este centro era dar por ahora “lo que puede llamarse la instrucción primaria del arte pictórico” (“Fiestas...”, 1895:3). Por otro lado es significativo que todo el discurso estuviera dedicado a la formación de artistas y no se hiciese referencia al dibujo lineal.

²⁹ Esta Sociedad fue creada por Decreto Supremo del 22 de febrero de 1888 y su objetivo era realizar investigaciones científicas de la geografía peruana así como formar y conservar una biblioteca geográfica o de escritos concernientes a estos estudios (Palma, 1940:259). Funcionó en los altos de la Biblioteca Nacional, sufrió gravísimos daños en el incendio de 1943.

Pero no sólo tenía que iniciarse la educación artística del creador, era también necesario educar al público pues

“(…) el artista trabaja para alcanzar honor y provecho, y si no hay pueblo que lo aplaude y admire, y que guste de su obra y la pugne, el artista como todo productor, se marcha a mejor mercado (…).” (“Fiestas...”, 1895:3)

Concluido el discurso, los asistentes se trasladaron hacia el salón de clases, situado en la planta baja de la biblioteca, donde funcionarían las dos secciones: una de Dibujo Lineal y otra de Dibujo Natural.

El primero de agosto el alcalde, Manuel Olaechea, envió otra carta a Palma donde se pronunciaba al respecto:

“Instalada la “Academia Concha” y aprobado el Reglamento respectivo, es llegado el caso de dictar las providencias necesarias para que se proceda a la matrícula de las personas que lo soliciten (...). Como es llegado, pues, el caso de dar cumplimiento al art. 12 del Reglamento, Us. ejercerá la vigilancia respectiva hasta nueva disposición del Jurado; y exigirá que los profesores mencionados presenten a la mayor brevedad los Reglamentos interiores.” (Olaechea, 1895)

El 9 de agosto se comunicó el horario. La clase del Natural se impartiría lunes, miércoles y viernes de siete y media a nueve y media de la noche y la de Dibujo Lineal martes, jueves y sábados en el mismo horario. La cuota de inscripción ascendía a dos soles, cantidad en la cual estaban incluidos los útiles (“Academia...”, 1895:2).

La Academia Concha abrió sus puertas en 1895 cuando comenzaba el gobierno de Nicolás de Piérola y terminaba el militarismo del siglo XIX. A partir de entonces, hasta 1919, es la época de la República Aristocrática, caracterizada por el apogeo de la oligarquía, donde la clase dominante, al lado del poder económico, tenía un cierto estilo de vida y formaba parte de una determinada estructura de parentesco (Burga y Flores, 1991:7).

Mirko Lauer señala cómo este cambio de la sociedad limeña repercute en la producción artística:

“Desde la primera década del siglo (XX) se manifiesta en este medio local una constante presión de los hombres dedicados a la plástica por ampliar sus posibilidades personales y colectivas de desarrollo. Esta presión se manifiesta simultáneamente como inicio de un movimiento de organización dentro del mercado artístico y como una escalada de peticiones al Estado para que asuma un papel más activo en la vida artística del país. De otro lado está la efectiva presión de la demanda de la burguesía, cuya expansión multiplica los muros que requieren ser adornados, y en cuyo seno empiezan a perfilarse los primeros proyectos nacionales.” (Lauer, 1976:52)

Nuestro interés por resaltar a la clase dominante y sus requerimientos es por el nuevo rol que desempeñó a partir de ese momento el artista. El ambiente artístico cultural se incrementó con la apertura de nuevas escuelas particulares donde se enseñó dibujo y pintura. Se crearon sociedades artísticas que organizaban exposiciones y también se preocupaban por formar al artista; no menos importante eran las nuevas revistas donde el arte tenía un espacio.

El incremento del incipiente mercado artístico hizo que se buscara institucionalizar el arte y con ello

“(…) empiezan los primeros rasgos de un gremialismo incipiente cuya primera manifestación es de tipo académico; la solicitud de una institucionalidad, de un nivel de exigencia formal y legal que vaya separando del mercado a quienes no tienen con él relaciones de carácter económico.” (Lauer, 1976:54)

Mientras estos cambios se producían, la crítica comenzó a cuestionar el sistema de enseñanza de la Academia Concha y comentaba la necesidad de reestructurarla.

A continuación revisaremos cómo se desarrolló la Academia entre 1895 y 1918, las críticas que recibió su sistema de enseñanza, además de considerar las principales iniciativas en cuanto a formación y difusión artística que tuvieron su punto más alto con la apertura de la Escuela de Bellas Artes en 1919.

En la primera memoria anual (1896) Palma, después de un breve recuento de las instituciones dedicadas a la enseñanza en el país, consignó datos interesantes respecto a las matrículas, cuyas vacantes estaban cubiertas a ocho días de abierta la inscripción. Las 24 plazas previstas para cada clase fueron incrementadas a cuarenta a solicitud del inspector, después de conversar con los profesores. Las clases se dictaron desde el 10 de agosto hasta el 15 de diciembre, con 217 lecciones de Dibujo Natural y 219 de Dibujo Lineal.

Un año después la labor era resaltada en un artículo de un diario local que hablaba sobre las artes en el país:

“Esa Academia constituye el único recinto donde se honra el arte pictórico; porque allí es donde verdaderamente se puede apreciar el talento que tenemos para su dedicación y el único sitio, en fin donde jóvenes de todas clases y edades tratan de aprender ese sublime arte (...).” (“Las artes...”, 1897:2)

Por su parte Palma, en la memoria anual, manifestó estar satisfecho con el desarrollo:

“(…) cúpleme daros cuenta de la marcha de la Academia Concha durante el año escolar que hoy termina, y hágalo con viva satisfacción para decir que solo he tenido motivo de complacencia por el distinguido comportamiento y asiduidad de los profesores (...) así como por la contracción y aprovechamiento de la mayoría de los alumnos.” (“Premios...”, 1897:2)

Para 1897 la clase de Dibujo Natural empezó el 18 de enero y alcanzó 107 lecciones; los alumnos matriculados llegaron a cuarenta habiéndose aceptado uno más por tratarse de un antiguo estudiante que acudió tarde a la inscripción. En la clase de Dibujo Lineal fueron 42 los estudiantes, dos más de los establecidos en el reglamento y como apuntaba Palma, admitidos, no sin antes contar con el permiso de los profesores quienes, según contrato, estaban obligados a la enseñanza de un número fijo de estudiantes. Las lecciones dictadas fueron 117.

Para 1911 la inasistencia de los jóvenes matriculados en Dibujo Natural era alta. Clemente Palma lo atribuyó a la juventud y al desconocimiento de la formación artística de parte de sus tutores quienes, al ver que luego de

“(…) diez o quince lecciones aún no producen verdaderas obras-maestras, porque no es posible producirlas dentro de la disciplina y método gradual de la enseñanza, o se aburren los jóvenes o se desalientan los padres y la consecuencia es la inasistencia de los alumnos.” (LAGJC, 1911:141)

En los próximos años se aprecia un incremento en los matriculados en la clase de Dibujo del Natural, siendo los años más significativos 1917 y 1918, con 112 y 119 alumnos respectivamente, frente a 80 y 101 en Dibujo Lineal.

Estos datos acerca de la cantidad de matriculados y lecciones dictadas son recurrentes en las memorias anuales. Respecto al adelanto de los alumnos, en 1897, Ricardo Palma comentó:

“Próxima a fundarse la Escuela de Bellas Artes, la Academia Concha en los tres años que lleva de labor, puede proporcionar hasta una docena de jóvenes en condiciones de consagrarse al acto pictórico.” (“Premios...”, 1897:2)

Es posible que la referencia a instaurar una Escuela de Bellas Artes respondiese a diversos pedidos expresados en diferentes publicaciones, situación que se hizo más evidente con la llegada del artista Abelardo Álvarez Calderón a quien, debido a su experiencia europea, consideraban el más idóneo para dirigirla.

Habría que añadir que los concursos internos celebrados anualmente entre los alumnos de la Academia y en mucho mayor medida las trienales de pintura y escultura organizados por la Institución Concha, influyeron de manera positiva a la enseñanza artística nacional, pues en diversas crónicas que cubrían estos certámenes se expresaba la necesidad de fundar una Escuela de Bellas Artes para que nuestros talentos no se perdieran.

En la primera década del siglo XX la Academia Concha se caracterizó por el interés de los jóvenes por prepararse técnicamente, hecho reflejado en el número de inscritos y asistencia constante a la clase de Dibujo Lineal.

Palma, quien siempre tenía palabras favorables en el desempeño de los estudiantes, en algunas memorias resaltó la importancia de esta asignatura. Así para 1902 escribía:

“La clase de Dibujo Lineal está desde hace dos años, dando muy benéficos [resultados] pues actualmente son nueve los jóvenes alumnos que ganan honrado pan con los conocimientos adquiridos en dicha clase.” (LAGJC, 1902:56)

La misma idea la ratificó tres años más tarde:

“Los de la clase de Dibujo Lineal, clase compuesta en su mayoría de artesanos, se han distinguido siempre por su aprovechamiento, contracción y buena conducta. Ya exceden de quince los que ganan honradamente el pan como dibujantes auxiliares de arquitectos e ingenieros.” (LAGJC, 1905:88)

A partir de 1905 la Academia Concha ya no era la única en impartir dibujo. El 24 de setiembre del citado año el Presidente José Pardo reapertura la Escuela de Artes y Oficios. Su carácter moderno se aprecia en una organización basada en el Technicum, es decir una reunión de cinco escuelas especiales. La enseñanza se estructuró en cinco años obligatorios con un plan

de estudios donde se consideraba, a partir del primer año, el dictado del Dibujo Natural y del Geométrico. Otras de las ventajas de la Escuela de Artes y Oficios, frente a la Academia Concha, era su infraestructura que le permitió albergar laboratorios, talleres, aulas, además de la posibilidad de enviar a los alumnos a perfeccionarse en el extranjero (Paulet, 1909:309).

Mientras tanto la Academia Concha

“(…) va a entrar en su duodécimo año de funcionamiento y complázcame en consignar que hasta ahora el éxito es altamente satisfactorio pues ya es crecido el número de jóvenes que en el lápiz encuentran recursos para la subsistencia.” (LAGJC, 1906:96)

Ese mismo año de 1906 Teófilo Castillo instauró su academia particular de pintura en la Quinta Heeren. Lo importante de este plantel fue el incentivo de Castillo para sus discípulos, a apreciar la naturaleza directamente pues “no cree en la virtud paciente y estéril del dibujo enseñado ante el yeso, en salas descoloridas”. Por ello no dudó en trasladar su clase frente al mar (“El arte…”, 1906:828).

A pesar de no representar un gasto considerable, la metodología de Castillo no fue considerada dentro de la Academia Concha; aunque ignoramos los motivos

En 1909 el crítico Federico Larrañaga, en su artículo “La necesidad de una Academia de Bellas Artes”, cuestionó el poco interés del gobierno de incentivar artes como la pintura y la escultura. Mientras que en otros países, como Argentina, Brasil y Chile, esta enseñanza había encontrado eco en los gobiernos, en el Perú

“(…) ha despreciado hasta hoy, la necesidad de la creación de la Academia de Bellas Artes, como algo innecesario para levantar el sentido moral de la juventud, crear el buen gusto y contribuir al progreso de la educación.” (Larrañaga, 1909:42)

Sólo, comenta Larrañaga, existía la Academia Concha que

“(…) está muy lejos por cierto, de llamarse una Escuela de arte, el dibujo que allí se práctica, fuera de todo adelanto, de toda tendencia moderna (…).”

Entre 1912 y 1918 surgieron iniciativas de mucho valor a nivel nacional e internacional.

En 1912 un grupo de artistas formó la Sociedad Estímulo del Arte Nacional, iniciativa particular donde se reunieron Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Enrique Jiménez Góngora, Teófilo Castillo, David Lozano, Agustín Marazzani, José M. de Valleriestra, Alomías Robles y J. Benigno Ugarte. Su principal objetivo era la enseñanza de “cursos teóricos y prácticos de Bellas Artes con profesores peruanos o nacionalizados” Lo significativo era que consideraban dos disciplinas que en pocas ocasiones estaban integradas en proyectos de este tipo; nos referimos a la música y al grabado (*Expediente...*, 1912).

Un año después el pintor nacional Herminio Arias de Solís abrió la Academia de Pintura y Escultura León Bonnat; en mayo *La Prensa* se ocupó de manera extensa de los preparativos para la inauguración del plantel. En el local ubicado en La Colmena, Pasaje del Muelle 382, se dictarían

“(…) cursos completos de dibujo, pintura, escultura y composición. Pintura al pastel, acuarela, miniatura y naturaleza muerta.” (“El artista...”, 1913:1)

La enseñanza, destinada a hombres y mujeres, fue distribuida en horarios distintos; las alumnas asistían de dos y media a cinco de la tarde. También, se proyectó dictar cursos nocturnos de diez a once y media, horario probablemente pensado para los artesanos (“En la Academia...”, 1913:2).

En el campo internacional, en la búsqueda de un mayor desarrollo en las artes americanas, en 1915, los ecuatorianos Pedro Traversari (Director General de Bellas Artes), José Gabriel Navarro (Director de la Escuela de Bellas Artes) y Sixto Durán (Director del Conservatorio de Música), propusieron establecer, en alguna ciudad de Estados Unidos, el Instituto Artístico Panamericano, instituto “que más de formación es de perfeccionamiento”; a él acudirían tanto alumnos como profesores derivados de los distintos centros de formación artística de cada país. Inclusive elaboraron un Reglamento con 23 puntos; uno de ellos, referido a los materiales de enseñanza, señalaba:

“4. Se adoptarán como textos de enseñanza en cada establecimiento, las obras de autores nacionales que les corresponda. Los textos o métodos extranjeros se usarán como de consulta y sólo se incorporarán a los programas a falta de los nacionales, teniendo entre esos la preferencia las obras americanas.” (Traversari, 1987:330)

Aunque novedoso, no deja de ser utópico pues, un proyecto de este tipo demandaría una inversión económica que muchos países no podrían afrontar y menos el Perú con poco interés en asuntos de esta naturaleza.

En Lima, en junio de 1916, a iniciativa de Luis Ugarte, se creó la Sociedad de Bellas Artes cuyo principal fin era establecer un vínculo entre los cultores y aficionados del arte (Rodríguez, 1919:27). Dicha sociedad en los próximos años constituiría una de las organizaciones más activas en el ambiente artístico nacional.

Pero retomemos a la Academia Concha. Para 1913 José Carlos Mariátegui realizó un balance de la producción artística nacional con una crítica severa:

“En la Academia Concha se ha conseguido cultivar la inclinación artística de alguna forma, pero dentro del límite estrecho de rancias enseñanzas y de prejuicios inexplicables (...). Una nueva orientación que tienda a aprovechar mejor el generoso legado a que debe su existencia, se hace cada día más urgente y sería de desear que viniera cuanto antes.” (Mariátegui, 1991:295)

Aún, a pesar de las críticas, la clase gozaba de considerable asistencia.

“En la clase de dibujo natural, la matrícula ascendió a 83 alumnos a los cuales hay que agregar 20 supernumerarios con asistencia puntual (...). Adviértase plausible desarrollo en el aprendizaje de este arte.” (LAGJC, 1915:186)

Para 1916, el entonces inspector de la Academia y alcalde, Luis Miró Quesada, informó de un hecho que parece increíble que se tratase luego de tantos años de instalada la Academia.

Dio a conocer una solicitud y un proyecto interesante para asegurar el porvenir laboral de los alumnos.

“Conviene que el Gran Jurado procure con la mayor solicitud, obtener de los Poderes Públicos el reconocimiento oficial de los diplomas que otorga la Academia, tanto porque así lo demanda la justicia, desde que la enseñanza que se da en la Academia es sólida, como lo demuestran los concursos anuales y el éxito obtenido por muchos de sus alumnos en diversos centros industriales y artísticos.” (LAGJC, 1916:196)

Se trataba de establecer una especie de convenio con el gobierno para que los estudiantes más destacados de Dibujo Natural y Lineal enseñaran en las escuelas fiscales. Al parecer ninguno de estos dos planteamientos tuvo éxito pues no se consigna nada al respecto en los próximos ocho años.

La última referencia acerca de la cantidad de alumnos matriculados en la Academia data de 1918. Ese año había una diferencia significativa entre los alumnos de ambas clases; en la del Natural eran 119 alumnos mientras que en Dibujo Lineal sólo 101. En la memoria de fin de año, Miró Quesada resaltó este hecho:

“Se nota como puede verse fácilmente por las cifras apuntados, la mayor afición en nuestra juventud por el ramo de dibujo natural que por el lineal, lo que revela desde luego mayor vocación artística que científica en nuestro medio, lo que se advierte también en los diversos ordenes de la vida.” (LAGJC, 1918:219)

Este mismo año se fundó el Círculo Artístico bajo la dirección del escultor italiano Libero Valente. Para iniciar sus funciones organizó una muestra en los salones de fotografía de Valverde donde se reunieron cerca de 200 pinturas que tenían como interés común inspirarse en la naturaleza (“La inauguración...”, 1918:4). Pero, sin duda, la noticia cultural de mayor interés que cambió el ámbito nacional artístico y que llevó, con lentitud, al declive de la Academia Concha fue la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima.

4.4 EL LOCAL

La vida institucional de la Academia Concha se puede dividir en tres etapas correspondientes a los tres locales donde funcionó, ninguno de su propiedad.

El primero ocupó un salón de la planta baja de la Biblioteca Nacional desde su instalación, en 1895, hasta 1913. En el segundo, de 1913 a 1964, ubicado en el Mercado Central, la Academia vivió su etapa más coyuntural pues, a raíz de la fundación de la Escuela de Bellas Artes (1918), inició su debacle por el interés que concitaba la de Bellas Artes, por el sólo hecho de ser un proyecto oficial nacido del Poder Ejecutivo. A pesar de esto la Academia Concha gozó de reconocimiento; sus aulas llegaron a albergar una cantidad considerable de

alumnos, vigencia mantenida hasta que se produjo un devastador incendio en el Mercado Central, en donde se perdió patrimonio mueble y archivos.

El tercer periodo empezó cuando la dirección edilicia de Luis Bedoya Reyes la reabrió en 1965, a poco más de un año del incendio, en La Cabaña, inmueble situado en el Parque de la Exposición, donde terminó sus días en la década de 1970, sumida en el más ingrato olvido.

El reglamento de 1893 de la Academia Concha de Concha estipulaba en el Capítulo VI, titulado Disposiciones Generales, que el local sería “por ahora” el Palacio de la Exposición (*Reglamento*, 1893:7). Pero, cuando el 28 de julio³⁰ de 1895 se iniciaron las clases, el ambiente designado fue un salón en la planta baja de la Biblioteca Nacional, ocupado durante 19 años, acondicionado el año anterior (Palma, 1894). Por aquel tiempo el local de la Biblioteca Nacional albergaba en los altos al Ateneo, a la Sociedad Geográfica, al Cuerpo Técnico de Tasadores y a la Sociedad de Agricultura.

La limpieza y el cuidado de los útiles de enseñanza y enseres estarían a cargo de un conserje asignado con un salario de 25 soles; sin embargo, las clases se comenzaron a dictar con este puesto vacante. El monto del sueldo varió a S/ 15 en el reglamento de 1899.

Desde el segundo año comenzaron los problemas con la empresa de gas encargada de proveer el alumbrado. La dificultad surgió por el cambio de un medidor, por uno de menor calidad. Asimismo, los profesores, en especial Góngora, se quejaban de la mala distribución y funcionamiento de las luces (Palma, 1896), defectos técnicos que persistieron. En la memoria de 1901, Palma resaltó la política de ahorro de la Academia a fin de capitalizar 4 000 soles cuyos intereses se utilizarían para cambiar, en 1903, el alumbrado de gas por el eléctrico (LAGJC, 1901:45).

Transcurridos 19 años en la Biblioteca se resolvió el cambio de local. La primera noticia de este asunto proviene de octubre de 1912 a través de un informe del alcalde Nicanor Carmona, dirigido al ministro de Justicia e Instrucción:

“Visto en sesión de la fecha, el Honorable Concejo aprobó el anterior informe de la Sindicatura, para que la Academia Concha se traslade a los altos del mercado Central. En consecuencia pídanse propuestas para la ejecución del trabajo a que se refiere el presupuesto formulado por la Inspección de Aguas y hecho pase al señor Inspector de Alumbrado para que disponga se presupueste la Instalación de alumbrado por gas en dicho local (...).” (*Boletín Municipal*, 1912:4833)

Dos meses después el Gran Jurado acordó invertir hasta 95 libras peruanas en los gastos de traslado, cantidad proveniente del superávit de la 1ª Fundación³¹ (LAGJC, 1912:150).

En la reunión extraordinaria del 29 de agosto de 1913 el director de la Biblioteca Nacional se refirió al cambio de local y al corte de servicio de gas; aunque su intervención no

³⁰ Esta fecha es considerada en la mayoría de proyectos de centros educativos artísticos presentados en el municipio, seguramente como una manera de solemnizar las fiestas en honor a la independencia patria.

³¹ La 1ª Fundación se refiere a los cuatro premios establecidos en 1890 por la señora Concha. Ver apartado La Economía de la Institución Concha en el Capítulo III.

fue consignada en el Libro de Actas, la respuesta del alcalde e inspector de la Academia, Carmona, fue significativa:

“(…) Carmona dio las explicaciones del caso rememorando con tal motivo las causas que originaron la traslación de la Academia a los altos del Mercado Central donde ha sido necesario efectuar algunas reparaciones y por cuyo local no cobra la Municipalidad ninguna merced.” (LAGJC, 1913:151)

El Gran Jurado encomendó a Carmona adoptar las medidas convenientes para dotar de agua potable el nuevo local. Asimismo, en el balance se consignaron tres rubros concernientes al traslado:

Obras de carpintería y de plomería, para instalar la nueva oficina en los altos del Mercado Central	Lp 68.900
Reparaciones en el mobiliario	Lp 14.000
Gastos de mudanza	Lp 4.000” (LAGJC, 1913:153)

Estas cantidades hacían un total de 86 900 libras peruanas, suma importante si tomamos en cuenta que el déficit ascendía, en 1913, a 79 474 libras peruanas. Hay que considerar que el nuevo local carecía de los servicios básicos por lo que los gastos eran mayores. Esto hace suponer que el cambio se realizó por alguna razón de peso que los obligó a dejar la Biblioteca Nacional.

La mudanza se efectuó entre setiembre y noviembre de 1913 (LAGJC, 1913: 154) a un local de la planta alta del Mercado Central; constaba de un salón para ambas clases, espacio por el cual el Municipio no cobraba suma alguna.

Como dato anecdótico, en setiembre de 1917 la Academia fue cerrada por el inspector del Mercado. Aunque algunos creyeron que era por falta de pago, el acto obedecía a una medida de seguridad pues “durante esos días merodeaban por los alrededores de ese local algunos rateros” (“Quejas”, 1917:5).

Por aquel entonces el segundo piso del Mercado Central era un centro de reunión de artistas e intelectuales, por lo que el hecho de instalar a la Academia en este espacio no fue tomado de manera peyorativa. Sin embargo, con el transcurrir de los años, el Mercado como edificio y ambiente comenzó a venirse a menos. En la mañana del 29 de febrero de 1964 se produjo un devastador incendio que destruyó el local que por más de cincuenta años albergó a la Academia Concha (foto 13).

A la semana siguiente la nota “Hubo una vez un Mercado”, publicada en *El Comercio*, hacía una breve historia del mercado desde Castilla hasta Elguera y en un apartado se recordaba la bella época del recinto cuando

“En las primeras décadas de este siglo la bohemia limeña se adentró en sus entrañas para gozar de los encantos de lugares como “El Gran Café de Lima” y el “Café Mignon”. Allí antaño se confundieron señoras de escarpines y guantes blancos con sujetos de chavetas al cinto, para el sensual disfrute del noctambulismo.” (Ortega, 1964:8)

Este lugar, mencionaba Ortega, había sido parte viviente de una etapa de la vida limeña donde funcionó la primera Cuna Maternal y la Academia de Dibujo Concha. Este desastre no marcó el fin de la Academia Concha. El entonces alcalde de Lima, Luis Bedoya Reyes, la reabrió en La Cabaña³² situada en el Parque de la Exposición.

Aunque este tercer local no corresponde al tiempo circunscrito para esta investigación, consideramos importante incluir estos pocos pero significativos datos.

En la memoria de gestión de Luis Bedoya para el periodo 1967-1969 encontramos:

“Después de más de un año de paralización y gracias al empeño de la Inspectora de la Pinacoteca, pudo reiniciar sus actividades en el local reacondicionado de La Cabaña, en el Parque de la Exposición, local que fue restaurado íntegramente. En la Academia citada, dotada de los servicios, mobiliario, instalaciones y material didáctico propio de una escuela de este género se continúa dictando los cursos de Dibujo Técnico y Dibujo Artístico, por profesores que tienen experiencia en esta clase de enseñanza. La estrechez del local no permite aumentar la matrícula máxima de cuarenta alumnos. Teniendo en cuenta la creciente demanda para el ingreso de la Academia, se ha considerado la ampliación del local o el traslado de la Academia a otro más espacioso, donde pueden instalarse separadamente las aulas para el dictado de los diferentes cursos de dibujo.” (*Memoria Luis Bedoya*, 1967-1969:184)

La persona encargada de la inspección de la Pinacoteca Municipal y de la Academia de Dibujo Concha era la señora Francisca Benavides de Peña. Pese a lo optimista de las líneas citadas respecto al futuro del centro, los datos proporcionados no pasaron de ser un intento de resaltar la obra cultural emprendida durante el periodo de Bedoya.

Probablemente, el último artículo publicado acerca de la Academia Concha es el de Gamaniel Palomino quien, en *El Peruano*, dio a luz una interesante reseña de este centro donde para 1936 él había sido alumno. Palomino se refería a esta última etapa en La Cabaña como un intento de sobrevivir “pasando en la década de los setentas por los momentos más dramáticos de su existencia”, llegando a desaparecer para siempre (Palomino, 1990:2).

4.5 EL INSPECTOR

En sus inicios la dirección de la Academia estaba en manos de

“El Jurado que tomará el nombre de Comisión Directiva de la Academia de Bellas Artes, ejercerá la vigilancia respectiva por medio de uno de sus miembros.” (*Reglamento*, 1893:7)

Para 1899, esta tarea pasó a manos de un inspector quien, designado anualmente por el Gran Jurado de entre uno de sus vocales (*Idem*), supervisaba todas las noches las clases, vigilaba la asistencia de los estudiantes, cuidaba la disciplina del plantel (con la potestad de expulsar al alumno indisciplinado), informaba de la vacancia de los profesores y redactaba una

³² La Cabaña fue erigida en 1934 por el arquitecto Ricardo Malachowsky a pedido del ciudadano brasileño León de Mozart, quien propuso a la Municipalidad construir un club de primer nivel en el ambiente que ocupó el antiguo restaurante de la Exposición (Luján, 1964:9).

memoria anual para ser leída en la sesión pública del 28 de diciembre. En cuanto a los gastos, estaba autorizado hasta la cantidad de 300 soles anuales, para reparar el mobiliario y comprar útiles; en caso de excederse en el presupuesto debería consultar a los demás miembros del jurado.

El primer inspector fue Ricardo Palma. Su gestión empezó en 1895. En los 16 años (1895-1911) de ella nunca se puso en tela de juicio el cambio por otro miembro; por el contrario, su renuncia fue rechazada en más de una oportunidad. Es probable que este cargo le hubiera recaído por el hecho de ser director de la Biblioteca Nacional, lo que le permitió, por estar en el mismo local, vigilar de cerca la asistencia y el desarrollo óptimo de las clases.

La relación mantenida entre Palma con los profesores Evaristo San Cristóval y Enrique Jiménez Góngora era cordial, actitud traslucida en las memorias, donde destaca el trabajo “esmerado y preocupado” de ambos. Palma velaba por los intereses de los preceptores, pues ante la reducción de sueldos, debido a problemas económicos, en reiteradas ocasiones solicitó que estos se regularizaran. Significativo fue el gesto que tuvo con la familia de San Cristóval cuando pidió, en el año 1900, al jurado le descontase de su propio sueldo para dar una subsidio a la familia del artista a raíz de su muerte.

Las tareas que Palma realizó durante su larga gestión fueron variadas. Entre ellas redactó el Reglamento de la Institución Concha (1899), elaboró las bases para el concurso de profesor para Dibujo del Natural en 1901 y presentó un nuevo presupuesto económico debido al déficit afrontado en 1907.

En la primera semana de diciembre de 1911 se reunió el Gran Jurado para escuchar los balances de la Institución y acordar lo referente a los premios. Antes de abrir la sesión se leyó un oficio de Ricardo Palma, donde se excusaba de concurrir; en su lugar acudió su hijo, Clemente, sub director de la Biblioteca. A pesar de no encontrarse presente, Palma fue reelegido; (LAGJC, 1911:133); éste fue su último año como inspector.

Sin duda, la labor de Palma dejó importantes precedentes; en cuanto a las memorias anuales, por ejemplo, impuso un tipo de redacción especial donde consignaba entre otros puntos: el número de alumnos matriculados, la cantidad de lecciones dictadas, los cambios del mobiliario, la compra de materiales de enseñanza, la conducta y el desempeño de los alumnos en cada clase.

El 1º de mayo de 1912 asumió el cargo de inspector el alcalde Nicanor Carmona (LAGJC, 1912:149). A partir de este momento sólo ocuparon los alcaldes el citado puesto: Elías Malpartida (1913), David García Yrigoyen (1914), Luis Miró Quesada (1916-1918), Pedro Mujica (1920-1921). Si bien es cierto todos ellos presentaron la memoria anual, destacó la labor de Miró Quesada al pretender asegurar el futuro laboral de los alumnos de la Academia.

4.6 LOS PROFESORES

Acordada la creación de la Academia de Dibujo, Pintura y Escultura Adelinda Concha de Concha se encomendó, al entonces alcalde el Concejo Provincial de Lima, elaborar un reglamento el cual señalaba que la enseñanza la impartirían tres profesores elegidos a través de un concurso, y un vigilante, quien cumpliría la función de jefe de práctica en las clases de pintura y dibujo. Además de estas materias se dictarían anatomía pictórica y perspectiva (*Reglamento*, 1893:7).

Entre las funciones de los profesores estaba cumplir y hacer cumplir el reglamento y las disposiciones del jurado, elaborar un reglamento interno, cuidar la disciplina y el orden en las clases, proponer una terna para elegir al vigilante, presentar una memoria anual sobre el estado de la enseñanza así como los resultados obtenidos y, por último, proponer cambios en beneficio del buen régimen de la Academia.

Llama la atención la diferencia en los honorarios; el sueldo mayor es de 100 soles mensuales para el profesor de pintura, para el de dibujo 80 soles y 60 soles para el de anatomía pictórica y perspectiva. El vigilante recibía la misma cantidad que el último. Esta mayor remuneración al docente de pintura tendría que ver, quizá, con el artículo 25 que disponía:

“Es obligación del profesor de pintura, pintar un retrato al óleo de tamaño natural, de cuerpo entero, del Presidente de la República, el cual será entregado al Concejo Provincial para aumentar la Galería Nacional de Pintura.” (*Reglamento*, 1893:7)

Sin embargo, dicho docente, así como el de anatomía pictórica y perspectiva, jamás fue contratado. En un inicio las clases las dictó Evaristo San Cristóval para Dibujo del Natural y Enrique Jiménez Góngora para Dibujo Lineal.

Evaristo San Cristóval tenía en su haber un largo trabajo en el campo de las artes, como litógrafo en las revistas *El Perú Ilustrado* y *El Perú Artístico*, entre otras publicaciones. En la docencia había incursionado desde 1877 como profesor de dibujo en la Facultad de Ciencias de la Universidad Mayor de San Marcos y, a partir de 1892, dictaba lecciones de dibujo en su domicilio (“Dibujo”, 1892:1). Esta trayectoria, sin duda, motivó a que fuese convocado por el Concejo Provincial para ocupar el puesto de profesor.

Por su parte Enrique Jiménez Góngora o Enrique Góngora, como también aparece en algunas notas periodísticas, había sido alumno de la antigua Escuela de Artes y Oficios; entre sus mayores logros estaba el de haber sido premiado en París, en la Escuela de Artes Decorativas (Paulet, 1909:192). Su desempeño en el campo del dibujo lineal era conocido por sus planos arquitectónicos y topográficos. Además, trabajaba como profesor de Dibujo de la Sección Preparatoria de la Escuela de Artes y Oficios reabierta en 1905.

Ambos profesores habían trabajado juntos por lo menos desde 1889 en el *Semanario Ilustrado* y luego en la *Revista Americana* en 1892, cuando todavía el joven Góngora realizaba algunos de los grabados (“Litografía...”, 1892: 98).

A más de un año de inaugurada la Academia el inspector presentó la memoria anual donde consignaba el funcionamiento del centro de enseñanza:

“Para los profesores don Evaristo San Cristóval y don Enrique Jiménez Góngora no tengo más que justiciero elogio por sus relevantes aptitudes para la enseñanza y por su asidua en el cumplimiento del deber.” (“Academia...”, 1896:2)

Vale la pena resaltar la buena disposición de ambos docentes, pues siempre aceptaban más alumnos que las cuarenta plazas estipuladas. El problema académico se presentó en octubre de 1897 cuando Evaristo San Cristóval no pudo dictar clases debido a una grave enfermedad pero el impase fue superado pues el espacio lo cubrió Góngora (“Premios...”, 1897:2).

En el Reglamento de 1899 tres artículos se referían a las funciones y beneficios de los profesores de la Academia. Estos son:

“Art 30° Los profesores están obligados a pasar al Inspector antes del 15 de Diciembre, un cuadro calificativo del grado de aprovechamiento de sus alumnos.

Art 31° Cada profesor está obligado a conservar el orden en su clase, debiendo amonestar al alumno que cometiere alguna falta; pero si ésta revistiere gravedad la pondrá en conocimiento del Inspector para que él imponga la pena correccional que estimare justa, pudiendo llegar hasta la expulsión del alumno.

Art 32° Los profesores disfrutaran del sueldo de cien soles y cuando vacare la plaza el Inspector lo comunicará al Presidente del Gran Jurado para que éste convoque a concurso por quince días” (*Reglamento*, 1899:8).

En setiembre de 1900 San Cristóval enfermó por segunda vez; nuevamente su cátedra fue cubierta por Góngora. Ante la delicada salud de San Cristóval, Palma, basándose en los informes de los médicos, le concedió licencia por dos meses: noviembre y diciembre. Sin embargo, el estado clínico de San Cristóval empeoró. Entonces, Palma solicitó al Gran Jurado “atender con su sueldo extraordinario o sea con la suma de cien soles a la familia del señor San Cristóval, para los gastos de su funeral, dada la gravedad en que se halla y el fatal diagnóstico dado por los facultativos que le asisten” (LAGJC, 1900:26).

Dos días después se celebró otra junta; el tema central era resolver la convocatoria para el concurso de la clase de Dibujo Natural, debido al fallecimiento de San Cristóval.

Con tal motivo Palma propuso las siguientes bases:

“1° Cada aspirante presentará uno o dos estudios de cabeza de hombre junto con el original que se hubiese servido para la copia.

2° Presentará también una o dos copias de cabeza de mujer a la vez que el original.

3° Copia de un paisaje o marina junto con el original.

4° Las copias a que se refieren las tres primeras cláusulas las entregaran los aspirantes al Señor Inspector de la Academia el día 30 de enero.

5° El Gran Jurado se reunirá el día 31 de enero en la Biblioteca Nacional para fallar sobre el Concurso” (LAGJC, 1900:29)

Asimismo, se acordó pagar a la familia de Evaristo San Cristóval, a manera de retribución por los años trabajados en la Academia, la suma correspondiente a la segunda quincena del mes de diciembre.

En la reunión del 31 de enero de 1901 el Gran Jurado trató sobre el concurso para la dirección de Dibujo Natural. Una vez examinados los trabajos presentados se nombró, por unanimidad, un grupo asesor; los designados fueron Óscar Heeren, Manuel Vicente Villarán y Ramón Muñiz.

Días después en *El Comercio* se consignó los nombres de ocho participantes, con trabajos de cabezas de estudio, de paisajes y de marinas. Entre ellos algunos nombres eran familiares, por haber participado en los concursos trienales Concha: Luis Astete quien presentó “una notable y expresiva cabeza de viejo, un busto de mujer joven, trabajado con mucha soltura y otro de una vieja, hecho con riguroso conocimiento anatómico, además expone un paisaje armonioso y limpio”. Carlos Jiménez expuso “un hermoso paisaje hecho con mucho esmero y elegancia” (“Concurso...”, 1901:2).

También fue mencionado un artista apellidado Marrou, quien

“(...) exhibe una cabeza de viejo hecha con gusto, otra cabeza de mujer hecha con gusto, otra cabeza de mujer en éxtasis, dos cabezas más y un paisaje que representa el mismo asunto que el del señor Astete, ambos trabajos son tomados del original.” (“Concurso...”, 1901:2)

Otros participantes fueron David Lozano con *Una Magdalena*, *Una cabeza de Byron* y *Un retrato de Kruger*; Robles con *Una Dolorosa*, Villanueva con *Un retrato de Grau*; David Mons³³, discípulo de San Cristóval, participó con dos retratos y un paisaje. Los trabajos de Luis Ugarte estaban fuera de concurso por ser copias de fotografías y no de grabados, como se había dispuesto en las bases; a pesar de ello las cinco obras revelaban buen conocimiento del dibujo (“Concurso...”, 1901:2).

Ante esto Ugarte remitió una carta a *El Comercio*, publicada el 8 de febrero; si bien reconocía que sus trabajos estaban copiados de fotografías, aún así

“(...) no desvanece en nada mi trabajo puesto que se ha dicho que si no hubiera sido por ella, se me hubiera hecho figurar en el concurso y a la altura de los que toman parte en él, no la supe yo sino después de presentarnos mis cartones y cuando ya no había lugar para hacerlo en forma que se solicitaba.” (Ugarte, 1901:3)

Aunque sostenía que la medida era del todo justa, añadió que lo sería aún más si fuera aplicada a todos los participantes por igual pues, aseguraba no haber sido el único en copiar de fotografías. Ese día, en el mismo diario, se comunicó la renuncia de Óscar Heeren como asesor del Gran Jurado; en su lugar fue nombrado Pedro Rodríguez Salazar (“Concurso...”, 1901:2).

Casi a mediados de febrero en un artículo de *El Comercio* se vertieron opiniones interesantes para tomar en cuenta; antes de determinar la elección, el candidato a profesor no debía ser juzgado

³³ En la Exposición de 1892 organizada por el municipio, en la sección de dibujo participó San Cristóval junto con cuatro discípulos; uno de ellos era David Mons.

“(…) únicamente por su precisión de copia, sino que pueda transmitir a sus alumnos algo propio con lo que estimule sus actitudes y abra rumbos a su inspiración estética (…).” (“Concurso...”, 1901:3)

La importancia de los concursos celebrados hasta entonces, comentó, radicaba en evaluar a nuestros artistas así como a su producción que, comparada con la de otros países, no era inferior; cada vez era más apremiante la necesidad de una guía en donde aprender los indispensables conocimientos que no nos permitiesen incurrir en errores de principiantes. Así, el profesor “al consignarles sus láminas debe al mismo tiempo iniciarlos en los recursos artísticos. Se trata, pues de educar facultades, no de ejercitar manos” (*Idem*).

A fines de febrero el Gran Jurado se reunió para designar al nuevo profesor de Dibujo Natural. Leído el oficio de los asesores se eligió a Luis Astete y Concha (LAGJC, 1901:37). El 2 de marzo se difundió la noticia y se comunicó el inicio de clases para el lunes 4 (“Profesor...”, 1901:2).

La labor de ambos profesores (Astete y Góngora) se desarrolló con normalidad; en los informes anuales de Ricardo Palma siempre hubo palabras alentadoras para destacar el trabajo y dedicación con los alumnos.

El lunes 12 de enero de 1914 se comunicó el fallecimiento de Luis Astete y Concha. En la nota se resaltaron sus dotes de artista y su buen ánimo que le permitió surgir en un ambiente artístico apático como el de nuestro país (“Dn. Luis Astete...”, 1914:1); los gastos del funeral fueron asumidos por el Ministerio de Justicia e Instrucción, debido “a sus reconocidos méritos” (“Los funerales...”, 1914:1). En abril, se le concedió a la viuda un subsidio en razón de los servicios prestados por Astete durante catorce años consecutivos (LAGJC, 1914:163).

La cátedra del Natural fue otorgada a Luis Ugarte, designado por unanimidad el 19 de abril después de un concurso donde se presentaron diez postulantes con un total de 43 trabajos (“El Gran...”, 1914:4). La resolución del Gran Jurado fue acogida con beneplácito, pues Ugarte era considerado como “un distinguido artista que ha ejecutado muchos notables y aplaudidos trabajos” (“La Institución...”, 1914:2), cargo que Ugarte ocupó hasta la primera mitad de 1940.

Por su parte Enrique Jiménez Góngora dirigió la asignatura de Dibujo Lineal más de 20 años; luego esta clase fue asumida por Federico Field.

4.7 LA ENSEÑANZA

La educación impartida dentro de la Academia Concha se limitó, durante toda su vida institucional, a la disciplina del dibujo, dividida en dos secciones: natural y lineal.

La enseñanza del Dibujo Natural (destinada a los artistas) correspondía a la idea planteada desde 1893, cuando el Gran Jurado acordó instaurar una Academia de Dibujo, Pintura y Escultura.

El 29 de mayo de 1894, un artículo de *El Comercio* informó el proyecto para la apertura de una “Escuela de Dibujo” establecida con los fondos legados por la señora Concha. Se resaltaba que, aunque el propósito del alcalde era establecer un centro donde se impartiera dibujo y pintura, sólo se enseñaría “por ahora” el primero. Además, expresaba:

“Todo lo que en este sentido se haga será de útiles y provechosos resultados, si se procura al efecto para la más completa enseñanza del dibujo natural y ornamental, buenas colecciones de modelos, comprendiendo un gabinete de yesos, copias de obras clásicas griegas y romanas.” (“Escuela...”, 1894:2)

¿Cuáles son las circunstancias por las que el plan primigenio se modificó? Se desconoce pues los datos localizados no solucionan esta interrogante. Ésta es, sin embargo, una de las muchas cuestiones no resueltas pues, ante la ausencia de reglamentos internos o de informes de los profesores de la Academia, es imposible asegurar alguna cuestión al respecto.

Sin duda la decisión de retirar la pintura y la escultura del proyecto inicial respondía, en parte, a cuestiones económicas pues los gastos por materiales variarían sustancialmente, así como la infraestructura.

Por otro lado, consideramos que hay dos ideas de fondo para establecer la enseñanza del Dibujo Natural y del Lineal: la primera fue la económica pues con el dictado del Dibujo Lineal se pretendía educar a posibles artesanos a fin de elevar el nivel de calidad y manufactura en los productos industriales nacionales así como a dibujantes que asumieran el papel de apoyo para los ingenieros. La segunda es cultural: la enseñanza del Dibujo Natural mitigaba, de alguna manera, la demanda de un centro de formación artística expresada en innumerables crónicas dedicadas al arte nacional.

4.7.1 EL DIBUJO NATURAL

Aprendida la copia del grabado o del dibujo, la copia del yeso, era la copia del natural “del desnudo” el paso previo antes de crear una obra, es decir la última fase del adiestramiento de un artista plástico académico.

Pevsner señala que durante el siglo XVI la palabra academia, relacionada con el arte, estaba emparentada con la reunión de grupos de jóvenes en el taller de un artista o en la casa de un mecenas para

“(…) dibujar “dal nudo” o “dal naturale”, lo cual había sido aceptado desde el Renacimiento como la parte más esencial de todo aprendizaje artístico.” (Pevsner, 1982:62)

De allí que aún ahora el dibujo del cuerpo desnudo como parte del aprendizaje artístico, se le llame “academia”.

El objetivo de la enseñanza del desnudo humano radicaba, no sólo en el conocimiento de la anatomía (miología y osteología) sino, principalmente, en el dominio de representar el

cuerpo humano en diferentes posturas. En algunas ocasiones eran los aprendices del taller quienes asumían la función de modelo.

Leonardo da Vinci recomendaba realizar el estudio del cuerpo humano de la siguiente manera:

“Cuando dibujes desnudos, hazlos siempre de cuerpo entero y remata luego aquel miembro que te parezca mejor; pero ponlo en práctica con los restantes, pues de lo contrario te habitarías a no disponer nunca todos los miembros reunidos. Procura siempre que la cabeza no gire en la misma dirección que el pecho y que el brazo no se mueva como la pierna (...).” (Vega, 1989:24)

Sin embargo, al parecer este consejo no era aplicado por todas las academias pues en la de San Fernando de Madrid se consigna, en el plan de estudios de 1820, que para el estudio de la naturaleza y del modelo vivo se procederá al dibujo “por parte, y gradualmente como lo hicieron con el del antiguo” para así adquirir la práctica en la proporción y captar la forma humana en todas sus actitudes y movimientos (Vega, 1989:26).

En el caso específico de la Academia Concha, gracias a la crítica del momento, se sabe que a pesar del nombre de la clase y de la enseñanza destinada a formar artistas, el estudio del desnudo no se efectuaba en los primeros años; quizá debido falta de recursos para pagar un modelo o a falsos pudores, el aprendizaje se limitaba a la copia de grabados y de modelos en yeso. Éste es, probablemente, el mayor error en la estructura curricular; hay que recordar que desde la segunda mitad del siglo XVIII ya se había instituido el dibujo del desnudo en el plan de estudios de las academias europeas de arte.

Federico Larrañaga en un artículo publicado en la *Ilustración Peruana*, en 1909, bajo el apremiante título “La necesidad de una Academia de Bellas Artes”, comentaba el abandono de las artes plásticas en el Perú, a diferencia de otras disciplinas que sí gozaban de la protección del gobierno, como la música que había sido favorecida con la apertura de una academia y con la contratación de profesores extranjeros. En cambio la pintura hacía muchos años que no recibía apoyo; ni siquiera se contaba con las esporádicas becas que otorgaba el gobierno. Es aquí donde Larrañaga se refiere a la enseñanza impartida en la Academia Concha:

“La Academia Concha está muy lejos por cierto, de llamarse una Escuela de Arte, el dibujo que allí se práctica, fuera de todo adelanto, de toda tendencia moderna, sólo producirá artífices incompletos y equivocados pues no existiendo un estudio perfecto de las mazas, del fragmento de yeso o del modelo vivo, nadie podrá ejecutar e investigar todas las transformaciones y bellezas de la línea y de la forma.” (Larrañaga, 1909:42)

Aunque lo señalado era más que elocuente, el panorama no cambió luego de cinco años pues un artículo del joven José Carlos Mariátegui, bajo el seudónimo de Juan Croniqueur, expresaba su preocupación por el encasillamiento en que había caído este centro:

“En la Academia Concha se ha conseguido cultivar la inclinación artística en alguna forma, pero dentro del límite estrecho de rancias enseñanzas y de prejuicios inexplicables. En ella no se alcanza percepción alguna de arte y más bien parece

encontrarse cierta impresión de labor mecánica y rutinaria. Los alumnos más aplicados y hábiles llegan apenas a ser unos copistas de las grotescas y vulgares figuritas de las “muestras”. Una nueva orientación que tienda a aprovechar mejor el generoso legado a que debe su existencia ese instituto, se hace cada día más urgente y sería de desear que viniera cuanto antes.” (Croniqueur, 1914:295)

El énfasis que hacía Mariátegui a la copia de las “muestras” y en señalar unos “prejuicios inexplicables” en la enseñanza eran razones que certificaban que el estudio del desnudo no se impartía entonces en la Academia.

En una fotografía de 1917 (foto 14) se aprecia un conjunto de obras ejecutadas por los alumnos de la clase del natural; aunque entre los trabajos habían algunos desnudos, éstos eran copiados de cartillas o muestrarios, hecho corroborado un año después por un artículo de Teófilo Castillo en la revista *Variedades*, donde anunciaba una novedad en el ambiente artístico limeño (foto 15).

“(…) las sesiones de dibujo que con modelo vivo de desnudo femenino absoluto actualmente tiene lugar por primera vez en Lima los lunes y viernes en el taller del escultor Jáuregui en Plaza Inquisición y donde trabajan aficionados dibujantes (...)” (Castillo, 1918:1054)

Esta situación cambió pues al asumir Luis Ugarte la clase de Dibujo Natural estableció de forma paulatina, “una serie de reformas de enorme trascendencia”. La enseñanza fue dividida en tres años de estudio en donde las clases de anatomía y perspectiva eran de suma importancia. A partir del segundo año se empezó el estudio del yeso “primero con modelos simples y después de la estatuaria clásica”. En el tercero se continuó con el estudio del yeso para completarlo con el del “modelo vivo” trabajado al pastel y sanguina pues con estos se obtenía un mejor efecto de la luz artificial. Un cuarto año se había establecido para los que desearan continuar su aprendizaje; allí se estudiaba la figura del desnudo (foto 16) (Rodríguez, 1920:20)³⁴.

4.7.2 EL DIBUJO LINEAL

El Dibujo Lineal era impartido para formar al artesano con el fin de perfeccionar el producto de la industria nacional.

En Francia, con el ministro Colbert fue cuando se inició un modelo de talleres donde se desarrollaban las manufacturas como la tapicería y la porcelana, plan imitado luego en otros lugares de Europa a fines del siglo XVIII.

“Este esquema de Colbert tiene una significación histórica considerable, pone claramente de manifiesto sus puntos de vista tanto sobre arte como sobre economía nacional. De la misma forma que se deseaba que los trabajadores franceses fueran

³⁴ Aunque el objetivo de la enseñanza del Dibujo Natural en la Academia Concha estuvo, al principio, destinado a la formación de artistas con los años esto varía. Para la década del cuarenta una nota periodística nos informa que el fin de esta clase era preparar a profesores para las escuelas (“Las Dos Secciones...”, 1940:9).

capaces de producir en suelo francés y para el consumo francés cristal veneciano, encaje veneciano, paño inglés, cuero alemán y cobre de forma que no se fugara el capital fuera del país (...).” (Pevsner, 1982:77)

Como consecuencia de la invención de la máquina y los problemas que esto suscitó en el trabajo artesanal, los franceses decidieron establecer un proyecto para mejorar la calidad de sus productos; éste incluía, entre otros requerimientos, un museo permanente de artes aplicadas y un espacio para presentaciones regulares de técnicas contemporáneas. Lo reseñado motivó la fundación de centros como la Unión Central de Bellas Artes Aplicadas a la Industria en 1863, la cual se fusionó con una sociedad particular interesada por las artes decorativas y llegaron a formar la Unión Central de Artes Decorativas en 1882 (Boime, 1985:163,164).

Así se inició una época de “renacimiento del arte industrial” y un nuevo momento para el rol del artista; la mejora tendría que partir de una distinta formación. Hasta las primeras décadas del siglo XIX no existió mayor diferencia en la enseñanza impartida para un artista y un artesano. Uno de los principales gestores en la apertura de la enseñanza del dibujo para los artesanos, es el francés L. Laborde quien advierte:

“(...) que el arte debe cesar de una actividad exclusiva aristocrática para convertirse en una empresa común para toda la población. Esto podría ser logrado sólo si se hacía la instrucción del dibujo como algo obligatorio en la educación elemental para todas las clases. La clave para la democratización de la instrucción artística sería su relación con la industria en forma de artes útiles”. (Boime, 1985:164)

Una de las propuestas planteadas por la academia francesa era introducir a niños de escuela a la instrucción del dibujo a la menor edad posible. Para 1886 el escultor francés Eugene Guillaume expuso al gobierno su plan de estudio del dibujo:

“Enfatizó la necesidad de basar la instrucción elemental del dibujo dentro de un sistema geométrico para que llegue a cualquiera como una teoría general. Sólo de esta manera podría satisfacer las necesidades de las bellas artes, las artes de oficio y la máquina industrial.” (Boime, 1985:164)

Esta breve reseña ayuda a conocer el cómo y por qué se empezó a incluir el dibujo lineal, de acuerdo al enfoque de los pedagogos franceses, dentro de la enseñanza escolar.

En el Perú, la historiadora Natalia Majluf señala al colombiano Manuel Carbajal como el primero en implantar en nuestro país la enseñanza del dibujo como herramienta artesanal. Dedicado por completo a la docencia, en setiembre de 1849 anunció su “Aula de Dibujo” en el Colegio de Beausejour; lo novedoso del sistema era que dividió su curso en dos secciones: Dibujo Natural y “el otro del puramente lineal o industrial tan útil para nuestros artesanos”; gracias a éste sus alumnos

“(...) se distinguirán notablemente del resto de nuestros artesanos, por el conocimiento práctico que adquieren de la geometría, que aplicada después a las artes, no podrá menos de producir brillantes resultados.” (Majluf, 1993:36)

También, en el aviso, Carbajal hacía un llamado a las autoridades para que promovieran y protegieran la enseñanza que él impartía, solicitud atendida cuando la Prefectura de Lima otorgó diez becas en ese plantel para que niños de escasos recursos se formaran en las “artes y oficios”, lo que continuó hasta 1851. Majluf reflexiona al respecto:

“Es significativo que el estado haya optado por apoyar la enseñanza del dibujo lineal y no la de dibujo natural; quizás porque todavía funcionaba la Academia Nacional, quizás porque aquellos que practicaban el dibujo natural eran lo suficientemente acomodados como para pagar sus propias clases, quizás porque no se comprendía la utilidad de la enseñanza del dibujo natural.”

En la última década del siglo XIX el dictado del dibujo en las escuelas municipales era materia de debate entre un profesor de Dibujo Lineal, Antenor Borja García y Juan Ramón Palacios, sub director del Instituto donde laboraba.

En 1893 fue elegido profesor de Dibujo Lineal³⁵ para las escuelas municipales Antenor Borja García³⁶. Al año siguiente Borja envió una misiva al alcalde donde reclamaba la cancelación de la partida presupuestal para el cargo que ocupaba, motivado por la rebaja del presupuesto para instrucción; el íntegro del texto lo redactó con el objetivo de:

“Voy a probar a Us. que la clase de Dibujo es importante no sólo a los jóvenes que educa el Honorable Concejo sino también a las primeras clases sociales y en todo sexo pues así como se manifiesta un pensamiento por medio del idioma, así también se expresa un pensamiento que se llama proyecto por medio de las líneas que es el Dibujo Lineal.” (Borja, 1894)

El Dibujo Lineal era la base del obrero; sin su conocimiento, manifestaba Borja, nunca un artesano realizará un trabajo completo sin obedecer ciertas reglas. En el Perú se hizo notorio el poco adiestramiento en este asunto pues para las artes industriales hacían uso de plantillas y de trazos caprichosos sin reglas fijas siendo su resultado erróneo y sin resistencia. Pero lo más interesante de la carta era el consejo de Borja para reestructurar el curso; por ello expresaba haber entregado, dos años atrás, un texto³⁷ para la “instrucción media” donde:

“He tratado lo más conveniente en orden siguiente: Definición y división del Dibujo lineal, Dibujo Geométrico, Ornamentos, proyecciones, áreas de superficies, intersecciones, escalas, agrimensura, estudio de sombras, croquis, máquinas y arquitectura, todas estas partes están arregladas de un modo intuitivo de modo que el niño por pequeño que sea no tenga dificultades para su aprendizaje así mismo cada parte lleva sus respectivos dibujos con aplicaciones al carpintero, al albañil, etc, (...)”

Este manual había sido entregado con el fin de ser adoptado como texto en las escuelas municipales de instrucción secundaria. Resulta interesante conocer las consecuencias de dicha misiva pues días después el sub director del Instituto Pedagógico, Juan Ramón Palacios, envió

³⁵ Seleccionado por treinta votos entre Lucio Landerer y Pedro de la Casa (LACPL, 1893 241).

³⁶ Antenor Borja García, ingeniero. Cuando en 1894 dirigió esta carta era Capitán de Ingenieros y miembro del Cuerpo Técnico de Lima.

³⁷ El texto, en manuscrito, le es devuelto en diciembre de 1897, como consta en una nota al final del informe de Juan Ramón Palacios.

un informe al inspector del ramo donde expresaba su punto de vista sobre la enseñanza del dibujo en los colegios. Ramos comentó que la decisión de retirar el curso de Antenor Borja se debía a que

“(…) casi todas las lecciones versaron sobre las nociones geométricas que ya habían adquirido los alumnos en la enseñanza general de la Sección Superior (…).” (Ramos, 1894)

Palacios no menospreciaba la utilidad del dibujo; para recordar su valor cita a Guillaume y Miguel Ángel, entre otros. Enfatizó el propósito de incluirlo en el programa escolar:

“Como instrumento pedagógico, el Dibujo es medio de disciplina intelectual y moral, por los hábitos que da al espíritu de atender en todo a las proporciones, el orden y la armonía, ejercitándolo en observar, comparar y combinar (...) el dibujo contribuye poderosamente a la cultura de la imaginación y a ejercitar y educar el sentido de la vista y la mano. Su objetivo en las escuelas es la cultura general de los niños, satisfaciendo las exigencias de una educación completa y liberal, y suministrarles medios prácticos de atender a ciertas necesidades de la vida.”

Estas discrepancias entre Borja y Palacios³⁸ resultan significativas para conocer el lugar que ocupaba el dibujo en la enseñanza escolar peruana. Ambos no dejaban de tener razón en sus planteamientos pues el objetivo de la instrucción secundaria (media) era preparar a los jóvenes con conocimientos especiales de acuerdo a la carrera que eligiesen, por ello la enseñanza impartida debía ser útil y práctica, de acuerdo a las necesidades del alumno y del país (Guerra y Leiva, 2001:79).

En la Academia Concha el Dibujo Lineal como asignatura fue dictado los primeros 24 años por Enrique Jiménez Góngora. En 1901 Palma consignó un dato interesante:

“Puedo aseguraros que esta clase, frecuentada por gran mayoría de obreros, ha principiado ya a dar satisfactorio fruto. Son nueve los alumnos de ella que, con equitativa remuneración, están empleados, para copia de planos, por ingenieros, por arquitectos y aún por empresas industriales. A medida que se desarrolle en el país el progreso material, irán los aprovechados dibujantes de Lineal encontrando ocupación que les asegure modesta subsistencia.” (LAGJC, 1901:45)

La referencia a las carreras de ingeniería y arquitectura es interesante pues la Escuela de Ingenieros se había fundado en 1876, a diferencia de la arquitectura, “entendida inicialmente como materia de la ingeniería”; la arquitectura como especialidad autónoma fue valorada sólo hasta 1910 cuando se fundó la Sección de Arquitectos Constructores. Desde su creación la enseñanza del Dibujo Lineal, y de la arquitectura, estaba presente dentro del plan de estudios de

³⁸ Ambos documentos, la carta y el informe forman parte del *Expediente seguido por D. Antenor Borja García para que se adopte en las Escuelas Municipales el texto de dibujo que presenta*, 1894. Archivo Municipalidad de Lima.

la Sección de Construcciones Civiles; las conferencias iniciales las dictaba el ingeniero Eduardo Brugada, pero fue Teodoro Elmore quien le daría “su visión personal”³⁹

Los alumnos de Dibujo Lineal se desempeñaban en su mayoría como dibujantes de croquis y planos; sobre el diseño de objetos para la industria no existen referencias.

Para 1905 el número de estudiantes matriculados en la Academia Concha ascendía a 126; Palma comentó:

“Los de la clase de Dibujo Lineal, clase compuesta en su mayoría de artesanos, se han distinguido siempre por su aprovechamiento, contracción y buena conducta. Ya exceden de quince los que ganan honradamente el pan como dibujantes de arquitectos e ingenieros.” (LAGJC, 1905:88)

Al compararlos con los estudiantes de Dibujo Natural, el inspector atribuyó esta diferencia a la corta edad,⁴⁰ mientras que en su mayoría los obreros, percibían estas lecciones como una manera de ascenso social. A raíz del concurso interno de la Academia, en 1896, son publicados los nombres de los alumnos participantes con datos, probablemente, tomados de su ficha de inscripción; de ahí se desprende que, aunque la edad oscilaba entre los 15 y 40 años, la mayoría laboraba en el sector artesanal (“Academia...”, 1896:2).

El estudio sobre “La enseñanza técnica en el Perú”⁴¹ de Pedro Paulet, es un texto pionero sobre este asunto⁴²; en la primera entrega Paulet hacía un “estado de la cuestión”. Sobre el apoyo recibido comentaba que el gobierno era quien más se había preocupado por el tema pues los esfuerzos municipales y particulares casi estaban ausentes, a excepción de la Academia Concha (Paulet, 1909:65). Cabe señalar que Paulet no hizo referencia alguna sobre la enseñanza; sólo se limitó a dar una breve reseña de la Academia, donde consignó, erróneamente, que la señora Concha fue quien resolvió el establecimiento del centro⁴³.

En la memoria de 1911 de la Institución Concha, Clemente Palma, cuando se refirió al desempeño de los estudiantes en Dibujo Lineal, señaló:

“Los que son constantes cosechan especialmente los que se dedican a dibujo lineal, el fruto de su aprendizaje bajo la forma de productivos empleos en los talleres, empresas industriales y en oficios técnicos en los que prestan útiles servicios en el dibujo de planos, reproducciones y modelos, etc.” (LAGJC, 1911:41)

³⁹ Elmore “entendía que la arquitectura era el arte de componer y ejecutar las construcciones”. “Composición era la apropiada concepción y disposición del edificio, con lo cual se relacionaba a la arquitectura con las bellas artes, en tanto construcción consistía en levantar y ejecutar el edificio. La composición, entendida como arte de imitación, se aprendía estudiando modelos y reglas. La construcción se aprendía esencialmente con el trabajo práctico, estudiando los materiales y presenciando algunas construcciones”. (Álvarez, 2000:95)

⁴⁰ Recordemos el texto de Majluf, el dibujo como “pasatiempo”.

⁴¹ El texto fue publicado en once números de la *Ilustración Peruana* en el año 1909.

⁴² Para conocer sobre este tema revisar *Apuntes para la historia de la formación técnica en el Perú* de José Ignacio López Soria,

⁴³ Adelinda Concha nunca tuvo la intención de establecer una Academia de arte; sólo instituyó el premio trienal de arte (pintura y escultura). Ver Capítulo II.

A pesar de estas alentadoras palabras la cantidad de alumnos matriculados para este año había descendido a ochenta. Por aquel entonces comenzó a producirse un incremento de lugares de enseñanza del dibujo técnico; por ejemplo, para 1918 la Confederación de Artesanos Unión Universal solicitó al Presidente Pardo fundar una academia de dibujo dirigida por el artista Herminio Arias de Solís. La *Ilustración Obrera* le dedicó dos artículos a este asunto; en el primero, publicado en junio, se exaltaba la labor educativa del gobierno de Pardo en quien “las Bellas Artes han tenido siempre un mecenas que comprende la importancia de ellas para la educación del pueblo”; y se reconocía lo positivo de la enseñanza del Dibujo Natural y Lineal (aquí se consigna ornamental).

“Establecida la academia de dibujo natural, bajo la protección del Jefe del estado, es fácil organizar en ella, o mejor dicho, extender sus labores dictando una clase de ornamentación adecuada a los diversos oficios a que se dedica el artesano del pueblo. El arquitecto, por ejemplo o el albañil, necesita conocer ese ramo para aplicarlo en obras de madera roble o de yeso que con tanta facilidad maneja. La arquitectura en sus diversas formas de belleza necesita complementarse con la ornamentación para adquirir sugestión y realce, obedeciendo a las leyes eternas de la estética. El dibujo natural y el de ornamentación se dan la mano y forman el buen gusto en quien lo cultiva.” (“El dibujo...”, 1918:2)

Se propuso, como se había hecho en Francia hacía más de treinta años, la unión entre el artista y el artesano.

Es necesario recordar que trece años antes (1905) Paulet en la revista *Prisma*, a propósito de un artículo dedicado a la Escuela de Artes y Oficios, apuntaba la necesidad de incentivar las “artes decorativas” y “aplicadas”. Al respecto decía que faltaban en el Perú

“(…) brazos inteligentes al lado de las activas cabezas con que cuenta el país, faltan obreros carpinteros, ebanistas,(...) tipógrafos, litógrafos y encuadernadores, ceramistas, decoradores, etc., etc. Falta y faltaban todos estos, no ya extranjeros sino nacionales, no ya aficionados sino de escuela (...).” (Paulet, 1905:18)

Pero retomemos a 1908; el segundo artículo de la *Ilustración Obrera* fue propagado en agosto con motivo de la remisión del proyecto de la referida escuela al Congreso, enviado por el Presidente de la República. En estas líneas se expresaba, una vez más, la importancia de la enseñanza del Dibujo Lineal.

“El dibujo, que no ha podido aprender en la escuela porque se halla fuera del programa de primera enseñanza (...).” (“La clase...”, 1918:3)

Recordemos las opiniones divergentes de Antenor Borja y Juan Ramón Palacios en 1894 cuando cada uno se expresaba acerca de la mejor manera de enfocar el dibujo en las escuelas. La anterior cita deja entrever la falta de esta disciplina en el reglamento educativo; sin embargo, no podemos asegurar, completamente, su ausencia; es probable que el articulista se hubiese referido al dictado específico del Dibujo Lineal.

Al no contar con ningún comentario sobre el método de enseñanza de esta clase en la Academia Concha, utilizaremos como referencia el libro de Víctor Masriera *Dibujo Lineal*

aplicado a las Industrias Artísticas, publicado en España⁴⁴. En la parte introductoria el autor distingue algunos aspectos del Dibujo Lineal; su diferencia del natural era:

“Podríamos llamar objetivo al dibujo cuyo fin es representar la forma de un objeto y subjetivo cuando el dibujo sirve para expresar un estado de nuestra alma.” (Masriera, 194?:9)

El Dibujo Lineal era, entonces, objetivo pues captaba una cosa tal como la vemos o en otro caso, la manera de construcción del mismo. También, lo era el trazado de un mapa o de una máquina. El fin del dibujante era saber “descubrir las líneas en los objetos tal como se encuentran en el natural” para ello debía conservar la exactitud geométrica. Asimismo, distinguía tres “estados” en el dibujo industrial: el croquis, la resolución geométrica y la delineación con tinta (*Idem*).

Se llama croquis a las dos posibilidades de representación del dibujante: la primera es captar la forma de un objeto que existe con sus verdaderas medidas con el fin de reproducirlo con fidelidad; la segunda es dar forma a una idea imaginada “de modo que el dibujo reúna los datos necesarios para que pueda construirse”. La resolución geométrica era el paso que demandaba mayor precisión pues una vez el papel fijado en el tablero y “usando todos los instrumentos necesarios, se resolverán con la mayor exactitud posible todas las figuras geométricas marcadas y acotadas en el croquis” (Masriera, 194?:45). Para el acabado, señalaba Masriera, lo mejor era el delineado con tinta china⁴⁵.

4.8 LOS MATERIALES DE ENSEÑANZA

Parte fundamental de la enseñanza son los implementos de los cuales se vale el profesor para adiestrar el ojo y la mano de los alumnos. En la formación artística, por ejemplo, cada nivel posee un material característico. En una primera etapa se realiza la copia de formas bidimensionales (grabados o, dado el caso, dibujos de los profesores o cuadros), recurso practicado desde el Renacimiento italiano; en el segundo nivel se hace la copia de objetos tridimensionales (yesos o vaciados de obras famosas) y, en el tercero, se trabaja la copia del natural (modelo vivo). Una vez aprendidos estos pasos el alumno se encuentra capacitado para crear sus propias obras.

Cuando la Academia Concha abrió sus puertas, los materiales y enseres eran mínimos; sólo contaba con 24 caballetes “y los modelos y útiles precisos” (no se especifica cuáles) con la ausencia de modelos de yeso (“Fiestas...”, 1895:3). En setiembre de 1896 dichos materiales se

⁴⁴ En el libro no se consigna el año de edición, sin embargo en el fichero se coloca que el texto se realiza en la década de los cuarenta.

⁴⁵ Para 1940 el plan de estudios de Dibujo Lineal en la Academia Concha estaba dividido en cuatro años, los cuales “comienzan con una indicación en la que se refiere a “ejercicios y preliminares para educar la vista y la mano” y termina en el cuarto año, con temas sobre dibujo topográfico, modelados en barro y plastilina, dibujo de letras industriales, etc.” (“Las Dos Secciones...”, 1940:9).

incrementaron gracias al donativo de una colección de yesos “copias de algunas obras clásicas de la escultura”. Palma, en la memoria anual no lo mencionó, sólo realizó un breve pero interesante comentario sobre la compra:

“Para completar el material docente de la Academia se adquirieron de Francia (...) los cuadros y modelos en yeso que el adelanto de los alumnos del Dibujo Natural reclamaba.” (“Academia...”, 1896:1)

Aunque es probable que sean copias de pinturas famosas, esta referencia resulta relevante al ser la única vez que se registra la compra de cuadros.

Sobre el uso de obras de pintores famosos, Jesusa Vega comenta:

“Entonces, esta práctica del dibujo, además de afianzar la habilidad del joven y ayudar a su formación, contribuía a la formación de su propio material de estudio que podría ser empleado posteriormente como obra de referencia o modelos en su práctica artística.” (Vega, 1989:17)

Es interesante resaltar el uso de la luz artificial; por ejemplo en la Academia de San Carlos de México Antonio Fabrés en la primera década del siglo XX introdujo el uso de la luz eléctrica en la clase del natural. En la Academia Concha, desde 1895 hasta 1921, las clases eran dictadas en la noche con alumbrado a gas. Recién en 1921 se consignó en el balance, los gastos para instalar un medidor eléctrico.

Emilio Gutiérrez de Quintanilla comentaba (1896) sobre el material pedagógico del plantel:

“Dos grandes cabezas he visto de lo más adecuado para servir a varios alumnos en trabajos simultáneos de rotonda o anfiteatro porque la superficie amplía de sus formas, presenta claramente y a la distancia todas las modulaciones del relieve bajo un golpe cualquiera de luz. Otras cabezas hay inaparentes porque su pequeñez hace imperceptibles los delicados efectos de la luz.” (Gutiérrez, 1896:2)

Pero no todos los yesos eran los adecuados para la enseñanza pues habían

“Dos figuras de cuerpo entero deben desaparecer en el día por ser malas reducciones en que son completamente falsas las proporciones. En ambas el centro está fuera de su sitio. La una por lo menos contiene diez veces la cabeza y la otra a lo más cinco o seis. La relación exacta es de siete cabezas y media. La enseñanza con semejantes modelos es equivoca y perniciosa.”

El inspector de la Academia contaba al inicio con un fondo anual de 300 soles para utilizarlo en la compra de útiles o arreglo del mobiliario. En los primeros años adquirió mesas, bancas, caballetes⁴⁶; en 1898 el gasto ascendió a 400 soles debido a los

“(...) tableros, taburetes, cajas de compases y otros útiles de dibujo, así como en la construcción de un mueble para colocar los modelos de yeso que hacinados como estaban sobre el piso, podían sufrir grave desperfecto ocasionado por la humedad:” (“Premios...”, 1898:1)

⁴⁶ Recordemos que en sus inicios la Academia estaba acondicionada para 24 alumnos pero, debido al interés de Palma y la buena disposición de los profesores, se incrementa el número a cuarenta.

De esto se deduce el poco interés y cuidado de los organizadores de la Academia, al no prever, ni siquiera, los muebles donde colocar el material didáctico. Esto corrobora, una vez más, la improvisación del proyecto.

A partir de 1902 se inició la compra de modelos de yeso con un gasto de doce soles. Cuatro años después Palma comentaba:

“No se ha hecho más gasto extraordinario que el de un juego de modelos comprados a la Casa Esconbes para la clase de Dibujo Natural.” (LAGJC, 1906:96)

Debido a la estrechez económica se recurrió al arreglo de algunas de estas piezas (LAGJC, 1911:133). Asimismo, el patrimonio se enriqueció gracias a obsequios, como por ejemplo, el del Presidente José Pardo, en 1907, con:

“(…) dos estudios artísticos del pintor nacional Herminio Arias para la clase de dibujo natural.” (“Academia...”, 1907:1)

Sin embargo, la cantidad de yesos no era la necesaria; en la memoria anual de 1911 se recomendaba aumentar la colección “que es muy reducida” (LAGJC, 1911:142).

Entre 1909 y 1917 el gasto promedio anual destinado a comprar “útiles de dibujo” era de S/. 5 400; si bien es cierto para 1918 ascendió a S/. 9 510, no se especificaba el tipo de materiales adquiridos⁴⁷.

Entre los materiales usados para la enseñanza artística, ocupaban lugar predominante las cartillas y los tratados. Es probable que su uso se inicie en la Italia del Renacimiento, pasara a la academia francesa, para extenderse después a toda Europa. Las cartillas eran “manuales para copiar” donde se incluían diversas partes del cuerpo, desde los ojos, narices, bocas, etc, hasta terminar el cuerpo humano. No era extraño que se vendieran sueltas, es decir por láminas, pues su uso no sólo se limitaba al campo académico (oficial y particular) sino también en los talleres de los artistas.

Aunque no se ha localizado alguna referencia al empleo de dichos manuales en la clase del Dibujo Natural dentro de la Academia Concha, es posible que se utilizaran, teniendo en cuenta que no se contaba con modelos vivos, pues en algunos dibujos de las exposiciones de los alumnos se aprecian desnudos.

Los tratados en cambio son distintos y eran empleados como complemento a una enseñanza práctica. Entre los temas que abordan están: historia, filosofía del arte, doctrina, definiciones de geometría, anatomía, etc. Son clásicos, por ejemplo, los de Leonardo y Alberti (Báez, 2001:55).

No está demás decir que entre los principales textos consultados se encuentran los destinados al conocimiento de las proporciones adecuadas, cuyos modelos eran las esculturas de

⁴⁷ En los últimos cuatro balances de la Academia (1919 a 1922) se reduce el dinero destinado para conservar los materiales. Mientras en 1919 el gasto es de 13.195 libras peruanas, en 1922 corresponde a 5.220 libras peruanas.

la antigüedad clásica. El libro de Gérard Audran *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité*, publicado en París en 1683, “marca un hito, que fue seguido de varias reediciones y traducciones” (Matilla, 1989:39). Una de sus traducciones la realizó Jerónimo Antonio Gil en México, publicada en 1780 con treinta láminas; en la introducción Gil repetía las consideraciones de Audran sobre la importancia del dibujo como base para formar a un artista. El investigador Eduardo Báez⁴⁸ señala el posible motivo que animó a Gil:

“Con esta empresa llenaba una necesidad al facilitar a sus discípulos un utilísimo instrumento, a medio camino entre el tratado y la cartilla, entre el texto teórico, culto y la sencilla instrucción que se da para aprender el dibujo.” (Báez, 2001:57)

En el caso de la Academia Concha en ninguno de los documentos y críticas a las que hemos tenido acceso se hace referencia al uso de algún tratado; es probable que los alumnos hayan consultado estos textos en alguna biblioteca particular o en las salas de la Biblioteca Nacional⁴⁹.

Los materiales con los cuales contaba la Academia Concha para la enseñanza del Dibujo Lineal eran escasos. En la memoria de 1896 Palma mencionaba la compra en la Casa Galland de “muestras de Dibujo Lineal y Ornamental que el profesor estimó precisas” (“Academia...”, 1896:1).

Cuando en 1911 Clemente Palma asumió el cargo de inspector de la Academia por un año, elaboró una valiosa memoria donde aportaba ideas en beneficio del plantel; en ella señalaba:

“Juzgo conveniente renovar una buena parte del muestrario de dibujo lineal que se ha deteriorado con el largo uso.

Esto aparte de que las innovaciones realizadas en los últimos tiempos en los modelos de arte ornamental y arquitectónico, así como en las formas de muebles, joyas, cerámica, etc, bajo la influencia de lo que se llama el arte nuevo hace necesario que ello sea conocido por los alumnos de una clase de aplicación esencialmente industrial.” (LAGJC, 1911:142)

Dos puntos resaltaremos de lo expresado por Clemente Palma: el primero es el deterioro del “muestrario”, frecuente en las cartillas pues al ser consideradas “material de taller”, como los pinceles o pigmentos, su uso se prolongaba hasta su total deterioro, momento en que se procedería a su reemplazo (Vega, 1989:6).

El segundo punto es la referencia al “arte nuevo” que no era otro que el *Art nouveau*. Conocido bajo esta denominación en Francia y Bélgica, con el de *Jugendstil* en Alemania, *Floreal* en Italia, *Modernismo* en España, *Liberty* en Inglaterra, surge en Europa a fines del siglo XIX relacionado con la decoración en arquitectura y en artes aplicadas; sus formas

⁴⁸ Eduardo Báez en *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Audran* realiza un interesante trabajo sobre la vida y desempeño de este personaje en la Academia de San Carlos, además de insertar el texto original con su respectiva traducción y las treinta láminas.

⁴⁹ Recuérdese que la Academia Concha funcionó hasta 1913 en el mismo local de la Biblioteca.

características son líneas ondulantes, vegetales estilizados, mujeres semidesnudas, aves exóticas, balcones bulbiformes, empleo de espejos interiores, asimetría decorativa, uso de vitrales y herrería. Lo interesante de la mencionada referencia, por parte de Palma, era el interés de introducir en la Academia Concha el modernismo que se encontraba en boga.

A partir de lo referido es necesario subrayar que ni en las memorias anuales, ni en los balances se señalan los materiales utilizados para la clase de Dibujo Lineal; sin embargo, el libro ya citado de Víctor Masriera, *Dibujo Lineal aplicado a las Industrias Artísticas*, sirve como texto de referencia. Aquí Masriera consignaba que la regla era “uno de los instrumentos que más utilidad reporta al dibujo lineal” (Masriera, 194?:16), mientras que la tinta china era imprescindible para el acabado del trabajo. Los otros implementos eran lápices y papel.

4.9 LOS ALUMNOS

La Academia Concha ocupó un lugar trascendente a fines del siglo XIX y comienzos del XX, como ente promotor de las artes nacionales y como primer contacto oficial con una enseñanza artística y técnica. Su mayor logro se vio reflejado a través de los alumnos, muchos de los cuales llegaron a destacar en el ámbito artístico nacional.

Al carecer de un archivo Concha donde ubicar documentos relativos a los estudiantes, se ha procedido a elaborar dos listas de alumnos basadas en los concursos internos de fin de año y en las memorias de los inspectores⁵⁰. Pero este sistema tiene limitaciones puesto que el número de matriculados por sección (natural y lineal) llegó en algunas oportunidades a más de cien nombres a los que no se ha tenido acceso.

Es interesante constatar que entre los estudiantes de Dibujo Lineal y los alumnos de Dibujo Natural hay dos diferencias marcadas: la edad y la ocupación. Así, por ejemplo, para 1896, Fiegue de Dibujo Lineal tenía 40 años y se desempeñaba como artesano mientras que Julio Moloche, alumno de Dibujo Natural, contaba con doce años y era estudiante.

Entre los alumnos más conocidos de la Academia se encuentran los pintores Carlos Quizpez Asín y Alejandro Gonzáles Trujillo “Apurimak”, el escultor Ismael Pozo, el fotógrafo y pintor Juan Manuel Figueroa Aznar y el caricaturista Julio Málaga Grenet⁵¹. También lo fue el escritor costumbrista piurano Rómulo León Zaldivar quien luego de iniciarse en la pintura con el trujillano Rafael Paredes se trasladó a Lima y se inscribió en la Academia Concha. León Zaldivar, bajo el seudónimo de Baltasar Corrihuela, gustaba de la pintura de género “en su mayoría basados en modelos europeos” (Majluf y Wuffarden, 1994:172).

⁵⁰ Estas listas se encuentran en los anexos VI y VII: alumnos de la Academia en la clase de Dibujo Natural y Dibujo Lineal.

⁵¹ Datos sobre la vida de estos artistas se encuentran en el anexo XI Diccionario de artistas.

Otros, en cambio, optaron por abrir un negocio donde utilizar lo aprendido en la Academia; éste es el caso de Antonio Koechlin quien para 1916 estableció el taller artístico de pintura y fotografía *La Violeta* donde

“(…) se encarga de la confección de retratos al óleo, iluminaciones, retratos al carboncillo y toda clase de trabajos concernientes a los ramos de fotografía y pintura artística”. (“Fotografía....”, 1916:7)

En 1919 la recién fundada Escuela de Bellas Artes inició sus clases. La expectativa provocó que varios alumnos de la Academia Concha se trasladaran a dicho centro en busca de mejores perspectivas. Entre ellos figuran: Efrén Apesteguía, Wenceslao Hinostroza, Alejandro Gonzáles, Leonardo Jáuregui, Moisés Márquez, Luis Marcenaro, Aurelio Palomino, Bernardino Paredes, Alejandro Rodríguez, Ernesto Barreda y Manuel Dueñas (*Monografía histórica...*, 1922:27-39).

Sin embargo, esto no sería impedimento para que otros estudiantes que ingresaron con posterioridad a la Academia, también destacaran en el ambiente artístico, como lo fue el dibujante, pintor y grabador Gamaniel Palomino, discípulo de José Sabogal.

CAPÍTULO V

LOS CONCURSOS CONCHA

Este capítulo se ha dividido en dos subtítulos: los concursos internos referidos a la Academia Concha y los concursos externos organizados por la Institución Concha.

5.1 CONCURSOS INTERNOS

Dentro de la formación académica instaurada primero en Italia y luego renovada por Francia, los concursos celebrados entre los alumnos del plantel jugaban un papel importante; por eso los concursos internos de la Academia Concha fueron tomados en cuenta en el primer reglamento en su artículo 24:

“Cada año se distribuirán premios, previo concurso, en los que sólo tomen parte los alumnos de la academia.” (*Reglamento*, 1893:7)

Denominamos concursos internos a los celebrados anualmente, desde 1895, entre los alumnos de la Academia Concha, en donde los trabajos expuestos comprendían sólo la disciplina del dibujo en sus variantes Natural y Lineal. Cuando se revise el desarrollo de los mismos notaremos que, a pesar de organizarse todos los años, no todos fueron consignados por la prensa local ni reseñados en la memoria interna de la Academia; casi siempre la opinión acerca de los trabajos expuestos se limitaba a pocas líneas, incluidas en las disertaciones que los críticos hacían a raíz de los concursos externos de pintura o escultura.

Por lo general la prensa publicaba la relación de alumnos seleccionados para el sorteo de los galardones; la dificultad se hace extensiva cuando ni siquiera se precisó el nombre del ganador o el título de la obra.

Ya que sería una tarea ociosa repetir los nombres año tras año, se ha optado por detallar los concursos que tienen alguna resonancia dentro de la crítica, o dado el caso, algún acuerdo del Gran Jurado que los afectara.

El primer concurso fue el de 1895, a sólo seis meses de iniciarse la enseñanza. Ricardo Palma remitió un oficio al alcalde donde informó del óptimo estado de la institución y, además, solicitó

“(…) que se acuerde una medalla de plata a la clase de dibujo natural y otra a la de dibujo lineal. Estas medallas llevarán en el anverso las armas del cabildo de Lima y en el reverso la siguiente inscripción: Academia Concha – Premio 1895.” (Palma, 1895:2)

Las medallas tenían como finalidad incentivar el aprendizaje de los alumnos dentro del plantel y eran adjudicadas por sorteo entre una lista de estudiantes, cuatro por cada clase, seleccionados por los profesores.

El día de la ceremonia central resultaron ganadores Teófilo Vásquez Sánchez en Dibujo Lineal y Ricardo Izquierdo en Dibujo Natural (“Premios...”, 1895:2).

El segundo concurso interno data de 1896. La prensa le dedicó especial interés, pues la fecha coincidió con el segundo certamen Concha convocado por la Institución. Los premios para la clase de Dibujo Natural y Dibujo Lineal eran iguales; consistían en: una medalla de plata y S/. 100 para el primer premio; para el segundo una medalla de plata y S/. 50, y para el tercero una medalla de plata (“Concurso...”, 1896:2).

Asimismo, se dispuso que las obras fueran entregadas con el nombre del autor y distinciones, si las tuviera, descripción y título.

Dentro de los trabajos de Dibujo Natural la opinión de Gutiérrez de Quintanilla fue determinante. Para el primer puesto el crítico propuso a Mons quien se presentó con cuatro cuadros; dicho estudiante

“(...) sobresale con su magnífico grupo de figuras, cuya situación trágica está perfectamente comprendida y expresada con dibujo correctísimo y modelado tan exacto que esas figuras piensan y sienten (...). Mons revela notablemente. Es alumno de porvenir. El primer premio le pertenece en justicia”. (Gutiérrez, 1896:1)

Para el segundo premio Gutiérrez sugirió a Héctor Melgar, de 17 años, quien expuso seis cuadros:

“(...) de firme y vigorosa ejecución en los que se recomienda tanto por la exactitud y armonía con que realiza la proporción como por la expresión y vida de sus figuras.” (Gutiérrez, 1896:1)

Mientras que el tercer galardón, según Gutiérrez, debería ser sorteado entre los alumnos: La Rosa, Rodríguez y Machiavello.

Por su parte Palma en la memoria le dedicó a Mons y a Melgar unas líneas, como alumnos destacados:

“Jóvenes como David Mons y Héctor Melgar, cuyo notable aprovechamiento en el dibujo habéis podido apreciar en los trabajos presentados al Concurso, se encuentran ya en condiciones de consagrar la actividad de sus facultades a las exquisiteces del pincel.” (“Academia...”, 1896:1)

Efectuado el certamen se le concede el primer premio a David Mons y el segundo, a Héctor Melgar, mientras que el tercero, fue sorteado entre Florencio La Rosa, Santiago Rodríguez y Aurelio Maquiavello (“Concurso...”, 1896:2).

En lo que respecta al Dibujo Lineal Gutiérrez comentó:

“La obra exhibida no es aún sino mera iniciación que más tarde producirá aplicaciones a la industria, completando en el país la educación del artesano y

mejorando la situación económica del pueblo por su cultivada aptitud al trabajo”. (Gutiérrez, 1896:1)

No obstante propuso a un grupo de alumnos pues estimaba importante motivar su desempeño. Para el primer premio sugirió se definiera al azar entre Manuel Antonio Fiegue, Carlos Portal, Arístides Castro y Santiago Manco. Para el segundo propuso a Teófilo Vásquez, Teobaldo Llosa y Federico Legrand, y para el tercero señaló a Leonardo Villalba, Carlos Meza, Daniel Tejada y Antonio Villanueva. En este caso no se consignó el nombre de los ganadores de los sorteos.

Para 1897 de un total de 72 trabajos presentados en la clase de Dibujo Natural, los asesores Ricardo Ortiz de Zevallos y Gutiérrez de Quintanilla sugirieron para el primer premio la obra de Héctor Melgar, *Aventadora*, de Leonardo Jáuregui, *Odalisca*, y de Tambini, *Hilandera*, que aunque

“(…) son copias igualmente meritorias, como revelación de aptitudes y de notable progreso escolar.” (“Concurso...”, 1897:2)

Para el segundo lugar se estimó a Julio Moloche por *La mano*, a Lorenzo La Rosa con la *Cabeza de viejo* y a Federico Legrand por una *Cabeza de enfermo*. El adolescente Eduardo Velarde recibió una mención al considerarlo candidato seguro a obtener una medalla de plata por “su vigorosa, bien comprendida y diestramente ejecutada” *Cabeza de árabe* (“Concurso...”, 1897:2).

El primer puesto lo obtuvo Jáuregui por el *Dibujo de una mujer*; el segundo se le entregó a Legrand por su *Cabeza de enfermo*. Finalmente, a Eduardo Velarde se le premió con el tercero gracias al carboncillo *Una cabeza de árabe* (“Medalla...”, 1897:1).

De los 48 trabajos seleccionados en la clase de Dibujo Lineal, a pesar de un estudio “todavía elemental, aunque metódico y progresivo”, fueron recomendados, para el primer puesto: Santiago Manco, Carlos Meza y Víctor Arévalo y para el segundo, Jáuregui, Villalba y Alvites. También fue considerado Guillermo Gibbons “por sus ejercicios lineales” (“Concurso...”, 1897:2).

Los premios los recibieron Víctor Arévalo y Leonardo Villalba. La medalla de plata fue otorgada a Carlos Portal y Teófilo Vásquez.

Para 1899, según los lineamientos establecidos por el Reglamento de ese año, se especificó que el jurado de pintura y escultura de la Institución Concha era el encargado de deliberar sobre los premios internos. El artículo 23 establecía cuatro: tres pecunarios, de cien, cincuenta y veinticinco soles; y el cuarto era una medalla de plata dada por el inspector de la Academia, como estímulo de buena conducta y puntualidad a clases. El primer premio se le dio a Santiago Manco el 26 de diciembre de 1899.

Pero, sólo una vez se entregaron los señalados premios, pues motivos económicos eliminaron el primero y dividieron el segundo a partir de 1900, a raíz del informe encargado a

Pedro Gallagher, director de la Sociedad de Beneficencia Pública, relativo a los premios y a la Academia.

El nuevo presupuesto señalaba:

“1º Que en la clase de Dibujo Lineal se suprima el premio de cien soles, quedando subsistentes los que siguen: Un primer premio de 50 Soles = Un segundo premio de 30 Soles = Un tercero de 20 Soles = Dos medallas de plata = 2º Que igual reforma se establezca en la clase de Dibujo Natural =.” (LAGJC, 1901:40)

La Academia inició el siglo XX dándole los premios de Dibujo Natural a Julio Moloche, José Arce y Enrique Vargas y medalla de plata por comportamiento escolar a Aurelio Palomino. En Dibujo Lineal a Alberto Nalli, Moisés Valle y G. Salvarte, este último con medalla de plata.

El presupuesto de 1909 eliminó los incentivos pecuniarios por los honoríficos. Asimismo, determinó entregar tres medallas de plata con sus respectivos diplomas para cada una de las secciones (LAGJC, 1909:118). Aunque la medida era temporal, rigió por largo tiempo pues el único *Libro de Actas del Gran Jurado Concha* que existe, consigna en 1919, nuevamente la entrega de premios pecuniarios para los alumnos.

Para 1914 se aprecia una positiva intención de cambio pues

“(…) se acordó revisar los trabajos de estos jóvenes para determinar en vista de ellos si la adjudicación de los premios se hace por elección o por sorteo.” (LAGJC, 1914:171)

La idea de otorgar los galardones por elección demuestra un cambio favorable pues hasta el momento se habían entregado por sorteo. Sin embargo, al parecer en este concurso no llegó a destacar ningún alumno pues se optó por el antiguo método⁵².

Cinco años después (1919) los tres primeros puestos demostraban la calidad que habían alcanzado los estudiantes de la clase de Dibujo Natural. El primer lugar, de 10 libras peruanas, lo obtuvo Efrén Apestequí con un retrato (foto 17) tomado de modelo vivo⁵³. La destreza en la ejecución no dejó lugar a dudas y el premio le fue entregado sin someterlo a sorteo (Rodríguez, 1920:21).

El segundo puesto fue ganado por Wenceslao Hinostroza (LAGJC, 1919:233) por un dibujo donde se aprecia a un grupo de jóvenes dibujando una escultura (foto 18). Mientras que el tercero, de 2.5 libras peruanas, fue para Fernando Ramón (LAGJC, 1919:233) quien presentó dos cabezas, copias de yeso.

El último concurso interno que consignó el *Libro de Actas del Gran Jurado Concha* data de 1920; en él Luis Dulude obtuvo el primer puesto de Dibujo Natural y Francisco Gonzáles el de Dibujo Lineal (LAGJC, 1920:240).

⁵² Existe una equivocación en el Libro de Actas pues se consignan dos nombres diferentes como ganadores de la clase del natural. En el acta del jurado de dibujo es designado José Gutiérrez (LAGJC, 1914:173), mientras en la memoria anual se señala a Manuel García (LAGJC, 1914:178).

⁵³ Nótese que el articulista considera el monto de diez libras peruanas para el primer puesto.

Entre los estudiantes que ganaron los primeros puestos de los concursos internos sabemos que Wenceslao Hinostroza y Efrén Apesteguía siguieron en el camino del arte; en el caso de este último, para 1940 se encontraba en Buenos Aires gozando de éxito profesional (“Las Dos Secciones...”, 1940:9). Otro detalle es que si bien la prensa se pronunció acerca de algunas obras, éstas casi no quedaron registradas en fotografías.

5.2 CONCURSOS EXTERNOS

La Institución Concha organizaba los concursos externos de pintura y escultura cada tres años. A partir del reglamento de 1899 se intercalarían; es decir cada seis años pintura y cada seis escultura. Estos concursos, la mayoría de veces, gozaban de una importante atención de parte de los medios periodísticos.

En nuestro trabajo el criterio para el desarrollo de cada uno de estos certámenes varía pues depende de los datos localizados en la prensa. La mayoría de veces insertamos información sobre los géneros que alcanzaban el primer lugar o algún dato sobre el desarrollo de la producción artística en América. La principal dificultad que se tuvo al tratar sobre estos concursos fue la falta de material gráfico pues en la mayoría de casos sólo se cuenta con la descripción de los críticos.

Entre 1890 y 1918 fueron diez los concursos. Desde el primero realizado en 1891 al segundo, existe un lustro, probablemente por cuestiones políticas⁵⁴ que impidieron su celebración.

Como ya se anotó estos certámenes eran comentados por los medios periodísticos. Sin embargo, existe una diferencia en cuanto a la calidad y cantidad de las notas publicadas entre los certámenes dedicados a la pintura y los referidos a la escultura pues en estos últimos la mayoría, en vez de críticas, son meras notas referenciales que no alcanzaron ni la mitad del espacio dedicado a los de pintura.

5.2.1 EL PRIMER CONCURSO

Sobre este concurso la prensa local, quizá por la novedad, desplegó una mayor cobertura. Se realizó el 2 de mayo de 1891 luego de casi seis meses de ser convocado. El resultado fue un éxito arrollador; pues casi noventa obras se disputaron el primer premio, aunque la mayoría eran copias. A pesar de promocionarse como concurso de pintura también participaron algunas esculturas y trabajos en bordado.

⁵⁴ Revisar apartado 3.1 La Economía de la Institución Concha.

El sábado 11 de abril de 1891 se anunció con el título de “Concurso de pintores” la recepción en la Biblioteca Nacional de obras de artistas peruanos hasta el 20 de abril (“Concurso...”, 1891:4).

Varios fueron los artículos escritos sobre las incidencias, desde noticias sobre la llegada de obras a la Biblioteca hasta cartas dirigidas a los diarios y revistas donde eran expuestas las observaciones de algunos participantes o, en el caso del crítico Emilio Gutiérrez de Quintanilla, aportando ideas para mejorar el apoyo a la producción artística.

Entre los artistas hubo nombres conocidos como el pintor Teófilo Castillo y el escultor Ricardo Suárez.

Respecto a la organización del certamen, uno de los participantes, José G. Álvarez, expresaba algunas consideraciones importantes en una carta publicada en *El Comercio*. En lo concerniente a las obras de Castillo decía:

“(...) creo a este respecto que las prescripciones publicadas son bien terminantes, pues en ellas se estatuye que el certamen sólo se efectuara entre los artistas o aficionados que residen en el Perú, y esto es correcto, puesto que bien se concibe, que los que viven en Europa se hallan en condiciones mucho más ventajosas que los demás, desde que allí existen con profusión Academias, maestros y buenos cuadros, de todo lo cual carecemos aquí completamente”. (Álvarez, 1891:2)

Además, sugería que el Jurado tomase en cuenta las obras de mayor mérito que, sin alcanzar el primer puesto, fueron acreedoras a menciones honrosas. Finalmente, hacía notar la falta de un crítico en la Comisión encargada para deliberar sobre el premio, para lo cual proponía al doctor Macedo.

Bajo la carta de Álvarez fueron publicadas las nuevas disposiciones del Jurado respecto al concurso de pintura, entre las que se disponía llamar como asesor del jurado a Monseñor García Sanz, el donativo de tres medallas de oro por el Concejo Provincial de Lima y diez de plata por el Ateneo de Lima, comisionar al secretario del Concejo, Pedro de Osma, para transmitir al jurado un informe sobre la nacionalidad de los exponentes pues se había “puesto en duda la de algunos” (“Concurso...”, 1891:2). El cuarto punto era de suma importancia pues afectaba a los concursos posteriores: se trataba de cómo los miembros del jurado interpretaban las disposiciones dadas por la señora Concha, cuestión que va a ser discutida en más de una oportunidad:

“El Jurado declara que, interpretando fielmente los propósitos de la señora Concha, sólo tienen derecho a los premios los jóvenes peruanos que residiendo en el país, carezcan de recursos para su educación artística.” (“Concurso...”, 1891:3)

El tercer acuerdo se refería al incidente con la señorita Emma Coda suscitado por el comentario de una de las notas donde Coda era presentada como artista italiana (E.A.C., 1891:5). Pero, las aclaraciones no se hicieron esperar; un día después en el mismo diario se deja en claro que la nacionalidad de la señorita Coda era peruana y había realizado su aprendizaje en

Lima (“Concurso...”, 1891:2). También el crítico Gutiérrez de Quintanilla la mencionó en un extenso artículo en el cual expresaba su conformidad sobre el derecho de adjudicar el premio a los artistas peruanos educados en el país y, en referencia al asunto específico de la señorita Coda, señalaba:

“Creo que en esta opinión habrá más de envidia y bajeza, que de justicia, si en verdad esa señorita, aunque nacida en Italia se domicilió en el Perú antes de cumplir cinco años, esto es, cuando el nativo, clima aún no pudo, formar su tipo físico, cuánto menos nacionalizar su fisonomía moral y apropiarse su talento”. (Gutiérrez, 1891:3)

Al parecer esta defensa sirvió para que las dudas en contra de la señorita Coda llegasen a su fin, e inclusive, gracias a su talento hacerse acreedora a una de las medallas de oro.

Coda no fue la única participante femenina; éstas fueron nueve, algunas de las cuales también obtuvieron reconocimiento; entre ellas Estela Gómez Carrillo y Aurora San Cristóval con medalla de plata, aunque no se especifica el nombre de sus trabajos. Con mención honrosa se encontraba a la señora Clorinda Corpancho con cuatro pinturas: *San Francisco de Asís*, *Un page* y dos paisajes elaborados al pastel.

Hay que tomar en cuenta que las bases al premio no señalaban un número límite de obras para presentar por cada participante; así algunos llegaron a cinco como fue el caso de Mariano Corpancho.

Una breve nota titulada “Ecos de la exposición de pinturas” sirve para reflexionar acerca de los prejuicios sociales en esta Lima de finales del XIX. Aunque el artículo no deja de ser jocoso, demuestra el tono despectivo frente a los pobladores de la sierra:

“Dos trasandinos contemplaban ayer una copia del cuadro de Montero “Los funerales de Atahualpa” hecha por Don Patricio M. del Río, en dimensiones mucho menores que el original y dirigiéndose uno de ellos a su compañero, le dice: ¿Cómo se ha achicado este cuadro? Hace dos años que lo vi y estaba mucho más grande. Es que se ha encogido de viejo, le replicó el otro. Figurate que Atahualpa hace cerca de cuatrocientos años que lo mataron!” (“Ecos...”, 1891:3)

Pero, por otro lado la misma nota demuestra el éxito de convocatoria pues a la muestra acudió no sólo la burguesía sino el grueso del pueblo.

A pocos días que el jurado se reuniera para deliberar los premios, una extensa carta difundida en *El Comercio*, firmada por Emilio Gutiérrez de Quintanilla⁵⁵, señalaba algunas consideraciones interesantes respecto a este concurso. El primer punto hablaba sobre la inadecuada agrupación de distintas ramas del arte refiriéndose a la pintura, a la escultura y a la arquitectura para obtener un solo premio:

⁵⁵ Emilio Gutiérrez de Quintanilla y Flores (1858-1935) cursó estudios en el Seminario de Santo Toribio, luego se trasladó a Chile donde ingresó en el Instituto Nacional de Santiago. En 1877 retornó al Perú donde comienza su carrera periodística. Literato, crítico de arte e historiador, calificado de erudito. En 1911 fue nombrado jefe de la sección histórica del Museo de Historia Nacional, en 1920 asumió la dirección del museo, cargo que desempeñó hasta su deceso (Milla Batres, 1986: 325).

“(…) Absurdo digo porque entre la facultad del pintor y la del escultor o arquitecto hay radicales diferencias como las hay entre los géneros que abriga la pintura misma; y por consiguiente les falta la similitud de naturaleza que hace fructuosa la comparación.

Es imposible porque no hay manera de formar criterio técnico para determinar a cual corresponde la superioridad o el mayor mérito de dos obras que son bonísimas en sus respectivos ramos.” (Gutiérrez, 1891:2)

Lo correcto, opinaba, sería agrupar las obras en secciones diferentes las cuales tendrían un premio idéntico por sección incluyendo dos menciones para el 2º y 3º lugar como sucedía en países como Francia e Italia, con amplia experiencia en este tipo de certámenes.

Al igual que José Álvarez, Gutiérrez de Quintanilla consideraba que el jurado debería estar compuesto por personas idóneas, que tuvieran experiencia en cada una de las disciplinas que formaban parte del concurso, esto significaba un jurado para cada una de ellas.

Respecto a la cantidad de copias exhibidas lo atribuía al estado de atraso en el cual se encontraba la enseñanza artística en el país. Sobre la destreza artística en una obra demuestra tener un amplio criterio al preferir una buena técnica en una copia a un original mediocre, exhortando a los artistas:

“(…) que sólo la correcta expresión de su pensamiento y del carácter de su personalidad, puede darles valor y mérito así como los deprime y degrada de su categoría de artistas, las serviles repeticiones del pensamiento, el genio y el estilo del otro.” (Gutiérrez, 1891:2)

Por último, trató el apoyo que la Municipalidad debería brindar a los artistas que se presentaban a este concurso, no limitándose éste a medallas sino promoviendo la venta de obras o comprando algunas para, de esta manera, incentivar el cultivo del arte.

Gracias a los diversos artículos publicados a propósito del evento, elaboramos un recuento de los artistas y las obras participantes, asunto de suma importancia para conocer a los protagonistas del ambiente artístico así como también evaluar los temas más representativos en esta última década del siglo XIX. Queda claro que los parámetros de juicio para la crítica son la línea, el dibujo correcto y el parecido con el modelo.

5.2.1.1 LOS TEMAS. En este primer concurso los temas presentados fueron: histórico, retrato, muerte y paisaje.

El histórico fue tratado por el joven Alberto Zevallos quien desde el Cusco envió *Manco Capac y Mama Ocllo* (“Otro...”, 1891:3), asunto relativo a los fundadores del Tawantinsuyo; esta obra, sobre la que no se ha encontrado comentario de la crítica, le valió a Zevallos una medalla de oro (“Concurso...”, 1891:2).

Mejor suerte corrió el retrato, pues tuvo la mayor acogida entre los concursantes en las disciplinas del dibujo, pintura y escultura.

Mientras David Lozano participó con el *Retrato del Coronel Morales Bermúdez* hecho a pluma (“La exposición...”, 1891:5), Ricardo Suárez, quien ya gozaba de cierto prestigio en el ambiente cultural, presentó un busto, tomado del natural después de muerto, de Antonio Raimondi; como éste aún se encontraba en barro, días después de finalizado el concurso la Tesorería General dispuso proporcionar el dinero al artista para el vaciarlo en yeso (“Busto”, 1891:4). Las críticas no pudieron ser mejores:

“El busto a que nos referimos es noble en sus líneas, esta modelado con soltura, los cabellos y la barba se hallan agrupados a golpes hermosos.” (“Concurso...”, 1891:3)

Respecto a la expresividad del mismo, comentaban:

“(...) un busto tamaño natural de Raimondi, es también notable por la fisonomía que conserva impreso el arte genial del sabio naturalista. Allí esta Raimondi con sus facciones tan acentuadas y expresión al mismo tiempo benévola y candorosa (...)” (“A través...”, 1891:2127)

En pintura al óleo Pedro Rodríguez Salazar exhibió dos retratos, uno del doctor Francisco Javier Mariátegui (padre) y el otro del doctor Juan de los Heros; la crítica comentaba:

“(...) el retrato pintado por Rodríguez, aunque un tanto falso de color, esta bien ejecutado, expresado con soltura y bien dibujado, cualidades son éstas tanto más difíciles de poseerse cuanto que el asunto es un retrato original.” (“Concurso...”, 1891:3)

Otro artículo mencionó que los errores del artista eran injustificables por la experiencia que debería haber alcanzado tras los largos años de aprendizaje junto al artista italiano Leonardo Barbieri. Sin embargo, esto no le impidió hacerse acreedor a la segunda medalla de plata.

El asunto de la muerte lo trató Carlos Jiménez con el lienzo *La última noche de un condenado a muerte*, donde dispuso dos personajes: el condenado y un fraile; la luz tenue de una bujía sobre la mesa provee del ambiente lúgubre, anticipando así la muerte (“La exposición...”, 1891:5), cuadro que le valió una mención honrosa.

Mientras tanto las obras de Teófilo Castillo, pintadas en Europa, ya estaban en Lima desde 1887. Habían llegado en un cajón en el vapor *Washington*. Una nota en *El Comercio* relató la impresión en

“(...) todos los que estuvieron presentes en el momento de abrir el referido bulto, causó la belleza, perfección y sorprendentes efectos de las copias célebres de célebres artistas y originales enviados por el ya reputado pintor Castillo”. (“Nuevo...”, 1887:2)

Entre los óleos se encontraba *La invención de la quena o Manchay Puito*, descrito por el anónimo articulista en forma minuciosa, “asunto completamente nacional”. La escena se desarrolla en una sala de un convento en cuyo fondo se observa una bóveda; la entrada a un cementerio. En el piso de ladrillos, cubierto ligeramente por una alfombra, está el cadáver de una bella mujer, María, vestida con un fino traje de seda rosada bordado con flores; por su disposición, se distingue “la mutilación del cadáver, un pie está cortado y arrojado presentando

la planta al espectador”. En un acto desesperado ante la pérdida irreparable de su amada, Campobreal, un joven cura dominico exhumó el cuerpo y cortó la pierna de la joven con cuya tibia elaboró una quena para “comenzar la fúnebre música”. En el lienzo de dimensiones considerables (1.37 x 2 m)

“Toda la composición es de interés muy dramático, los colores bien colocados se ayudan y dan valor unos a otros, la ejecución oculta y franca, y cada detalle ocupando su lugar respectivo, presentando el desorden y contraste que una tal escena violenta exige (...). La locura y la muerte (...) son la expresión principal de la trágica escena (...).” (“Nuevo...”, 1887:3)

El historiador del arte Francisco Stastny, comentó con posterioridad, a propósito del lienzo *El Manchaypuito* o también llamado *El entierro del mal cura* de Francisco Laso⁵⁶, que el tema serviría de inspiración para diversas obras literarias, dramáticas e inclusive fue el argumento de una de las tradiciones de Ricardo Palma (Stastny, 1969).

Carlos Cáceres participó con tres paisajes: dos marinas y una vista de la casa hacienda de San Miguel en la Magdalena. Sobre una de las primeras, se dijo “hay rocas que parecen esponjas” (“La exposición...”, 1891:5). Otro artículo señaló:

“(...) la Marina del señor Cáceres que a pesar del tono falso del cielo y de la playa es con todo mucho más real, tiene buen dibujo (...).” (“Concurso...”, 1891:2)

Resulta curioso leer que el tono del cielo y la playa misma son para el cronista falsos, entonces ¿a qué buena obra se refiere? Definitivamente en casos como estos se nota la poca experiencia de los participantes y la buena intención de algunos de los periodistas que trataban de rescatar los valores de obras mediocres.

Guillermo Spiers, también de conocida experiencia, participó con varias marinas que le valieron una medalla de plata sorteada entre él y Manuel Olivera quien expuso *La avenida del 2 de mayo* obra que, a pesar de recibir la tercera medalla de oro, fue objeto de dura crítica:

“(...) Olivera, el único trabajo que ha presentado, lejos de tener mérito alguno no tiene perspectiva ni colorido, ni cosa que lo valga; pues todos los árboles, objetos y personas se vienen encima del espectador (...).” (“Concurso...”, 1891:5)

El paisaje mereció dos premios más. Uno para Eugenio Rosell quien exhibió dos cuadros por los que se le otorgó una medalla de plata. El otro era de Luis Astete con un motivo urbano, *Vista del Rimac*, que lo hizo acreedor a mención honrosa.

5.2.1.2 LAS COPIAS. Su práctica no sólo se daba en países con poca tradición en la enseñanza artística, como lo atribuía el crítico Gutiérrez de Quintanilla. En México, luego de la reorganización de la Academia de San Carlos con directores europeos, las copias eran las más numerosas y de gran aceptación; éstas

“(...) gustaban al igual que los originales pues el modelo europeo era, insistimos en ello, imprescindible.” (García, 1985:142)

⁵⁶ Laso conoce la leyenda en uno de sus viajes al sur del país.

La mayoría de copias presentadas en este concurso Concha tenían buena factura, razón por la cual algunas obtuvieron los primeros puestos.

Entre las más reconocidas estaban las de la señorita Coda, calificadas desde el inicio entre las mejores obras enviadas. Éstas eran: *La mujer de Sprezia oyendo la proclamación de Moro*, *La proclamación del infante*, *Una cabeza* y *La venta de títulos*. La primera fue comentada por Gutiérrez de Quintanilla en un artículo publicado meses después del concurso:

“Era aquel un asunto histórico de la Italia antigua (...). Inspirado por las luchas políticas de Milán en la época de los Sforza, este cuadro se refería al destronamiento del duque Juan realizado por su tío el Moro; y representaba la emoción de la atribulada Duquesa, en el momento de alzar medrosa una cortina, que a los ojos de su tierno hijo descubre el sangriento espectáculo del asalto y la imposible defensa.” (Gutiérrez, 1891:2)

En cuanto al colorido lo calificó de brillante y rico. De esta manera reafirmó su admiración por la joven. Por otra parte *La venta de títulos*, tomada de un óleo de Merino, le mereció el siguiente reconocimiento:

“Obtuvo la otra medalla de oro la señorita Coda por sus buenas copias. Este es uno de los pocos fallos justos. No establecemos comparación con algunos originales, pero creemos sinceramente que el cuadro de “La venta de títulos” esta perfectamente copiado en dibujo y color y aprobamos la medalla concedida.” (“Concurso...”, 1891:2)

Ignacio Merino era reconocido como uno, sino el más grande artista de esta época; su talento y trabajo plástico eran recordados en artículos referentes al estado de las artes en nuestro país y a la escasa ayuda a nuevos valores.

Era por lo tanto natural que los artistas, en su mayoría jóvenes, tomaran a Merino como modelo; así el joven Alejandro Miró Quesada presentó *Un mendigo*, también llamado *Un viejo*, que recibió el siguiente comentario:

“El Mendigo, es una copia buena como dibujo y color; caliente, llena de vida, tratada con soltura e interpretando con acierto la prodigiosa factura de Merino (...).” (“Concurso...”, 1891:3)

Entre las críticas más severas que recibió este primer certamen fue el veredicto del jurado, al adjudicar el primer premio a un adolescente de catorce años, Luis Ugarte.

5.2.1.3 EL GANADOR, LUIS UGARTE. El sábado 3 de mayo se efectuó el reparto de premios en el salón principal de la Biblioteca Nacional; el ganador, era Luis Ugarte (foto 19) con su obra *Un Mosquetero*, quien recibió el galardón de manos del ministro de Justicia e Instrucción, doctor Gerardo Chávez. El acta donde se consignó la ceremonia dice:

“(...) se declara por unanimidad de votos conceder el premio de S/.1 800 a don Luis Ugarte, autor del cuadro “Un Mosquetero” bajo la condición de que el Honorable Concejo Provincial adopte las medidas precautorias que estime convenir, a fin de que el joven premiado, mientras disfrute de la pensión mensual de S/. 50, cumpla con seguir en sus estudios artísticos ya sea en el país o en Europa, cuando el

Concejo estime oportuno enviarlo a perfeccionar su educación en el arte.” (“Concurso...”, 1891:2)

Es interesante observar la disposición que el Concejo tiene de actuar como una especie de preceptor para que Ugarte continuase sus estudios artísticos mientras disfrutaba del premio.

A Ugarte se le entregó, también, una medalla de plata con el rostro de la señora Concha, (foto 20) obra realizada por el conocido grabador José Francisco Rodríguez⁵⁷, probablemente tomada de la misma fotografía en la que se basaron para hacer los retratos Lozano, Muñiz, Astete y Masías pues se aprecia el gran lazo del tocado y el prendedor.

Luego del reparto de premios no se hicieron esperar las notas en las cuales se cuestionaba el veredicto respecto al premio de Ugarte. Dos extensos artículos anónimos trataron este asunto con alguna dosis de ironía. El primero apareció en *El Comercio* y citaba las disposiciones de la benefactora respecto a la entrega del premio al mejor pintor o escultor:

“Pues bien, preguntamos ahora ¿se ha dado el premio tal como lo ordenó la señora Concha al mejor de los cuadros concursados? ¿Se ha dado siquiera a un original más o menos verdadero o a un boceto más o menos decente? Nada de esto. La obra premiada es una de las peores copias exhibidas. El asunto es “Un Mosquetero” chabacanamente pintado de una entonación cruda que mortifica.” (“Concurso...”, 1891:2)

Ácida crítica a los integrantes del Jurado que no premiaron la mejor obra sino a quien tendría la mejor disposición para el arte en un futuro; de esta manera habían sido mal interpretados los lineamientos de la señora Concha.

El otro artículo, en *El Perú Ilustrado*, fue más duro:

“En la decisión del Jurado ha habido algo, pues salomónico en cuanto a su sabiduría, galardonando a un muchacho de trece años que pintó sin ayuda de maestro ni original, un mosquetero fierísimo. ¿Quién puede objetar nada en contra de un niño que sin anunciar las dotes extraordinarias de Rafael, pinta ya muñecos tan aceptables? Somos por esta razón del mismo parecer del Jurado. Culpa de nuestra actual pobreza artística es el que no se haya presentado lo que se llama un genio, para eclipsar la mediana disposición de un chicuelo.” (“A través...”, 1891:2127)

Acá se censuró la falta de enseñanza académica, cosa probable pues el padre, del mismo nombre que el niño, se desempeñaba como garitero en la línea del ferrocarril Lima-Chorrillos y su madre había fallecido dejando a la tía de Luis a su cuidado; por lo tanto resulta difícil creer que se contratara para el pequeño a un profesor o que asistiera a alguno de los talleres particulares que por entonces habían en Lima. En cuanto a la originalidad de la obra ya se ha señalado tal vez se tratara de una copia pues este personaje no pertenece a nuestra historia.

⁵⁷ José Francisco Rodríguez Whalen fue discípulo del inglés Robert Britten. Su obra la ejecutó a fines del siglo XIX y XX; trabajó en la Casa Nacional de la Moneda de Lima y entre sus más destacadas obras están el cuño de la Libra de Oro, el retrato del Presidente Nicolás de Piérola, los cruceros Grau y Bolognesi a su arribo al Callao, entre otras (Leonardini, 2003:160). Como dato anecdótico resaltaremos que, al igual que en muchos artículos periodísticos de la época, en la moneda se cometió un error al escribir el nombre de la señora Concha, pues se coloca “Adelina” en vez de Adelinda.

No estamos en condiciones de emitir juicio alguno ya que ha sido imposible localizar el óleo mencionado ni tampoco se cuenta con alguna descripción. Sin embargo, es indiscutible el bagaje cultural que los integrantes del jurado poseían, lo cual hace dudar que la obra haya desmerecido por completo de valor artístico. Es probable que el veredicto estuviese basado en la idea de que el talento artístico del adolescente Ugarte simbolizaba el estado del arte en nuestro país, en el que este tipo de inclinaciones eran desperdiciadas y desprotegidas; en pocas palabras ese talento podía ser canalizado, con la ayuda del premio, en formar a un posible gran pintor.

Un mes más tarde *El Comercio* comunicó que Ugarte había dejado de recibir lecciones de dibujo porque su tía, Mónica Ugarte, no lo había permitido, aunque seguía con las lecciones de primaria en su casa, dictadas por Francisco Rodríguez. Por otro lado, la preceptora denunciaba que aún no se efectiviza el premio de 1 800 Soles, además de rechazar la propuesta de los funcionarios municipales de recibir quince soles en vez de los cincuenta correspondientes (“El niño...”, 1891:3).

Tres días después la Secretaría Municipal respondió a través del mismo diario. Luego de unos días de celebrado el certamen el señor Ugarte, padre de Luis, presentó un escrito al alcalde pidiendo se le señalara cómo iba a ser percibido el premio. El municipio pidió un informe al inspector de Instrucción, José D. Montesinos, expuesto ante el Jurado. Este último acordó

“(…) que de los cincuenta soles mensuales se tomase la cantidad necesaria para pagar el internado en un colegio y un profesor de dibujo y de pintura, en su oportunidad; entregando el resto hasta completar la cantidad de S/. 50 al apoderado del menor para que pudiera atender con esa cantidad a los gastos personales de Luis Ugarte.” (“El niño...”, 1891:1)

Posteriormente la señora Mónica Ugarte, presentándose como apoderada del menor, protestó por el acuerdo del jurado y amenazó renunciar a los beneficios del premio sino se entregaba íntegro el capital; cuando el Concejo se disponía a comunicar lo sucedido a la señora Concha, la señora Ugarte rectificó su exigencia limitándose a la entrega de cincuenta soles mensuales. Mientras tanto la benefactora en una breve nota expresó su conformidad en lo “dispuesto con referencia al joven Ugarte” (Concha, 1891-C).

A pesar de los inconvenientes señalados la educación del niño no se frustró; así en 1894 exhibió en la vidriera de la juguetería y perfumería del señor Ocampo un *Retrato de la señora viuda de Lund* “bastante bien ejecutado” (“Retrato”, 1894:1). En este mismo artículo se mencionaba que Ugarte recibía clases del pintor español Ramón Muñiz.

Ugarte se convirtió, pasados los años, en uno de los más entusiastas promotores del arte peruano; no sólo fundó la Sociedad de Bellas Artes en 1916, con la que organizó salones de exposiciones en su taller, sino que retribuyó, a partir de 1914, el premio recibido con la enseñanza del Dibujo Natural a nuevas generaciones de artistas en la Academia Concha.

5.2.1.4 LOS PREMIOS ADICIONALES. Entusiasmados por los resultados del certamen, los miembros del Concejo Provincial decidieron otorgar tres premios más, uno de los cuales fue adjudicado a Miró Quesada por un paisaje original que no gozaba, para la crítica, del mismo valor que la mencionada copia

Los otros dos premios se entregaron a Genaro Corzo y Clotilde Rojas. El primero se dedicaba al delicado trabajo del bordado utilizado para vestir a las sagradas imágenes o adornar los vestidos de elegantes damas; al respecto se refiere la historiadora Leonardini:

“A esta minuciosa labor se dedicaba Genaro Corzo quien, en su taller de la calle Beytia, aplicaba el arte a primorosos bordados para túnicas y mantos de las imágenes religiosas. Probablemente realizaba un bordado “erudito”, con materiales, tejidos y elementos ricos y suntuosos (...).” (1998:144)

Por su parte Clotilde Rojas fue premiada por sus trabajos en porcelana, resaltados en una crónica publicada luego de dos días del evento.

“El talento que revela esta joven artista, es verdaderamente notable. Sus retratos sobre porcelana son, según indicio de personas entendidas, tan buenos como los muy pocos trabajos de éste género, hechos en Europa que hasta ahora han llegado a Lima.” (“Clotilde...”, 1891:2)

Es interesante que el jurado otorgase premios a disciplinas que en aquel entonces aún no eran consideradas; ello muestra la amplitud de criterio. Con los mencionados premios se alcanzó un total de 23 ganadores⁵⁸, entre el primer premio pecuniario, las medallas de oro, las de plata y las menciones honrosas.

El acta de premiación fue propalada junto con una adición donde se consignaba el nombre de un grupo de participantes que, para el jurado, no cumplían con el propósito señalado por la señora Concha, interpretado “como una manera de incentivar a los jóvenes peruanos que principian a cultivar el arte y no a los ya consagrados.”

Los artistas declarados fuera de concurso, por poseer prestigio o contar con estudios académicos en Europa, fueron: Francisco Masías, Gaspar Ricardo Suárez, Gerardo Salas, Evaristo San Cristóval, Teófilo Castillo, A. Effio, Patricio del Río, A. Cuevas, J. Ortega (ecuatoriano), J. Segovia (español) y N. Fabbri (italiano) (“Concurso...”, 1891:2).

De esta manera concluye el primer concurso Concha removiendo un ambiente artístico casi inerte, limitado a exhibiciones de obras en vidrieras de distintos locales comerciales.

5.2.2 CONCURSO DE DIBUJO Y PINTURA 1896

Luego del éxito del primer concurso Concha y la Exposición Nacional organizada por el municipio en 1892, a raíz del IV Centenario de la llegada de Colón a América, donde se habilitó una sección de arte, el ámbito artístico limeño mostraba mayor movimiento en relación a décadas anteriores. En dicho ambiente el 20 de abril de 1896 la Institución Concha convocó al

⁵⁸ La lista completa de premiados se encuentra en el anexo IX de esta investigación..

segundo concurso de dibujo y pintura donde “debe otorgarse el premio de mil ochocientos soles al artista que en un concurso al efecto sobresalga por su obra” (“Institución...”, 1896:1); con un retraso de dos años se reanudó de esta manera la entrega de los premios para los artistas.

Ante la existencia de “un sobrante” en las cuentas de los capitales remitidos por la señora Concha, se acordó otorgar premios pecuniarios a seis obras más. Parte de la convocatoria decía:

- “1º Convocarse un concurso de pintura que se abrirá en esta capital el 1º de diciembre del presente año, en el cual solo tomaran parte los artistas nacionales.
 - 2º Los premios que se entregaran serán los siguientes:
 - 1º 1 800 Soles al artista pintor que se distinga y sobresalga por su obra.
 - 2º 100 Soles al autor de una obra de dibujo natural cualesquiera que sea el procedimiento y la superficie que se empleen.
 - 3º 100 Soles al autor de la mejor obra de dibujo ornamental, diseño de flores y ornatos, dibujo decorativo compuesto de la figura humana.
 - 4º 100 Soles al autor de la mejor obra de dibujo industrial, composición de puertas y molduras, de salón, de gabinetes de trabajo, de comedor, dormitorio, etc. Proyectos y planos ampliados a escala.
 - 5º 100 Soles al autor de la mejor pintura decorativa la que comprende asunto decorativo de fachadas arquitectuales, de interiores, paredes, techos, puertas entre paños, en vestíbulos, gabinetes de trabajo, de comedores, etc.
 - 6º 100 Soles al autor de la mejor obra de escultura ornamental, comprendido el modelado decorativo compuesto de la figura humana, líneas ornamentales, plantas y animales.
 - 7º 100 Soles al autor del mejor trabajo de arquitectura, proyectos de fachadas para edificios, particulares o públicas de primera, segunda o tercera clase y elevación.”
- (“Institución...”, 1896:1)

Como puede observarse, la diferencia con la primera convocatoria era sustancial; en ese entonces se había contemplado una distinción pecuniaria al primer puesto, además de medallas de oro y plata para los demás. La suma de estos nuevos galardones ascendía a 600 soles aparte de la cantidad fijada por la señora Concha para el mejor artista.

Las seis nuevas categorías habían sido tomadas del artículo 25 del Reglamento para la sección artística de la Exposición Nacional de 1892, elaborado por Emilio Gutiérrez de Quintanilla, ocasión en que se consideró también a la fotografía y al grabado (“Exposición...”, 1892:2). Los trabajos serían recibidos del 10 al 20 de noviembre en el Palacio de la Exposición adjuntando, además, los siguientes documentos:

- “A. Nombre, nacionalidad, edad, domicilio del autor
- B. Descripción del asunto
- C. Declaración de si el autor permite que la obra expuesta sea reproducida en croquis, dibujos o vistas fotográficas
- D. Nombre y nacionalidad del maestro
- E. Distinciones o premios obtenidos, con expresión de las disposiciones o concurso en que se dieron” (*Idem*)

El empleo de esta ficha con datos precisos del autor y de la obra fue un aporte en la organización pues, como se recordará, el asunto de la nacionalidad de los participantes había

sido muy discutido. Asimismo, se convocó a una muestra de pinturas de artistas nacionales o extranjeros cuyos autores o dueños desearan exponer de manera paralela a los concursantes.

Estas muestras de colecciones particulares no eran nuevas en otros países. En México, por ejemplo, los trabajos efectuados por los alumnos, aunque en salas separadas, eran exhibidos al público junto a colecciones privadas como las de Lorenzo de la Hidalga, Octavio Muñoz Ledo, Joaquín Flores y Anselmo Zurutuza, personajes ligados a la Academia de San Carlos, que prestaban sus pinturas “con el fin de brindar a los alumnos de la Escuela y al público en general, los modelos artísticos europeos, además de exhibir sus riquezas y “buen gusto”” (Leonardini, 1984:38). Sin embargo, aquí no tienen el mismo éxito pues en ningún artículo se habló de obras de colección particular expuesta; habría que mencionar que en Lima existía por ese entonces la Pinacoteca Ortiz de Zevallos, sin duda para la época la mejor del Perú.

El 22 de octubre se publicaron dos nuevas disposiciones pues en las bases de abril sólo se había considerado la nacionalidad peruana de los aspirantes a los premios, omitiéndose especificar la formación artística nacional:

“5° Sólo tendrán opción a estos premios pecuniarios, los artistas nacionales educados en el país.

6° Establecen los siguientes premios para los artistas nacionales educados en el extranjero:

A. Medalla de oro

B. Medalla de plata

C. Mención honrosa” (“Concurso...”, 1896:2)

Este cambio, que podría ser irrelevante, sería motivo de debate público entre los miembros del Gran Jurado Concha, además de un incidente con el artista nacional Abelardo Álvarez Calderón.

La fecha de recepción de las obras fue, asimismo, cuestionada; en un artículo difundido en *El Comercio*, algunos artistas residentes en Lima expresaron su desacuerdo en que la última fecha de entrega de obras fuese el 12 de diciembre pues sostenían que al tener el concurso “el carácter de nacional, no llegan las bases de él a las provincias sino después de varios días, reduciendo esto aún más el tiempo para ejecutar las obras” (“Concurso...”, 1896:2).

El mencionado reclamo era incongruente ya que la primera convocatoria fue propagada en abril. Aún así dos días después de la fecha límite el jurado amplió al miércoles 16 de diciembre la recepción (“Concurso...”, 1896:2). A escasos seis días del cierre se dio un nuevo cambio en las bases del concurso; fueron considerados cuatro apartados: pintura, dibujo, concurso interno de la Academia y exposición de pinturas.

En la sección de pintura, además del primer puesto se contemplaba un segundo, tercer y cuarto lugar con premios de 200, 150 y 100 soles respectivamente. Las obras eran consideradas en tres categorías:

“A. Pintura histórica, comprendiendo la pintura religiosa y la mitológica, la de costumbres y retratos.

B. Paisajes y marina, naturaleza viva y muerta y flores
C. Acuarelas.” (“Municipalidad...”, 1896:2)

En el artículo doceavo se señalaba, como uno de los requisitos, la admisión sólo de originales. El cambio más importante estaba relacionado con el premio de 1 800 soles entregado “al artista pintor que se distinga y sobresalga por su obra” pues no era considerado el requisito sobre la educación artística impartida en el país. Se omitieron, además, los reconocimientos a los pintores nacionales educados en el extranjero. En cuanto a la sección de dibujo se mantuvieron las seis categorías de las primeras bases.

La muestra paralela de pinturas, también recibió algunos cambios; el primero estaba referido a la temática: pintura histórica, paisaje y a la técnica de la acuarela. En cada categoría se establecieron como premios una medalla de oro y una mención honrosa.

La exposición tendría lugar en la Galería Merino del Palacio de la Exposición, y el horario de visitas sería de 8 a 11 am y de 1 a 5 pm, incluso feriados de 1 a 6 pm (“Palacio...”, 1896:2).

El 19 de diciembre Ricardo Heredia, presidente del Ateneo de Lima, envió a un diario una misiva dirigida al presidente del Gran Jurado Concha donde expresó su molestia ante la intromisión de facultades que había hecho este último órgano al jurado de pintura Concha

“(...) modificando a última hora y de un modo arbitrario las bases del concurso, ha hecho extensiva la convocatoria tanto a los artistas que hayan hecho sus estudios en el Perú, como a los que los hubieren verificado en el extranjero (...).” (Heredia, 1896:2)

Al ser este proceder ajeno al propósito de la señora Concha, no se estaba “obligado a tomar en consideración, cuando llegue la oportunidad, el último decreto”. Ante el comunicado del señor Heredia dos días después una nota del jurado Concha señalaba:

1º Que el Gran Jurado se ha inmiscuido en funciones propias del Jurado especial.
2º Que no pueden tomar parte en el concurso los artistas peruanos educados en el extranjero.” (“Jurado...”, 1896:1)

Pero ¿qué causas habrían motivado los cambios sucesivos en las bases del concurso? Una carta publicada por uno de los participantes, el señor José G. Otero, reveló los posibles motivos. En ésta expresó el enfado que le habían causado dichos cambios que giraban alrededor del ya consagrado Abelardo Álvarez Calderón quien, luego de ausentarse muchos años del país y haber expuesto sus obras en las Exposiciones de Londres y París, se le hacía inaceptable “creer que un artista ya al final de su carrera, que debe estar orgulloso del éxito obtenido, pretenda disputar un premio destinado para servir de aliento a los principiantes”.

Otero sostenía que el último cambio se realizaba para

“(...) no conceder al señor Álvarez Calderón la medalla de oro que le correspondería como artista educado en el extranjero. Es decir ¿Qué este artista no quiere que su país le tribute honores, no agradece, pues, entonces el que le den el pabellón gótico de la Exposición para su taller, no se conforma con la dirección de

la Academia, puesto honorífico y lucrativo? Es decir que quiere que se le suministre los medios materiales para empezar de nuevo su carrera? (Otero, 1896:3)

Respecto al cargo de Director de una academia, es probable que haya sido deducido de una nota publicada en los primeros días de setiembre a raíz de la llegada del artista al Perú, luego de veinte años de haber residido en Londres; se comentaba la oportunidad que tenía el gobierno para aprovechar la experiencia del pintor y así fundar una escuela de Bellas Artes en el país.

Al final Otero expresaba que si luego de esta pública protesta se decidió incluir los cuadros de Álvarez Calderón en el concurso Concha, él procedería al retiro de sus obras; asimismo, exhortaba a sus compañeros a no conformarse con un segundo premio y que, también, expresasen su disconformidad.

A pesar de los mencionados contratiempos, la muestra se abrió el 20 de diciembre en el Palacio de la Exposición. Un cronista lamentaba “que en esta ocasión no haya habido el entusiasmo que en certámenes anteriores”, hecho reflejado en la poca cantidad de pinturas expuestas. Luis Astete y el vigilante del museo, Farnier, realizaron la museografía en dos salas; a la derecha el dibujo y la pintura y a la izquierda, los trabajos de los alumnos de la Academia Concha (“Concurso...”, 1896:2).

Tres días más tarde fue propagada una carta de Daniel Castillo, hermano del pintor Teofilo Castillo, en la cual explicaba el motivo del próximo arribo del artista a Lima pues al parecer se habían suscitado comentarios acerca de su posible presencia en el concurso Concha:

“Tal creencia es completamente errónea, porque el objeto que lo trae aquí es dar a conocer los trabajos artísticos de la gran casa “Freitas y Castillo” establecida en la ciudad de Buenos Aires y de la que es fundador a la vez que director de la sección de pinturas y porcelanas.” (Castillo, 1896:3)

Como se recordará Castillo había sido eliminado del concurso Concha de 1891 debido a sus estudios artísticos europeos; con esta nota su hermano intentaba esclarecer malos entendidos respecto a una nueva intervención que no tendría razón de ser ⁵⁹.

A pocos días de la entrega de los premios, el Jurado especial decidió solicitar la opinión del reputado crítico Emilio Gutiérrez de Quintanilla, parecer remitido en una extensa carta al alcalde donde, como en otras oportunidades, hizo gala de un amplio conocimiento en la materia artística e inclusive museográfica. Al respecto, vertía algunas opiniones desfavorables acerca del lugar elegido para la exposición:

“(…) se escogió por desgracia, el local menos adecuado, cuya penumbra inutiliza los ojos del espectador y rebaja lastimosamente el mérito intrínseco de las obras (…).” (Gutiérrez, 1896:1)

⁵⁹ En referencia a uno de los principales requisitos para ser admitido en el concurso Concha, la formación artística nacional del aspirante.

Pero, es en el arte cuando se muestra como un duro crítico, en algunas ocasiones hasta sarcástico. Su opinión fue decisiva a la hora de adjudicar los premios.

Acerca de la originalidad de las obras, requisito en la última convocatoria decía:

“La originalidad es un resultado progresivo que se alcanza por la dedicación constante a los variadísimos cursos que dan aptitud para la composición (...) como requisito de concurso debe exigirse no hoy sino mañana cuando la Academia Concha comience a dar sus frutos (...)” (Gutiérrez, 1896:1)

Aún así se presentaron copias, una de ellas acreedora al primer premio de dibujo; estaba elaborada por la señorita Rosa Lastres y Bazo quien sobresalió con *Una turca* “gran figura ricamente ornamentada, en que pone de manifiesto sus singulares dotes de artista” (Gutiérrez, 1896:1). Otra dama que expuso una copia fue Rosa León con una *Jardinera* o *Campesina* que “revela sentimiento de artista y cierto progresivo estudio” (*Idem*). También lo hicieron Vélez con *Una hilandera* y José Otero con una copia de Laso.

En pintura de género el señor Cárdenas Albarracín expuso *El Testamento*, óleo de gran formato que puso en evidencia la inexperiencia del joven artista que

“(...) no debió abandonar de un golpe los pininos del arte para ensayarse sin fuerzas ni preparación en tela tan grande como *El Testamento*. Con dibujo y claro-oscuros deformes, no hay nada bueno en pinturas. Verdad que el predominio de la sombra conviene a la tristeza del asunto; pero el autor ha desequilibrado de tal manera las masas de luces y sombras, que se va mucho más lejos que Rembrand (...). La sombra que cubre el testamento es imperdonable priva de aire al testador, que se asfixia entre esas masas duras (...)” (*Idem*)

Juan Lepiani, reconocido por sus temas históricos como *El último cartucho* y la *Proclamación de la Independencia*, presentó una pintura de género, *Maternidad*, que recibió duros comentarios de Gutiérrez:

“No ha realizado su pensamiento, ni en el dibujo ni en el colorido, ni mucho menos en la expresión. El rostro de la nodriza o madre esta enharinado de azul y rojo como cara chafarrinada de carnaval. El benemérito que chupa el jugo materno carece de modelado y morbidez y sorprende como no gime, rabia y se desespera, el muy resignado, después de la azotaina bárbara que denuncian sus impávidas nalgas, vueltas al espectador ¿En donde esta la dignidad augusta de ese abnegado y alto ministerio de la naturaleza, que se llama maternidad?” (*Idem*)

Aunque Gutiérrez Quintanilla se mostró preocupado por el talento artístico de Lepiani, finalizó con un ácido comentario:

“(...) hace más de cuatro años de proclamar el talento de este artista con la misma franqueza que hoy, alarmado ante la desgraciada tela, revelo el temor de que la gruesa y sustanciosa leche se corte y se nos vuelva suero”.

Con el mismo tono se refirió al lienzo de Benigno Cáceres titulado *La luna de miel en el mar* que a pesar de ser este momento “la más alta nota de la techura conyugal en los labios del amor triunfante”, el autor apenas logró transmitir una “quietud de sueño” (Gutiérrez, 1896:1).

La curiosidad fue el nombre del lienzo de Isaac Angulo; representaba en un taller de un artista a una niña que levanta la tela que cubría un cuadro (“Concurso...”, 1896:2). A decir de

Gutiérrez el color no fue bien logrado por Angulo pues el uso excesivo del gris dañó la expresión de la protagonista.

En pintura y dibujo fue representado el retrato. En esta última disciplina participaron tres señoritas: Rosa Lastres con un *Retrato del doctor Ricardo Flores*, Armidalsia con el *Retrato del Presidente Nicolás de Piérola* y Josefina Devescovi con *Una cabeza de niña* (“Concurso...”, 1896:2).

Vélez expuso en carboncillo el *Retrato de José Antonio Miró Quesada* de cuerpo entero, el cual Gutiérrez calificó de magnífico pese a ser realizado años atrás, lo que dificultaba reconocer el parecido con el modelo. La técnica del artista era alagada por el crítico:

“El lápiz de Vélez es correcto, limpio y elegante. Comprende y define bien el contorno y sabe expresar las modulaciones de la luz sobre los relieves con vigor y sencillez.” (Gutiérrez, 1896:1)

En pintura Otero mostró un *Autorretrato*, *Un busto de mujer* y una *Cabeza de viejo* cuya expresión escondida por el sombrero “es imposible al espectador sorprender y apreciar”, no obstante se encontraba “libertad, firmeza y valentía en la ejecución” (Gutiérrez, 1896:1), aptitudes que merecían ser incentivadas. El jurado decidió entregarle el tercer premio consistente en 150 soles.

El paisaje no tuvo buenos exponentes. El señor Bravo participó con uno que “carece de dibujo, claro-oscuro y perspectiva” (Gutiérrez, 1896:1). Por su parte Olivera expuso una *Marina* “gris de hojalata” (*Idem*) que sólo tenía el mérito de representar un paisaje peruano, vista del Callao. En la técnica de la acuarela, la única obra mencionada fue la de Oyague quien exhibió el interior de un claustro, asunto dentro del paisaje urbano.

El tema de la muerte fue tocado por el seudónimo “Horacio” en *Episodio trágico* que representaba

“(…) con notable talento en este asunto pasional, que es de lo más conmovedor y violento. Un fraile acaba de asesinar a una mujer y en nerviosa, terrible crisis, se va huyendo de sí mismo. Escena histórica. Con sencillos medios y en pequeñas dimensiones, el artista se coloca a la altura del asunto en la figura del fraile, que es la principal. El rostro, el movimiento del cuerpo, el aire de la marcha, preceden de un solo resorte: la criminal estampida de esa alma. El dibujo regular; el colorido pobre, pero la concepción, de verdadero artista.” (*Idem*)

Aunque la técnica no era resaltada, Gutiérrez puso énfasis en la idea, es decir en la manera de cómo el artista había expresado el momento tenso en la figura del personaje principal, talento que no se aprendía en una escuela; era por eso importante no sólo lo aprendido en una academia de arte, sino el sentimiento que podía expresar un artista en su obra, lo que al parecer logró “Horacio”.

El tema social lo abordó Benigno Cáceres en *Los mendigos de la puerta de San Pedro* en el que la

“(…) iluminación melancólica, crepuscular, vigoriza singularmente la expresión del asunto transmitiendo al espectador ese inconsolable sufrimiento del indigente, dejándole sentir el gemido de la miseria abandonada a la caridad.” (*Idem*)

Este óleo parece ser visionario pues cinco años después un periódico expresaba su inquietud ante el alarmante incremento de la mendicidad en uno de los lugares más concurridos de la época, el Paseo Colón, donde acudían diariamente, por las tardes, un grupo de indigentes (“La mendicidad”, 1902:2).

Sobre los dos lienzos presentados por este artista, Gutiérrez consideró que el trabajo pictórico era superior al dibujo: revelaban “cierta libertad y franqueza que con mayor estudio permitirán al señor Cáceres llegar al estilo”.

En la misma línea social se encontraba la obra *La actividad en descanso* de Isaac Angulo, cuyo personaje principal era un empedrador que, a pesar de sus deficiencias técnicas, logró impresionar al crítico:

“la obra revela talento, aptitud superior. En mi concepción, sin duda insignificante, es la que con mejor título aspira al premio.” (Gutiérrez, 1896:1)

Luego de exponer su punto de vista acerca de las obras, su parecer era

“(…) que en justicia ninguno de los cuadros exhibidos merece esta vez el gran premio de 1 800 Soles y lo afirmo aún cuando tuvieran derecho a disputarlo las cuatro grandes telas *Periódicos ilustrados*, *Charmense*, *Una taza de té* y *Retrato de Señora*.” (*Idem*)

Así de categórico fue el análisis de Gutiérrez de Quintanilla. Las mencionadas obras merecieron comentario aparte dada la controversia que suscitó la presencia de Álvarez Calderón. Aún fuera de concurso fueron expuestas junto con la de los aspirantes, hecho que no pasó desapercibido a Gutiérrez, quien al referirse a la deficiente distribución de los cuadros sostuvo:

“En la instalación se nota otro grave defecto en daño de los exponentes sus obras están deprimidas por el efecto del contraste al lado de otros trabajados con esmero y tiempo de sobra, no solamente en Lima sino en Londres, que no entran en concurso y cuya presencia allí, de todo punto impertinente, no admite explicación ni excusa de ninguna clase.” (*Idem*)

Estas mismas obras habían recibido grato reconocimiento de parte de un entusiasta cronista, texto publicado antes de haberse abierto la muestra. Dichos cuadros, llegados de Europa, habían sido expuestos en el Salón de París y en la Real Academia de Londres. Respecto a la pintura *Periódicos ilustrados*, un comentarista dijo:

“(…) representa una madre de familia rodeada de sus hijos, hojeando uno de esos periódicos. La fuerza del colorido, la manera amplía y libre como están tratados los detalles, la expresión dulce y tranquila de las figuras, todo, todo está tan bien combinado que el cuadro es la reproducción fidelísima de una de esas escenas plácidas del hogar y revela en el artista esa ternura y delicadeza íntima del observador profundo de la naturaleza humana.” (“Arte...”, 1896:2)

A opinión de Gutiérrez, la obra de Álvarez Calderón debía ser juzgada según la condición ventajosa en que se encontraba, como artista formado en Europa; es así que sobre ella expresó:

“(…) en *Periódicos ilustrados* el scorzo de una de las piernas que hay por el suelo, ese no es el trabajo geométrico de la forma aparente. Con tal descuido están ejecutadas las carnes de las mismas piernas que, o concedo que están inconclusas o les niego morbidez, valor anatómico, delicadeza y transparencia en la carnación infantil y fresca epidermis, (...). La mano de la chica, vestida de feo amarillo (...) aquella que se apoya sobre el espaldar de un sillón, no puede ser la mano de ese cuerpo en razón de su pequeñez, (...).” (Gutiérrez, 1896:1)

La segunda pintura, *Charmense*, fue descrita por el primer cronista sin mencionar el título:

“(…) un trabajo de bastante mérito que representa una niña ligeramente cubierta con un tul y que tiene hipnotizada a una serpiente. En este cuadro Calderón ha hecho un fidelísimo estudio del cuerpo humano.” (“Arte...”, 1896:2)

Mientras Gutiérrez comentaba:

“Digo de *Charmense* que el cuerpo de la clorótica ninfa, no bien ajustado a la proporción humana, presenta una actitud angulosa, dura, fija que recuerda las que Ingres ha dado a sus figuras de mujer (...). Reputo de mediocre gusto a esa serpiente tan fácilmente seducida por la no muy singular sonata (...).” (Gutiérrez, 1896: 1)

De este óleo, actualmente conocido como *La encantadora de serpientes* (foto 21), resulta interesante analizar la respuesta del público limeño pues el tema del desnudo femenino, al parecer no concitó mayor interés. Situación del todo contraria suscitó 32 años antes la exposición del cuadro de Cordero *La Bañista* que escandalizó a México, mientras que para 1904 el dibujo de modelos femeninos aún era prohibido en la Academia de Bellas Artes de Venezuela (Ades, 1989:30). La pintura *Una taza de té* o *An afternnon tea* representaba a

“(…) una señora de porte agraciado y simpático, sentada junto a una mesa y con una taza de té en la mano. La manera natural y elegante con que el artista ha sabido colocar la figura, causa entusiasmo y no en valde ha merecido esta obra el sincero aplauso de los conocedores.” (“Arte...”, 1896:2)

Respecto al uso de los temas el cronista tuvo una posición interesante:

“Saber dar interés y presentar con novedad y fuerza, asuntos de suyos sencillos, es relevante artista, porque, indudablemente, no consiste el mérito de un pintor en escoger como objeto de un cuadro un tema grandioso, sino saber enaltecer cualquier tema (...).” (*Idem*)

Queda atrás ese estatus que distinguía a la pintura histórica frente a los demás temas; se comprende para entonces que era el artista quien engrandecía una obra con su técnica y expresión.

Respecto a las demás categorías del concurso de dibujo Gutiérrez de Quintanilla no emitió ningún juicio por haberse presentado pocos trabajos y de baja calidad.

El veredicto del jurado trajo suspicacias dentro de los participantes puesto que la opinión del crítico Gutiérrez se siguió fielmente. El reparto de premios se llevó a cabo en el local del Concejo Provincial de la siguiente manera:

“1er Premio de S. 1 800, Suprimido
2do Premio de S. 200 al señor Isaac Angulo
3er Id de S. 150 al señor José G. Otero
4to Id de S. 100 a la firma “Horacio”.” (“Concurso...”, 1896:2)

El primer premio en dibujo lo obtuvo la señorita Rosa Lastres y Bazo en la categoría de la mejor obra de dibujo natural realizada en cualquier procedimiento y superficie.

Sin duda el citado informe de Gutiérrez hizo encender la ira de algunos concursantes ya que sin ser asesor oficial del jurado especial se consideraron todas sus apreciaciones.

El último día del año fue publicada en *El Comercio* una nota de protesta. Firmada bajo el seudónimo Justicia, expresaba primero su disgusto frente al silencio de los exponentes ante dicho informe puesto que el referido documento sólo servía para desanimar a los jóvenes aficionados. Este anónimo defensor de los intereses de los participantes era también un admirador de la obra de Álvarez Calderón

“El deseo de herir del informante es tan claro, que sin embargo de que los cuadros del señor Álvarez Calderón no están en concurso, se ha ocupado de ellos con una crítica tan poco delicada que ahí se conoce la mala índole del escritor (...) mientras tanto es la voz general que dichos cuadros son magníficos (...).” (“Justicia”, 1896:4)

Para terminar expresaba su desacuerdo frente a la resolución de eliminar el primer premio pues éste debió entregarse al mejor cuadro expuesto, sin guiarse, el jurado, de la opinión del crítico.

Iniciado el nuevo año el concurso de 1896 seguía fomentando controversia. En la primera semana de enero se dieron a conocer dos misivas, la primera de Álvarez Calderón y la segunda de Isaac Angulo y José Otero, quienes habían obtenido el segundo y tercer lugar, respectivamente.

En *El Comercio* del 1º de enero se publicó la carta, fechada el 22 de octubre, de Álvarez Calderón dirigida al ministro de Justicia y presidente del jurado Concha; es significativo recordar que ese mismo día habían sido propagadas las bases donde se establecía un premio honorífico a los artistas nacionales educados en el extranjero. Aún, contando con este aliciente, Álvarez sostenía como un acto arbitrario el considerarlo como artista “educado en el extranjero” pues:

“Debo declarar ante todo y bajo la palabra de caballero, que yo no he hecho mi educación artística en Inglaterra, jamás he recibido lecciones de pintura en ese país. Me he dedicado a pintar allí y a enseñar pintura bajo mi propia inspiración y en ningún motivo bajo la dirección de maestro alguno. No podrá, pues excluirseme bajo el pretexto de haber sido educado fuera del país”. (Álvarez Calderón, 1897:3)

Este argumento era discutible pues el artículo dado a luz con motivo de su arribo a Lima destacaba el éxito de su pintura en los Salones de París e Inglaterra y de su experiencia como director de una Escuela de Bellas Artes. El acceso a estos centros de exposición implicaba cierto prestigio que, con dificultad, se obtenía sin una formación académica. Más allá de su argumento para no ser descalificado, expuso razones valederas para que se modificaran las bases del concurso de pintura. El pintor señalaba que al sólo admitirse obras de aficionados o pintores educados en un inadecuado ambiente como el nuestro, “se le condena a solo moverse dentro de un círculo siempre igual y siempre estrecho y a estancarse y paralizarse por falta de nuevas ideas y nuevos horizontes” (Álvarez Calderón, 1897:3).

El otro comunicado fue divulgado días después en el mismo diario. En él Angulo y Otero manifestaban su postura respecto al informe de Gutiérrez de Quintanilla; sostenían que el referido documento fue aprobado sin ser discutido dada la imposibilidad de premiar a Álvarez Calderón, el candidato favorito, y aunque consideraban suprimir el primer puesto como un acto irregular, acataban el veredicto del jurado (Angulo y Otero, 1897:3).

A pesar que en la ceremonia de entrega de los premios Concha, celebrada el 28 de diciembre, no se mencionó nada acerca de la convocatoria a un concurso de pintura para el año entrante al no haberse entregado el primer premio, el jurado, saliéndose de los parámetros establecidos por el Reglamento, determinó convocar a un nuevo concurso.

5.2.2 CONCURSO DE DIBUJO Y PINTURA 1897

En la primera semana de octubre se difundió el decreto emitido por la Alcaldía Municipal respecto al nuevo concurso Concha de pintura que debía celebrarse ese año; en las primeras líneas se reafirmaba el poder del jurado especial, disponiendo:

- “1º Convócase a un concurso de dibujo y pintura que se abrirá en esta capital el domingo 10 de diciembre del presente año, en el cual sólo tomarán parte los artistas nacionales educados en el país.
- 2º Se establecen los siguientes premios; sección de pintura
- 1º Un mil ochocientos soles al artista pintor que se distinga y sobresalga por su obra
- 2º Medalla de oro
- 3º Medalla de plata.” (“Concurso...”, 1897:2)

Como se observa se mantienen las disposiciones del concurso anterior respecto a las categorías temáticas de las obras y a la originalidad, en tanto el de dibujo fue modificado en los premios, considerado sólo el aliciente honorífico. La museografía fue encargada, una vez más, a Luis Astete (“Concurso...”, 1897:2).

El 16 de diciembre se acordaron tres premios pecuniarios: 200, 150 y 50 soles, independientes del de 1 800 soles (“Jurado...”, 1897:1).

Asimismo, fue convocado, por primera vez, un grupo de asesores; uno de los primeros fue Emilio Gutiérrez de Quintanilla (“Jurado...”, 1897:1) cuya labor fue conocida el 17 de

diciembre; con posterioridad fueron designados Scipión E. Llona⁶⁰, nombrado por renuncia de Enrique Barreda⁶¹ y Ricardo Ortiz de Zevallos⁶².

En este certamen, donde participó un mayor número de obras y temas, la pintura de género alcanzó más galardones. Y aunque, según las disposiciones, las copias no serían admitidas, éstas volvieron a ocupar un lugar importante.

Los asesores redactaron dos informes; Gutiérrez y Ortiz de Zevallos realizaron uno donde vertían sus opiniones de manera individual mientras que Llona lo hizo aparte.

La pintura de género tuvo entre sus mejores representantes a Luis Astete con el óleo *Reminiscencias* donde representó a

“(…) un caballero, en cuya cabeza se ve la nieve de los años, lo cual no alcanza a enfriar el entusiasmo por la música. A su lado, se halla una niña, sin duda nieta suya, que de pie escucha atentamente notas que lanza a la guitarra. En el asiento de una silla se ven varios papeles donde se vislumbran notas musicales (...)” (“Concurso...”, 1897:2)

Sin embargo, su participación no fue recibida con agrado por algunos competidores; José Otero exhortó al jurado para retirarlo del certamen por haber recibido lecciones artísticas en Madrid. Tras enviar Astete un escrito donde se defendía de la acusación, el jurado declaró al pintor expedito para participar en cualquier concurso nacional (“Concurso...”, 1897:3). Esto no satisfizo a Otero quien, luego de unos días de entregados los galardones, envió una carta abierta donde se quejaba de la función desempeñada por Astete como encargado del arreglo de las obras en el Palacio de la Exposición, asunto que trataremos más adelante.

Pero, retomemos las impresiones acerca de la pintura de Astete pues los asesores tenían opiniones distintas; mientras Gutiérrez la estimaba merecedora de la medalla de oro, Ortiz de Zevallos la consideraba para el premio mayor. Por su parte Llona dijo:

“Esta obra es la de mayor talento artístico revela, y en la que he podido observar mayor suma de cualidades y de dificultades vencidas y menor número de defectos. Se ve con claridad que el trabajo ha sido allí inspirado y sostenido por el natural, la

⁶⁰ Scipión Llona (1865-1949) nació en Lima. Estudió en París en el colegio de Naully, en el Instituto Científico de Grande pero amplía sus conocimientos con el reconocido matemático Federico Villarreal. Concluyó su carrera en la Escuela de Ingenieros. En 1908 fundó el observatorio sismológico y el servicio de estación mareográfica del Callao siendo el iniciador de los estudios cosmológicos en el Ministerio de Fomento. En 1918 editó la obra *Sismología cicloidial* que le significó un enorme prestigio (Milla Batres, 1986:322, 323).

⁶¹ No confundir con el artista plástico Enrique Domingo Barreda. Enrique Barreda y Osma nació en Lima en 1847. Se dedicó desde muy joven al comercio, el que le deparó éxitos que lo llevaron a la Alcaldía en 1894. Fue Director de la Beneficencia Pública, Presidente de la Cámara de Comercio y del Club Nacional (Milla Batres, 1986:388). En la controversia que se suscita a raíz de la entrega del dinero de la donación Concha al gobierno, Barreda se manifestó en contra de la decisión y lo expresó en varias cartas enviadas a la prensa.

⁶² Ricardo Ortiz de Zevallos proviene de una familia de aristocrático linaje; sus antepasados eran los Marqueses de Torre Tagle. Es enviado desde muy joven a Francia donde estudia en el Liceo de Versalles. Regresa al Perú e ingresa en la facultad de Jurisprudencia de la Universidad Mayor de San Marcos. Se vuelve desde entonces un ciudadano con activa labor política y social. Hombre de muchas facetas y “de cultivado espíritu” llega a formar una selecta y numerosa colección de pinturas que por muchos años fue la mejor del Perú (Jiménez, 1944:2).

exactitud irreprochable del dibujo, la verdad anatómica, el atrevimiento y la crudeza misma, de ciertas pinceladas, no dejan lugar a duda a ese respecto.” (“Concurso...”, 1897:3)

El jurado decidió otorgar a Luis Astete la medalla de oro más 200 soles por este óleo. La obra, hoy día conocida como *La lección de guitarra* (foto 22), presenta un conjunto agradable en cuanto a forma y color. La escena se desarrolla en el rincón de una habitación en donde un hombre de avanzada edad, sentado en una silla, toca la guitarra mientras una niña lo observa con interés. Las lecciones son extraídas de las partituras dispuestas sobre la silla en la que se apoya la niña. La protagonista es la luz que ingresa desde la ventana situada en el lado izquierdo y que le sirve a Astete para mostrar su manejo del claro oscuro, apreciado en el rostro del anciano y en la sombra de su mano que se proyecta sobre el instrumento musical.

Aunque había sido descalificado en el certamen de 1891 por ser “artista consagrado”, Evaristo San Cristóval concursó con dos obras; una era el óleo *Charitas* que representa “a una madre de caridad que da a besar una cruz a un niño que se halla en compañía de su hermanita”. Quizá la costumbre de apreciar sus litografías hizo que considerasen

“El dibujo es bastante correcto; pero en el claro oscuro se nota que el autor es poco práctico en el manejo del color.” (“Concursos...”, 1897:3)

A pesar de este comentario el óleo le mereció a San Cristóval un premio de 150 soles. De la otra obra, no se hizo mayor referencia que la de ser un paisaje original.

María Jesús Rospligiosi recibió un reconocimiento por *Un paisaje* trabajado al pastel en el que revelaba “buen gusto para este género de pintura” (“Concurso...”, 1897:2). E. Hockoppler, en el mismo asunto, se hizo merecedor a una medalla de plata.

Aunque el título se presta para considerarlo dentro de la temática de la muerte, la imagen no deja equivocarnos; se trata de una de las pinturas presentadas por José Otero, *El designado para la muerte* (foto 23), donde se aprecia a dos hombres en el campo; uno de ellos, vestido con poncho a la usanza de la sierra, pastorea a las ovejas mientras el otro señala, a quien da el título a la obra: otra oveja; realizada dentro de una composición apaisada donde el cielo ocupa gran parte del lienzo. El artista ubicó a los personajes en un paisaje andino “para el cual tomó su croquis en un viaje que hizo al interior el año próximo pasado” (“Concurso...”, 1897:2).

A pesar del comentario favorable al paisaje, Otero no recibió premio por este óleo sino por uno de tema social, *Los desocupados*, donde “revela su vocación de artista” (“Concurso...”, 1897:2) aunque sombrío y “algunas de sus figuras adolecen de defectos de dibujo” (*Idem*), lo hizo merecedor a 200 soles.

En acuarela el único representante fue Oyague con *Una herrería* “tomada del natural en la vecina Villa de Chorrillos” (“Concurso...”, 1897:2).

En el tema social Ysaac Angulo expuso *El trabajo*, donde varios obreros participan en la construcción de una fábrica con las figuras dispuestas de manera adecuada; el color no termina de convencer pues “hace desear más fuerza en el claro oscuro para destacar las figuras y dar más espacio y aire entre una y otra” (“Concurso...”, 1897:2).

Gutiérrez dijo:

“Situadas en la extremidad superior de un edificio quedaban sometidas sus figuras a las reglas de la representación aparente. Siendo forzoso, en consecuencia, trazar la línea del horizonte debajo de la tierra, como única manera de expresar la altura sobre el ojo del espectador, la cara invisible del andamio tenía que ser la inferior, y era inevitable escorzar todas las figuras. Las exigencias de la perspectiva están completamente sacrificadas. La línea del horizonte dentro de la tela. Las figuras carecen de escorzo: las vemos de frente y colocadas en el terreno del espectador, lo cual es absurdo.” (Casiac, 1897:4)

Este comentario sería materia de protesta por parte del artista en un comunicado publicado en *El Comercio* bajo el seudónimo de Casiac, en donde, citando lo dicho por Gutiérrez sobre “las exigencias de la perspectiva” (Casiac, 1897:4), exponía las razones por las cuales situaba la línea del horizonte de esa manera, la misma que debía ser puesta por el artista “en el lugar que le plazca consultando únicamente la mayor o menor belleza que la colocación de esa línea reporta al cuadro” (*Idem*). Lo interesante del descargo de Angulo son los libros citados para sostener su postura, entre ellos el *Museo Pictórico* de Palomino y el *Manual de Perspectiva* de Hermaéz de Perea.

A partir el siglo XVI, con el afán de deslindar a la pintura del lugar que ocupaba dentro de las artes mecánicas se impulsó el estudio de la perspectiva y la geometría en las artes. Para ello era necesario un nuevo concepto en la educación artística. Inspirado en las teorías que propugnaba Leonardo, se proponía un revolucionario programa donde la perspectiva ocupaba el primer nivel⁶³, mientras que Alberti opinaba que “el artista debía de tener un gran conocimiento geométrico y matemático con el fin de dominar el nuevo método de representación que es la construcción perspectiva” (Matilla, 1989:41). Así surgió en Europa una gran variedad de textos de enseñanza para representar las figuras y el espacio perspectivo en el que se inscribían. Uno de los más importantes, de los realizados en español, aunque no específico en el asunto de perspectiva como otros, fue el tratado de Antonio Acisclo Palomino y su *Museo Pictórico*.

Angulo envió también *Un bodegón* donde dispuso a un pato muerto acompañado de legumbres de buena factura, mas no así la botella, el jarro y el cuchillo que los acompañan (“Concurso...”, 1897:2).

Máximo Corbacho concibió una “escena de muerte entre indios” (“Concurso...”, 1897:2), figuras que aparecían bien caracterizadas. Por estos años todavía eran escasas las

⁶³ Este programa, revolucionario para la época, consideraba como primera asignatura a la perspectiva, después la introducción en la teoría y práctica de la proporción, dibujo basado en los dibujos de su maestro, el dibujo de relieves, de la naturaleza y al final, la práctica de su propio arte (Pevsner, 1982: 38).

representaciones de indígenas y más aún en grupo; una de las primeras había sido la serie de Pascanas de Laso, concebidas en 1851.

El retrato en esta oportunidad no fue numeroso. Dos artistas lo concibieron de distinta manera; Ana Manzanares ejecutó un *Retrato de un niño* que recibió un buen comentario; realizado

“(…) al desfumado, tamaño natural. En el dibujo como en la pintura se puede representar lo fuerte y duro como lo blando y suave. Y es así que un dibujo al desfumino se presta más al modelado de la figura y a la suavidad y transparencia de los tonos (…).” (“Concurso...”, 1897:2)

Mientras que Jorge Bustamante eligió la figura del héroe nacional Francisco Bolognesi para plasmarlo en un pequeño cuadro hecho a pluma “rodeado de alegorías militares” (“Concurso...”, 1897:2).

En cuanto a las copias, la señorita María Larco mostró *Un paisaje* y *Una marina*; en ambas resaltó “su buen gusto particularmente en el colorido” (“Concurso...”, 1897:2). La primera le vale una de las tres medallas de plata. Marina Luisa Alvarado expuso dos dibujos, copias de litografías *La oración* y *El estudio*; también Rosa Debordes exhibió un pequeño dibujo, mientras que Otero, al que ya nos referimos, lo hizo con *El artista del convento*.

Aunque copias, un grupo de trabajos no fueron considerados en las crónicas como tal, por lo que hemos optado por crear otro rubro, el de “figuras de estudio” realizadas como parte del aprendizaje artístico; copiándose de las cartillas, de esculturas o en el mejor de los casos “del natural”⁶⁴, término utilizado para la obra realizada con un modelo vivo. Es el caso de Oyague quien presentó “un estudio al desfumino tomado del modelo vivo” (“Concurso...”, 1897:2). No recibió buen comentario Gérôme con *Una cabeza de mujer*; pues le aconsejaron “estudie más antes de hacer su exhibición en público” (“Concurso...”, 1897:2).

No le fue mal a Luis Ugarte con *Una cabeza de niña*; la protagonista aparece “envuelta en un abrigo de piel blanca”; aunque consideraron al dibujo bueno “el colorido es exagerado en algunas partes de la cara” (“Concurso...”, 1897:2). En su informe Gutiérrez la recomendó para el premio de 100 soles, pero el jurado Concha (diciembre 27) la declaró fuera de concurso por haber sido Ugarte agraciado con el primer premio en 1891; entonces se decidió otorgarle una medalla honorífica de plata (“Premios...”, 1897:2).

El tema histórico fue tratado por José Effio en un lienzo de gran tamaño llamado *La fundación de Lima* (foto 24), donde representó el hecho del 18 de enero de 1535, óleo realizado especialmente para el concurso (“La fundación...”, 1897:1). En la pintura de formato apaisado, se aprecia el momento cuando se bendice la primera piedra de la primera iglesia limeña, evento en el cual participan el poder eclesiástico representado por los tres sacerdotes, el poder político y social con los españoles vestidos de guerreros portando sus armas y en especial en la figura

⁶⁴ La secuencia de dibujo de dibujos, dibujo de modelos, dibujos de modelo vivo, se consideraba como base del plan de estudios académicos hasta gran parte del siglo XIX (Pevsner, 1982: 73).

del conquistador, Pizarro ubicado en el centro de la pintura. Al extremo derecho un grupo de mujeres indígenas ataviadas con plumas y joyas son testigos silenciosos de la ceremonia. La historiadora Nanda Leonardini comenta:

“A pesar de que en primera instancia no se percibe violencia, esta obra guarda un soterrado mensaje de denuncia que se impone por la fuerza material y espiritual. Effio expresa esta idea en las armas erguidas, en los atuendos de hierro, en la ausencia masculina indígena y en la forma voluptuosa de representar a las mujeres que, sin otra alternativa, sus vientres servirán para dar inicio al tan controvertido mestizaje, y al sistema de castas donde las minorías no europeas serán las perjudicadas.” (Leonardini, 1998:180)

Effio era producto cultural de dos minorías étnicas (italiana y africana) lo que probablemente influyó en su particular concepción del episodio histórico. Por esta obra le fue otorgado el premio de 100 soles.

Desde la primera nota que comunica la ejecución de esta pintura había transcurrido poco más de un año cuando el 24 de diciembre se anunció que Effio “acaba de dar la última mano a la obra” (“La fundación...”, 1897:1). Fue considerada como una de las mejores en su estilo, no sólo porque el artista había tratado de representar lo más fidedignamente posible el hecho sino, porque logró conciliar “la exactitud con la belleza” (*Idem*). Estos motivos llevaron al entusiasta articulista a sugerir:

“Valiosa adquisición haría en verdad con ella el Municipio para exornar su salón de sesiones.” (“La fundación...”, 1898:2)

Dichas palabras motivaron a que Effio, un año después, acudiera al Concejo Provincial a fin de ofrecer el lienzo; mientras que se decidía la compra propuso que su óleo fuese colgado en el salón de sesiones, tal y como se hizo (LACPL, 1899:57). El escrito fue presentado en la sesión del 21 de junio de 1899 (LACPL, 1899:74) y aunque se desconoce en qué circunstancias las negociaciones siguieron su curso, *La fundación de Lima*⁶⁵ forma parte en la actualidad de la colección del Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia.

Se ha dejado para el final la pintura ganadora, motivo de diferencias entre los miembros del jurado, además de ser la única obra con tema religioso que obtuviera el máximo galardón en los concursos Concha. Se trata de *La oración en el huerto* de Juan Oswaldo Lepiani, de dimensiones considerables pues mide tres metros de altura; está representa con

“(…) un claro oscuro, escuela italiana, color caliente y pastoso y tiene golpes de luz, de admirable efecto. El Salvador, de tamaño natural, arrodillado sobre una peña, en el éxtasis de la oración, levanta sus ojos al cielo y en actitud celestial contempla al ángel que se le aparece, representando el conocido pasaje de la Biblia. Los apóstoles dormidos. Él situado a la izquierda, está muy bien representado. La

⁶⁵ En 1902 el Concejo Provincial de Lima solicitó al pintor Lepiani, por ese entonces radicado en Europa, la realización de dos obras; una de ellas *La fundación de la ciudad*. El artículo firmado por el seudónimo Moliere criticaba la actitud del Concejo por la manera de hacer el encargo pues estando lejos el artista ¿Cómo iba a realizar el paisaje? ¿Qué modelos le iban a servir de referencia? “Si no hay concordancia perfecta no hay obra de arte” (Moliere, 1902: 2).

figura principal resalta de una manera notable. La expresión del rostro está muy bien representada y las manos y la capa, que cae del hombro con la mayor naturalidad, carecen de defectos (...).” (“Premios...”, 1897:2)

Luego de esta opinión favorable se mencionaron los adelantos alcanzados por su autor pues desde el anterior concurso Concha donde presentó la *Maternidad* “hay un abismo” (“Premios...”, 1897:2). Se señaló que algunas imperfecciones en el ángel se debían a que Lepiani aún no concluía el óleo dado que lo había empezado a realizar ese mismo mes. Entre los detractores a que Lepiani obtuviera el primer premio circulaban las versiones que la pintura era copia e inclusive hasta un retoque, llegando al extremo de “que se ha arañado en la parte baja para descubrir la pintura” (“Premios...”, 1897:2).

A pesar de estos inconvenientes, Lepiani sostuvo la autenticidad de su obra ante el alcalde, por lo que se le adjudicó el primer premio dadas sus “relevantes aptitudes” que hacían de él “un artista nacional de grandes esperanzas y digno de la mayor protección” (“Premios...”, 1897:2).

Años más tarde su primer lugar es puesto en tela de juicio pues Lepiani antes de presentarse al concurso había viajado a Europa y al parecer habría tomado algunas lecciones de arte, asunto expuesto en una contienda entre Benigno Ruiz y Luis Astete, a propósito de la participación de este último en el concurso de pintura de 1902; al respecto el artista dice:

“Don Juan Lepiani fue también admitido y premiado, no obstante haber estado en Europa cuando contaba más edad que yo, y después de haber pintado allá bajo la dirección de Bonnat.” (Astete, 1902:4)

El tema religioso tuvo en nuestro país un conocido e importante desarrollo durante la Colonia dado su importancia en la tarea evangelizadora. Aunque luego de la Independencia ya no gozó de ese papel protagónico se siguió produciendo, ahora relacionado a la devoción personal. Como en otros casos, la ausencia de trabajos sobre los temas pictóricos decimonónicos es una traba para dilucidar la verdadera dimensión de los asuntos religiosos; así lo señala también Leonardini:

“Sin lugar a dudas, si tenemos en cuenta las obras anónimas, cuya mayor parte se halla dispersa y no catalogada, es la temática religiosa la que tiene más alto número de lienzos. Curiosamente es a la vez este tema el menos difundido, pues estos cuadros han sido considerados en estudios anteriores de manera tangencial.” (Leonardini, 1998:263)

Como en otros concursos Concha, en este también se produjo un desencuentro entre algunos de los aspirantes. En líneas anteriores se dejó entrever la indisposición surgida entre Otero y Astete que continuaba luego de adjudicados los galardones. Después del fallido intento para retirar a Astete del certamen, Otero envió una carta al presidente del jurado en la que de manera ofensiva relató:

“Viendo la ineptitud del encargado de recibir los cuadros para el concurso de pintura que se ocupaba de todo menos de cumplir la misión que se le había

encomendado y temiendo por la suerte que correrían mis cuadros en ese desorden (...).” (Otero, 1898:4)

Pero se convierte en una acusación más grave cuando señaló al pintor como el posible culpable de dañar su pintura, *El designado para la muerte*, la que tenía

“(…) una rotura en la parte superior, hacía la izquierda, algo así como un puntazo de bastón. La falta es grave, revela la más innoble acción de un cobarde individuo, que aprovechando de la soledad, se ensañó en lastimar una obra, movido tal vez por la envidia.” (Otero, 1898:4)

Esa misma semana Luis Astete respondió con una contundente carta a las acusaciones del pintor:

“Siento en el alma que la famosa tela “El destinado para la muerte” haya resultado con un rasguño en la “parte alta del lado izquierdo” y crea el jovencito Otero que yo no he producido el desperfecto en cuestión, tanto porque no acostumbro jugar a nadie semejantes partidas, cuanto porque, en el supuesto absurdo de que las jugara, no las aprovecharía nunca contra un principiante en pintura como Otero, a quien no puedo envidiar ahora ni envidiaré jamás.” (Astete, 1898:4)

El 30 de diciembre de 1897 se publicó una nota acerca de la posibilidad de establecer un Salón Nacional para exhibir obras de artistas peruanos; para ello el Gobierno

“(…) debe, pues, procurar la formación de una galería de ese género, comprando desde ahora como medio de estimular a los aficionados, los cuadros que han sido premiados en el reciente concurso, a fin de que sirvan de base a la colección.” (“Colección...”, 1897:2)

De esta manera los logros alcanzados por nuestros compatriotas no quedarían en esfuerzos vanos sino en interesantes precedentes que con el tiempo llegarían a dar una idea general de nuestro grado de adelanto en materia pictórica.

5.2.3 CONCURSO DE ESCULTURA 1899

En la sesión del 14 de abril, celebrada por el Gran Jurado Concha, se acordó atender la sugerencia de Palma

“(…) de convocar al concurso del premio de S/. 1 800 que debe otorgarse en Diciembre del presente año al artista pintor o escultor nacional, opinando porque este año debe ser de escultura.” (LAGJC, 1899:8)

A pesar que en el concurso Concha de 1891 participaron esculturas, la mayoría de Ricardo Suárez, fue en realidad éste el primero, de cuatro certámenes, dedicados sólo a la escultura y organizados en el lapso que se investiga.

El 16 de diciembre la prensa informó que el concurso tendría lugar en el Palacio de la Exposición a partir del día 20, última fecha para llevar sus obras (“Concurso...”, 1899:2). Sin embargo, tres días después se amplió hasta el 22 de diciembre día de la apertura de la muestra (“Concurso...”, 1899:1).

La inauguración contó con la presencia de los miembros del Gran Jurado y tuvo lugar en una sala especialmente acondicionada:

“(…) entrando a los altos del Palacio de la exposición. Todo él, presenta un golpe de vista alegre pues las paredes y las diferentes galerías donde se exponen los objetos de los concursantes han sido tapizadas con los colores nacionales. A uno de los lados del salón, en medio de banderas, guirnaldas y flores, y junto al escudo patrio, se destaca un retrato al óleo de la benefactora y fundadora de la institución Concha. Le hace pendant el escudo de Lima, también al óleo.” (“Concurso...”, 1899:2)

Entre los trabajos considerados en este mismo artículo, hay algunos que no se consignó el nombre de sus creadores, como dos columnas con jarrones en cuya parte superior había relieves, un gran jarrón en el que destacaban varias figuras “trabajadas con corrección”, dos “tableros de fruta propios para comedor” (“Concurso...”, 1899:2). En cuanto a los bustos se anotó una variedad increíble; además de un plato decorado con el busto de la señora Concha, los hubo de personajes de la literatura universal, de la mitología,

“(…) un busto que representa Mefistófeles, una alegoría de la luna, un busto de tamaño natural que semeja el tipo de una señorita rubia, otro que semeja el de una morena, otro que representa el de una africana, tres bustos chicos que dan una idea de tipo limeño (...) otro busto que representa Apolo y otro que figura el tipo de las mujeres orientales.” (“Concurso...”, 1899:2)

Sobresalió el número de bustos elaborados por Félix Chávez sobre diferentes personajes: del capitán de navío Juan José Raygada, de Ricardo Palma, del doctor Francisco García Calderón y de don Pedro Holguero, mientras que Benigno Ruiz participó con “tres figuras de fantasía”, dos bustos de madera, un crucifijo, entre otras (“Concurso...”, 1899:2). Nótese que, hasta el momento, sólo en un caso se tuvo en cuenta el material con el cual se había realizado la escultura.

Asimismo, participaron M. W. Tambini con un *San José*, Carlos Elmore con el *Busto del doctor José Granda* y *Un niño Dios*, J. I. Bacigalupi con “una figura que representa el morro de Arica” (“Concurso...”, 1899:2) y la señora Victoria Almonte con dos trabajos: “un busto del veterano de la Independencia Capitán Ortiz y otra que figura el Fray José de la Zarzuela” (*Idem*).

En esta oportunidad el grupo de asesores estaba compuesto por el escultor italiano Agustino Marazzani⁶⁶ y por Gutiérrez de Quintanilla, los mismos que con el jurado especial se reunieron el 26 de diciembre en el Palacio de la Exposición para designar al ganador. El primer premio de 1 800 soles lo obtuvo Benigno Ruiz por el *Busto de bronce de Juan Francisco Pazos* y “demás obras de esculturas presentadas” (“Gran Jurado...”, 1899:1); los 200 soles se le dieron

⁶⁶ Agostino Marazzani nace en Piancenza, Italia en 1853. Llegó al Perú, aproximadamente en 1896, durante el gobierno de Piérola. Se dedicó a elaborar esculturas donde primó la figura humana, muchas de ellas relacionadas con personajes ilustres. En uno de sus óleos plasmó el acto heroico del coronel Alfonso Ugarte (Leonardini, 1998:205).

a Félix Chávez por el *Busto del señor Rasgada* y el *Busto de Francisco García Calderón*, entre otros trabajos. El tercer puesto de 100 soles se le otorgó a N. Odría “por su bajo relieve de marfil que representaba al general Remigio Morales Bermúdez” (LAGJC, 1899:18).

Es interesante resaltar aquí el uso de dos materiales: el busto de bronce de Ruiz y el relieve de marfil de N. Odría. En el primer caso podría tratarse de un encargo, pues el vaciar al bronce una escultura significaba un gasto mayor; en la mayoría de casos las esculturas participantes quedaban en yeso. Mientras el empleo del marfil para el relieve nos remite a una obra delicada.

El ganador, Benigno Ruiz, también incursionó en la pintura. Un artículo de 1902 narraba la buena impresión a causa de la visita a su taller y mencionaba “un notable retrato del malogrado hombre público peruano doctor J. F. Pazos” (“Concurso...”, 1902:3), el mismo personaje del busto que lo hizo merecedor del máximo galardón en este concurso.

Los resultados de los agraciados por los premios Concha fueron dados a conocer en la primera edición de *El Comercio* del 27 de diciembre (“Premio de...”, 1899:1).

En un artículo anónimo propagado en enero de 1901, titulado “Los concursos de pinturas”, el autor hacía un lúcido análisis acerca, no sólo de la organización de los concursos Concha sino también, de la apatía del gobierno, representado por la municipalidad, frente a la labor artística de nuestros compatriotas. Luego de exaltar la memoria de la benefactora de los premios Concha, cuya fortuna particular hizo lo que el gobierno había ignorado hasta ese entonces, “levantar el espíritu y cultivar la inteligencia de los que nacen artistas”, era así que

“Entre nosotros los concursos de pinturas se deben a la iniciativa de una mujer peruana que quiso fomentar en su patria el desenvolvimiento de facultades artísticas espontáneas que nacen en los hijos de nuestro suelo (...).” (“Los concursos...”, 1901:6)

Sin embargo, esta idea se desaprovechó pues los certámenes estaban mal organizados. Uno de sus mayores defectos era permitir que las obras participantes fuesen copias cuando lo principal, era “el estudio del natural”.

“Se han pedido a los artistas cuadros originales siendo tres o cuatro los que querían hacerlo; se ha admitido en la exposición toda clase de pinturas, se han mezclado copias de fotografías, copias de grabados, de periódicos extranjeros, copias de figuras de cajas de fósforos, cuadros cuyos dibujos copiados han sido pintados caprichosamente dándoles coloraciones imaginarias.” (“Los concursos...”, 1901:6)

Si bien es cierto que a partir del segundo concurso de dibujo y pintura celebrado en 1896 se solicitaban datos del autor y de sus obras, consideramos que el principal defecto era carecer de un asesor especializado en todos los concursos, ya que el jurado encargado de deliberar los premios no estaba calificado y, por lo tanto, no conocía la organización y el desarrollo de este tipo de eventos en otros países. Aunque el criterio para seleccionar las obras

ganadoras era tomado en cuenta algunas veces “literalmente”⁶⁷, la mayoría de las recomendaciones no sólo de críticos reconocidos sino de anónimos articulistas, fueron desdeñadas, como por ejemplo cuando se sugirió formar una galería con las pinturas ganadoras o cuando se instó al municipio a adquirirlas⁶⁸ o fomentar la venta mediante rifas, como se realizaba en otros lugares del mundo.

La sala de exposición era también inadecuada, refiriéndose al Palacio de la Exposición, pues, según señalaba el articulista, era un espacio “que recibe luz por todas partes, hasta por detrás de las telas”, en tanto la municipalidad no hacía nada pues tenía un presupuesto exiguo. El autor hizo aquí un ácido comentario que, lastimosamente, aún hoy nos atañe:

“Porque la municipalidad es muy pobre, porque no tiene como cubrir su presupuesto siquiera, porque los gastos que exigen las cosas de arte no deben hacerse, porque la cantidad que se emplee en construir una sala con luz aparente para las exposiciones de cuadritos, puede emplearse en obsequiarle pastelitos y refrescos al gobierno (...).” (“Los concursos...”, 1901:6)

Sin duda existía la crítica, el comentario atinado a los que muy bien las autoridades hubieran podido prestar atención ya que para dar un verdadero empuje a las artes debía existir, antes, una política cultural.

5.2.4 CONCURSO DE PINTURA 1902

El nuevo siglo trajo novedades en el ambiente artístico nacional, cuando los dos primeros puestos del concurso Concha fueron ocupados por mujeres. Con anterioridad la producción femenina había recibido buenos comentarios de los entendidos en la materia, al obtener algunas de ellas menciones honoríficas o medallas.

El 12 de abril los miembros del Jurado Concha dispusieron realizar el concurso de pintura; allí Palma rememoró, una vez más, como el principal objetivo de éste el “alentar a los jóvenes del país que manifiesten vocación por el arte” (LAGJC, 1902:48). Luego propuso se publicara una convocatoria, la misma que se aprobó sin cambios:

“1º Los cuadros serán entregados al Secretario del gran jurado antes del 16 de diciembre y la exhibición de ellos, en el Palacio de la Exposición durará hasta el día 28, designado por la fundadora para la adjudicación del premio.
2º Conforme lo previene el artículo 1º del reglamento sólo serán admitidos trabajos de peruanos que no hayan recibido en Europa lecciones de dibujo, colorido, perspectiva, etc (...).” (“Concurso...”, 1902:4)

En estas bases dos asuntos llaman la atención; el primero es sobre la convocatoria sólo a un concurso de pintura y no como en los dos últimos certámenes se venía haciendo, con el de

⁶⁷ Recuérdese el informe tan discutido de Gutiérrez de Quintanilla para el concurso de 1896.

⁶⁸ Carlos Jiménez firma un comentario donde exhorta a la municipalidad a adquirir “mediante sumas modestas, esos primeros ensayos, de inestimable valor, que en todos los museos del mundo constituyen la principal riqueza, porque marcan los primeros pasos de una escuela de pintura” (1900:3).

dibujo. El otro, es lo específico al enumerar las lecciones artísticas que han podido recibir en Europa los postulantes y que los incapacitaría a participar.

La polémica surgió otra vez por la presencia de Luis Astete. Esta vez el escultor y pintor Benigno Ruiz, cuestionó la postura del jurado respecto a

“(…) que el señor Astete maestro en pintura y profesor de dibujo de la “Academia Concha” no puede, no tiene derecho de presentarse al concurso. Además el señor Astete ha estado en Europa, pinta tan bien, que es su manera de vivir y sus cuadros pueden verse en el Congreso, en el Colegio de abogados y en la biblioteca, y es ridículo suponer que puedan medir fuerzas con él, niñas y jóvenes que no hemos salido de Lima, que estamos lejos de vivir aún de nuestro arte (…)” (Ruiz, 1902:3)

De los argumentos esgrimidos por Ruiz, no era el mayor inconveniente el que Astete tuviera éxito por su trabajo artístico; el principal punto, era su desempeño, desde 1900, como profesor de dibujo natural en la Academia Concha y dado el vínculo entre la Institución Concha y la Academia Concha, el hecho se prestaba a suspicacias.

Un día después Astete, por medio de una extensa carta, negó nuevamente, su educación artística europea, pero expresó:

“Realmente tuve la satisfacción inmensa de pasar un año en Madrid y otro después en los Estados Unidos contaba yo en España 16 años y casi diariamente iba al Museo del Prado a extasiarme en la contemplación de las obras maestras que contiene. También me permití alguna vez copiar, seguir mi leal saber y entender, algunas cabezas de Velásquez, todo esto en los ratos que me quedaban libres en mi vida de colegial.” (Astete, 1902:4)

Una vez establecido en Lima continuó con su aprendizaje con la copia de los maestros peruanos, en especial a Merino. Al citar un episodio similar ocurrido con José Otero en 1897 en el cual el jurado respaldó su presencia en el concurso Concha, se consideró “con perfecto derecho para disputar el premio a don Benigno Ruiz” (Astete, 1902:4).

Ruiz remitió al mismo diario una nueva misiva en la cual exhortaba al jurado y a “quien quiera leerlas con imparcialidad”, a que el premio del concurso Concha fuese entregado “al peruano que no se hubiera formado pintor en Europa” (Ruiz, 1902:3).

Esta controversia se extendió luego de entregados los galardones. Una nota a favor de Astete fue insertada en las “Croniquillas” de *El Comercio*, el 13 de enero de 1903, bajo el seudónimo de Sganarelle. En ella se increpaba al Jurado Concha pues ante “las facultades del artista” no se explicaba por qué no le había sido otorgado el premio y ante esto expresó que no sólo se daba un “golpe cruel al estímulo”, sino que se estaba “torciendo y desnaturalizando el criterio del público” (Sganarelle, 1903:3).

Hacemos un punto aparte a lo relacionado al caso de Luis Astete. En esta oportunidad es Carlos Jiménez⁶⁹ quien realizó un recuento de las pinturas expuestas. Hay que señalar, en primer lugar, su actitud frente a la crítica desarrollada entonces en el país.

“Entre nosotros donde hay facilidad innata para destruirlo todo, para cortarle las alas a quien pretenda desplazarlas, donde siempre hay alguien dispuesto a cubrir de lodo la más humilde aspiración, donde el sarcasmo y la burla se arrojan gratuitamente sobre el que hace esfuerzos por sobresalir, donde la crítica no enseña sino insulta y ofende a qué en este medio hostil, matador y mezquino, surgen, a pesar de todo, inteligencias que honran a la patria.” (Jiménez, 1902:3)

No podemos asegurar que éste fuera el único texto donde Jiménez realizó una crítica artística, pues las líneas anteriores revelan su claro deslinde de la acción que hacían los críticos de su momento. Lo dicho se confirma a lo largo del texto donde, en tono discreto, manifestó sus opiniones respecto al estilo de los expositores; predomina en su discurso el valor que le otorga al color, rasgo que determina su aprobación a la obra. Asimismo, un tono de solidaridad mostró hacia todos los que practicaban alguna de las ramas artísticas, pues consideraba:

“No obstante la indiferencia y el menosprecio con que miramos las pruebas de la intelectualidad de nuestros compatriotas, tenemos dramaturgos, escultores, músicos, literatos y pintores aplaudidos y recompensados en el país y en el extranjero.” (*Idem*)

Aunque desde el inicio mencionó la poca cantidad de obras, resaltó en ellas el “estudio del natural”. La mayoría de los trabajos eran “figuras de estudio” entre las que sobresalían las de la señorita Andrea Buffet con

“(…) una cabeza de pequeñas dimensiones (...). Está dibujada con el color, resultando de espléndida factura.” (*Idem*)

La señorita Buffet expuso, asimismo, dos pequeños bodegones donde

“Las legumbres y los peces están bien copiados, particularmente un huevo roto derramado. La clara es de mano maestra; son dos o tres pinceladas que dan a conocer a un artista habituado a salvar dificultades.” (*Idem*)

También, Benigno Ruiz exhibió un bodegón pequeño; “representa frutas y legumbres”. Sin embargo, Jiménez se centró en una escena de tipo social, en la tela de un mendigo acompañado de un perro que, a pesar de tener un dibujo deficiente y “falta de proporción”

“(…) está pintado con tal habilidad, que oculta los defectos en que incurrió el autor (...). Destácase la figura en un fondo gris tan justo de color que se hace sensible que quien tal armonía produce, descuide el equilibrio de las líneas. La vaguedad de la mirada, la expresión fría y la actitud de la figura, demuestran que el autor siente el arte intensamente.” (Jiménez, 1902:3)

Cualidades que destacan más si se toma en cuenta que Ruiz no había recibido lecciones, como lo asegura el crítico, motivo por el cual desliza este pedido de protección:

⁶⁹ Jiménez participó en el primer concurso Concha de 1891 con su óleo *La última noche de un condenado a muerte* por el que obtiene una mención honrosa. Ver diccionario de artistas en los anexos.

“Es un ignorante pero de genio, uno de aquellos raros ejemplares con que la providencia obsequia a las naciones. Es pues de estado a quien corresponde educarlo y hacerlo grande.” (*Idem*)

Ya unos días antes de comenzar el concurso, un artículo sugería lo mismo ante las disposiciones que presentaba para la pintura y la escultura. En la nota, el cronista describía algunas de las pinturas próximas a exponerse en el certamen de pintura Concha. Como en otras ocasiones, el descubrir nuevos valores servía de pretexto para llamar la atención sobre la falta de centros de enseñanza de las artes:

“Es indudable que en el Perú el espíritu artístico se halla difundido en gran parte de la juventud pero su educación queda incompleta por la falta de escuelas para su perfeccionamiento. Ruiz es uno de esos artistas cuya pictórica vocación no puede desarrollarse sino en un ambiente más amplio y culto que el de América.” (“Concurso...”, 1902:3)

En la revista *Actualidades* se publicó un artículo sobre el concurso. Bajo el seudónimo de Espátula, el cronista redactó un comentario con cierta dosis de humor; a diferencia de Jiménez, no se mostró optimista frente a los adelantos de las artes y de los artistas nacionales. Se refirió en primer lugar al “escaso favor del público” y las pocas obras expuestas que dejaban entrever “los toques más pueriles de pincel”.

Sobre un paisaje de Ruiz comentó:

“(...) un lebril i un faisán. Es este un paisaje falso i crudo, de tonos oscuros, donde la figura del lebril parece constituir el motivo principal del cuadro, al estilo de los ciertos “animalistas” en los cuales, la fauna constituye el *leid motive*.” (Espátula, 1903:17)

El paisaje tiene tres representantes más que reciben buenos comentarios de Jiménez. Uno de ellos es Valdeavellano que expuso dos estudios donde

“Se distingue por la verdad del color como valor y no nos sorprende dada la sinceridad del artista que estudia en la naturaleza los secretos del arte (...)” (Jiménez, 1902:3)

Enrique D. Barreda, quien con posterioridad sería uno de los pintores más reconocidos por esta temática, presentó una *Marina* en la cual las pinceladas lograban un efecto de “fidelidad”; al respecto Jiménez señaló que “el conjunto es de gran belleza, causando una sensación de arte que difícilmente se disipa”.

Mientras que Espátula comentó:

“El azul intenso que predomina en esta última, así como el tono general, barnizado, le dan un aspecto de pintura sobre porcelana. Hai algún vigor en la factura i cierto efectismo impresionista quizá; pero el abuso de masas de color donde predomina el “blanco de plata” i el aire deslumbrante de apoteosis a *lumiere electrique* hacen suspirar por un par de gafas verdes.” (Espátula, 1903:17)

Un paisaje de pequeñas dimensiones firmado por las iniciales J. M. V. revela

“(…) que su autor ama el aire y el espacio. Su estudio es fresco de color y augura resultados felices para el porvenir.” (Jiménez, 1902:3)

Como lo hemos mencionado antes, Luis Astete participó en este certamen con su especialidad, el retrato. Ésta sería la última vez que expuso en un concurso Concha y las palabras que anteceden al comentario de Jiménez acerca de sus obras revelaban, una vez más, los numerosos encargos de los que gozaba Astete pero que, a la vez, eran contraproducentes para su prestigio pues

“No se debe ni se puede juzgar a un pintor por los trabajos que haga a precio módico. Al Sr. Astete debe juzgárselo por sus obras serias, por sus buenos cuadros en los que pone todos sus conocimientos.” (Jiménez, 1902:3)

Y son precisamente en los retratos de Felipe Barreda y de Luciano B. Cisneros, calificados como “esplendidos”, donde dejó entrever la calidad pictórica que poseía:

“En ambas pinturas hay las mismas cualidades, particularmente en la última, donde el autor ha sabido pintar la mirada reconcentrando la atención del espectador a ese punto. Estos dos cuadros son importantes por la elevación de tendencias que revelan, por la aspiración y el esfuerzo hacia un arte grande, independiente de todo accesorio.” (*Idem*)

Pero es en las últimas líneas que le dedicó donde confesó, de manera abierta, su admiración por la obra de este artista:

“Los dos retratos son dignos de todo elogio y vienen a afirmar una vez más la alta idea en que el público inteligente tiene al Sr. Astete.” (*Idem*)

En su comentario Espátula manifestó, al igual que Jiménez, su respeto por el talento del pintor:

“Salidos de Astete, cuyo arte indiscutible es un modelo de contracción y de esfuerzo; que, desgraciadamente, lo ha puesto “fuera de concurso” solo asistimos a un Limbo de tanteos donde la buena voluntad en la mayor parte, suple a la intuición artística i al procedimiento.” (Espátula, 1903:17)

Federico Field participó con un *Autorretrato* y *Un busto de anciano*. Ambos óleos mostraban un buen trabajo aunque era en su retrato donde destacaba una “palpitante verdad” (Jiménez, 1902:3). La timidez o quizás desconfianza en su trabajo hizo que el *Retrato del Obispo Cáceres* fuese presentado sin firma, obra que

“(…) revela cierta habilidad en los paños y en el manejo de los rojos. El parecido es bastante aproximado y se comprende que el autor es muy observador.” (Jiménez, 1902:3)

Lo mismo sucedió con *Alarma*, pintura anónima la cual, a pesar de estar lejos de ser una obra de arte, “tiene alma y promete” (Jiménez, 1902:3). Espátula sí se pronunció más acerca de este trabajo y lo ubicó dentro de la pintura de “episodios nacionales”:

“Representa una india asustada, con sus dos hijos, al pie de una tapia derruida, mientras en el fondo de un campo se difuman tres guerrilleros. Este cuadro alarma

por el color de ladrillo de la india i el sello de muñecos japoneses que tienen los indiecitos (...).”(Espátula, 1903:17)

Mientras que el óleo *La Libertad* mostraba

“(…) La Libertad (?), ama de casa, introduce a una caballero mui acicalado, mientras un obrero depone su óbolo en el platillo opuesto de una balanza donde hace contrapeso un blindado- modelo de palo. Sobre el tapete verde de la mesa, un señor cetrino va anotando los donativos, con la gloria cernida sobre la cabeza. En un mapa mural, aparecen simbólicamente desgarradas las provincias cautivas.” (*Idem*)

El hecho se refiere a la negativa del gobierno chileno para realizar el plebiscito acordado en el Tratado de Ancón, firmado el 20 de octubre de 1883, entre cuyas disposiciones se acordaba efectuar una consulta popular en Tacna y Arica, “las provincias cautivas”, luego de diez años de firmado el tratado. Este plebiscito no se llegó a realizar.

El tema religioso fue llevado a la tela en *La tentación* donde

“(…) Jesús, desde las alturas de una montaña chocolate arroja al demonio bíblico, tentador: algo así como un fresco digno de una casa de ejercicios (...).” (Espátula, 1903:17)

Acercá del asunto de los dos últimos óleos, Espátula señaló:

“Yo opino que, en Religión como en Patria; i en todos los cultos no se deben abordar asuntos que, grotescamente tratados, profanen la idea.” (*Idem*)

Se han dejado para el final los comentarios acerca del primer puesto pues servirán para analizar las características de la producción femenina a comienzos del siglo XX. Jiménez se refirió a los trabajos de la señorita Rosa Angélica Romero (foto 25) de manera extensa. Tanto en acuarela como en óleo logró buenos resultados; en la primera, presentó un pequeño cuadro de flores donde

“(…) los botones de rosa que representa no tienen contornos terminantes sino muy al contrario, vagos, vaporosos y confundidos con el fondo que en gran parte, lo forman hojas.” (Jiménez, 1902:3)

La ejecución revelaba buen manejo de la técnica, la que, como sabemos, necesitaba de mucho cuidado pues una vez que la acuarela era disuelta en el agua y entra en contacto con el papel, la pincelada no se puede corregir. Sin embargo, la artista llegó a superar el obstáculo y logró “un conjunto fresco, lleno de vida y armonía” (Jiménez, 1902:3).

En la misma técnica, también, representó *Una mujer sentada*, donde reveló que sus aptitudes eran mayores a las de una simple aficionada pues en la cabeza de la figura hay “expresión y vida” (*Idem*).

Espátula en cambio sólo le dedicó unas cuantas líneas a “la colección de la señorita Romero cuyas aptitudes le han valido el premio” (Espátula, 1903:17).

Este concurso, y en especial la presencia de Rosa A. Romero, permite acercarnos, en cierta medida, al trabajo pictórico de las mujeres en los primeros años del siglo XX. Gracias al

artículo publicado en *Actualidades* a raíz de haber obtenido el primer premio, conocemos que Rosa a sus 19 años daba lecciones de dibujo a señoritas de sociedad y a la vez recibía clases de pintura con Rebeca Oquendo, lo que confirma la buena técnica resaltada por Jiménez. La primera obra de Romero fue una “pequeña acuarela de flores”, tres características comunes en la producción femenina de la época y que analizaremos. Pero antes recordemos las condiciones de la mujer en una sociedad guiada por hombres y en donde el modelo femenino era su desarrollo como “ángel del hogar”⁷⁰, es decir como señora preocupada del cuidado de la casa y de los hijos.

Cuando se piensa en las dimensiones de una pintura de tema histórico y en otra, donde se plasma un ramo de flores, casi siempre se considera una mayor amplitud a la primera pues lo representado tiene un significado que recuerda hechos y personajes importantes en el desarrollo de un pueblo, y por lo tanto, quienes ejecutaban estos asuntos eran los “grandes pintores”. Ante esto Linda Nochlin se pregunta entonces ¿por qué no hay grandes pintoras?, pensamiento que da pie a otro cuestionamiento, realizado por la australiana Greer ¿por qué las pintoras pintan casi siempre tan pequeño? (De Diego, 1987:279). Estrella de Diego desarrolla este asunto en su estudio sobre *La mujer y la pintura del XIX español* “pintar obras grandes es pensar en algo que va a ser visto por muchos y, posiblemente, sobrevivirá para futuras generaciones (...)” Postura contraria a las pretensiones de las damas cuya crianza estaba enfocada en el desarrollo dentro de su hogar y, quizá en el mejor de los casos, a través de los triunfos de sus hijos. A esto se suma otro punto de vista:

“Tradicionalmente la mujer lo hace todo a pequeña escala: pasos cortos, voz discreta, gestos con segundas y terceras lecturas, todo se plantea en ella a una escala reducida.” (De Diego, 1987:279)

Sin embargo, esta visión sobre la mujer va a mejorar

“(...) con el cambio de la estética del siglo XIX –obligados a pintar en pequeño para la nueva clientela- el concepto de lo *grandioso* se cambia por el de lo bello y esto implica pequeñez, delicadeza, todos los atributos femeninos.” (De Diego, 1987:279)

Aunque no estamos en condiciones de asegurar que este cambio se experimentase en el Perú de la misma manera que en España, es significativo que en este concurso Concha se presentara un mayor número de pinturas anónimas, tal vez de manos femeninas; esto demostraría una sumisión producto de una sociedad donde aún se le margina. El artículo en el cual se comentó el premio de la señorita Romero se refería a esa extrema timidez:

“A las bellas prendas de virtud, contracción al trabajo i meritorias cualidades domésticas, une la señorita Romero la mui preciosa de ser excesivamente modesta a

⁷⁰ Tomado del título de la ponencia presentada por Fanny Arango Keeth *Del “Ángel del hogar” a la “Obrera del pensamiento”: construcción de la identidad socio-histórica y literaria de la escritora peruana del siglo diecinueve* en el Segundo Simposio Internacional La Mujer en la Historia de América Latina, Lima, 2000.

extremo tal, que sólo con esfuerzo se ha conseguido de ella obtener su retrato.” (“Concursos...”, 1903:21)

En cuanto a la temática floral o “inorgánico”, como también la llama De Diego, es lo “adecuado” para ser representado por las mujeres. Es conocido el uso de tratados para la enseñanza del dibujo y la pintura e inclusive existían los destinados, sólo, para las damas donde se enseñaba a dibujar sin maestro, dibujar flores, la utilización del dibujo en las artes aplicadas o en las labores. Por su parte, el uso de la acuarela en las mujeres era común dado que la paciencia era atributo preferido para trabajar esta técnica.

El jurado de pintura se reunió el 26 de diciembre para deliberar los tres primeros puestos; como resultado, el primero de 1 800 soles fue para la señorita Rosa Angélica Romero, el de 200 soles para la señorita Andrea Buffet y el tercero para el señor Federico Field (LAGJC, 1902:54).

5.2.5 CONCURSO DE ESCULTURA 1905

El 13 de diciembre el Gran Jurado se reunió en el Ministerio de Justicia e Instrucción para acordar lo referente a los premios a entregarse el fin de año. Entre otros asuntos se aprobó la propuesta de Palma para que la exposición de trabajos escultóricos se realizara en una de las aulas de la Academia Concha, dada la poca cantidad de obras remitidas (LAGJC, 1905:77). La muestra se inauguró el lunes 18 de diciembre (“Instituto...”, 1905:2) sólo con las esculturas de tres aspirantes (“Academia...”, 1905:2). Sin embargo, con el transcurso de los días, el número de piezas se incrementó; así, comenzaron a apreciarse obras de Field, Elmore, Jáuregui, Chávez, Lozano y Pazos (“Concurso...”, 1905:2). A pesar de estos primeros inconvenientes el entusiasmo fue mayor que el habido en 1899:

“En este año los artistas concurrentes han sido más numerosos que en épocas anteriores i se ha notado, en el conjunto de las obras presentadas, un mayor deseo i un mejor éxito.” (“Un triunfo...”, 1906:42)

Inclusive, ante el pedido del público, la fecha de cierre se postergó para el 29 de diciembre.

Con una amena, mordaz pluma y bajo el sugestivo seudónimo de Pierrot, un articulista comentaba su visita a la exposición; sobre la museografía señalaba:

“Lo que hay que advertir que los colocadores de esta exposición, no sirven ni para tenderos; en cualquier pulpería, el *padrone* sabrá que bajos relieves no se colocan de frente a la luz (...).” (Pierrot, 1905:44)

Una de las dificultades en el momento de tratar los concursos de esculturas estriba en que los artículos, además de ser escasos, tampoco especifican el autor, el nombre, ni el material de la obra comentada. Un ejemplo, fue un bajo relieve de Elmore al cual Pierrot llamó

“caricaturesco”, por la inadecuada anatomía “que es la gramática de la escultura”, sin ninguna otra referencia.

La obra de Jáuregui fue calificada como “una verdadera decepción”; al parecer se trataba de un busto pues Pierrot hizo énfasis en “lo mal que había escogido su víctima”. Finalizó su comentario con un consejo, en tono irónico, dirigido a los escultores y a la mejor manera de representar a una mujer:

“Para acabar, un consejo; si teneís una novia cual las pintan en novelas o viajes más ideales, mientras más hermoso sea su palmito, dejádnoslo gozar sin aliños, pasad unas horas en modelar la frente que en nublarla con artificiosas flores, eso de adornos que los imagine quien guste de ellos, denos Ud. carne fresca rica, y para esto: modelo y paciencia.” (*Idem*)

Pierrot omitió el nombre del escultor al comentar el impacto que le causó un *Cristo crucificado* de “aire de serrano, agobiado y triste”. A pesar de las medidas inadecuadas, le impresionó lo que transmite

“(…) pero aquello sufre, como sufrían los cristos góticos; tan mal modelados y tan tiernos, tan divinos.”

Entre los primeros exponentes que remitieron sus obras fue mencionado Félix Chávez⁷¹ quien llegó de Yungay para el concurso; llamaba la atención la variedad de materiales con los que había trabajado: alabastro, madera y terracota, todos provenientes de la zona (“Arte...”, 1905:4), y en el caso del alabastro “de una cantera descubierta por él” (“Concurso...”, 1905:1). Por los materiales mencionados y el comentario “aire serrano”, es probable que el Cristo referido por Pierrot fuese de este autor.

El más aclamado fue David Lozano cuya especialidad eran los bustos; gustaba los de Byron⁷², (foto 26) Cáceres, el Presidente Pardo, Ramón Castilla (“Concurso...”, 1905:1). Respecto a este último Pierrot reseñó, con su singular estilo ácido:

“Aquí veo a don Ramón, al taita Castilla. Cómo habrá hecho Ud. Señor Lozano, para poder con sólo retratitos y grabados hacer un tan buen busto. Algún amigo que se parecía por casualidad al gran Mariscal le ha servido a Ud. de modelo; sólo así comprendo la excelencia de esta obra.” (Pierrot, 1905:44)

Mientras que en el busto del poeta inglés Byron la juventud se revela en un rostro lozano. Meses después *Actualidades* le dedicó un entusiasta reportaje a la trayectoria de David Lozano. En éste se deseaba

“(…) tributar gustosos nuestro aplauso, nuestra frase de aliento, al señor Lozano que en aquel certamen obtuvo la nota más alta por opinión unánime del Jurado.” (“Concurso...”, 1906:279)

⁷¹ Félix Chávez, natural de Yungay, se inscribe en la Academia Concha en 1895 cuando tenía 22 años (“Academia...”, 1896:3).

⁷² Sin duda Lozano es admirador de este poeta inglés pues en la Exposición de 1892 expuso un dibujo a carboncillo sobre el mismo asunto.

Con el título “Un triunfo artístico”, un articulista resalta la calidad de la obra de la señorita Angélica Pazos Varela quien pertenecía a “nuestros mejores círculos sociales”:

“Para encarecer, aquí, la valía de los trabajos presentados (...) no bastará con reproducir, en grupo, como lo hacemos, algunas muestras de su indiscutible talento (...). Allí, como podrá apreciarse a simple vista, hai verdaderos trabajos de escultura que manifiestan, no ya una disposición prometedora de esperanzas risueñas para el arte, sino francas revelaciones de un talento singular que posee el arte exquisito de reproducir la forma.” (“Un triunfo...”, 1906:42)

En la fotografía (foto 27) se aprecia un grupo de esculturas conformado por personajes de diversas etnias. En el lado izquierdo *Un busto de un negro* cuya sonrisa amplia le confiere naturalidad, a diferencia de los tres bustos restantes distribuidos alrededor de la escultura de cuerpo entero, una japonesa con kimono y tapasol. Destacan las cuatro “tablas” pintadas con motivos florales en estilo oriental, complemento del biombo dispuesto detrás de las esculturas, elementos no extraños para la época.

La influencia japonesa en el arte occidental data de la segunda mitad del siglo XIX cuando pintores como Edouard Manet, en el *Retrato de Emile Zola* (1868), coloca una estampa japonesa colgada en la pared y se descubren las nuevas posibilidades en cuanto a composición que les inspiraban dichas estampas. Es conocido que los nuevos movimientos artísticos que provienen de otras latitudes no llegaron de la misma manera a América; en este caso, basándonos en el material revisado, es probable que el gusto por lo oriental en nuestro país se haya extendido gracias a las artes decorativas. Así, encontramos años después, la existencia de un público que gustaba de los objetos japoneses, como lo demuestra el anuncio del almacén de I. Morimoto a su llegada del Japón donde adquirió “(...) Batas japonesas. Persianas de cuentas, bambú, etc. Juguetes surtidos. Biombos (...)” (“Novedades...”, 1911:7).

Aunque la señorita Pazos se dedicase a la escultura, y no a la pintura, el propósito en la enseñanza de las mujeres era el mismo:

“Aprendían a leer, escribir, costura y bordado, y –si quería ser esmerada- un poco de geografía, historia, música y, en algunos casos, dibujo y francés. Esta educación ha venido a denominarse de “adorno” ya que trataba de dotar de un barniz cultural y dominar algunas habilidades con la única finalidad de alternar en los salones.” (Ballarín, 1993:296)

El estudio del dibujo, la pintura y en menor grado la escultura significaban, entonces, especies de “dones” que hacían más “cultivada” a la joven. Habría que señalar que para este certamen no se convocó a ningún asesor, por lo cual el fallo definitivo estuvo en manos de los miembros del jurado especial, compuesto por el alcalde Elguera, el presidente del Ateneo Carlos Amézaga y Ricardo Palma, en su calidad de director de la Biblioteca Nacional. El resultado fue:

“1º Que ninguna de las obras exhibidas es acreedora al premio de 1 800 soles.
2º Premiar en primer lugar, con una medalla de oro a la señorita exponente Angélica Pazos Varela.

3º Adjudicar un premio de 600 soles, pagaderos en mensualidades de 100 soles, al exponente don David Lozano.

4º Conceder premio de 300 soles, pagaderos en mensualidades de 50 soles, al exponente don Félix Chávez.

5º Declarar merecedores de mención honrosa a los exponentes señores Elmore, Field y Jáuregui.” (LAGJC, 1905:81)

En un veredicto poco común el jurado determinó premiar, al parecer, a todos los participantes pues en los artículos citados fueron mencionados los nombres de todos ellos. Suprimido el premio de 1 800 soles ¿quién obtuvo el segundo puesto? ¿Angélica Pazos o David Lozano?

Esta anormal situación en realidad era el resultado del ambiguo fallo emitido por el jurado especial, reflejado en los dos artículos dedicados a la señorita Pazos Varela y el otro, a Lozano, donde cada uno elogiaba a un ganador diferente.

5.2.6 CONCURSO DE PINTURA 1908

En este certamen, del que menos cantidad de notas periodísticas existen, entran en escena nuevos nombres. Federico Larrañaga⁷³ cumplió la misión de crítico y asesor del jurado; aunque su informe no fuera publicado, sus comentarios sobre arte en *La Ilustración Peruana* sirvieron para dar a conocer su opinión, por lo menos de la obra ganadora.

El otro crítico convocado como asesor fue Teófilo Castillo, conocido por sus comentarios en las páginas de la revista *Variedades*; sin embargo, Castillo renunció a este compromiso (“Concurso...”, 1908:1).

El 26 de diciembre, después de leído el informe de Larrañaga y de algunas consideraciones, el jurado otorgó el

“(...) premio de mil ochocientos soles plata, en mensualidades de cincuenta soles plata, al Señor Enrique D. Barreda autor del cuadro titulado “Ytálica” y otorgar, además menciones honrosas por sus diferentes trabajos a los exponentes Sra. Dubrid de Parreaud, Srta. Angélica Quincot, C. Elizalde y C. Solari y Sra. María Dam de Torma.” (LAGJC, 1908:113)

A solicitud del inspector Palma

“El premiado Sr. Barreda, declaró bajo su palabra de honor, no haber recibido educación artística en Europa; de conformidad con lo prescrito en el artículo 18 del reglamento de esta filantrópica institución.” (“Concurso...”, 1908:3)

Aunque había copiado pinturas en los museos europeos. En este caso sucedió una confusión de términos que al final dejó una sombra de desconfianza frente a lo sostenido por el

⁷³ Durante su vida Federico Larrañaga realizó distintas facetas “en el arte, en el comercio, en la industria, en el periodismo, en la política”. Recibió una sólida cultura artística en distintos centros europeos que lo califican como uno de los mejores críticos de arte de su época. Falleció en Escocia el 24 de octubre de 1911 (Palma, 1911:1303).

artista ganador, razón por la cual envió una misiva al mismo diario que había propagado los resultados donde aclaraba lo siguiente:

“(…) debo manifestar a ustedes que la pregunta que el jurado me hizo absolver de acuerdo con la cláusula (...) fue si yo había recibido lecciones de pintura en Europa, a lo que yo contesto negativamente bajo mi palabra”. (Barreda, 1908:2)

El hecho de ser tan específico en diferenciar “educación artística” con sólo lecciones de pintura, hizo dudar que se tratase de un simple aficionado.

Punto aparte a estas confusiones. Volvamos al dictamen emitido por el jurado respecto a las cinco menciones honrosas, de las cuales todas fueron otorgadas a mujeres.

El paisaje, género al que pertenece el lienzo ganador, empezó a tomar más relevancia en América gracias a la acción de las expediciones científicas que llegaron a nuestro continente a partir de fines del siglo XVIII. Sin embargo, tal y como lo sostiene Larrañaga en un artículo dedicado a *Itálica*, el cuadro premiado, (foto 28) en el Perú no había sido tratado con gran entusiasmo este tema; al no fijarse en la naturaleza los pintores “poco saben de la verdad universal y de la belleza ilimitada” (Larrañaga, 1909:19); más que un comentario de un crítico parece una alabanza a un amigo o a un hijo, pues Larrañaga pecó de demasiado entusiasmo; así por ejemplo, a pesar del anterior comentario acerca de la poca pintura de paisaje que se realizó en el Perú, no cuestionó en ningún momento el motivo por el cual Barreda decidió inspirarse en un paisaje europeo en vez de uno nacional. Sólo hizo una breve y confusa referencia al motivo cuando dijo:

“Y Barreda tiene la intuición de ello, algo más sabe crear lo que apenas ha visto, con retina de decorador, con atenuante fantasía, que imprime más mérito a sus producciones. Viajar a Italia de memoria, seguramente no es un desmérito ¿Cuántos pintores famosos lo hicieron? Turner y Ziem, por no citar muchos nombres, revelaron los admirables encantamientos de Venecia, sin jamás haber cruzado los Alpes.” (Larrañaga, 1909:19)

De todo esto se desprende que el pintor se había basado en una fantasía o en un recuerdo. O de lo contrario en alguna vista, lo que la convertiría en una copia, cosa no mencionada por el crítico quien, no sólo resaltó el cuadro en sí sino, alentaba a Barreda a educar ese talento pues:

“El señor Barreda con poco esfuerzo puede, si quiere y se decide llegar, a ser un paisajista de mérito. Tiene la intuición del colorido, sabe ver las perspectivas, coordinar sus composiciones, infundir aliento y vida, presentarse elegante y ameno (...).” (*Idem*)

Mientras que la obra poseyera

“Atmósfera, luz, línea clásica, descomposiciones prismáticas, cariño al tono irradioso, limpieza general y planos simples y bien marcados, todo lo reúne en un grado relativo pero relevante de excepcionales aptitudes (...).” (*Idem*)

Líneas adelante se aludió a que uno de los inconvenientes al tratar este concurso fueron los pocos datos publicados; así conocemos otros concursantes sólo por las menciones honrosas otorgadas por el jurado y consignadas en el acta de premiación.

Otra referencia con la que contamos también fue de Larrañaga quien publicó, tiempo después, un artículo dedicado a Barreda, donde expresaba la necesidad de formalizar los estudios artísticos en una academia de bellas artes, pues los trabajos presentados en el concurso Concha dejaban mucho que desear:

“Todos los exponentes de aquella exposición Concha, han creído llenar sus papeles demostrando que pueden manchar lienzos, delinear contornos y acondicionar planos. Consentidos por sus maestros y o por ellos mismos, nos han exhibido ante los ojos, muestras sin valor, sin carácter, sin corrección y sin ningún requisito que demuestre una educación sólida y bien dirigida.” (Larrañaga, 1909:42)

5.2.7 CONCURSO DE ESCULTURA 1911

De este concurso sólo existe un artículo que habla de las obras participantes. El 7 de diciembre se publicó la convocatoria donde se consideraba, además del habitual premio de 1 800 soles, dos pecuniarios, uno de 200 y otro de 100 soles (“Institución...”, 1911:2).

El 23 de diciembre *El Comercio* detallaba las esculturas recibidas en el Palacio de la Exposición. Los artistas eran cinco, de quienes, en algunos casos, sólo se dieron a conocer los apellidos: David Lozano, Infante de la Torre “conocido alumno de la Academia Concha”, Monterroso, Epifanio Álvarez y Luis Agurto.

Las obras retrataban a personajes ligados a la historia nacional. David Lozano presentó más trabajos de este tipo; entre sus once esculturas se encontraban las de los Presidentes José Pardo, Augusto B. Leguía, Manuel Candamo, Ramón Castilla de cuerpo entero y *Un esgrimista*.

Por su parte Epifanio Álvarez expuso bustos de tres aviadores: Chávez, Bielovucic y Tenaud. A raíz de su muestra en el Club Nacional, un mes antes de este concurso, un artículo elogiaba el parecido y la calidad plástica de las obras. Sin embargo, señaló que el defecto era “el abuso de los colores con que Álvarez ha decorado sus esculturas” (“Arte...”, 1911:4).

Mientras Monterroso exhibía “un estudio” basado en el retrato de una mujer, el trabajo de Infante mostraba *Un luchador* donde

“(...) pone de relieve sus especiales cualidades, para el arte plástico en el que seguramente cosechará muchos triunfos.” (“Concurso...”, 1911:1)

El 26 de diciembre el jurado, después de deliberar, declaró como ganador a David Lozano por la escultura de Ramón Castilla; (foto 29), el segundo puesto se le otorgó a Luis Agurto por su alto relieve *El Naufragio* (LAGJC, 1911:137).

Cuatro años después José Carlos Mariátegui escribió una crónica en *La Prensa* a propósito de una visita al taller de Lozano. Entre otras ideas

“(…) declara que no tiene patente de aprendizaje o perfeccionamiento en academia alguna de allende ni aquende en el Atlántico y que sus conocimientos los ha adquirido casi por exclusivo y personal esfuerzo.” (Mariátegui, 1991:309)

De ser así, Lozano representa a uno de los pocos que nacieron con un talento innato, admirado desde adolescente en las páginas de *El Perú Ilustrado* como un perfecto dibujante y litógrafo. La impresión que le causó a Mariátegui la escultura de Ramón Castilla no podía ser mejor:

“Es una estatua de bronce, de más de dos metros de altura, en la cual se ultimaban detalles de poca cuantía. La figura arrogante del mariscal libertador se yergue en gallarda actitud. El porte es marcial, el ademán sereno, enérgica la expresión de la cabeza, esa sugestiva cabeza de caudillo y firme y definido el gesto todo. Vestido militarmente, el mariscal está de pie y apoya una mano en la empuñadura de la cincelada espada que pende de la cintura. El parecido fisonómico, a juicio mío, es un acierto.” (Mariátegui, 1991:310)

Asimismo, señalaba que Lozano había dirigido la fundición en bronce así como el pedestal “trabajado por un competente profesional italiano, el señor Canciano” (*Idem*); detalles previstos para que la escultura fuese colocada en la plaza de La Merced, lugar que ocupa en la actualidad, en buen estado de conservación.

5.2.8 CONCURSO DE PINTURA 1914

A diferencia de los anteriores, este certamen, además de ser uno de los que suscitó mayor interés en los medios, fue el más polémico. Entre los puntos llama la atención la gran cantidad de obras, la controversia entre dos protagonistas del ambiente cultural de la época, el pintor Teófilo Castillo y el cronista José Carlos Mariátegui (bajo el seudónimo de Juan Croniqueur), así como las numerosas obras nacidas de manos femeninas que participaron, mientras que la decisión de dejar a la suerte el ganador puso en evidencia, una vez más, las deficiencias en la organización de estos concursos.

En la primera semana de diciembre se publicaron los cuatro premios a entregarse ese año; se determinó como lugar donde exhibir las pinturas el salón de sesiones del Concejo Provincial (“Los premios...”, 1914:2) y se anunció como último día de recepción de las obras el 24 de diciembre (“Institución...”, 1914:4). A partir del lunes 21 se conocieron los primeros lienzos y se supo que Enrique D. Barreda y Ricardo Tenaud serían los asesores del certamen (“Los premios...”, 1994: 21), en tanto se propagaban artículos periodísticos comentando los trabajos, algunos de las cuales estaban firmados con seudónimos como Veritas y Eros.

Para el 25 de diciembre ya eran 138 los cuadros aspirantes, cifra record que no significaba en todos los casos calidad. Una de las razones por las que se llegó a tan significativa cifra fue la incapacidad de los miembros del jurado para seleccionar las mejores pinturas. El artículo firmado por Veritas narraba este hecho de manera amena, aunque no exento de crítica:

“El número de postulantes que se presenta al Concurso Concha de este año es grande, muy grande y fuera de rarísimas excepciones no pueden llevar otro nombre todos esos copiadores de obras ajenas. Mi vecino de los altos ha hecho algo más sencillo, ha tomado un cuadro que tenía colgado desde varios años en la pared, le ha pasado el plumero, ha raspado con mucho cuidado el nombre del autor y después de haber trabajado su firma con esmero, tomo un coche y allá va...” en estos tiempos de crisis no serían malos algunos cheques mensuales para pagar al dueño de la casa” me ha dicho a su regreso de la municipalidad, triunfante él de ser uno de los expositores al concurso Concha (...).” (Veritas, 1914:2)

Más que elocuente esta anécdota. La excesiva cantidad de telas obligó a colocar algunas en el suelo, hecho que se habría evitado sino se hubiesen recibido copias; de ser así “hubieran quedado a lo más quince cuadros” (*Idem*). La señora Concha al instituir este premio buscaba recompensar

“(...) a los que dan a notar un verdadero temperamento artístico, a los que producen de lo suyo, no a los que no hacen sino reproducir, copiar.” (Veritas, 1914:2)

De los trabajos presentados existía una marcada tendencia a exaltar las “copiadas del natural”.

Entre los expositores, Emilio Hochkoppler era uno de los que concitó mayor interés, no tanto por la calidad sino porque “se trata de un buen talento con promesa para el porvenir”. En sus ocho lienzos

“(...) se observa que todos los cuadros están signados con 1914 y que por informaciones personales resulta que solo se dedica desde diez meses a la pintura considerando el corto tiempo que maneja el pincel so se puede dejar de reconocer que el señor Hochkoppler se afirma como muy productivo (...).” (Eros, 1914:4)

Las copias presentadas por Hochkoppler eran: *Trabajo pesado*, *Bismarch seg. Lenbach*, *Desnudo seg. Defregger* y *En la iglesia*. De este último se comentó:

“Tan bien representados el contenido de los cuadros que recibe la impresión de tratar con los originales. Sobre todo el cuadro “En la Iglesia” con sus innumerables dificultades técnicas puede servir de modelo a muchos conocedores de este concurso.” (Eros, 1914:4)

Entre los cuadros originales del citado Hochkoppler estaban *El retrato de mi señora*, que Eros calificó como “el mejor de sus trabajos” por

“La bella conducción de la línea como también el colorido graciosos y limpio y el tratamiento delicado de las blondas y guarnición descubren en el ejecutante una estética de sentido delicado. También la técnica hábil demuestra el gran provecho sacado del trabajo de sus copias.” (Eros, 1914: 4)

Expuso también el *Retrato de mi hermano*. Sin embargo, Veritas tenía una opinión diferente:

“Los dos retratos de Hockoppler (los demás son copias, y por consiguiente sin ningún valor artístico) son bien dibujados, pero debido al poco tiempo que este señor maneja el pincel, sin duda, no ha podido formar todavía la retina de sus ojos a los colores; sus dos retratos son completamente anónimos de colorido, son, se

puede decir, unicolores, y no pueden llamarse cuadros, sino fotografías en colores.” (Veritas, 1914:2)

Por su lado, un retrato ejecutado por Aurelio Rodrigo Eguren fue calificado por los asesores Barreda y Tenaud como

“(…) bastante parecido con el modelo; pobre en la técnica pero revelador para el futuro.” (Barreda y Tenaud, 1914:4)

Comentario refutado en un artículo de *El Comercio*:

“Esta obra nos ha producido bastante impresión por su gran psicología, factura y temperamento artístico con todo el movimiento que imprime la pintura modernista. La imagen se destaca sobre fondo azul de gran ambiente. La dureza que pudiera hallarse en el retrato expresa precisamente la fuerza que el artista ha querido imprimir al cuadro.” (“Concurso...”, 1914:4)

Otro participante en este género fue R. Paredes con el *Retrato de Sixto Valcárcel*.

En paisaje exhibió Octavio Ripalda, “reportero y fotógrafo que tiene una arraigada devoción artística y que gusta de las perspectivas plenas de sol y de color” (Mariátegui, 1991:303), una marina tomada en Chorrillos.

Bernardo Rivero, con 32 cuadros, fue mencionado en la mayoría de los artículos; aunque al parecer, muchas de sus obras no poseían buena calidad, en ellas abordaba distintos temas: el género, el paisaje, el bodegón, además de algunas de “estudio”. Eros le dedicó a Rivero buena parte de su comentario; en referencia a “dos cabezas de estudio” dice:

“Dos cabezas de estudio, dos hombres con los ojos cerrados hacen la impresión de haberse quedado dormidos durante la “noche”, el motivo es bueno: sólo el pintor no ha salido aprovechar pues es una mentira pictórica, sin atmósfera y no ha sido explotado ni colorística, ni técnicamente. El claro – oscuro de Rembrandt es un problema demasiado difícil y aconsejo al señor Rivero lo deje, por ahora, a artistas maduros.” (Eros, 1914:4)

No obstante reconocía el trabajo de observación en “dos estudios al aire libre” tomados del Paseo Colón, así como el titulado *Crisantemos amarillos* donde resaltaba el colorido; ambos, dijo el articulista, “deben ser sin duda, los últimos trabajos, lo que significa un gran progreso” (*Idem*).

En el informe emitido por Barreda y Tenaud, la obra de Rivero mereció la siguiente observación:

“Revela facilidad en el manejo de color y bastante soltura en algunos de ellos; pero se reciente por su excesiva dureza.” (Barreda y Tenaud, 1914:4)

Veritas en cambio fue más severo en su comentario:

“(…) de Rivero serían buenas sus frutas si no fueran copias de oleografías alemanas, lo demás que tiene es original y también hubiera hecho mejor en no exponerlo; hubiera ganado más él y también el arte.” (Veritas, 1914:2)

C. Hernández participó con “un cuadro de frutas” y unas copias “vistas de Venecia” (“Los premios...”, 1914:2). Por su parte María I. Arenas y Loayza también expuso copias “dignas de entusiasta elogio” (Mariátegui, 1991:303). La señorita Carmen Jaramillo destacó con un paisaje, dos trabajos de flores, además de una copia donde demostraba “facilidad para el color; pero deficiencias en el dibujo” (“El concurso...”, 1914:4).

En pintura de género Filiberto Caja Ortiz mostró dos óleos: *Extásis original* y *En la clínica*; en este último se aprecia “un estudio del desnudo”. Asimismo, envió “dos bocetos de luz y sombra” (“El concurso...”, 1914:1).

Hemos optado por dejar para el final las obras de tres pintoras, motivo de debate público: Carmen S. de Ballauri, María Quincot y Juanita Martínez de La Torre.

La primera nota, del 21 de diciembre en *El Comercio*, destacaba a Carmen Ballauri en “dos acuarelas de estilo arabesco” donde se admiraba “la precisión de las líneas y el juego de sombras que hacían destacar en relieve las distintas figuras de la escena”. Entre ellas sobresalía *La cabeza de pescador chorrillano*

“(...) tomada del natural en la que se demuestran los conocimientos anatómicos y fisiológicos (...)” (“Los premios...”, 1914:2)

El jurado había distinguido en las obras de la señora Ballauri, (foto 30), la “varonil musculatura que había sido trasladada al lienzo con notable talento pictórico”. La mencionada señora también había expuesto una acuarela donde representaba el *Malecón de Chorrillos* “en la que una hermosa joven lánguidamente contempla el mar” (“Los premios...”, 1914:2).

Aunque no todos los comentaristas compartían la misma opinión, pues Eros dijo:

“La señora Carmen de Ballauri se presenta con nueve cuadros entre los que la cabeza de estudio de un pescador chorrillano es la producción más débil, pues anatómica como técnicamente esta lleno de defectos; colorísticamente mejor tratados son los cuadros restantes especialmente “niña sentada en una pérgola.””(Eros, 1914:4)

Mientras tanto Veritas calificó los cuadros de Ballauri y María Quincot como “lo único notable”, (Veritas, 1914:2), Eros tenía palabras de reconocimiento al manejo del color de Quincot; en su pintura *Paisaje con una niña sentada* “atrae la vista, por su colorido brillante y harmónico” (Eros, 1914:4). Entre los temas común de ser tratados por mujeres se encontraba el religioso, expuesto esta vez sólo por Quincot con *La aparición de la Virgen de Lourdes* (“Los premios...”, 1914:2).

En cuanto a la polémica, ésta estuvo ligada a la cultura nacional, cuyos protagonistas fueron el pintor Teófilo Castillo quien, además de enseñar en su academia en la Quinta Heeren, escribía para la revista *Variedades* y el joven José Carlos Mariátegui⁷⁴ que desde las páginas de *La Prensa* firmaba con el seudónimo de Juan Croniqueur⁷⁵.

⁷⁴ La polémica se inició en enero de 1914, a raíz de que Mariátegui al hacer un balance sobre la producción artística durante 1913, calificó los cuadros de Castillo “no obstante la belleza de algunos, no

Con el título “El concurso “Concha”” Mariátegui comentaba la labor de la Institución; refiriéndose al concurso de pintura mencionó, como lo habían hecho otros articulistas, el éxito era “mayor que de años anteriores, por la cantidad ya que no tal vez por la calidad de los lienzos presentados”. Antes de iniciar su comentario, destacaba la producción femenina pues

“(…) hemos sacado la impresión de que mayores y más sinceros cultivadores tiene la pintura en el sexo femenino entre nosotros. En efecto la mayor parte de esos lienzos son obra de mujeres y los que mayor valor artístico representan, tienen también el sello de inquietas y afanosas manos femeninas.” (Mariátegui, 1991:301)

Una de ellas era María Quincot, discípula de Castillo⁷⁶; “brillante y delicada su manera” presentaba en cuadros (foto 31), de “hermoso colorido” y en algunas copias pero, también, dejaba entrever una posible intervención de Castillo cuando mencionaba:

“(…) sólo que en uno u otros se advierte a ratos para el ojo del observador la mano del “maestro”, -maestro asequible y bondadoso- que dio algunos toques delatores.” (Mariátegui, 1914:302)

A pesar de tratarse de copias la obra de Juanita Martínez de La Torre, quien contaba con diecisiete años y sin ningún maestro, fue realizada en varias líneas que el joven Amauta le dedicó:

“Ha presentado copias de hermosos cuadros, en que revela todo su exquisito temperamento: cabezas de niños, sonrientes y hondamente expresivas; pequeños diminutos lienzos en que la joven pintora aprisionó delicados y pintorescos paisajes (…). Sus cabezas infantiles están llenas de gracia y armonía y reflejan toda la ingenua alegría, todo el sugestivo candor de los niños. En sus paisajes, el colorido es suave, armonioso y el conjunto todo delata en su autora gran facultad de observación y no menor de buen gusto (…).” (Mariátegui, 1991:302)

Pero ¿quién era Juanita Martínez? Ricardo Portocarrero cuenta algo al respecto. Hermana de uno de los amigos más cercanos de Mariátegui, Ricardo Martínez de La Torre, pertenecía a una familia aristocrática. Ella y Mariátegui se conocieron a mediados de 1914 y “se convirtió en un amor silencioso” del joven Amauta. Lo interesante de esta anécdota, dice Portocarrero, era que este interés de Mariátegui hacía:

“(…) que estuviese dispuesto a arriesgar su prestigio como periodista al apoyar las pretensiones artísticas de la persona de sus desvelos. Y decimos arriesgar su prestigio, ya que uno de los elementos constantemente reiterados en sus crónicas era la honestidad y sinceridad de sus apreciaciones. En varios textos, insistirá en este punto. Sin embargo, cabe reconocer que al insinuar la ayuda de Teófilo Castillo a

constituyen labor seria y apreciable” (Mariátegui, 1991:296). Su opinión acerca de Castillo era “El señor Castillo, como usted sabe, es pintor. Pero le conocemos más artículos que cuadros” (Mariátegui, 1991:73). Castillo responde al primero de los comentarios, acusando a Mariátegui de “juzgar con ligereza” sus obras (Mariátegui, 1991:298).

⁷⁵ Con este seudónimo se hace conocer en sus escritos juveniles en *La Prensa*. El rasgo que lo caracterizaba entonces era la versatilidad pues sus crónicas abarcaban una gran cantidad de temas (policiales, costumbistas, tauromaquia, hípica, crítica de arte, literatura, teatro, etc). Winston Orrillo trata sobre esta etapa en *Biografía y biología de Juan Croniqueur*.

⁷⁶ María Quincot expone en el Salón Castillo de 1907 con la obra *Parque antiguo* (“Salón...”, 1907:1134).

la señorita Quincot, no tenía tanto la intención de influenciar en el jurado como de buscar un reconocimiento público de las aptitudes artísticas de Juanita.” (Portocarrero, 1999:387)

¿Qué dicen las demás crónicas acerca de la obra de Juanita? El primer artículo sólo mencionaba el envío de “caras de niños, paisajes, caza”. Ni Eros, ni Veritas se pronunciaron al respecto. Mientas que Barreda y Tenaud le dedicaba estas pocas líneas:

“De las obras expuestas por la señorita Martínez de La Torre solo mencionaremos un pequeño apunte marino, lleno de frescura, muy superior a sus otras producciones.” (Barreda y Tenaud, 1914:4)

En realidad el informe emitido por los asesores era explícito al señalar a las telas de la señora Ballauri como “las que se destacan sobre todas las demás”, en ellas los

“(…) efectos de color y de luz, interpretaciones de la naturaleza, reveladores de un temperamento artístico.” (Barreda y Tenaud, 1914:4)

Inclusive María A. Quincot recibió mayores elogios pues “hay en sus lienzos soltura y elegancia” que revelaban talento y buen gusto. Barreda y Tenaud comentaban, además, que existía algo en común en la producción de Ballauri y Quincot que hacía patentizar “la misma escuela y las mismas tendencias”; auguraban que en el futuro sus obras “ganarán alguna solidez” (*Idem*).

El 26 de diciembre se reunió el jurado. Luego de revisar el informe emitido por los asesores, procedió al sorteo, amparado en el artículo 19 del Reglamento de la Institución

“El primer sorteo fue de eliminación de nombres y quedaron expeditas para el sorteo de elección la señora Carmen S. de Ballauri y las señoritas Juana Martínez de La Torre y María Angélica Quincot.” (LAGJC, 1914:172)

De este sorteo resultó ganadora Juanita Martínez de La Torre (foto 32). En la memoria anual se manifestó que el jurado había decidido otorgar menciones honrosas a la señora Carmen S. de Ballauri, a María Angélica Quincot y a Bernardo Rivero (LAGJC, 1914:174); dejar a la suerte el primer premio, fue criticado con dureza.

El primero en pronunciarse fue Enrique Barreda, con una carta publicada en *El Comercio* el mismo día de la entrega de los premios; en ella manifestaba su rechazo a la salida dada por los miembros del jurado pues, a pesar de haber expresado en el informe que el premio correspondía a la señora Ballauri, se optó por un “sorteo realizado contra toda justicia”. Ante esto Barreda se cuestionaba:

¿Por qué se ha realizado el sorteo, por qué se ha desdeñado la opinión de los asesores? Porque es la consecuencia lógica y fatal de nuestro sistema criollo.” (Barreda, 1914:2)

El 29 de diciembre fue propagado el descargo de los miembros del Jurado Concha; el designado para redactarlo fue el secretario municipal Alberto Secada, quien envió una carta donde, en cinco puntos, expuso las razones por las cuales se había tomado esa decisión. El

primer punto señalaba que no era obligatorio seguir de manera literal la opinión de los asesores pues ésta era sólo “consultiva”; el segundo, y que no respondía a la verdad, señalaba que el informe “no recomendaba especialmente ningún cuadro”; en el tercero, argumentaba que el sorteo era válido cuando no existía consenso entre los miembros además de estar reglamentado; el cuarto punto señalaba que el sorteo se realizó entre los artistas “cuyas obras merecieron la distinción de los asesores”. El quinto, en cambio, es importante citarlo:

“Que dentro del espíritu que motivó la fundación de este premio, se tuvo en cuenta por el jurado las condiciones de pobreza de las exponentes, de modo que, en este sentido la recompensa que por sorteo se otorgó a la señorita Martínez de La Torre, constituye un verdadero y justo estímulo a quienes revelan aptitudes –que muestran ser cultivadas- para desarrollar el arte nacional.” (Secada, 1914:2)

Junto con la anterior aclaración fue publicada la carta de uno de los miembros del jurado, Luis Ulloa, director de la Biblioteca Nacional quien, en un extenso comunicado, expresó dos ideas muy claras: la primera sentada en el *Libro de Actas del Gran Jurado Concha*, criticaba la presencia del director de la biblioteca como parte del jurado pues consideraba que en su lugar debería encontrarse el director del Museo Nacional, opinión acertada, pero no tomada en cuenta. En la segunda parte de la misiva consignaba los motivos por los que el jurado de pintura decidió sortear el primer premio, resultado con el cual declaraba hallarse conforme; ante la protesta de algunos sobre las copias de Juanita Martínez, dijo:

“¿Qué esa cabecita es una copia? Aplaudamos la ingenuidad infantil de la autora al colocar junto a la cabecita la tarjeta postal de la que copió, sino la coloca ¿acaso se habría sabido era copia? (...). La señorita Martínez ha sabido dar a esa cabeza expresión de vida, intención honda, que revelan inspiración y concepto del arte (...).” (Ulloa, 1914:2)

El último en pronunciarse fue el esposo de la señora Ballauri pues para los asesores del jurado habría sido la ganadora. Luis Ballauri, en una breve pero contundente misiva, expresó su molestia por los resultados del concurso ya que al haberse considerado “las condiciones de pobreza de los exponentes”, en vez del “mérito personal”, lo que se llegó a hacer fue premiar “una verdadera pobreza artística” (Ballauri, 1914:2).

Algo que también expresó Ballauri era el hecho de que años anteriores se había premiado con el primer puesto a Enrique Barreda quien, como sabemos, pertenecía a una familia con poder adquisitivo. Como se recordará, no es el primer inconveniente surgido a raíz de una mala organización de los concursos de la Institución Concha; parece increíble que aún después de ocho concursos se recurriera al mismo argumento “interpretando lo dispuesto por la señora Concha”; lo cierto es que cada jurado de pintura lo entendía a su manera y de acuerdo, a ciertos intereses⁷⁷.

⁷⁷ Portocarrero en su ya mencionado estudio dejó notar un posible manejo de intereses de parte de algunos miembros del jurado de pintura. Al respecto dijo: “Al final, el jurado (compuesto, entre otros, por Alberto Ulloa y Alberto Secada, amigos de Mariátegui) decidió sortear el premio entre tres concursantes”.

5.2.9 CONCURSO DE ESCULTURA 1917

Como se ha dicho antes, los eventos de escultura no fueron tan difundidos como los de pintura, a pesar que su calidad plástica era, en ocasiones, mejor, como lo demuestran las imágenes difundidas en las revistas de la época. Para este concurso no se llamó a asesores. Por otra parte los comentarios periodísticos sobre las obras fueron escasos; en *El Comercio* sólo se encontró la convocatoria, y tres avisos relacionados con las fechas de recepción y de entrega de premios.

El 16 de diciembre la Institución Concha lanzó la convocatoria. Los aspirantes deberían remitir sus obras a la Municipalidad desde el 17 hasta el 25 del citado mes (“Institución...”, 1917:4); la muestra se realizaría en la planta baja del Palacio de la Exposición (“Institución...”, 1917:9).

Para conocer sobre los trabajos presentados utilizaremos el artículo publicado en *Variedades* firmado por Aloysius, con comentarios significativos. Desde el inicio se resaltó el poco entusiasmo del ambiente artístico. Algo que sobresalió fue que todos los participantes pertenecían a una misma casa de estudios, la Escuela de Artes y Oficios, la cual, para entonces, ya había formado a escultores que se perfeccionaban en el extranjero, entre ellos Agurto y Betetta. El mérito del progreso de los alumnos lo tenía el maestro italiano Carlo Libero Valente, hecho “que pone de relieve la importancia del curso que se dicta y los resultados prácticos obtenidos hasta el día” (Aloysius, 1918:5).

Las esculturas pertenecían a siete estudiantes con diversidad de temas, desde el religioso, alegórico hasta los nacionales. Francisco Caso exhibió una *Flor de pecado* y un *Cristo yacente* único trabajo con tema religioso. Bajo el sugestivo título de *La octava plaga*, Víctor Tessey presentó “una concepción alegórica de la guerra” (Aloysius, 1918:5).

Tragedia de los Andes (foto 33) se llamaba la escultura expuesta por Juan Icochea en la que plasmó a “una madre que se desespera ante el cadáver de su hijo muerto” (Aloysius, 1918:5). El articulista la considera “irreal y forzada” pero, aún así, logró impactar.

Por su parte Raúl Pro exhibió una diversidad de temas; en las imágenes reproducidas se aprecia un *Lloque Yupanqui*⁷⁸ (foto 34) de buen acabado académico, además de lo novedoso del tema, por ser un importante inca. Otros trabajos fueron *El Himno al Sol*, *Diógenes* y *Pieles Rojas*, este último, según Aloysius, inspirado en las esculturas expuestas en una muestra realizada en San Francisco, California.

Artemio Ocaña también se inspiró en un personaje histórico peruano, referido al choque cultural: *Cahuide*; obra de admirable trabajo anatómico, mostraba el momento cuando el guerrero inca arremetió contra los españoles en defensa de Sacsahuaman⁷⁹. Sin embargo, la

Habría que aclarar que Alberto Secada no era miembro del jurado sino secretario municipal y que cumplía estas mismas funciones para las sesiones del Gran Jurado Concha.

⁷⁸ Lloque Yupanqui, tercer inca del Cusco, hijo de Sinchi Roca y Mama Coca (Milla Batres, 1986:323).

⁷⁹ Entre julio y setiembre del 2003 en la sala Escenas de la Historia del Perú del Museo de Arte de Lima se expuso el lienzo de José Effio *Cahuide en la defensa de Sacsahuaman* (1901). Asimismo, se exhibió

crítica lo consideró “un tanto musculoso y pesado, un rodinismo mal entendido” (Aloysius, 1918:5). El segundo trabajo de Ocaña fue *La cabeza de negro* que llamó la atención por la calidad fisonómica del personaje y la que a Aloysius sorprendió.

Otros dos expositores fueron J. P. Cresio con *El Ideal* (foto 35) y Morante con una escultura “ecuestre de gran tamaño”.

Quizás Libero Valente inculcaba a sus alumnos el gusto por representar la temática nacional tal como correspondía con las esculturas presentadas en este concurso Concha.

En la reunión del 27 de diciembre el premio fue otorgado a Artemio Ocaña por sus obras *Cahuide* (foto 36) y *Cabeza de negro* (foto 37) (LAGJC, 1917:206).

A partir de entonces los concursos de Arte de la Institución Concha perderían su periodicidad; el siguiente se realizó cuatro años después, en 1921, para finalizar en 1928 con el primer premio otorgado a un antiguo alumno de la Academia Concha, Efrén Apesteguía (“Hace 50 años...”, 1941:5).

el libro de Guillermo Prescott *Historia de la Conquista del Perú*, editado en Madrid en 1853, donde la imagen de Cahuide es igual a la que apreciamos en el óleo de Effio.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. Si bien es cierto la palabra academia empezó a emplearse desde la época de Platón, el concepto como se maneja en la actualidad corresponde a las academias surgidas a partir del siglo XVI en Europa para referirse a lugares de educación artística, época en la cual el artista empezó a ser valorado como creador.
2. Las únicas academias oficiales fundadas en América Latina durante la Colonia fueron tres. La primera, en 1785, fue la de las Tres Nobles Artes de San Carlos en la Nueva España perteneciente a la corona española, con profesores españoles. La segunda, la Academia de Brasil, fue gestión de la corona portuguesa y contaba con maestros franceses traídos como parte de la corte. La tercera, es la de Cuba, limitada, pues carecía de un buen plantel docente. En todos los casos se impuso como estilo el neoclasicismo. Las otras academias latinoamericanas corresponden a esfuerzos de los gobiernos republicanos que veían en ello la necesidad de oficializar el arte.
3. El gobierno peruano, a lo largo del siglo XIX, se mostró indiferente hacia la enseñanza de las Bellas Artes, hecho reflejado en las constantes quejas publicadas en los artículos periodísticos. Sin embargo, existe una loable excepción cuando el Presidente Mariano Ignacio Prado, el 30 de diciembre de 1878, decretó la creación de una academia bajo el nombre de Instituto de Bellas Artes para enseñar pintura, escultura, arquitectura, música y declamación, proyecto que fracasó a los pocos meses cuando el 5 de abril de 1879 Chile le declara la guerra al Perú.
4. Dentro del arte peruano del siglo XIX uno de los personajes más importantes y no reconocido es doña Adelinda Concha de Concha, no por ser artista, ni crítica de arte sino, por su labor de benefactora cuando, en 1890, estableció premios de estímulo a pintores y escultores peruanos, a través de concursos trienales, para lo cual entregó al Concejo Provincial de Lima una generosa cantidad de libras esterlinas a fin de que este órgano lo administrase.
5. Doña Adelinda, a pesar de encontrarse desde hacia muchos años en Francia demostró el amor hacia su patria al establecer cuatro premios: virtud, escolar, medicina y el mencionado de arte. Este acto desinteresado lo realizó en una época trascendente para la Nación pues, después de la Guerra del Pacífico, era necesario restablecer no sólo la institucionalidad sino también los valores morales.
6. El concurso Concha de arte, importante acontecimiento socio-cultural reflejado en diversas crónicas y artículos publicados en periódicos y revistas; serviría para evaluar los conocimientos de artistas y aficionados radicados en el Perú.

7. La Institución Concha tenía como finalidad convocar a los premios Concha así como dirigir la Academia Concha solventada con el segundo envío económico de doña Adelinda.
8. Doña Adelinda Concha nunca pretendió fundar una academia de arte. Al no dejar estipuladas las características para el Premio de Salón, que se realizaría con los réditos del segundo envío, el Gran Jurado determinó instaurar la Academia Concha para la enseñanza del dibujo, pintura y escultura debido a la falta de un centro de estudios de esta naturaleza en el Perú.
9. La Academia Concha, creada en 1893, se inaugura en julio de 1894 e inicia sus clases en 1895 por iniciativa del Concejo Provincial de Lima en un aula de la Biblioteca Nacional. La única disciplina impartida durante sus más de setenta años de actividad fue el Dibujo en las especialidades de Natural y Lineal.
10. Desde sus inicios la Academia tuvo gran demanda que obligó en un primer momento a aumentar de 24 a cuarenta las vacantes por cada clase. Los primeros 23 años constituyen su mejor época pues, a pesar de la existencia de otros lugares dedicados a la enseñanza artística particular (Academia de Teófilo Castillo, Academia de Pintura y Escultura León Bonnat) y oficial donde se impartía Dibujo Lineal y escultura (Escuela de Artes y Oficios), la Academia Concha continuó siendo una de las de mayor demanda con cien alumnos por cada especialidad.
11. Si bien es cierto la Academia Concha sólo se limitó, por motivos económicos, a la enseñanza del Dibujo, logró cubrir en parte, el vacío de la educación artística a través de la clase de Dibujo Natural. Asimismo, con el dictado de Dibujo Lineal buscó capacitar a dibujantes técnicos y artesanos para que mejoraran sus productos a fin de insertarlos en el mercado laboral y competir con calidad en el mercado nacional.
12. Es probable que los bonos Concha, de cuyos intereses se mantenía la Academia, con el tiempo se desvalorizaran económicamente, cosa que no es extraña si se piensa en las dos guerras mundiales, el crack de 1929, entre otros sucesos. Aún así siempre se trató de incentivar a los alumnos de la Academia con medallas y cuando la economía lo permitía con premios pecunarios.
13. A pesar de la falta de recursos económicos para implementar el material didáctico de la Academia, se logró afrontar este problema con el mantenimiento de los yesos para lo cual en los balances siempre figuró una partida económica destinada para este objeto.
14. El principal director de la Academia Concha fue Ricardo Palma, quien estuvo en el cargo entre 1895 y 1911; durante su gestión realizó labores de mérito como elaborar: el Reglamento de la Institución Concha (1899), las bases para el concurso de profesor de Dibujo Natural y un nuevo presupuesto para la Institución. Además redactó las memorias anuales, tomadas como modelo por los siguientes inspectores.

15. La Academia Concha, en los años concernientes a este estudio, contó con una destacada plana docente donde figuró el litógrafo Evaristo San Cristóval, el dibujante Enrique Jiménez Góngora, el pintor Luis Astete y el fotógrafo y pintor Luis Ugarte.
16. En 1914, Luis Ugarte, asumió el cargo de profesor de Dibujo Natural e inició cambios como dividir el aprendizaje en cuatro etapas e incluir el modelo vivo para los alumnos más avanzados.
17. De los años de vida institucional de la Academia Concha que comprenden esta investigación sobresalen cinco artistas que destacarían como tales en el ámbito nacional: el caricaturista Julio Málaga Grenet, el fotógrafo y pintor Juan Manuel Figueroa Aznar, el escultor Ismael Pozo, y los pintores Carlos Quizpez Asín y Alejandro Gonzáles Trujillo “Apurimak”.
18. La Academia Concha, a imagen y semejanza de las europeas, realizó anualmente exposiciones y concursos entre sus alumnos, cuyos premios podían ser monetarios, medallas de plata o diplomas.
19. Dentro del campo del arte las exposiciones anuales significaron un incentivo para los alumnos así como para difundir la labor dentro de la Academia, estos certámenes fueron considerados por la prensa local.
20. De los datos recabados, conocemos que entre los estudiantes de Dibujo Natural de la Academia Concha que obtuvieron el primer lugar en los certámenes anuales y continuaron una carrera artística están los pintores Wenceslao Hinostroza y Efrén Apestequí.
21. Los premios trienales de arte otorgados por la Institución Concha en las disciplinas de pintura o escultura constituyen una fuente invaluable para conocer la actividad artística durante una etapa poco estudiada, cuando la enseñanza artística estaba limitada a talleres particulares. Asimismo, generan gran expectativa entre los artistas nacionales así como en la prensa local.
22. En los concursos de la Institución Concha celebrados entre 1891 y 1917 ascienden a un total de 111 entre pintores (81), escultores (19) y dibujantes (11) y seis cuya disciplina no se consignó en la prensa local.
23. Entre los artistas hombres ganadores del primer puesto que llegan a ocupar un lugar relevante en el arte peruano estaban los pintores Luis Ugarte, Juan Oswaldo Lepiani, Enrique Barreda, los escultores David Lozano y Artemio Ocaña.
24. De las mujeres galardonadas con el primer premio están la dibujante Rosa Lastres, la escultora Angélica Pazos Varela y las pintoras Rosa Angélica Romero y Juanita Martínez de la Torre.
25. Las pinturas, acuarelas y dibujos participantes en los mencionados certámenes muestran diversidad de temas; los géneros favoritos fueron el retrato y la pintura de género. Sin

embargo, una cantidad importante de ellos eran copias, las mismas que a veces fueron premiadas.

26. El papel de la crítica es clave para investigar estos concursos. Entre los críticos que se ocuparon de los mencionados certámenes destacan: Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Carlos Jiménez, Federico Larrañaga y José Carlos Mariátegui, además de otros que optaron por el uso de seudónimos como Pierrot, Veritas, Eros y Aloysius. Por otro lado existe también el comentario anónimo que en casi todos los casos demuestra una actitud positiva frente a la producción artística.
27. Todos estos textos constituyen una verdadera fuente de referencia para conocer el ambiente artístico de la época. Los escritos de Emilio Gutiérrez de Quintanilla; sobresalen pues en su discurso se aprecia análisis de la obra, de la técnica, aspectos sustentados con un amplio conocimiento de la pintura europea.
28. Los concursos internos, celebrados entre los alumnos de la Academia Concha, y los externos, trienales de pintura y escultura, influyeron de manera positiva en las artes nacionales pues las diversas crónicas periodísticas que cubrían estos certámenes instaban al gobierno a proteger al arte y sus creadores.
29. La Academia Concha, cuya vida institucional alcanzó más de 75 años, en sus primeros 10 años de vida fue el más importante ente educativo oficial de formación artística; a partir de 1905 se agregó a este esfuerzo la Escuela de Artes y Oficios en la disciplina de escultura. Las aulas de la Academia Concha albergaron a aquellos jóvenes con vocación artística que no pudieron acceder a una enseñanza particular o europea. Su paulatino olvido se inició a raíz de la fundación de la Escuela de Bellas Artes a instancias del poder ejecutivo, relego que se reforzó por las crisis económicas que atravesó el legado Concha debido a la situación política, económica y social, mundial y por ende nacional. A esto podría agregarse la desaparición del Mercado Central, segundo local de la Academia.

ANEXO I

CARTAS DE ADELINDA CONCHA Y DE SU ESPOSO MANUEL CONCHA⁸⁰.

CHATEAU DE P LESSIS TREVISE
PAR VILLIERS S/MARNE

Setiembre 30/90

Señor Cesar Canevaro
Lima
Muy señor mío:

Tengo el gusto de adjuntar a la presente una solicitud tendente a establecer en esa capital una serie de premios para ser distribuidos bajo el nombre de mi señora madre Da. Maria Concha de Concha.

No sorprenda a U. que formule mi pedido con tan poca anticipación a la primera distribución el Señor Candamo representante del Perú a quien hablé sobre el particular desde Abril del año pasado y que me ofreció facilidades para que mis deseos fueran satisfechos desde el 28 de Diciembre último, no cumplió con su oferta.

Temiendo que este año transcurra como el anterior, sin llevarse adelante mi proyecto me dirijo al Consejo Provincial de Lima, en cuyo seno espero hallar la sanción que deseo.

Para que la primera distribución tenga lugar en el próximo Diciembre estoy dispuesta a abonar en la casa de los S.S. Rothschild & Sons, de Londres la cantidad de S/2 400 valor de los premios. U. puede girar a mi cargo, sirviéndose avisarme con oportunidad.

Me permito suplicar a U. me de ideas respecto a la manera de colocar en Lima los fondos necesarios para obtener anualmente el valor a distribuir, consultando como es natural, la seguridad del capital y el mayor rendimiento.

Con esta oportunidad tengo el gusto de suscribirme

De U. atta y S.S.

Adelinda C. de Concha (firma)

Señor Alcalde del Honorable Concejo Provincial de Lima
H.S.A.

Adelinda Concha de Concha natural de Lima y residente en Francia ante U.S. como mas haya lugar y en la forma más conveniente digo. Que impulsada por los mas fervientes sentimientos de patriotismo he seguido paso a paso la marcha del pueblo bajo cuyo cielo nací cuando la suerte favorable lo impulsaba a la grandeza que merece yo me hacia participe de su ventura como también después me uní a ella para llorar las desdichas que la agoviaron.

Hoy que bajo los auspicios de la Paz y mejor crédito se transluce un mejor horizonte quiero agregar un pequeño contingente a los que se hayan impuesto el santo deber de restaurar el suelo de la amada Patria.

La virtud, la ilustración y el trabajo deben premiarse porque es lo que constituye el adelanto enviar a un pueblo para alcanzar este fin es el deber mas sagrado. Amar ambas cosas es lo que he tenido en cuenta al formular lo que paso a manifestar dejando a U.S. el derecho de modificación en la forma siempre que lo juzgue conveniente.

Con los fondos necesarios para arbitrar anualmente la cantidad de S. 2 400 fondos que desde luego estoy pronta a desembolsar y bajo el nombre de mi finada madre D^a Maria Concha de Concha natural de Lima. Se establecerá en esa capital desde el presente año los premios siguientes.

Primero. Un premio anual de mil soles S. 1000 a la niña pobre entre los diez y ocho a treinta años avecindada en Lima que se haya distinguido por su virtud buenas prendas y caridad con los suyos y los desgraciados.

Segundo. Un premio cada tres años de un mil ochocientos soles (S.1800) entregable por mensualidades de cincuenta soles (S/.50) mensuales al joven pobre que recién recibido de médico se haya distinguido por su inteligencia y buena conducta.

Tercero. Un premio de un mil ochocientos soles (S/.1800) cada tres años, entregables por mensualidades de cincuenta soles (S/.50) al artista pintor o escultor que en concurso al efecto se distinga y sobresalga por su obra.

⁸⁰ Todas estas cartas se encuentran en el Archivo de la Municipalidad de Lima. Su ortografía será respetada.

Cuarto. Un premio anual de doscientos soles (S/.200) divisible entre los dos alumnos de ambos sexos que en las escuelas municipales hayan alcanzado nota de mejor aprovechamiento y más moral conducta. Me permito manifestar al Sr. Alcalde que es mi voluntad que estas recompensas sean dadas el 28 de Diciembre en la forma expuesta, es decir el primero y último en esa fecha cada año y el segundo y tercero junto con los otros cada tres años.

Los jurados para la distribución serán compuestos del personal siguiente.

Para el primero. S.S. Alcalde, Presidente de la Corte Suprema y Director de Beneficencia.

Para el segundo. S.S. Ministro de Instrucción, Alcalde y Decano de la Facultad de Medicina.

Para el tercero. S.S. Alcalde, Director de la Escuela de Bellas Artes y Director de la Biblioteca Nacional.

Para el cuarto. S.S. Ministro de Instrucción, Alcalde y Rector de la Universidad.

Me parece inútil Señor Alcalde, recomendarle que es solo la virtud y el merito lo que dará derecho a alcanzar algún premio.

U.S. cuya alta rectitud conozco, sabe bien que no es el favor el que llevara el objeto que me propongo.

Por todo lo expuesto.

A.U.S: pido se sirva aceptar mis deseos y cooperar a su sanción, interpretando fielmente los sentimientos que me animan al ofrecer mi pequeño óbolo. Es justicia.

CHATEAU DE PLESSIS TREVISE
Par VILLIERS s/ MARNE (S & O)

16 de Marzo de 1891

Señor Alcalde,

Me es mui grato remitir a U. esa letra de 380 Libras esterlinas que según me dicen al tipo actual del cambio, corresponden a los 2400 Soles, importe anual de mis donativos.

Aprovecho la ocasión para manifestarle mi firme voluntad y vivo deseo que en lo sucesivo esos premios sean celebrados precisamente el día 28 de Diciembre natalicio de mi virtuosa madre Doña Maria Concha de Concha.

El general Canevaro, su ilustre predecesor, me indicó en su amable carta de 21 de Noviembre próximo pasado, los Bonos Municipales como la mejor inversión del capital necesario para obtener anualmente los susodichos 2 400 soles.

Sírvase U. decirme cuanto se cotizan en esa y que interés producen los tales bonos.

Concluiré dando a U. Y al H. Concejo Provincial de Lima las mas expresivas gracias por la buena acogida que ha merecido mi idea, idea inspirada por el amor que siempre he profesado por mi cara patria.

Tengo el honor, Señor Alcalde, de suscribirme de U. mi atenta y segura servidora.

Adelinda C. de Concha.

CHATEAU DE PLESSIS TREVISE
Par VILLIERS s/ MARNE (S&O)

- Pres Paris-

14 de Setiembre de 1891

Señor Alcalde,

Una larga enfermedad me ha impedido de contestar sus interesantes comunicaciones relativas a la distribución de los premios.

Mui grato me ha sido saber que habían merecido la aprobación general, estimulando la noble emulación de la virtud y el trabajo.

Celebro infinito que el Concurso de pintura haya sido tan numerosa y lucido.

En el corriente del año próximo, remitiré a U. el capital necesario a los mencionados premios, con instrucciones para formar el acta definitiva.

Mientras tanto tengo el gusto de inducirle la anualidad del 91, en una letra de 375 libras esterlinas.

Doy a U. y al H. Consejo Provincial las mas expresivas gracias por la medalla de oro y el diploma especial que se han dignado concederme, aunque lo poco que he hecho no merecía tan insigne recompensa.

Tengo el honor de suscribirse.
de U. Señor Alcalde, atenta
y S^a S^a.
Adelinda C de Concha.

CHATEAU DE PLESSIS TREVISE
Par VILLIERS s/MARNE (S&o)

Octubre 26 de 1891

Señor Alcalde,
En contestación a sus apreciables del 1º de Agosto, le diré que apruebo lo dispuesto con referencia al joven Ugarte.
Pero respecto al premio de virtud, siento mucho no poder consentir en las modificaciones que U. propone. Mi objeto es, por medio de ese premio, facilitar el casamiento de una niña pobre y, en mi concepto, una esmerada educación en niñas pobres, aleja al contrario a los novios.
En cuanto a las dificultades que U. enuncia; permítame comunicarle como se practica en Francia, esa clase de premios. Cada gobernador envía a los jurados los documentos que acreditan la virtud de su candidata. Los jurados los examinan y excluyen a las que a primera vista, no les parecen dignas del premio, concretando su atención a tres o cuatro de las mas meritorias y en vez de acudir al sorteo, ellos eligen a la que les parece la mas virtuosa, dejando para el año siguiente la que venia segunda, si entonces no se les presenta una mejor.
Sírvasse comunicar estas indicaciones a sus colegas del Jurado, a quienes agradecería infinito tuvieran a bien el cumplirlas.
Permítame repetirle que mi deseo es que ese premio y el de las Escuelas Municipales sean dados el día 28 de Diciembre natalicio de mi madre.
Sin mas, tengo el honor de suscribirme de U. Señor Alcalde, atenta y S^a S^a.
Adelinda C. de Concha.

CHATEAU DE PLESSIS TREVISE
Par VILLIERS s/MARNE

(Pres Paris)
15 de Febrero de 1892

Señor Alcalde,
He recibido en mui estimada del 4 de Enero y las actas relativas de los premios entregados el 28 de Dic. próximo pasado, por lo cual me es grato dar a U. y a sus dos eminentes colegas del Jurado las mas expresivas gracias.
Animada por la aprobación general que ha merecido mi idea respecto a Bellas Artes, ha pensado en completarla, fundando en mi cara Lima un premio anual, análogo al que titulan en Paris “El Premio del Salón” y al que podrían competir, sin distinción de edad ni sexo, los pintores, escultores y artistas, no solo del Perú, sino de toda la América Latina. Ese premio seria de mil o mil quinientos soles y a este se añadirían varios otros, de menor importancia, de quinientos o doscientos soles por ejemplo) según el mérito de las Obras enviadas al Palacio de la Exposición de Lima.
La composición del Jurado, reglamentos y demás pormenores se dejaran para mas tarde: hoy solo me propongo exponer y someter a la aprobación de mi proyecto de Ud. Y del H. Concejo Provincial y anunciarle que desde ahora tengo lista, para realizarlo, la cantidad de 4,000 (cuatro mil) Libras Esterlinas.
Quedo de U. la mui atenta y S^oS^o.
Adelinda C. de Concha
P.D. Como U. ve por la firma todavía estoy muy débil extenuada y los médicos me previenen que la convalecencia será larga y difícil.

CHATEAU DE PLESSIS TREVISE
Par VILLIERS sur MARNE
Pres Paris

14 de Marzo de 1892

Señor alcalde,

Con el mas vivo dolor tengo que anunciarle la muerte de mi inolvidable esposa, señora Adelinda Concha Concha, acaecida el 9 del presente mes, después de una larga y penosa enfermedad.

Ayer se celebraron sus exequias que fueron dignas de tan noble señora y honradas por la presencia de las autoridades y personas mas distinguidas de este lugar y de toda la Comarca.

Ya U. sabe por su carta anterior de 15 febrero que en su enfermedad no había olvidado a su cara Lima y aunque ha muerto intestada pues por no quitarle sus ilusiones, no quise llamar notario ni hablarle de testamento, respecto a U. que están a disposición las cuatro mil Libras Esterlinas mencionadas en su dicha carta.

Con el corazón desgarrado en tan tristes circunstancias me suscribo de U.

Señor Alcalde

Atento y SS

Manuel Antonio Concha

Château de Plessis – Trevisé
Par Villiers – sur – Marne
(Verne-S-Dise)
Junio 6 de 1892

Señor Teniente Alcalde, he recibido sus favorecidas de 2 de Mayo y cumpliendo con lo prometido por mi inolvidable esposa, me es grato remitir a U. una letra de cuatro mil libras esterlinas para fundar en esa los premios enunciados en la carta de mi finada Señora fecha 15 de Febrero ppdo.

Enfermo y abatido aun por tan irreparable pérdida se servirá U. excusarme si me limito hoy a dar las expresivas gracias al H. Concejo Provincial, a la Prensa y á toda la Sociedad de Lima por los honores tributados a la memoria de mi noble compañera.

Me es sumamente grato suscribirme de U. Señor Teniente Alcalde como su mui atento S.S.

Manuel Antonio Concha.

ANEXO II

REGLAMENTO DE LA ACADEMIA DE DIBUJO, PINTURA Y ESCULTURA “ADELINDA CONCHA DE CONCHA”⁸¹

CAPÍTULO I

De la Academia y sus enseñanzas

Art. 1º La academia de dibujo, pintura y escultura, tiene por objeto dar en su mayor extensión los estudios de estos ramos de las bellas artes en su carácter esencialmente artístico.

Art. 2º Los estudios correspondientes a estos ramos, corresponderán las clases ó asignaturas siguientes:

1º Dibujo elemental .2º dibujo del antiguo y (modelos de yeso) ropajes. 3º Dibujo del natural (modelo vivo). 4º Colorido. 5º Paisaje. 6º Composición. 7º Dibujo modelado y ropajes (del antiguo). 8º Modelado del natural.

Art. 3º Corresponden a la sección de pintura las asignaturas señaladas con los números 1 al 5

Inclusive y los números 1,4,5 y 6 al paisaje, así como los números 1, 7 y 8 corresponden a la escultura.

Art. 4º Cada uno de los estudios comunes señalados en el art. 3º se hará en una cátedra sola, a la que asistirán todos los alumnos de todos ellas.

Art. 5º Comenzará el curso el día.....y terminará el día

Art. 6º Ocho días antes de abrirse la academia se fijará en sitio público y por la prensa, el cuadro expresivo de las asignaturas y horas de estudio

Art. 7º Los alumnos de la clase de pintura darán dos lecciones a la semana y los de dibujo diariamente dos horas al día con asistencia del profesor, sin perjuicio de que aquellos puedan concernir diariamente a hacer sus estudios bajo la vigilancia del superior del establecimiento.

CAPÍTULO II

Del personal

Art. 8º Habrá un profesor de pintura, uno de dibujo y uno de anatomía pictórica y de perspectiva, y un vigilante para las clases de pintura y de dibujo.

La clase de pintura tendrá lugar dos veces a la semana de 9 a 11 am y la de dibujo de 4 a 6 pm.

Art. 9º Son atribuciones de los profesores: 1º Cumplir y hacer cumplir este reglamento y cuantas disposiciones se dicten por el Jurado, relativas al orden de los estudios y régimen de la Academia 2º Formar un reglamento interior y someterlo a la aprobación del Jurado y mantener el orden y disciplina en las clases.

3º Proponer en tema al vigilante, debiendo éste reunir las condiciones que el puesto requiere.

4º Presentar al jurado la memoria anual sobre el estado de la enseñanza y resultados obtenidos, proponiendo en toda ocasión, cuanto crean conveniente a las necesidades y buen régimen de la academia.

Art. 10º Habrá también un conserje con la obligación de tener a su cargo la limpieza del establecimiento y al cuidado de los útiles de enseñanza y enseres que correspondan al plantel.

Art. 11º El sueldo del profesor de dibujo será de S/. 80 mensuales, el de pintura S/. 100, el de anatomía pictórica y perspectiva S/. 60, el de vigilante S/. 60 y el de conserje S/.25.

CAPÍTULO III

De la administración

Art. 12º El Jurado que tomará el nombre de comisión Directiva de la Academia de Bellas Artes ejercerá la vigilancia respectiva por medio de uno de los miembros .

Art. 13º Está en las atribuciones de la Comisión, el modificar ó ampliar el presente reglamento, el aprobar los reglamentos interiores que prolongan los respectivos profesores y el de dictar todas las disposiciones conducentes al buen régimen de la Academia.

Art. 14º La comisión celebrará junta al fin de cada mes, para escuchar el informe verbal que debe presentar el vocal encargado de la inspección.

Art. 15º. En las sesiones se exige como quórum la mitad más uno del número total de personas Que componen la comisión.

Art.16º. Servirá de secretaría de la Comisión, el del Honorable Concejo Provincial de esta capital.

⁸¹ En *Zegarra Miscelánea*, 1893. Sala de investigadores de la Biblioteca Nacional.

Art. 17º. Los profesores serán nombrados por la Comisión a propuesta en terna del Presidente de ella.

Art. 18º. El pago de los haberes de los profesores y demás gastos que ocasione la Academia, se harán por la tesorería del Honorable Concejo Provincial, con el rédito del capital instituido por la señora Concha.

Art. 19º. Para verificar todo pago se requiere el Vº Bº del vocal encargado de la inspección y la orden del Alcalde del Honorable Concejo Provincial.

CAPÍTULO IV

De los alumnos

Art. 20. Para ingresar en la Academia de dibujo, pintura y escultura, se necesita acreditar los conocimientos indispensables para cursar con fruto sus estudios que se determinan en el reglamento interior.

Art. 21. Los alumnos matriculados quedan sujetos a las prescripciones de este reglamento.

Art. 22. La academia proporcionara los modelos, caballetes y carpetas, correspondiendo a los alumnos el llevar el material de dibujo y pintura.

Art.23. Los alumnos están sujetos igualmente al pago de un módico derecho de matricula y de examen.

CAPÍTULO V

De los concursos

Art.24. Cada año se distribuirán premios, previo concurso, en los que solo tomen parte los alumnos de la academia.

Art.25 Es obligación del profesor de pintura, pintar un retrato al óleo de tamaño natural, de cuerpo entero, del Presidente de la República, el cual será entregado al Concejo Provincial para aumentar la Galería Nacional de Pintura.

CAPÍTULO VI

Disposiciones Generales

Art.26. El local donde se instale por ahora la academia será el palacio de la Exposición .Después De lo cual y siendo las 3 de la tarde se levanto la sesión.

ANEXO III

REGLAMENTO DE LA INSTITUCION CONCHA⁸²

Art.1° El Gran Jurado lo forman:

El Ministro de Justicia (Presidente)
El Alcalde Municipal,
El Rector de la Universidad Mayor de San Marcos.
El Deán de la Catedral
El Director de la Beneficencia.
El Director de la Biblioteca Nacional.
El Decano de la Facultad Médica.
El Presidente del Ateneo de Lima.

Funcionando como Secretario, el de Municipalidad, quien también desempeñará ese cargo en los jurados parciales.

Art.2°. De los ocho miembros que componen el Gran Jurado bastará el quórum de cuatro para sesionar y en los casos de empate el Presidente tiene voto de calidad.

Art.3°. Por inasistencia del Ministro presidirá la sesión el alcalde Municipal.

Art.4°. Son atribuciones del Gran Jurado:

1° Determinar la forma en que ha efectuarse los concursos, aumentar o disminuir el número de premios, y autorizar gastos.

2° Proveer previo concurso, las vacantes de profesores de Dibujo.

3° Convocar, cada tres años, en el mes de Marzo, para el concurso de Escultura o de Pintura que a de efectuarse es Diciembre en la forma que se creyere conveniente establecer.

4° Resolver todo punto que no estuviese consignado en este reglamento.

Art.5° El Gran Jurado reunirá, extraordinariamente, siempre que lo disponga su Presidente o que ante él lo solicite uno de los vocales.

Art.6° En la primera semana de Diciembre convocará el Ministro al Gran Jurado, para que este acuerde los pormenores relacionados con los concursos y premios de fin de año.

Art.7° Es obligatoria para el Gran Jurado la asistencia el 28 de Diciembre al salón de la Municipalidad, para el acto solemne de la distribución de premios.

Art.8° La Municipalidad es la encargada de la administración de los fondos, debiendo su tesorero pasar el 1° de Diciembre al presidente del Gran Jurado el balance del año con el V° B° del Alcalde; sin perjuicio de proporcionar los datos que, en cualquiera oportunidad, solicitara el Presidente

Art.9° el premio de virtud, para el que la fundadora ha asignado mil soles anuales, se adjudicará por el Jurado compuesto de:

El Alcalde Municipal
El Deán de la Catedral
El Director de Beneficencia

Art.10° Los aspirantes al premio presentaran ante la Alcaldía, desde el 10 hasta el 24 de Diciembre, el día en que se reunirá este Jurado, una solicitud acompañada de la partida de bautismo, de informes del cura de la parroquia y de seis personas notables que garanticen la pobreza, amor al trabajo y virtudes de la postulante, cuya edad no ha de ser menor de diez y ocho años ni mayor de treinta

Art.11° Cuando ningunas de las solicitudes obtuviese la unanimidad a la mayoría de votos, la suerte decidirá cual de las tres ha de ser la favorecida.

Art.12° El Jurado médico funcionará cada tres años, el 24 de diciembre, y lo compondrán:

El Ministro de Institución Pública
El rector de la Universidad
El Decano de la Facultad de Medicina

Art.13° Pocos días antes del 24 de Diciembre, el Decano convocará a los catedráticos de la Escuela los que, por votación designarán a dos de los médicos recibidos, que hayan revelado mayores aptitudes y consagración al buen desempeño de los deberes profesionales.

Art.14° El premio de 1800 soles se abonará al que resultara favorecido por el Jurado, en mensualidades de a 50 soles.

Art.15° Componen el Jurado escolar:

El Alcalde Municipal

⁸² En *Libro de Actas del Gran Jurado Concha*. Archivo de la Municipalidad de Lima.

El Rector de la Universidad

El Presidente del Ateneo

Se reunirá anualmente, el 20 de Diciembre, para adjudicar dos premios, de a cien soles cada uno, a la madre del alumno ó alumna huérfanos de padre, que se eduque en colegios municipales.

Art.16° Los receptores de la Escuelas Municipales pasaran al Alcalde, antes del 20 de Diciembre, una relación de los tres alumnos ó alumnas, huérfanos de padre, que a la moralidad y exactitud en la asistencia reúnan calificado aprovechamiento, entendiéndose que la edad de los recomendados no debe ser menor de siete años ni mayor de doce.

Art.17° El Jurado de Dibujo, Pintura y Escultura lo constituyen:

El Alcalde Municipal

El Director de la Biblioteca

El Presidente del Ateneo,

Y se reunirá cada tres años el 26 de Diciembre, para adjudicar el premio de 1800 soles al mejor trabajo de Pintura o escultura que se presente al Concurso, el cual en un trienio será solo de Pintura y en el siguiente trienio de Escultura.

Art. 18° Para aspirar a este premio, que será pagado en mensualidades de a 50 soles, se requiere ser peruano y no haber recibido lecciones en Europa. Como accesit podrá haber un premio de doscientos soles y otro de cien soles, siempre que el Jurado lo estimare conveniente.

Art. 19° Cuando ninguno de los exponentes obtuviere la unanimidad ó mayoría de votos del Jurado, se someterá a la suerte la elección.

Art. 20° Es potestativo de este Jurado nombrar ó no asesores que expidan, por escrito, un juicio artístico sobre el mérito de los trabajos.

Art.21° Este mismo Jurado se reunirá anualmente, el 26 de Diciembre para adjudicar a los alumnos de las clases de Dibujo Lineal y Natural los respectivos premios.

Art.22° El inspector de la Academia de Dibujo, de acuerdo con los profesores, presentará al Jurado una relación de los alumnos merecedores del premio.

Art.23° En cada clase de Dibujo de los premios serán los siguientes:

Primer premio – cien soles

Segundo premio - -cincuenta soles

Tercer premio – Veinticinco soles

Cuarto premio.-. Una medalla de plata

Habrà además otra medalla de plata como premio de buena conducta y puntualidad en la asistencia a clases .La concesión de este premio es potestativa del inspector, sin intervención del Jurado

Art.24° Siempre que fuere preciso sortear un premio de los que otorga este Jurado, el acto se efectuará en público , en la sesión solemne del 28 de Diciembre en la cual el inspector de la Academia de Dibujo, será lectura a la Memoria anual.

Art. 25° El Inspector de la Academia de Dibujo será anualmente designado por el Jurado General de entre uno de sus Vocales. El Inspector es el jefe superior en la Academia.

Art. 26° Es obligación del Inspector hacer todas las noches una visita a las clases, para convencerse de que, así los profesores como los alumnos, cumplen con sus deberes. Además cuidará el Inspector de hacer tomar nota diaria de los asistentes.

Art. 27° El Inspector está autorizado para girar contra la tesorería Municipal por el gasto que demanden la reparación de mobiliario y aparatos y adquisición de útiles, siempre que este gasto no exceda de trescientos soles en el año. Tratándose de suma mayor, compete al Gran Jurado acordar o negar la autorización.

Art. 28° Las cuentas por consumo de gas, sueldos de profesores y portero y gastos a que se refiere el anterior artículo solo serán pagadas por tesorería cuando lleven el Conforme del Inspector.

Art. 29° La Clase de Dibujo Natural funcionará los Lunes, Miércoles y Viernes de 7 ½ a 9 ½ de la noche, y la de Dibujo Lineal en las mismas horas de los Martes, Jueves y Sábado.

Art. 30° Los profesores están obligados a pasar al Inspector antes del 15 de Diciembre, un cuadro calificativo del grado de aprovechamiento de sus alumnos.

Art. 31° Cada profesor esta obligado a conservar el orden en su clase, debiendo amonestar al alumno que cometiere alguna falta; pero si esta revistiere gravedad la pondrá, en conocimiento del Inspector, para que el imponga la pena correccional que estimare justa, pudiendo llegar hasta la de expulsión del alumno.

Art. 32° Los profesores disfrutarán del sueldo de cien soles y cuando vacare la plaza el Inspector lo comunicará al Presidente del Gran Jurado, para que éste convoque a concurso por quince días.

Art. 33° Desde el 15 de Diciembre hasta el 15 de Enero durarán las vacaciones de ambas clases. Las matriculas se abrirán el 8 de Enero, satisfaciendo cada alumno dos soles por inscripción.

Art. 34 El número de alumnos no podrá exceder de sesenta, en cada clase.

Art. 35º El aseo y cuidado de los salones está encomendado a un conserje o portero, con el sueldo de quince soles. El nombramiento de conserje es potestativo del Inspector.

REGLAMENTO DE LA INSTITUCIÓN CONCHA 1919⁸³

(Los primeros 35 artículos son iguales que el anterior)

Adiciones al Reglamento de la Institución Concha, correspondientes al concurso de Pintura, Escultura y Dibujo.

Art. 1º Los postulantes al Gran Premio, deberán comprobar su nacionalidad con la presentación de los respectivos documentos.

Solamente tendrán derecho al premio pecuniario, los de comprobada pobreza y las personas pudientes serán recompensadas con premios honoríficos.

Los extranjeros que alcanzarán la alta calificación, serán premiados honoríficamente;

Art. 2º También es potestativo del Jurado informarse de las aptitudes y antecedentes artísticos del postulante y comprobar si sus obras son resultados de un estudio personal.

Es obligación de los premiados pecuniariamente seguir cultivando el arte, mientras dure la pensión mensual, para lo que el Jurado designará la persona que le informe periódicamente si los agraciados persisten en su labor que motivó el premio otorgado;

Art. 3º Todos los trabajos premiados pecuniariamente pasaran a ser propiedad de la Institución Concha, para cuya galería se destinan;

Art. 4º Es obligatorio para los alumnos y especialmente para los premiados anualmente asistir al acto público de la entrega de premios. La inasistencia será penada con la pérdida del premio a no ser, que un impedimento legal comprobado haya imposibilitado su concurrencia.

⁸³ *Reglamento de la Institución Concha 1919*. Lima, Imprenta Torres Aguirre. Archivo de la Municipalidad de Lima

ANEXO IV

LEY EXPEDIDA POR ANDRÉS AVELINO CÁCERES TRASPASANDO EL FUNDO SANTA BEATRIZ AL CONCEJO PROVINCIAL DE LIMA⁸⁴

Ministerio de Hacienda y Comercio

Andrés A. Cáceres = Presidente Constitucional de la República = Por cuanto = El Congreso ha dado la ley siguiente = El Congreso de la República peruana _ Considerando: Que es necesario proporcionar al Concejo Provincial de Lima los medios para establecer una Escuela de Agricultura y de Veterinaria que facilite el desarrollo de la industria agrícola y de ganadería; = Que la hacienda de Santa Beatriz de propiedad del Estado se presta para el establecimiento de la indicada Escuela; = Que en el expresado fundo puede formarse además jardines escolares para la educación física de los niños y prepararse lugares de recreo para el pueblo; = Que el Concejo Provincial de Lima tiene que abonar por cuenta del Gobierno la cantidad de ciento cincuenta mil soles para cubrir el precio del Vapor “Constitución” y puede hacerse pago de esta suma con el fundo de Santa Beatriz cuyo valor según tasación de peritos oficiales, es de ciento cincuenta y ocho mil soles; y = Que la adjudicación del referido fundo al Consejo Provincial de Lima, aparte de facilitar la creación de un establecimiento para fomentar el desarrollo de la Agricultura y la formación de jardines y paseos, permite al Fisco reembolsar desde luego los ciento cincuenta mil soles que adeuda al Municipio = Ha dado la ley siguiente: = Artículo 1º - Se adjudica al Concejo Provincial de Lima la hacienda de “Santa Beatriz” de propiedad del Estado en pago de los ciento cincuenta mil soles que por cuenta del Gobierno tiene que dar para cubrir el precio del Vapor “Constitución” = Artículo 2º - El Concejo Provincial establecerá en el expresado fundo una Escuela de Agricultura y de Veterinaria y formará jardines escolares para el desarrollo físico de los niños y los lugares de recreo que juzgue convenientes = Comuníquese al poder Ejecutivo para que disponga lo necesario su cumplimiento = Dada en la Sala de Sesiones del Congreso, en Lima a los 25 días del mes de Octubre de 1894.- César Canevaro. Presidente del Senado. = Manuel María del Valle. Presidente de la Cámara de Diputados. = Y. M. Pinzas. Senador Secretario = Ey. Casanove. Diputado Secretario = Por tanto: mando se imprima, publique y circule y se le dé el debido cumplimiento = dada en la Casa de Gobierno en Lima a los ocho días del mes de Noviembre de mil ochocientos noventa y cuatro = Andrés A. Cáceres. Nicanor M. Carmona.

Es copia – Lima, Noviembre 9 de 1894.

⁸⁴ En Cuaderno N° 2 Los Síndicos del Honorable Concejo Provincial sobre Posesión Judicial del fundo “Santa Beatriz”. Sala de investigadores Biblioteca Nacional.

ANEXO V

DISCURSO PRONUNCIADO POR EL MINISTRO DE JUSTICIA E INSTRUCCIÓN Y PRESIDENTE DEL GRAN JURADO CONCHA, DOCTOR LUIS FELIPE VILLARÁN, EL 28 DE JULIO DE 1895 EN LA CEREMONIA DE INAUGURACIÓN DE LA ACADEMIA CONCHA⁸⁵

Señores:

Motivo de viva satisfacción es sin duda la inauguración de esta Escuela, que al correr del tiempo y en condiciones propicias si el Cielo quiere deparárnoslas, puede ser un importante componente de la cultura nacional.

El Arte, en sus magníficas manifestaciones la poesía, la pintura y la escultura, la arquitectura y la música, sólo resplandece en determinadas situaciones sociales, del mismo modo que las plantas delicadas necesitan para crecer y fructificar, especiales circunstancias físicas. Para éstas, son necesarias una tierra fértil que constantemente refrescada por el agua, dé savia y lozanía al arbusto y una temperatura regularmente cálida, para que los hielos del invierno no quemen el brote, y el calor del prolongado estío madure el fruto. Las artes y especialmente la pintura, que es una de las de más exquisita naturaleza, encuentran su tierra vegetal y su clima abrigado, en un estado o situación del espíritu popular, de determinados por cierto grado superior de cultura y por la simpatía o pasión por la belleza, ya de la naturaleza en general, ya de algo de lo mucho que ella ofrece de grande y magnífico en el orden moral o material.

Así, la estatuaría griega resplandeció con el crecimiento de la civilización de Grecia y de Roma, al calor de una pasión dominante, el amor a la fuerza y a la belleza del hombre físico. Por eso “el joven desnudo y de bellas formas, hábil en todos los ejercicios corporales” es el personaje que domina en el arte y que el pueblo admira.

En la Edad media, se adivina a la mujer y el amor se desborda, el sentimiento religioso llega a la exaltación y estas dos pasiones, personificadas en el monje y el enamorado caballero, inspiran al arte que produce el templo y el palacio cargados de ornamentación y las poesías y las músicas amorosas.

Hay una época en la historia del arte, en la cual es inmensa la influencia del gusto y la aptitud populares, en la grandeza de las producciones del genio: la del renacimiento de la pintura italiana. Los grandes maestros: Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, Ticiano, Fra Bartolomeo, Giorgione y otros muchos, son protegidos por los grandes y admirados y recompensados por todos: su cortejo es el pueblo que juzga y admira. “El buen gusto es universal; espontáneo: toda la ciudad contribuye con su simpatía y su inteligencia, a la creación de las obras que los maestros firman”.

Una gran evolución, la evolución naturalista, se opera hoy en todas las manifestaciones del espíritu humano y al arte es también objeto de ella. No domina ya el espíritu del siglo una pasión o una idea absorbente; las ideas y las pasiones se equilibran y el personaje reinante se universaliza: es la naturaleza. Cada artista toma en ella el objeto físico o moral que más cuadra a sus gustos y a su vocación y lo reproduce en el verso o la novela, la tela o el bronce, el monumento o la armonía pero con el estilo, el color, los perfiles y las notas propias de su genio – con su expresión personal, como dice Zola – y es en esta en donde está la originalidad del artista.

Conocida a grandes rasgos la ley que preside la existencia del arte, no es desconsolador el porvenir de esta escuela que hoy abre sus puertas.

El Cielo que tantos dones materiales ha derramado en nuestro suelo, no es menos generosa con la luz de la inteligencia y el fuego de la imaginación de nuestra raza.

Notables disposiciones hay en ella para las bellas artes, y muy especialmente para la pintura y la música. Nuestros pequeños concursos de pintura así lo prueban con los trabajos presentados, frutos espontáneos de una vocación inadecuada.

Cuando una ráfaga de viento ha llevado algunos granos de la rica cimiento nacional a tierra más fértil, han brotado plantas vigorosas y producido sazonados frutos: Merino, Montero, Masías, Ingunza, Álvarez Calderón, Hernández y Baca Flor son glorias peruanas.

Esta Escuela tiene por objeto, por ahora, dar lo que puede llamarse la instrucción primaria del arte pictórico, más tarde ampliara su enseñanza. Pero no basta educar al genio es preciso formarle público: el artista trabaja para alcanzar honor y provecho, y si no hay pueblo que lo aplaude y admire, y que guste de su obra y la pugne, el artista como todo productor, se marcha a mejor mercado. Hay, pues, necesidad de despertar la afición del público; así lo han comprendido las municipalidades de muchos pueblos europeos, y por eso fomentan exposiciones y concursos de pintura y las acompañan de otras fiestas que atraen al

⁸⁵ Publicado en *El Comercio*, el 28 de julio de 1895.

pueblo, cuyo interés avivan haciéndole presenciar la distribución solemne de los premios, y la venta en almoneda de las obras, en la cual la misma autoridad es postor y ofrece precios halagadores para el artista. Conviene, pues, no olvidar esta necesidad, para que no sea infructuoso este plantel. Culminaremos rindiendo homenaje de vivo agradecimiento a la noble matrona, adoradora de su patria y del arte, que donó una suma no pequeña para premiar la virtud y estimular el genio. Que la virtud y el arte resplandezcan en el Perú, y bendiga la primera y el segundo immortalice la memoria de la señora Adelinda Concha.

ANEXO VI

ALUMNOS DE DIBUJO NATURAL DE LA ACADEMIA CONCHA

La siguiente lista de alumnos se ha elaborado con la ayuda del *Libro de Actas del Gran Jurado Concha* y artículos periodísticos.

El (*) significa que el estudiante se inscribió en ambas clases de la Academia Concha.

NOMBRE	ESTUDIANTE EN
Agüero, Ernesto	1905
Aizcorbe, Benjamín	1895-1896
Alba, Ismael	1904
Alejos, Ernesto	1907
Aljobin, Eleodoro	1903
Álvarez, Epifanio	1902
Amador Añazgo, José	1914
Anares, V	1920
Andia, A. F.	1912
Ansardo, Santiago	1903
Añazgo, José A.	1911-1913-1914
Apesteguía, Efrén	1916-1917-1919
Arce, José	1900
Argaluz, Octavio	1895-1896
Arnao, Juan Antonio	1903-1904-1907
Aróstegui, Alfredo	1899 - 1902
Arrese, Luis (*)	1907-1908-1913
Arriaga, E.	1920
Avellano, Manuel	1917
Ayllón, Cesar Arturo	1901 - 1902
Ayllón, Pedro	1910
Ballen, N.	1912-1913
Barreda, Ernesto	1913
Barrera, Alberto Vicente	1895
Brondi, Carlos	1917-1918-1919
Brot, Juan M.	1899
Brum, Enrique	1903
Bunsen, Enrique	1916
Caballero, Raúl	1918
Calderón, Pablo	1909
Calixto, Emilio	1899-1901
Callirgos, Eduardo	1899
Campos, Cesar	1920
Cano, Alejandro	1895-1896
Casimiro Flor, Enrique	1895
Casterol, Enrique	1901 - 1902
Castro Toribio Oscar	1899
Cauti, Daniel	1907
Cavarrubias, Miguel	1907-1909-1910-1911
Caycho, Diómedes	1908

Chávez, Carlos	1895-1896
Chávez, Félix	1895-1896
Conti, David	1905
Covarrubias, Manuel	1911
Covarrubias, Miguel	1909-1910-1911
Cruzado, Enrique	1916
Cuevas, Carlos	1898-1899
D'Brot, Juan M.	1899
Deza, Eduardo	1916-1917
Díaz Cáceres, O.	1912
Díaz, Benjamín	1915-1916-1917
Dulanto, Florencio	1909-1911-1913
Dulanto, Jose	1913
Dulude, Luis	1919-1920
Effio, Elias	1909-1910
Effio, Salvador	1904-1905-1907
Escobar, Vicente	1906
Espinoza, Tomas	1895-1896
Fambini, Felipe (*)	1898
Fans, Ramón	1911
Flor, Enrique	1895-1896-1898
Florián, Ernesto	1913
Ford, José A.	1901-1902-1903-1904-1905-907
Franco, Ysmael	1914
Gálvez, Manuel	1905
García Barrera, Emilio	1901-1902-1905-1906-1908-1910-1911
García, Octavio	1905
García, Oswaldo	1917
Garrete, Miguel	1895-1896
Garro, Carlos	1895-1896
Gonzáles Vigil, Carlos	1902-1903
Gonzáles, Alejandro	1919
Guarniz, Alejandro (*)	1902-1903-1910-1911-1912
Guerrero, Luis	1918
Gutiérrez, José M.	1911-1912-1913-1914
Henríquez, Javier	1915
Herrera, Tomas	1901
Hidalgo, Francisco	1914
Hinostroza, Wenceslao	1917-1918-1919
Honores, Marcelo	1919
Hullmann, Rafael	1899 - 1900
Hurtado, Eduardo	1902-1903
Hurtado, Félix	1902-1904
Infantas, Ernesto	1908-1909
Infante de la Torre	1909
Izquierdo, Ricardo	1895-1896
Jauregui, Leonardo	1895-1896-1897
Kida, Víctor	1913
Koecklin, Antonio	1915

La Rosa, Lorenzo	1895 - 1896-1897-1899 - 1900 - 1901
Laurente, Eusebio	1902
Legrand, Federico (*)	1895-1896-1897
León, Miguel	1919
Llosa, Eduardo	1895-1896
López, Agustín	1895 - 1896 - 1899 - 1900
Lostauan, Federico	1901 - 1902-1904
Machiavello, Aurelio	1895-1896
Málaga, Félix	1899
Málaga, Julio	1901
Malpartida, Luis Emilio	1896
Manchado, Alberto	1899
Marcenado, Luis Rafael	1904-1905-1906
Mariluz, Ismael	1907
Marranillo, Guillermo	1899
Márquez, Luis	1899-1901-1902-1904
Márquez, Moises	1917-1918-1919
Medina, Abel	1906 - 1907 - 1913
Mejía, José A.	1902-1904
Melgar, Alberto	1899
Melgar, Héctor	1895-1896-1897
Mendizábal, José (*)	1911-1912-1915-1916-1917-1918-1919
Mendoza, José	1910
Meza, Carlos (*)	1895-1896-1897-1898
Miranda, José	1901
Molero, Absalón	1901
Moloché, Julio	1895 -1896- 1897-1899 - 1900
Mons, David	1895-1896
Montoya, Carlos R.	1916
Moreno, José	1902-1904-1905-1908-1909
Nalli, Carlos (*)	1899 - 1902 - 1903
Ojara, Juan	1911
Ontaneda, Carlos	1904-1905
Orcedo, Humberto	1902
Orellana, Nicolás	1907
Palma Román, Ricardo	1895-1896
Palomino, Aurelio	1899 - 1900-1901-1902 -1909
Paredes, Bernardino	1915-1916-1917
Parodi, Rodolfo	1900
Peraso, Germán	1916
Pérez, Enrique	1900
Pomar, Manuel	1901
Portal, Carlos M. (*)	1895 - 1896 - 1899
Pozo, Ysmael	1913-1916-1917-1918
Pujet, José	1901
Quiroz, José	1914
Quiroz, Orestes	1906-1907-1910-1911-1912-1913
Quispe, Adrián	1900 - 1901- 1902 - 1903 - 1904 – 1905
Quíñez Asín, Carlos	1915-1916-1917

Ramón, Fernando	1919
Ramos, Emiliano	1903
Ray, Luis	1910
Reyna, José	1907-1908-1909-1910-1911-1913
Ríos, Andrés	1895-1896
Rivadeneira, Ricardo	1899
Rodríguez, Alejandro (*)	1902-1904-1905-1907-1909-1910
Rodríguez, Santiago	1895-1896
Roldan, Pedro	1910-1912-1913
Romeo, Juan Antonio	1905
Rosas, Manuel	1902-1910
Ruggero, Prospero	1919
Ruiz, Alfredo (*)	1902-1903
Ruiz, Oscar	1916-1917
Salazar	1904
Santos Ybarra, José	1909
Sayas, Jorge	1916-1917
Sekuane, Jorge	1918
Silva, Pedro	1916-1917
Siukuan, Y.	1920
Sosimo, Ernesto	1911
Spiers, Ernesto	1911-1913
Storace, Agustín	1895-1896
Susanivar, Luis	1909-1910
Taboada, Emilio	1910
Tambini	1897
Tomá, Elías	1910
Tribaneu, Pedro A.	1908
Ulloa, Francisco	1916-1917-1918
Umassky, Samuel	1919
Valderrama, Roberto	1895-1896
Valle, Moisés	1900 - 1902-1904
Valverde, Daniel (*)	1909-1910
Vargas, Andrés	1918
Vargas, Enrique	1900 - 1901 - 1902
Vascones, Leonidas	1899 - 1900 - 1901 - 1902
Vásquez, Leonidas	1903
Velarde, Eduardo	1895-1896-1897-1899
Velásquez, Alejandro	1901
Velásquez, Zenón (*)	1899 - 1901
Villanueva, Antonio (*)	1895-1896
Walters, Carlos	1900 - 1901
Yañez, Jesús	1901
Yañez, Juan	1903
Ybañez. Rómulo	1902

ANEXO VII

ALUMNOS DE DIBUJO LINEAL DE LA ACADEMIA CONCHA

La siguiente lista de alumnos se ha elaborado con la ayuda del *Libro de Actas del Gran Jurado Concha* y artículos periodísticos.

El (*) significa que el estudiante se inscribió en ambas clases de la Academia Concha.

NOMBRE	ESTUDIANTE EN
Adriano, Luis	1907
Águila del, Delfín	1918-1919
Aguilar, José	1900-1901
Aguilar, Manuel	1898-1899-1900 - 1901
Alegre, Genaro	1909-1910-1911
Alejos, Narciso	1905
Álvarez, Abraham	1916-1917
Alvites	1897
Andrade, José	1899
Arce, Teodomiro	1904
Ardiles, Isaías	1905
Arévalo, Víctor	1895-1896-1897- 1904
Arrese, Adolfo	1905
Arrese, Luis (*)	1907-1908-1913
Ascona, Carlos	1906-1908
Aspiazto, Jorge	1910
Aspillaga, Ramón	1910
Azcorra, Alberto	1907
Badillo, José	1903
Bahamonde, Alfredo Luis	1905-1917
Baldade, Juan	1919
Barreda, Eusebio	1904
Barrera, Abraham	1900 - 1901- 1902- 1903
Barrera, Luis	1904
Barrios, Víctor	1899
Bartra, Cesar	1919
Becerra y Salas, Pedro	1910
Blacker, Alejandro	1903
Bolívar, Nicolás	1899-1901-1902-1904
Borda, Julio	1913
Bravo, Manuel	1910
Cárdenas, Manuel Francisco	1895
Cárdenas, Octavio	1916
Castro, Arístides	1895-1896
Céspedes, Artemio	1919
Chumpitasi, Víctor	1904-1905
Coello, Manuel	1909-1913
Cossio, Narciso	1903
Cuadros, Roberto	1909

De La Rosa Valle, Juan	1901
Del Águila, Delfín	1918-1919
Del Pozo, Emilio	1899
Delgado, Luciano	1902
Doig, Eduardo	1902
Domínguez, Santiago	1920
Duberte, Brigido	1904
Dueñas, Manuel	1902 - 1904
Eguren, Jorge	1916
Espinel, Nicanor	1899 - 1900 - 1901
Espinoza, Alfredo	1906-1907
Fambini, Felipe (*)	1898
Fernández Dávila, José	1901-1902
Fernández, Andrés F.	1911-1912
Fiegue, Manuel A.	1895-1896
Florencio	1915
Flores, Amador	1905-1907-1909
Flores, Ricardo Felipe	1896
Fonseca, Francisco	1913
Fresueman, Guillermo	1905
Gallegos, Rosendo	1899 - 1901 - 1902
Gálvez, Ramón	1899 - 1900 - 1901 - 1902
Garay, Belisario	1905
Garay, Ricardo	1914
García, Ernesto	1902-1904-1905
García, Juan	1905
García, Manuel E.	1909-1911-1914
Gibbons, Guillermo	1897-1900 - 1901
Gibbons, Roberto	1899 - 1900 - 1901 - 1902-1903
Gómez, José	1917-1918
Góngora, Enrique B.	1911-1913
Góngora, Luis	1907-1909-1910
González, Francisco	1917-1918-1919-1920
Guarniz, Alejandro (*)	1902-1903-1910-1911-1912
Hidalgo, Juan	1904
Hinsby, Santiago	1901
Joya, Ernesto	1901
La Fuente, Ysmael	1904
La Puerta, Julio	1917
La Rosa	1896
Laurente, Lorenzo	1907
Legrand, Federico (*)	1895-1896-1897
Licea, Manuel A.	1895
Lizárraga, José	1910
Magni, Víctor	1905
Malpartida, D	1911
Manco, Santiago	1895-1896-1897-1898, 1899
Maqui, Luis	1899 - 1900-1901 - 1902 - 1904
Marcos, Juan F.	1913
Martínez, Arturo	1903
Mascaro, Rosendo	1909

Mendizábal, José (*)	1911-1912-1915-1916-1917-1918-1919
Mendoza, Enrique	1901
Meza, Carlos (*)	1895-1896-1897-1898
Moloche, Antonio	1916
Moncada, Gerardo	1909
Monteverde, Juan	1911
Morante, Daniel	1909-1910
Morante, Fermín	1903-1904-1905-1907-1908
Moreno, Guillermo	1916
Muñoz, Nicolás E.	1911
Nalli, Alberto	1900
Nalli, Carlos (*)	1899 - 1902 - 1903
Nalvarte, G.	1900
Narquez, Luis	1899-1901 - 1902 - 1904
Noboa, Carlos	1902
Pajares, Abraham	1903
Palacios, Juan N	1912
Patroni, Francisco	1918
Peralta Moisés	1905
Peralta, Manuel	1896
Pérez Dieckhoff, Raúl	1913-1915
Pérez León, Roberto	1904-1912
Ponce, Oscar	1910
Portal, Carlos M. (*)	1895 - 1896 - 1899
Pozo, Emilio	1899-1905
Prada, Emilio	1907
Raborg, Antonio	1901-1902
Ramírez, Isidoro	1909-1911
Ramos, Ysaac	1907-1910
Rechon, Carlos	1899
Ripalda, Octavio	1910-1911-1913-1914
Ritzdorff, Otto	1903-1904-1905
Rivera, Eugenio	1917
Rivera, Isaías	1913
Rodríguez, Alejandro (*)	1902-1904-1905-1907-1909-1910
Rodríguez, Manuel	1901
Rodríguez, Pastor	1903-1904-1909
Rojas, Belisario	1905
Román, Cesar	1912
Romero, Luis	1918-1919
Romero, Manuel A.	1905
Ruiz, Alfredo (*)	1902-1903
Salinas, Alejandro	1905
Salvarte, G.	1900
Sánchez Ríos, Darío	1902-1903-1904-1905-1907-1909
Sánchez, Francisco	1907
Sarmiento, Demetrio	1907-1909
Sebastiani, Guillermo	1920
Solis, Benjamín	1904-1905-1906

Tapia, Pedro	1903
Tasayco, Andrés	1917-1918
Tebes, Ernesto	1907
Tebes, Julio S.	1907
Tejada, Daniel	1895-1896
Tejada, Sebastián	1903-1904-1905-1910-1913-1914
Teobaldo Llosa	1896
Toma, Cesar	1908-1909-1911
Tousan, Arnaldo	1907
Vadillo, José	1905
Valle, Pedro	1910
Valverde, Daniel (*)	1909-1910
Valverde, Manuel	1902
Vargas, Víctor	1916-1917
Vásquez Sánchez, Teófilo	1895-1896
Vásquez, Samuel	1902
Velarde, Celso	1915
Velásquez, Zenón (*)	1899 - 1901
Vera, José	1918
Verean, Octavio	1900 - 1901
Vergada, Jesús	1914
Vergara, Víctor	1918
Villa, Juan	1910
Villacorta, Daniel	1916
Villalba, Leonardo	1896-1897-1898-1899
Villanueva, Alejandro	1906
Villanueva, Antonio (*)	1895-1896
Villanueva, Demetrio	1906-1909
Villanueva, Elías	1919
Villanueva, José	1919
Ybarra, Cecilio	1900 – 1901
Zavala, Enrique	1903
Zegarra, Eduardo	1903

ANEXO VIII

GANADORES CONCURSOS DE LA INSTITUCIÓN CONCHA (1891-1923)

PREMIO DE VIRTUD

AÑO	NOMBRE
1891(febrero)	Luisa Julia Reyes
1891(diciembre)	Carolina Quintana
1892	Gertrudis Alarco
1893	Dolores Medina
1894	Hortensia Ávilez y Coello
1895	Libia Irene Sagasti
1896	Maria Cantuarias
1897	Rosa Esther Ballón
1898	Amelia de los Heros
1899	Mercedes Sanchez Navarrete
1900	Isabel Leres
1901	Amalia Gorriti y Araoz
1902	Maria Carmen Isabel Dulanto
1903	Maria Rosa Vidal
1904	Maria Esther Alfaro
1905	María Esther Roldán
1906	María Luisa de la Quintana
1907	Rosa Elvira Llona
1908	Ana J. Beck
1909	Juana Maria Hortencia Calmet
1910	Angelica Roncero
1911	Ana María Grau y Salmón
1912	Julia Ornano y Perez
1913	Carmen Rosa Rodríguez
1914	María Gaudencia Luzmila Palacío
1915	Rosa Amelia Arias
1916	Isabel L. Gutiérrez
1917	María Victoria Salazar
1918	Maria Maltilde Aguayo y Duran
1919	Maria Jesús Enciso
1920	Maria Alicia Sthal
1921	América Pérez
1922	Guillermina L. Watson
1923	Alicia Stabel

PREMIO ESCOLAR

AÑO	NOMBRE
1891	Delia Becerril
	Pedro Roca
1892	Otilia Costa
	Eduardo Velarde
1893	Julia Cárdenas
	Justo Soto Cevallos
1894	Angélica Urbina
	Manuel Millar
1895	María Elena Pérez
	Alejandro Bustamante
1896	Ana B. Caballitas
	Filiberto Liza
1897	Otilia Calvo
	Emilio Castro
1898	Ana Lewis y Jiménez
	Filiberto Liza
1900	Carmen Badham
	Aquilino Muller
1901	Carmen Rodríguez (Trinidad vda de Rodriguez)
	Eulogio Fuentes (Encarnación Peña)
1902	María E. Ruiz (Rosa Fernández)
	Teofilo Jones (Julia vda. de Jones)
1903	Zoila García (abuela Dominga vda. de Garcia)
	Umberto Orihuela(Tutora Eleodora A. vda. de Sasi)
1904	Constancia Feijó (Praxedes de Feijó)
	Andrés Santillana (Julia vda. de Santillana)
1905	María Saravia Navarro (Peregrina N. de Saravia)
	Jesús A. García (Melchora Vilca)
1906	Demetria vda. de Florez
	Elvira H. de Vidaurre
1907	Juana Testino (Teresa vda. de Testino)
	Carlos Mesa (Tutora Elvira Rincon)
1908	N. vda de Mesinas
	Teolinda Jiménez
1909	Manuela Arroyo
	Maria vda. de Albarracin
1910	Enriqueta Arroyo
	Anselma Beltran
1911	Maria Romero (Rosa Sagasti)
	Alfredo Ramírez (Andrea vda de Ramírez)

PREMIO ESCOLAR

AÑO	NOMBRE
1912	Maria Silva (Francisca Coka)
	Javier Guzmán (Sara Guzmán)
1913	Rosa F. vda. De Revoredo
	Catalina de Vargas
1914	Elvira Palacios (Christina vda. de Palacios)
	José Rosso (Mercedes vda. de Rosso)
1915	María Luque (Alberta vda. de Luque)
	Néstor León (Carolina Ríos)
1916	Graciela Chávez (Isabel vda. de Chávez)
	Andrés Eizaguirre (Victoria Aguirre)
1917	Consuelo Albornoz (Ignacia García)
	Víctor Fernández (Patrocinio Díaz)
1918	Zaragoza Delvisse (M. vda de Delvisse)
	Enrique Silva (Cristina vda. de Silva)
1919	Rosa Perez (Maria Román)
	Salvador Castañeda (Mercedes Herrera)
1920	Florencia Villasana (Francisca Arteaga)
	Alejandro Alferano (Francisca Meléndez)
1921	Rosa Angélica Miró Quesada
	Dimas Fuentes
1922	Carmela Malca
	Víctor Rey
1923	Victoría Laller
	Liburcio Luna

PREMIO DE MEDICINA

AÑO	NOMBRE
1893	José Teodosio Alvarado
1896	Ernesto Le Ruez
1899	Enrique León García
1902	Oswaldo Hercelles
1905	Juan A. San Bartolomé
1908	Augusto Dammert
1911	Alfonso Pasquel
1914	Jorge E. Morrison
1917	Ignacio Bustamante
1923	Juan Valega

ANEXO IX

GANADORES CONCURSOS CONCHA DE ARTE INSTITUCIÓN CONCHA (1891-1917)

Primer Concurso Concha 1891

Luis Ugarte. Primer puesto
Medalla de Oro
Emma Coda
Alberto Zevallos
Manuel Olivera
Medalla de Plata
Guillermo Spiers
Pedro Rodríguez
Carlos Cáceres
Manuel Villarán
José M. Plaza
Estela Gómez Carrillo
Eugenio Rosell
Aurora San Cristóval
David Lozano
Rafael Odría
Menciones Honrosas
S. Cárdenas Albarracín
Carlos Jiménez
Clorinda Corpancho
Modesto Herce
Luis Astete
Tomás Velez
Antonio Robles
Premios adicionales
Alejandro Miró Quesada
Genaro Corzo
Clotilde Rojas

Concurso de Pintura y Dibujo 1896

Primer puesto suprimido
Isaac Angulo
José G. Otero
Horacio
Concurso de Dibujo
Rosa Lastres y Bazo. Primer puesto

Concurso de Pintura y Dibujo 1897

Juan Oswaldo Lepiani. Primer puesto
Medalla de Oro
Luis Astete
José G. Otero
Evaristo San Cristóval
Isaac Angulo
José Effio
Medalla de Plata
Luis Ugarte
María Larco
E. Hockoppler
C. Oyague

Concurso de Escultura 1899

Benigno Ruiz. Primer puesto
Félix Chávez
N. Odria

Concurso de Pintura 1902

Rosa Angélica Romero. Primer puesto
Andrea Buffet
Federico Field

Concurso de Escultura 1905

Primer puesto suprimido

Angélica Pazos Varela - Medalla de Oro
David Lozano
Félix Chávez
Menciones Honrosas
Carlos Elmore
Field
Leonardo Jáuregui

Concurso de Pintura 1908

Enrique D. Barreda. Primer puesto
Menciones Honrosas
Dubriel de Parreaud
Angélica Quincot
Carmen Elizalde
Carmen Solari de Ballauri
María Dam de Torma

Concurso de Escultura 1911

David Lozano. Primer puesto
Luis Agurto

Concurso de Pintura 1914

Juanita Martínez de la Torre. Primer puesto
Menciones Honrosas
Carmen Solari. de Ballauri
María A. Quincot
Bernardo Rivero

Concurso de Escultura 1917

Artemio Ocaña. Primer puesto

ANEXO X

LUGARES DE ENSEÑANZA ARTÍSTICA⁸⁶ (1891-1919)

AÑO	CENTRO EDUCATIVO O LUGAR DONDE SE DICTA	CURSO	PROFESOR
1891	Biblioteca Nacional	Dibujo	Ricardo Suárez
1891	Centro Artístico de Arequipa	Dibujo, pintura y escultura	
1892	Pileta de Santa Catalina N° 210	Dibujo	Evaristo San Cristóval
1892	Calle de Ortiz, N° 109	Dibujo y escultura	Carlos Perron
1892	Piedra 105	Pintura	Ramón Muñiz
1893	Calle de Ortiz 89	Dibujo y perspectiva lineal	Gerardo Salas
1895-197?	Academia Concha	Dibujo natural y dibujo lineal	Evaristo San Cristóval y Enrique Jiménez Góngora
1896	Calle de Cádiz N° 253 (altos)	Dibujo y pintura	Valentina Pagani de Casorati
1897	Academia nocturna (clase obrera) Calle de Bravo N° 202	Dibujo Lineal	
1898	Altos de Broggi, calle de espaderos N° 241	Dibujo de figuras y paisajes	P. Gimeno
1902	Calle de la Veracruz	Pintura	Rebeca Oquendo
1903	Instituto de Ciencias y Artes para señoritas	Dibujo y pintura	Federico Field
1905	Calle Quilca N° 86, altos	Dibujo, pastel, gouache, acuarela, pintura al óleo	José Francisco Petitjean
1905	Escuela de Artes y Oficios	Dibujo natural, dibujo geométrico y escultura	Libero Valente
1906	Quinta Heeren	Dibujo y pintura	Teófilo Castillo
1908	Confederación de Artesanos –Escuela nocturna para obreros	Dibujo natural y dibujo industrial	
1909	Ortiz 390, bajos	Pintura, acuarela	Adela Z. de Astol
1910	Escuela Práctica nocturna (Callao)	Dibujo lineal y dibujo natural	
1911	Instituto Perú para señoritas	Dibujo y pintura	

⁸⁶ Este cuadro, ordenado cronológicamente, reúne algunos de los lugares donde se enseñaba dibujo (natural y lineal), pintura y escultura. En ocasiones el nombre de los profesores no es considerado pues era frecuente, obviar esta información. Se registra el año en que se tiene certeza que estos centros funcionaron.

1913, 1914	Academia León Bonnat	Dibujo, pastel, acuarela, miniatura, y escultura	Herminio Arias de Solís
1913	Av. Arica 238, Plaza Bolognesi	Dibujo y pintura	Miss Jonson
1913	Academia Estímulo del Arte Nacional – Museo de Historia Nacional	Pintura, escultura, grabado, dibujo natural y dibujo lineal	
1916	Academia en los altos del Liceo Fanning	Dibujo, pintura y escultura	
1917	Comesebo, altos 4294	Dibujo y pintura	Señor y señora Petitjean
1917	Confederación de Artesanos – Unión Universal	Dibujo Líneal	Andrés Echegaray
1918	Comesebo 360 altos	Dibujo y pintura	J.F.
1918	Confederación de Artesanos Unión Universal	Dibujo natural	Herminio Arias de Solís
1919 a la fecha	Escuela Nacional de Bellas Artes	Dibujo, pintura y escultura	Daniel Hernández, Manuel Piqueras

ANEXO XI

DICCIONARIO DE ARTISTAS⁸⁷

Agurto, Luis (escultor). Nace en la Dacha (Piura) el 9 de marzo de 1898. Estudia escultura entre 1907 y 1911 en la Escuela de Artes y Oficios con Libero Valente (Milla Batres, 1986:59).

Participa en el concurso de escultura Concha de 1911 donde obtiene el segundo puesto por el “alto relieve” *El Naufragio* (LAGJC, 1911:137). Este mismo año viaja becado a la Escuela de Bellas Artes de París. En 1916 elabora una placa de bronce para ser enviada por el Perú al centenario de la independencia Argentina (“El premio...”, 1916:3). Expone en 1919 junto con otros artistas en la casa Brandes, muestra organizada por el Círculo Artístico (“La Exposición...”, 1919:127). Fallece en Lima el 4 de junio de 1967.

Almonte, Victoria (escultora). Peruana. Concurra en el primer certamen Concha de escultura en 1899. Exhibe dos trabajos: *Un busto del veterano de la Independencia Capitán Ortiz* y *Fray José de la Zarzuela* (“Concurso...”, 1899:2).

Alvarado, Marina Luisa (dibujante). Peruana. Participa en el concurso de dibujo y pintura Concha de 1897 con dos dibujos, copias de litografías: *La oración* y *El estudio* (“Concurso...”, 1897:2).

Álvarez Calderón, Abelardo (pintor). Peruano. Nace en Lima en 1847. Gracias a la posición económica de su familia radica una larga temporada en Inglaterra, donde establece su taller y una Academia de arte (Núñez, 1975:110)

Regresa al Perú en 1896, año en que participa en el concurso de pintura Concha con *Periódicos Ilustrados*, *Charmense* o conocida también como *La encantadora de serpientes* y *An afternoon tea* (Gutiérrez, 1896:2). Su presentación en el concurso fue duramente criticada por otros competidores y por el crítico Gutiérrez de Quintanilla quien lo expresa extensamente en su informe. Al parecer preferencias dentro del jurado de pintura motivaron su ingreso en el certamen pero las presiones, ejercidas en la prensa, hacen que sus cuadros sean descalificados aunque sí fueron expuestos junto con los de otros participantes. El primer día de 1897 se difunde una misiva de Álvarez Calderón dirigida al Presidente del jurado Concha donde, entre otras cosas, da puntos de vista interesantes para mejorar la organización de dichos certámenes (Álvarez Calderón, 1897:3).

Su regreso a Lima motiva un entusiasmo inusitado entre las crónicas periodísticas que expresan abiertamente el deseo de que se estableciera una academia de arte dirigida por el artista (“Arte...”, 1896:2).

Dotado de un buen temperamento, amante de las artes, “derrochó en la vida fácil, talento y energía, sin llegar a cuajar en una obra seria tanta capacidad desperdiciada” (Núñez, 1975:110).

Fallece en el Perú en 1911.

Álvarez, Epifanio (escultor y pintor). Nace en el Cusco. Alumno de la clase de dibujo natural en la Academia Concha. Participa en el concurso interno de 1902 (LAGJC, 1902:58). Se convierte, con el transcurso de los años, en uno de los principales escultores religiosos de Lima; de su taller salen imágenes para distintas ciudades del país.

Participa en el concurso de escultura Concha de 1911 con los bustos de tres aviadores: *Chávez*, *Bielocovic* y *Tenaud*. Un articulista destaca el buen manejo de la técnica pero señala que el único defecto es “el abuso de los colores con que Álvarez ha decorado sus esculturas” (“Arte...”, 1911:4).

Sin embargo es la pintura religiosa la que le brinda el reconocimiento general; un artículo en *Variedades* señala la expresión “profundamente humana” que logra imprimir en sus imágenes (“La escultura...”, 1918:560) Días antes en *El Tiempo* se comunicaba la exhibición en una vitrina de la joyería Welsch de una *Inmaculada Concepción*, tallada en cedro, de un metro 35 de alto. La obra había sido adquirida por Manuel Moreno para la iglesia del pueblo de Cabana. Dos datos importantes se insertan en esta nota: el primero respecto a la procedencia cusqueña del artista y el otro, sobre su desempeño como “restaurador del doctor Javier Prado” (“Notas...”, 1918:7).

⁸⁷ En este diccionario hemos incluido a todos los participantes de los diez certámenes Concha tratados en esta tesis, los artistas que participaron en el concurso del retrato de Adelinda Concha, los postulantes a la cátedra de Dibujo Natural de la Academia Concha y a los alumnos más destacados que pasaron por las aulas de la Academia en el periodo que abarca esta investigación. Estos datos han sido recabados en distintos medios periodísticos de la época.

Álvarez, José G. (pintor). Peruano. En 1891 participa en el primer concurso Concha con dos obras *La redención* y *Un bodegón* (“Exhibición...”, 1891:2). En esa oportunidad envía una misiva a *El Comercio* donde expresa algunos puntos de vista interesantes para mejorar la organización de este primer certamen; uno de los ítem resaltados es la carencia de un crítico que cumpla la función de asesor del jurado de pintura. Asimismo plasma su desacuerdo en que participe en la competencia las pinturas del conocido Teófilo Castillo (Álvarez, 1891:2). En 1892 se le conceden dos menciones honrosas por sus pinturas *Poesía* y *Fundación de Arequipa* en el concurso celebrado por el Centro Artístico de Arequipa (“Centro...”, 1892:2).

Amézaga. (pintor). Peruano. Concursante en el primer certamen Concha de 1891 con *Un retrato* (“Concurso...”, 1891:2047).

Angulo, Isaac (pintor). Peruano. Nace en Lima en 1878. Alumno del pintor español Ramón Muñiz. Expone en 1894 en los escaparates de García una pintura de género donde “representa un anciano que sostiene a una nietecita suya, una graciosa y risueña criatura” (“Obras...”, 1894:2). Un año después exhibe una pintura de la misma temática en las vidrieras de Pigmalión (“Cuadros”, 1895:1). Concurra en el certamen Concha de 1896 con dos óleos, *La curiosidad* (“Concurso...”, 1896:2) y *La actividad en descanso*. En este último, de tema social, llama la atención el personaje principal “un picapedrero” que “revela talento, aptitud superior” (Gutiérrez, 1896:2). Obtiene el segundo puesto correspondiente a 200 soles. Junto con José Otero redacta una misiva expresando su conformidad con el veredicto del jurado de pintura a pesar de haberse suprimido el primer premio de ese año (Angulo y Otero, 1897:3). En el evento de 1897 su lienzo *El trabajo* será criticado por Gutiérrez de Quintanilla, lo que lleva a Angulo a escribir una carta bajo el seudónimo Casiac, donde expone sus argumentos del por qué de la disposición de sus figuras, el uso de la perspectiva, etc (Casiac, 1897:4). A pesar de este impase, se le otorga 100 soles por la obra señalada (“Premios...”, 1897:2).

Arbulú y Tello, Pedro (pintor). Peruano. Participante en el primer concurso Concha con el lienzo *La miseria y la caridad* (“Exhibición...”, 1891:2).

Armidualsía (pintora). Peruana. Participa en el concurso Concha de 1896 con el *Retrato del Presidente Nicolás de Piérola* (“Concurso...”, 1896:2).

Astete, Luis (pintor). Nace en Lima en 1867 (Núñez, 1975:146). Viaja por Europa donde visita museos y copia la obra de grandes maestros.

Regresa a Lima en 1883. En 1891 con su óleo *Vista del Rimac* obtiene una mención honrosa en el primer certamen Concha (“Concurso...”, 1891:2). Participa en el concurso del retrato de Adelinda Concha organizado por el municipio limeño. Este óleo es adquirido por el municipio en 1903; una nota periodística dice: “El retrato tiene gran parecido con la respetable matrona de venerable recuerdo, ha sido encomiado por los entendidos en pintura” (“Un retrato”, 1903:2).

En 1896 es nombrado por el Gran Jurado como el encargado de la museografía del concurso Concha (“Concurso...”, 1896:2). En 1897 realiza uno de los retratos que concita mayor admiración *El retrato de Raimondi* (“Retrato...”, 1897:1), pintura por la que se le otorga un premio (“El jurado...”, 1897:1). Este mismo año, además de ser nuevamente elegido para encargarse de la museografía en el certamen Concha (“Concurso...”, 1897:2), presenta su óleo *Reminiscencias*, una de las obras que más destaca; luego de opiniones divididas entre los asesores del jurado de pintura, se decide otorgarle la medalla de oro más 200 soles (“Premios...”, 1897:2).

Es elegido profesor de dibujo natural de la Academia Concha luego de obtener el mayor puntaje en el concurso organizado por el Gran Jurado (LAGJC, 1901:37). En aquella oportunidad expone un grupo de trabajos donde sobresale “una notable y expresiva cabeza de viejo, un busto de mujer joven, trabajado con mucha soltura” (“Concurso...”, 1901:2).

En 1902 participa por última vez en un concurso Concha de pintura con su especialidad: el *Retrato de Felipe Barreda* y el *Retrato de Luciano B. Cisneros*, calificados de “esplendidos” por el crítico Jiménez (Jiménez, 1902:3) y de talento artístico “indiscutible” por otro cronista que escribe sobre el certamen (Espátula, 1903:17). Pero el reclamo de algunos de los participantes hace que sus óleos sean declarados fuera de concurso.

Fallece en Lima el 12 de enero de 1914, lo que motivó varios artículos reconociendo su labor retratística y en especial su buen ánimo que le permitió surgir en un ambiente artístico apático como el de nuestro país (“Dn. Luis Astete...”, 1914:1). Al sepelio acudieron familiares y diversas personalidades; entre los discursos pronunciados destacan el del poeta José Gálvez y el de un alumno de la Academia Concha, José Amador Añazgo quien expresó emotivas palabras (“El sepelio...”, 1914:1). El gobierno reconoce la

labor artística de Astete expidiendo, a través del Ministerio de Justicia e Instrucción, una Resolución Suprema mediante la que se compromete a asumir los gastos de sepelio (“Los funerales...”, 1914:1).

Bacigalupi, J. I. (escultor). Peruano. Concurra en el primer certamen Concha de 1899. Para el evento presenta “una figura que representa el morro de Arica” (“Concurso...”, 1899:2).

Barreda, Enrique D. (pintor). Nace en Lima, en 1879. Su vida transcurre en continuos viajes en Europa, entre Inglaterra y Francia (Núñez, 1975:170).

Concurra en 1902 en el certamen de pintura Concha donde exhibe una *Marina* en que las pinceladas logran un efecto “de fidelidad” (Jiménez, 1902:3), aunque otro articulista, encubierto en el seudónimo de Espátula, encuentra deficiencias en el color de la misma (Espátula, 1903:17).

En 1908 obtiene el primer lugar en el certamen de pintura Concha con su obra *Ytálica*. No obstante antes de recibir el galardón es convocado para sostener frente al jurado no haber recibido educación artística europea (“Concurso...”, 1908:3). En una misiva, propagada posteriormente, Barreda asegura no haber recibido lecciones de pintura en Europa (Barreda, 1908:2).

En 1914 es nombrado asesor del jurado de pintura Concha para lo que escribe un informe acerca de las pinturas presentadas. Luego de la decisión de sortear a la ganadora en lugar de nombrar a la más calificada, envía una misiva a *El Comercio* donde expresa su molestia (Barreda, 1914:2).

Su obra de “amplias pinceladas densas (...), de colorido vibrante, que no renuncia a la riqueza de los negros y de los pardos y ocre (...)” (Núñez, 1975:170), llega a ser expuesta en salas parisienses, como la de la galería Carpentier donde exhibe sesenta óleos, ciudad que lo condecora con la Legión de Honor.

Es uno de los más entusiastas propulsores de la Escuela de Bellas Artes de Lima pues, dado su vínculo familiar con el Presidente José Pardo, es quien “lo convenció de la necesidad de una Escuela de Arte” en Lima (Huerto, 2000:43).

Fallece en Rochester, Inglaterra en 1944.

Bravo (pintor). Peruano. Expone en el concurso Concha de 1896 un paisaje que, según opinión de la crítica, “carece de dibujo, de claroscuro y perspectiva” (Gutiérrez, 1896:2).

Bravo, Artemio (pintor). Peruano. Expone en el primer certamen Concha de 1891 una pintura de tema religioso *La Purísima* (“Exhibición...”, 1891:2).

Buffet, Andrea (pintora). Peruana. Participa en el concurso de pintura Concha de 1902 con varios trabajos, entre ellos: figuras tomadas del “estudio del natural”, dos pequeños bodegones donde se le reconoce como “un artista habituado a salvar dificultades” (Jiménez, 1902:3). Estas obras hacen que el jurado de pintura le otorgue el segundo puesto, equivalente en 200 Soles (LAGJC, 1902:54).

Bustamante, Jorge (dibujante). Peruano. Concurra en el certamen de dibujo y pintura Concha de 1897; para aquella ocasión realiza un pequeño *Retrato de Bolognesi* “rodeado de alegorías militares” hecho a pluma (“Concurso...”, 1897:2).

Cáceres, Benigno (pintor). Peruano. Participa en el certamen de pintura Concha de 1896 con una pintura de tema social *Los mendigos de la puerta de San Pedro* y otra titulada *La luna de miel en el mar*. Acerca de estos trabajos Gutiérrez opina que su trabajo pictórico es superior al dibujo, defecto que se corrige “con mayor estudio” (Gutiérrez, 1896:2). Dos años después exhibe en el establecimiento de los García un retrato de tamaño natural del Arzobispo Monseñor Tovar, lo representa “de pie con mitra y báculo, y en actitud de dar la bendición” (“Retrato”, 1898:2).

Cáceres, Carlos (pintor). Peruano. Es uno de los exponentes en el primer concurso Concha de 1891 donde participa con tres óleos, dos marinas y una vista de la casa hacienda de San Miguel en la Magdalena (“La exposición...”, 1891:5), obras que lo hacen acreedor a una medalla de plata (“Concurso...”, 1891:2). Ese mismo año, Cáceres, quien además de pintor era cantante, se embarca rumbo a Italia para perfeccionar sus estudios en ambas disciplinas (“Viaje”, 1891:4).

Caja Ortiz, Filiberto (pintor). Peruano. Participa en el concurso de pintura Concha de 1914 con cuatro trabajos: *Éxtasis original*, *En la clínica* donde se aprecia “un estudio del desnudo” y “dos bocetos de luz y sombra” (“El concurso...”, 1914:1).

Canales (dibujante). Concurra en el primer certamen Concha de 1891 con un trabajo “hecho a pluma” donde representa a *El Huascar* (“Concurso...”, 1891:2047).

Carrillo. (pintora). Peruana. Participa en el primer concurso Concha de 1891 con el óleo *Una joven* (“Exhibición...”, 1891:2).

Castro, Arturo (pintor). Peruano. Concurra en el primer certamen Concha de 1891 con la obra *La muerte de un provincial* (“Exhibición...”, 1891:2).

Chávez, Félix (escultor). Peruano. Participa en el primer concurso de escultura Concha de 1899 con varias obras, bustos de diferentes personajes, del capitán de navío Juan José Raygada, de Ricardo Palma, del doctor Francisco García Calderón y de Pedro Holguero. También expone “tres figuras de fantasía”, un crucifijo, etc. El segundo puesto le es otorgado por sus bustos de Raygada y García Calderón, correspondiéndole 200 Soles (LAGJC, 1899:18). En el certamen de 1905 expone varios trabajos donde llama la atención la variedad de materiales con los cuales son realizados, como el alabastro, la madera y la terracota (“Arte...”, 1905:). En el caso del alabastro “de una cantera descubierta por él” (“Concurso...”, 1905:1).

Cárdenas Albarracín (pintor). Peruano. Participa en el primer concurso Concha de 1891 con la tela *Cristo y sus discípulos* o *Cristo y los pescadores* (“Exhibición...”, 1891:2) por la que se le otorga una mención honrosa (“Concurso...”, 1891:2). Concurra en el certamen Concha de 1896 con el óleo *El Testamento*, una de las obras más criticadas por Gutiérrez de Quintanilla, debido “a la inexperiencia del aspirante” (Gutiérrez, 1896:1).

Caso, Francisco (escultor). Peruano. Alumno de la Escuela de Artes y Oficios, discípulo de Libero Valente. Participa en el concurso Concha de 1917 con dos esculturas un *Cristo yacente* y una *Flor de pecado* (Aloysius, 1918:5).

Castillo, Teófilo (pintor). Nace en Carhuás (Ancash), en octubre de 1857. Traído a Lima cuando tenía cuatro años, estudia en el Seminario de Santo Toribio. En 1885 viaja a Europa, donde visita diversos países en los que aprecia la pintura de los grandes maestros e inclusive copia algunas pinturas (Núñez, 1975:128).

Participa en el primer concurso Concha con las telas *Manchay puito*, *Madre de los afligidos*, *Santa Rosa* y *el Retrato de Gustavo de La Fuente* enviadas desde Europa en 1887 en un cajón que llega en el vapor Washington (“Nuevo “, 1887:2). Sin embargo, al establecer en las reglas que sólo se permitía la participación de artistas educados en el Perú, es descalificado.

En 1905 vuelve al Perú. Establece un año después una Academia de pintura en la Quinta Heeren a donde acuden varios jóvenes, especialmente señoritas, para aprender del “estudio directo del natural” (“El arte...”, 1906: 828).

En 1908 renuncia a ser uno de los asesores en el certamen de pintura Concha, puesto ocupado por Federico Larrañaga (“Concurso...”, 1908:1). En 1912 forma parte de la Sociedad Estímulo del Arte Nacional como encargado de dictar las clases de dibujo natural y pintura (*Expediente...*, 1912).

Castillo es uno de los más severos y reconocidos críticos artísticos de la época; desde las páginas de *Variedades* realiza una importante labor de difusión del arte y en especial es uno de los principales promotores para la fundación de la Escuela de Bellas Artes de Lima.

Fallece en Argentina en 1922.

Coda, Emma (pintora). Nace en Italia. Llega al Perú a la edad de cinco años (Gutiérrez, 1891: 3). Ya señorita participa en el concurso Concha de 1891 donde obtiene medalla de oro por sus obras *La mujer de Sprescia oyendo la proclamación de Moro*, *La proclamación del infante*, *Una cabeza* y *La venta de títulos*. Esta última pintura es copia de un cuadro de Merino y es celebrada por la crítica “creemos sinceramente que el cuadro de “La venta de títulos” está perfectamente copiado en dibujo y color y aprobamos la medalla concedida” (“Concurso...”, 1891:2). Ese mismo año una nota del crítico Gutiérrez alaba su pintura *La mujer de Sprescia oyendo la proclamación de Moro* (Gutiérrez, 1891:2).

Corbacho, Máximo (pintor). Peruano. Exhibe en el certamen de pintura Concha de 1897 un lienzo representando una “escena de muerte entre indios” (“Concurso...”, 1897:2).

Corpancho, Clorinda (pintora). Peruana. Participa en el primer concurso Concha de 1891 con dos telas un *San Francisco de Asís*, *Un page* y dos paisajes realizados al pastel (“Exhibición...”, 1891:2) que la hacen merecedora a una mención honrosa (“Concurso...”, 1891:2).

Corpancho, Mariano (pintor). Natural del Cuzco. Participa en el primer certamen Concha con varias telas, entre ellas dos paisajes, *Una india* o *La flor de la puna*, *Fortaleza de Sacsahuaman* y *Nevado de Ausangate* (“Concurso...”, 1891:2047).

Corzo, Genaro (bordador). Italiano. Se encuentra establecido en Lima a partir de la década de 1880 (Leonardini, 1998:202). Gracias a sus finos trabajos se hace acreedor a una de las menciones honrosas en el certamen Concha de 1891.

Cresio, J. P. (escultor). Peruano. Participa en el concurso de escultura Concha de 1917 con el trabajo *El Ideal* (Aloysius, 1918:5).

Cuevas, Daniel. E. (pintor). Participa en el primer certamen Concha de 1891 con dos miniaturas representando *Una lección de botánica* y *El amor vencido* (E. A. C., 1891:5), pero es descalificado por ser “artista con experiencia” (“Concurso...”, 1891:2).

Dam de Torma, María (pintora). Es una de las participantes en el concurso Concha de 1908 donde se hace acreedora a una de las menciones honrosas (LAGJC, 1908:113).

Debordes, Rosa (dibujante). Peruana. Participa en el concurso de dibujo y pintura Concha de 1897 con un dibujo (“Concurso...”, 1897:2).

Devescovi, Josefina (dibujante). Participa en el certamen de pintura Concha de 1896 con “una cabeza de niña” (“Concurso...”, 1896:2).

Effio, A. (pintor). Participa en el primer certamen Concha de 1891, pero es descalificado por ser artista con experiencia (“Concurso...”, 1891:2).

Effio, José (pintor). Nace en el Perú probablemente en 1858. Hijo de italiano residente y de una mulata. Algunos cronistas sostienen que era discípulo de Leonardo Barbieri, quien impartía clases en Lima entre 1858 y 1865. Su obra se inclina por los temas de género, rescatando asuntos populares, aunque también incursiona en otros (Leonardini, 1998:202).

Participa en el concurso de pintura Concha de 1897 con el lienzo *La fundación de Lima*, realizado especialmente para el evento (“La fundación...”, 1897:1). La importancia del tema histórico y su realización plástica lo hacen merecedor de 100 soles. Una nota publicada en 1898, resalta el valor artístico de la obra, exhortando a las autoridades a que sea adquirida (“La fundación...”, 189:2). Y como al parecer nadie se pronuncia es el mismo Effio quien ofrece al Concejo Provincial de Lima el cuadro (LACPL, 1898:4). Fallece en Lima en 1914.

Elizalde, Carmen (pintora). Peruana. Alumna de Teófilo Castillo. Obtiene mención honrosa en el certamen de pintura Concha de 1908 (LAGJC, 1908:113).

Elmore, Carlos (escultor). Peruano. Participa en el primer concurso de escultura Concha de 1899 con el *Busto del doctor José Granda* y con *Un niño Dios* (“Concurso...”, 1899:2). También expone en el certamen de 1905 un bajo relieve que uno de los críticos del evento califica de “caricaturesco” (Pierrot, 1905:44).

Fabbri, Carlo (grabador e ingeniero). Nace en Forlì (Italia) en la década de 1860. En Milán realiza sus estudios. Siguiendo su inclinación artística ingresa a la Academia de Brera donde estudia pintura y diseño durante seis años.

Aprende grabado en madera, metal y litografía. Llamado por su hermano Pietro llega a establecerse en Lima aproximadamente en 1887; acá trabaja en la editorial de Peter Bacigalupi. En 1888 establece en sociedad con su hermano, un modesto local litográfico que llega a convertirse en el más completo establecimiento tipo-litográfico, no sólo del Perú sino de toda la costa del Pacífico (Leonardini, 1998:203). En 1891 participa en el primer concurso Concha pero es descalificado por ser “artista consagrado” (“Concurso...”, 1891:2). Su trabajo artístico e industrial sería reconocido en ferias internacionales en París, Milán, Madrid y Lima a las que acude periódicamente. Fallece en 1942 (Leonardini, 1998:203).

Field (escultor). Peruano. Obtiene mención honrosa en el concurso Concha de 1905 (LAGJC, 1905:81).

Field, Federico (pintor). Peruano. Concurra con dos telas un *Autorretrato* y *Un busto de anciano* en el certamen de pintura Concha de 1902. En ambos trabajos destaca “una palpitante verdad” que lo hacen merecedor al tercer lugar del certamen (Jiménez, 1902:3).

Para 1903 se desempeña como profesor de Dibujo y pintura en el Instituto de Ciencias y Artes para señoritas (“Instituto...”, 1903:3).

Figueroa Aznar, Juan Manuel (fotógrafo y pintor). Peruano. Nace en Ancash el 16 de junio de 1878. Hijo de Juan Manuel Figueroa y Pozo y de doña María Presentación Aznar de Uzúa, su infancia y juventud transcurren en Lima. Luego de terminar sus estudios en el Colegio Guadalupe se matricula en la Academia Concha y en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos; paralelamente aprende pintura de manera particular.

Aunque no se conoce el año de ingreso en la Academia Concha, su inscripción debe haberse producido entre 1895 y 1900, pues en 1901 “expone su primer trabajo en una de las vidrieras centrales de la calle Mercaderes en Lima”.

Inicia desde entonces un viaje por distintos países de América. Un artículo publicado en *El Tiempo* informa de su periplo a Europa: “sus trabajos artísticos llamaron siempre la atención, ostentándose muchas de sus obras en los salones de nuestra alta sociedad” (“Artista...”, 1902:3). En 1904 vuelve al Perú y se instala definitivamente en Cusco donde se asocia al Estudio fotográfico de José G. Gonzáles. En esta ciudad establece una sala de exposición de arte; además incursiona en la enseñanza del dibujo y de la pintura en el Colegio de Educandas del Cusco y en su propio taller. Desarrolla la técnica de foto-óleos, que según un aviso publicado en la *Guía del Sur del Perú* es “su especialidad”.

Fallece el 18 de enero de 1951 en el Cusco.

Gérome (pintor). Concurra en el certamen de dibujo y pintura de 1897. Su trabajo *Una cabeza de mujer* recibe un duro comentario pues se le recomienda estudiar más antes de hacer su exhibición en público (“Concurso...”, 1897:2).

Gómez Carrillo, Estela. Peruana. Concurra en el primer certamen Concha de 1891, donde se le otorga una medalla de plata (“Concurso...”, 1891:2).

Gonzáles Trujillo, Alejandro Nace en Abancay el 11 de agosto de 1900. En 1917 ya se encuentra en Lima dibujando en la Academia Concha. Ingres a la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1923 de donde egresa con medalla de oro en 1929. Su maestro fue Daniel Hernández, en la época en que estaba imponiendo el movimiento indigenista impulsado por José Sabogal. Para la década de 1930 participa en un taller en el Museo Nacional junto al doctor Julio C. Tello que le permite el acceso a las piezas de arte precolombino. En 1937 viaja a Europa donde hace un aprendizaje directo en los museos y galería. Luego de dos años regresa al Perú e ingresa como profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes donde dicta por más de treinta años. Muere en Lima en 1985 (Pachas, 2001: 72).

Hercelles, Modesto. Peruano. Participante en el primer concurso Concha de 1891 con una copia del pintor Meissner titulada *La Celada* (“Concurso...”, 1891:2047), por la que se le otorga una mención honrosa (“Concurso...”, 1891:2).

Hernández, C. (pintor). Peruano. En el concurso Concha de pintura de 1914 exhibe “un cuadro de frutas” y unas copias “vistas de Venecia” (“Los premios...”, 1914:2).

Hockoppler, Emilio. (pintor). Peruano. Participante en el certamen Concha de 1897 con *Un paisaje* que lo hace merecedor a una medalla de plata. En 1914 expone varias obras en el concurso de pintura Concha de 1914, entre los que destaca el *Retrato de mi señora* que es calificado por un cronista periodístico “como el mejor de sus trabajos” por “la bella conducción de la línea como también el colorido gracioso y limpio (...)” (Eros, 1914:4). En 1919 exhibe sus pinturas en una muestra organizada por el Círculo Artístico (“La Exposición...”, 1919:127).

Su nombre está vinculado con las artes decorativas pues posee una tienda dedicada al decorado interior de los hogares. Sobre su técnica artística se dice es un “buen estilista de planimetrías siente más la línea que el color” (“Emilio...”, 1918:1113).

Horacio (seudónimo) (pintor). Participa en el concurso Concha de 1896 con una obra titulada *Episodio trágico* donde representa el asesinato de un fraile a una mujer. Gutiérrez de Quintanilla le impresiona de este óleo no la técnica sino la expresividad con la que Horacio ha logrado captar el momento tenso

(Gutiérrez, 1896:2). Este comentario le vale el cuarto puesto correspondiente a 100 Soles (“Concurso...”, 1896:2).

Icochea, Juan (escultor). Peruano. Alumno de la Escuela de Artes y Oficios, discípulo de Libero Valente. Participa en el certamen Concha de 1917 con la obra *Tragedia de los Andes* donde representa a “una madre que se desespera ante el cadáver de su hijo muerto” (Aloysius, 1918:5). Para 1921 reside en Cerro de Pasco donde continúa con su labor escultórica, exponiendo en los salones prefecturales “los bustos de los principales monarcas del Tahuantisuyo, logrando imprimir a cada uno la expresión y el carácter que le distinguiera aparte de gran riqueza de detalles en su indumentaria, distintivos y armas” basados en la lectura de los *Incas del Perú* (Atenavi, 1921:23).

Infante de la Torre (escultor). Peruano. Alumno de la Academia Concha. Participa en el certamen Concha de escultura de 1911 con su trabajo *Un luchador* en la que “pone de relieve sus especiales cualidades, para el arte plástico, en el que seguramente cosechara muchos triunfos” (“Concurso...”, 1911:1).

J.M.V. (pintor). Con estas iniciales firma un paisaje de pequeñas dimensiones que concursa en el certamen Concha de 1902. Carlos Jiménez dice sobre esta pintura “su estudio es fresco de color y augura resultados felices para el porvenir” (1902:3).

Jaramillo, Carmen (pintora). Peruana. Expone en el certamen de pintura Concha de 1914 un grupo de pinturas en donde destaca un paisaje, dos trabajos de flores y una copia en la cual demuestra “facilidad para el color, pero deformación en el dibujo” (“El concurso...”, 1914:4).

Jáuregui, Leonardo (escultor). Nace en 1872 en Calango (Cañete). Ingresa a la Academia Concha el 20 de setiembre de 1895. Como alumno concursa en el evento interno celebrado en 1896 (“Academia...”, 1896:3). Obtiene una mención honrosa en el concurso de escultura Concha de 1905 (LAGJC, 1905:81). En 1918 monta en su taller particular, por primera vez en Lima, “sesiones de dibujo con modelo vivo de desnudo femenino absoluto” lugar al que acuden numerosos dibujantes aficionados (Castillo, 1918:1054). Ingresa en 1919 a la Escuela de Bellas Artes de Lima (*Monografía...*, 1922:29).

Jiménez, Carlos (pintor). Peruano. Alumno de Julián Oñate, de quien se dice era el discípulo más aprovechado. Participa en 1891 con su obra *La última noche de un condenado a muerte* por la que le otorgan una mención honrosa (“Concurso...”, 1891:2). En 1893 gana el primer premio en un concurso, llamado por la Municipalidad, con su obra *El pescador*. Al año siguiente era estudiante en la Academia Julien de París gracias a un reconocimiento dado por el gobierno de Cáceres, quien además lo nombró adjunto de la Legación en Francia. Al ser suprimidos estos puestos por el gobierno de Piérola se expidió una resolución a favor de Jiménez donde se le asignaba diez Libras esterlinas a fin de que continuara con su educación artística (Larrañaga, 1896:35). Vuelve al Perú en 1900 (“Carlos...”, 1900:1). En 1901 es uno de los aspirantes a ocupar el cargo de profesor de dibujo natural de la Academia Concha; para ello presenta “un hermoso paisaje hecho con esmero y elegancia” (“Concurso...”, 1901:2). Un año después escribe un extenso artículo sobre los trabajos presentados en el Concurso de pintura Concha de 1902 (Jiménez, 1902:3). Su crítica se distingue por un tono discreto y respetuoso para con los artistas y sus obras. Fallece en 1911 en la ciudad de Tarma (“Carlos...”, 1911:1434).

Jiménez Góngora, Enrique (dibujante, litógrafo). Peruano. Natural de Moquegua. Regresa al Perú en febrero de 1887 procedente de París después de haber estudiado en la Escuela de Bellas Artes donde obtuvo algunos premios. Dibujante, pintor, acuarelista, litógrafo y xilógrafo. Como litógrafo colabora en el semanario *El Perú Ilustrado*. También lo hace en la *Revista Americana* donde trabaja junto a Evaristo San Cristóval (“Litografía...”, 1892:98).

Un año después comienza a laborar en la tienda La Hispano Americana en la cual se vende ropa blanca; en ella se atendían pedidos como bordados de pañuelos, los que se realizan basados en dibujos de Góngora. A partir de 1889 reinicia su labor como litógrafo en diversos medios (Leonardini, 2003:124). En la Exposición de 1892 exhibe “un proyecto para el edificio de las oficinas del Banco del Callao y las de agencias de vapores” realizados a pluma. Asimismo muestra un “plano topográfico a pluma del Valle de Santa” (“Exposición...”, 1892:2).

En 1895 es elegido profesor de dibujo lineal en la Academia Concha, cargo que desempeña por más de 25 años. En 1903 elabora el plano de Lima para el Municipio capitalino (“Municipalidad...”, 1903:3). Forma parte en 1912 de la Sociedad Estímulo del Arte Nacional; en el proyecto elaborado por esta

agrupación figura como profesor de dibujo lineal (*Expediente...*, 1912). Realiza el dibujo de unas estampillas que son emitida por segunda vez en 1918 (“Nueva...”, 1918:527).

La Rosa, Lorenzo (dibujante). Expone en el concurso Concha de 1897 un pequeño dibujo representando “a un Romano a caballo” (“Concurso...”, 1897:2).

Larco, María (pintora). Peruana. Es concursante en el certamen de pintura de 1897 con dos trabajos: *Un paisaje* y *Una marina*; en ambos resalta el buen uso del color (“Concurso...”, 1897:2), haciéndola merecedora a una medalla de plata (“Premios...”, 1897:2).

Lastres y Bazo, Rosa (dibujante). Peruana. Concurra en el certamen de pintura y dibujo Concha de 1896 con una copia de *Una turca*, apreciada por el crítico Gutiérrez de Quintanilla (Gutiérrez, 1896:1). También expone un *Retrato del doctor Ricardo Flores* (“Concurso...”, 1896:2). Estos trabajos le merecen el primer premio en dibujo en la categoría de “mejor obra de dibujo natural realizada en cualquier procedimiento y superficie” (“Concurso...”, 1896:2).

León (pintor). Presenta en el primer concurso Concha de 1891 una copia *El asesinato de Marat* (“Concurso...”, 1891:2047).

León, Rosa (pintora). Peruana. Participa en el evento de dibujo y pintura Concha de 1896 con una copia donde representa una Jardinera o Campesina que “revela sentimiento de artista y cierto progresivo estudio” (Gutiérrez, 1896:1).

Lepiani Toledo, Juan Oswaldo (pintor). Nace en Lima el 10 de setiembre de 1864, hijo del italiano Melchor Lepiani y de la peruana Manuela Toledo. Su obra, preferentemente dentro de la temática heroica peruana, rescata pasajes de gran trascendencia y significado, entre los que figuran varios sobre la Guerra del Pacífico. Viaja en dos oportunidades a Italia, gracias al apoyo de su familia, para perfeccionarse en la pintura (Leonardini, 1998:204).

Concurra en el certamen de pintura Concha de 1896 con un óleo de género, *Maternidad* que recibe una dura crítica de Gutiérrez; allí señala que Lepiani “No ha realizado su pensamiento, ni en el dibujo, ni en el colorido, ni mucho menos en la expresión” (Gutiérrez, 1896:1).

Un año después participa en el concurso de pintura Concha donde recibe el primer premio por su lienzo *La oración en el huerto* que recibe entusiastas comentarios (“Premios...”, 1897:2) y que sorprende por su realización luego de la mala impresión que causó su pintura un año antes. Años más tarde su primer lugar va a ser cuestionado por Luis Astete pues Lepiani antes de participar en los concursos Concha ya había recibido formación artística en Europa (Astete, 1902:4). En 1943, fallece en Roma, ciego y pobre (Leonardini, 1998:204).

Lisson. (pintora). Peruana. Participa en el primer certamen Concha de 1891 con dos pinturas de tema religioso *La Virgen y el niño* y un *San Ignacio* (“Concurso...”, 1891:2047).

Lozano, David (grabador, escultor). Nace en Lima en 1865. Se inicia en 1888 como litógrafo en *El Perú Ilustrado* donde publica diversas obras (Leonradini, 2003:129) cuando trabaja como grabador en *La Ilustración Americana* elabora para esta revista el *Retrato de Adelinda Concha* (“Señorita...”, 1891:29). Participa en el certamen Concha de 1891 con el *Retrato del coronel Morales Bermúdez* que lo hace merecedor a una de las medallas de plata (“La exposición...”, 1891:5). En 190, en el concurso para elegir profesor de dibujo natural, presenta *Una Magdalena*, *Una cabeza de Byron* y *Un retrato de Kruger* (“Concurso...”, 1901:2).

Por propia motivación aprende escultura. En 1905 es uno de los aspirantes al premio Concha de escultura donde expone los bustos de Byron, Ramón Castilla, Cáceres y del Presidente Pardo (“Concurso...”, 1905:). Estos trabajos reciben buenos comentarios de la crítica y lo hacen merecedor a 600 soles (LAGJC, 1905:81).

En 1911 gana el primer premio en el concurso de escultura Concha con su obra *Estatua de Ramón Castilla*. Esta disciplina es con la que logra reconocimiento, reflejado en los numerosos encargos oficiales que realiza. Un año después forma parte de un proyecto de la Sociedad Estímulo del Arte Nacional para dar clases de modelado (*Expediente...*, 1912). En 1919 participa en la muestra organizada por el Círculo Artístico (“La Exposición...”, 1919:127).

Fallece en Lima, el 26 de enero de 1936 (Leonradini, 2003:129).

Málaga Grenet, Julio (caricaturista) Nace en Arequipa el 23 de febrero de 1885. Ingres a la Academia Concha alrededor de 1899 siendo aún adolescente donde tiene como maestro a Evaristo San Cristóval. Para 1905 destaca entre los mejores alumnos de dibujo natural. Por estos años colabora con distintos medios periodísticos como las revistas *Actualidades*, *Mundial*, *Monos* y *Monadas*, entre otras (Velarde, 1992:27). Pero es en la segunda década del XX que su éxito traspasa las fronteras peruanas, diversos artículos se publican a raíz de sus viajes o de su arribo a Lima. En 1916, a su llegada de Buenos Aires, expone en la imprenta de El Perú una selección de sus dibujos (“Exposición...”, 1916:2).

Un año después, en Bolivia, organizó una muestra de dibujos; el entusiasta cronista de *El Tiempo* lo llama “artista de relieve mundial” (“Málaga...”, 1917:3). En 1956 es nombrado sub director interino de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima (Velarde, 1992:27). Fallece el 31 de enero de 1963.

Manzanares, Ana (pintora). Peruana. Participante en el certamen de pintura Concha de 1897 con el lienzo *Retrato de un niño* que recibe un buen comentario: “En el dibujo como en la pintura se puede representar lo fuerte y duro como lo blando y suave” (“Concurso...”, 1897:2).

Marestang. (pintor). Peruano. Participante en el certamen Concha de 1897 con una pintura de género *Un nuevo artista* que según un comentario de la época revela “poca práctica y estudio” (“Concurso...”, 1897:2).

Marrou, Adolfo (pintor). En 1901 concursa en el certamen para ocupar la plaza de profesor de dibujo natural en la Academia Concha; entre las obras presenta “(...) una cabeza de viejo hecha con gusto, otra cabeza de mujer hecha con gusto, otra cabeza de mujer en éxtasis, dos cabezas más y un paisaje (...)” (“Concurso...”, 1901:2).

Martínez de La Torre, Juanita (pintora). Ganadora del concurso de pintura Concha de 1914 donde participa con copias representando caras de niños, paisajes, etc. José Carlos Mariátegui, amigo personal, le dedica dos entusiastas críticas: “Ha presentado copias de hermosos cuadros, en que revela todo su exquisito temperamento (...). En sus paisajes, el colorido es suave, armonioso y el conjunto todo delata en su autora gran facultad de observación y no menor de buen gusto (...)” (Mariátegui, 1991:302). Para continuar con sus estudios artísticos ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima (*Monografía...*, 1922:28).

Masías, Francisco (pintor). Peruano. Es considerado junto con Ignacio Merino, Francisco Laso y Luis Montero uno de los pintores más importantes del siglo XIX. Los primeros años de su vida los vive en Piura y cuando se traslada a Lima ingresa a la Academia dirigida por Merino. Gracias al apoyo de su padre viaja a Europa, donde estudia en París y luego conoce Italia. De regreso en Lima, realiza diversos trabajos como retratos, pintura religiosa, etc (Núñez, 1975:96).

En 1891 participa en el primer concurso Concha pero es descalificado por haber estudiado en el extranjero. Entre sus pinturas se encuentra el *Retrato de Adelinda Concha* ejecutado para el concurso convocado por el Concejo Provincial de Lima, óleo que forma parte en la actualidad de la pinacoteca municipal.

Bohemio, a los 56 años fallece en Lima (Núñez, 1975:96).

Melgarejo, Luis (dibujante, litógrafo). Nace en Cusco, en 1864. A fines de julio de 1886 se presenta en el Teatro Principal de El Callao donde realiza retratos al instante “trazándolos a dos manos”. Trabaja en el taller de Bacigalupi donde realiza dibujos y monogramas. Como litógrafo colabora para diversas publicaciones de la época: *El Perú Ilustrado*, *El Rimac*, *América Ilustrada*. En algunas ocasiones firma sus trabajos con sus iniciales (Leonardini, 2003:132).

Participa en la Exposición Nacional organizada por el Municipio de Lima en 1892 donde expone un “delicado trabajo a pluma de la filantrópica señora Concha” (“Exposición...”, 1892:4).

Miró Quesada, Alejandro (pintor). Peruano. Participa con dos obras en el concurso Concha de 1891: *Un mendigo* o *Un viejo* (copia de Merino) y un paisaje, por el que obtiene una mención honrosa (“Concurso...”, 1891:2).

Monterroso (escultor). Peruano. Es uno de los aspirantes al primer premio en el certamen de escultura de 1911 donde expone “un estudio” de una mujer (“Concurso...”, 1911:1).

Mons, David (dibujante, pintor). Peruano. En 1892 participa como discípulo de Evaristo San Cristóval en la exposición organizada por el municipio limeño (“Exposición...”, 1892:2). En 1895 se matricula en la Academia Concha. Dos años después se le otorga una mención honrosa por el *Retrato del señor Souza Ferreira* (“El jurado...”, 1897:1).

En 1901 participa en el concurso para seleccionar a un profesor de dibujo natural de la Academia Concha con tres obras, dos retratos y un paisaje (“Concurso...”, 1901:2).

Morante (escultor). Peruano. Concurra en el certamen Concha de escultura de 1917 con una escultura “ecuestre de gran tamaño” (Aloysius, 1918:5).

Muñiz, Ramón (pintor). Español. Estudia en la Academia de San Fernando de Madrid (“Ramón...”, 1896:4). Tiene una actividad importante en Lima durante la última década del siglo XIX, exhibiendo obras en diferentes vidrieras y ofreciendo sus servicios de profesor de dibujo y pintura, especialmente a señoritas. En 1895 presenta dos pinturas que concitan el interés de la prensa: una de ellas, *Un montonero en acecho*, es calificado como “excelente” (“Arte...”, 1895:1). La otra, es expuesta en el almacén de Francisco Montori, es un óleo de tema social (“Arte...”, 1895:2).

Participa en el concurso convocado por el Concejo Provincial de Lima para el retrato de Adelinda Concha donde gana el primer puesto (“Retrato”, 1895:2).

Ocaña, Artemio (escultor). Nace en Ancash en 1894. Fue alumno de la Escuela de Artes y Oficios, discípulo de Libero Valente. En el certamen Concha de 1917 se hace acreedor al primer premio por las obras *Cahuide* y *Cabeza de negro* (LAGJC, 1917:206).

Realiza estudios de perfeccionamiento en la Academia de Bellas Artes de Roma. A su regreso fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios entre 1922 y 1936. La Academia de Nápoles le otorga una medalla en 1970 (Milla Batres, 1986:328).

Odria, Rafael Peruano. Obtiene medalla de plata en el primer concurso Concha de 1891 (“Concurso...”, 1891:2).

Odria, N. (escultor). Peruano. Participa en el primer certamen de escultura de 1899 con un bajo relieve en marfil que representa al General Remigio Morales Bermúdez por el que obtiene el tercer puesto de 100 Soles (LAGJC, 1899:18).

Olivera, Manuel (pintor). Peruano. Gana la tercera medalla de oro en el concurso Concha de 1891 por su pintura *La avenida del 2 de mayo*. Aunque este trabajo fue objeto de dura crítica: “(...) Olivera, el único trabajo que ha presentado, lejos de tener mérito alguno no tiene perspectiva ni colorido (...)” (“Concurso...”, 1891:5). Participa en el certamen Concha de 1896 con una *Marina* inspirada en el Callao (Gutiérrez, 1896:2). Dos años después exhibe en la casa Broggi un óleo de una corrida de toros (“Obra...”, 1898:2).

Ortega, J. (pintor). Nace en Ecuador. Participa en el primer certamen Concha de 1891, pero es descalificado por ser extranjero (“Concurso...”, 1891:2).

Otero, José G (pintor). Peruano. Participa en el concurso Concha de pintura de 1896 con varias obras, entre ellas, una copia de Laso, *Un Autorretrato*, *Un busto de mujer* y *Una cabeza de viejo*, que lo hace acreedor al tercer premio de 150 Soles (“Concurso...”, 1896:2). En este certamen Otero reclama en dos misivas la participación de Abelardo Álvarez Calderón, por ser pintor consagrado. En la primera deja entrever su enfado, e inclusive decide retirar sus obras si las de Álvarez continúan entre las aspirantes (Otero, 1896:3). La segunda carta es escrita junto con otro de los participantes, Isaac Angulo, y es remitida luego de entregados los premios; en ella expresan su respeto a la decisión del jurado de pintura y esperan “una bien redactada convocatoria” para el próximo concurso (Angulo y Otero, 1897:3). En 1897 Otero concurra nuevamente pero, junto con Luis Astete, protagoniza una de las más candentes polémicas, que lo lleva a redactar dos cartas. En la primera, reclama el ingreso de Astete al certamen por “haber recibido lecciones artísticas en Madrid” (Otero, 1896:3); luego de concluido el concurso remite una misiva al Presidente del jurado de pintura en la cual se queja de maltrato de una de sus obras pues Astete era el encargado de recepcionar las pinturas en el Palacio de la Exposición (Otero, 1898:4). Entre las pinturas que exhibe para esta ocasión se encuentran: una copia titulada *El artista del convento*, *El designado para la muerte* y *Los desocupados*, ésta última le merece el reconocimiento y lo hace acreedor de 200 Soles (“Concurso...”, 1897:3).

En 1919 participa en una muestra colectiva organizada por el Círculo Artístico (“La Exposición...”, 1919:127). Al año siguiente realiza una muestra individual en la casa Brandes (“Nota...”, 1920:4).

Oyague (acuarelista). Peruano. Participa en el concurso Concha de 1896 con un trabajo donde representa el interior de un claustro (Gutiérrez, 1896:2). En el certamen de pintura de 1897 concursa con la misma técnica con la que plasma *Una herrería* “tomada del natural en la vecina Villa de Chorrillos”, trabajo que lo hace merecedor a una medalla de plata (“Concursos”, 1897:3).

Pagani de Casorati, Valentina (pintora). Italiana. Residente en Lima a partir de la última década del siglo XIX, tiempo en el cual exhibe sus trabajos en diferentes vidrieras. Participa en la Exposición Nacional de 1892; entre las obras que exhibe está el *Retrato de Adelinda Concha* que recibe buenos comentarios (“Adelinda...”, 1892:1). Este cuadro es donado por la autora a la Compañía de Bomberos Lima Nº 1 (“Obsequio”, 1895:2) razón por la cual se le otorga un diploma. Establece en Lima una Academia de Arte para señoritas implementada con “modelos de yeso que la señora Casorati ha traído de Italia” (“Obra...”, 1896:2).

Paredes, R. (pintor). Expone el *Retrato de Sixto Valcárcel* en el concurso Concha de pintura de 1914 (“Los premios...”, 1914:2).

Parreaud, Dubriel de (pintora). Obtiene mención honrosa en el certamen de pintura Concha de 1908 (LAGJC, 1908:113).

Pazos Varela, Angélica (escultora). Peruana. Perteneció a una familia de destacada posición económica. Obtiene medalla de oro en el concurso Concha de 1905 por un grupo escultórico donde se aprecia una variedad de personajes. Este logro le vale el siguiente reconocimiento en la prensa: “Allí, como podrá apreciarse a simple vista, hai verdaderos trabajos de escultura que manifiestan, no ya una disposición prometedora de esperanzas risueñas para el arte, sino francas revelaciones de un talento singular que posee el arte exquisito de reproducir la forma” (“Un triunfo...”, 1906:12).

Plaza, José (pintor). Peruano. Es uno de los participantes en el concurso Concha de 1891 donde presenta dos marinas ((E.A.C., 1891:5), por las que se le otorga una medalla de plata (“Concurso...”, 1891:2).

Pozo, Ismael (escultor). Peruano. Nace en la ciudad de Huancayo en 1905. Para 1913, siendo aún niño, ingresa a la Academia Concha en la clase de dibujo natural donde obtiene por sorteo de méritos la medalla de plata de aprovechamiento (LAGJC, 1913:160). En 1919 continúa su formación artística en la Escuela de Bellas Artes donde se convierte en uno de los discípulos de Manuel Piqueras Cotoí. Su obra más conocida es *La Yunta*. Un artículo de Ernesto More consigna otros trabajos realizados por el maestro: *El Coquero, Maternidad, La marca del esclavo, Amor Divino, El Chasqui*, en todas ellas “está hablando tridimensionalmente el alma de su raza, desde lo más hondo y tierno que hay en ella” (More, 1993:39). Fallece en Lima en 1959.

Prince (pintora). Peruana. Expone en el primer certamen Concha dos paisajes, uno de ellos es *Un palacio veneciano* “perfectamente trabajado” (E.A.C., 1891:5).

Pro, Raúl (escultor). Peruano. Alumno de la Escuela de Artes y Oficios, discípulo de Libero Valente. Participa en el certamen Concha de 1917 con dos esculturas *Pieles Rojas* y *Lloque Yupanqui*, esta última resulta ser novedosa pues representa a un personaje del antiguo Perú (Aloysius, 1918:5).

Quincot, María Angélica (pintora). Peruana. Alumna de Teófilo Castillo. Expone en el Salón Castillo de 1907 el óleo *Parque antiguo* (“Salón...”, 1907:1134). Obtiene mención honrosa en el certamen Concha de 1908. En el concurso de pintura de 1914 disputa el primer puesto con Juanita Martínez de la Torre: luego del sorteo que no gana, se le otorga una mención honrosa (LAGJC, 1914:174). En 1919 expone en una colectiva organizada por el Círculo Artístico (“La Exposición...”, 1919:127).

Quizpez Asín, Carlos (pintor). Peruano. Nace en Lima en 1900. Estudia en la Academia Concha de 1915 a 1917. Su talento plástico le permite a los 16 años producir algunas acuarelas cuya personal ejecución llama la atención de un comentarista. Su juventud hace presagiar un buen porvenir. En 1919 se encuentra entre los primeros alumnos de la Escuela de Bellas Artes (*Monografía...*, 1922:30). Un año después recibe buenos comentarios a raíz de una muestra organizada en el Salón Ugarte a fines de 1919, aquí algunas líneas: “La línea en Quizpez Asín es nerviosa, fina, supremamente elegante; es

asombroso como este muchacho sin haber salido de aquí, tiene la “manera” espiritual y exquisita de los mejores dibujantes modernos.” (Myriam, 1920:21)

En 1922 viaja a España a perfeccionarse y allí realiza estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Vuelve al Perú en la década del treinta y realiza una fecunda producción; en especial es importante su obra muralística (Real, 2001:92).

Río, Patricio del (pintor). Peruano. Participa en el primer certamen Concha de 1891 con dos cuadros alegóricos *La Paz* y *La Guerra* (E:A:C:, 1891:5) además con una copia de la pintura de Montero *Los funerales de Atahualpa* (“Ecos...”, 1891:31) pero es descalificado por ser artista consagrado (“Concurso...”, 1891:2).

Ese mismo año en *El Perú Ilustrado* se comenta el *Retrato de Carlos Fernán Gonzáles y Larrañaga* ejecutado por Del Río y en donde el parecido “tan notable” dejó satisfechos a familiares y amigos (“Patricio...”, 1891:1596).

Ripalda, Octavio (pintor). Peruano. Participa en el certamen Concha de pintura de 1914 con una marina captada en Chorrillos. Se desempeña también como “reportero y fotógrafo” (Mariátegui, 1991:303). Fallece en agosto de 1917 (“Fallece...”, 1917:1).

Rivero, Bernardo (pintor). Peruano. Nace en el Callao en 1884. Expone como autodidacta desde principios de siglo y ya formado asiste a la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde es alumno de Daniel Hernández entre 1919 y 1920. Paisajista y pintor de género y de historia (Milla Batres, 1986:33).

Exhibe 32 pinturas en el certamen Concha de pintura de 1914 que le merecen una mención honrosa. Entre los temas que aborda están: el paisaje, el bodegón, la pintura de género y algunas obras de “estudio”. Sus obras merecen diversos comentarios; los asesores del evento Barreda y Tenaud expresan: “revela facilidad en el manejo del color y bastante soltura en alguno de ellos, pero se reciente por su excesiva dureza” (Barreda y Tenaud, 1914:4).

En 1917 realiza una muestra individual en el taller fotográfico de Ugarte donde presenta 130 óleos (“Del ambiente...”, 1917:1736). Un año después expone junto con Benavides Gárate en una exhibición organizada por la Sociedad de Bellas Artes, ocasión en que presenta 58 oleos representando “una bellísima colección de paisajes y perspectivas limeñas (“Vida artística...”, 1918:6). En 1919 se presenta en una colectiva organizada por el Círculo Artístico (“La Exposición...”, 1919:127).

Muere en Lima en 1965.

Robles, Antonio (pintor). Peruano. Concurra en el primer certamen Concha de 1891, allí se hace acreedor a una mención honrosa (“Concurso...”, 1891:2). Participa en 1901 en el concurso para elegir profesor de dibujo natural en la Academia Concha. Entre las obras que expone esta *Una Dolorosa* (“Concurso...”, 1901:2).

Rodrigo Eguren, Aurelio (pintor). Peruano. Expone en el certamen Concha de pintura de 1914 un retrato que recibe buenos comentarios; los asesores del evento, Barreda y Tenaud, expresan su confianza en el futuro de este pintor: “un retrato de bastante parecido con el modelo; pobre en la técnica pero revelador en el futuro” (Barreda y Tenaud, 1914:4).

Rodríguez Salazar, Pedro (pintor). Alumno del artista italiano Leonardo Barbieri. En 1886 es miembro de la Sociedad de Bellas Artes (“La Sociedad...”, 1886:2). Obtiene en el primer certamen Concha una de las medallas de plata ofrecidas por el Ateneo de Lima gracias a dos retratos: uno del doctor Francisco Javier Mariátegui (padre) y el otro, del doctor Juan de los Heros (“Concurso...”, 1891:3). En 1901 es nombrado asesor para el concurso a fin de seleccionar un profesor de dibujo natural para la Academia Concha, en reemplazo de Óscar Heeren (“Concurso...”, 1901:2).

Rojas, Clotilde (pintora). Peruana. Realiza pintura sobre porcelana y su buena técnica hace que obtenga una mención honrosa en el primer concurso Concha, al respecto una nota periodística señala: “El talento que revela esta joven artista, es verdaderamente notable. Sus retratos sobre porcelana son, según indicio de personas entendidas, tan buenos como los muy pocos trabajos de este género, hechos en Europa que hasta ahora han llegado a Lima” (“Clotilde...”, 1891:2).

Romero, Rosa Angélica (pintora). Peruana. Nace en 1883. Discípula de Rebeca Oquendo. Trabaja en óleo y acuarela. A sus 19 años imparte clases de dibujo a “señoritas de sociedad” (“Concursos...”, 1903:21). Obtiene el primer puesto del concurso de pintura Concha de 1902. Entre las obras expuestas

hay una acuarela representando “un pequeño cuadro de flores” que sorprende por su manejo de la técnica y que logra una impresión “llena de vida y armonía (Jiménez, 1902:3).

Rospigliosi, María Jesús (pintora). Peruana. Participa en el concurso de pintura Concha de 1897 con *Un paisaje*, trabajado al pastel con “buen gusto” (“Concurso...”, 1897:2).

Rossel, Eugenio (pintor). Peruano. Participante en el primer certamen Concha con varios lienzos, entre ellos: dos paisajes, la copia *Un muchacho pelando una fruta*, *La venta del carnero* (“Concurso...”, 1891:2047). Sobre los paisajes un cronista expresa “hay en ellos gracia, frescura y animación, tiene también algunos defectos pero son dispensables dados la juventud del autor (...)” (E:A:C., 1891:5). Aún así se hace acreedor a una medalla de plata (“Concurso...”, 1891:2).

Ruiz, Benigno (escultor y pintor). Peruano. Concurra en el primer certamen de escultura Concha de 1899. Obtiene el primer premio de 1 800 Soles por el busto de bronce del señor Juan Francisco Pazos y “demás obras de esculturas presentadas” (LAGJC, 1899:18). Un artículo publicado en 1902 resalta su obra como pintor, entre los que se distingue un retrato del mismo señor Pazos el cuál le había valido el primer puesto (“Concurso...”, 1902:3).

Ruiz participa en el concurso de pintura de 1902 con un bodegón, una escena de tipo social que es resaltada por Carlos Jiménez “la expresión de la figura, demuestran que el autor siente el arte intensamente” (Jiménez, 1902:3). Días antes de comenzar el certamen una nota en *El Comercio* destaca su labor en las dos disciplinas y lo propone como uno de los más idóneos para recibir el apoyo gubernamental en beneficio de la producción artística nacional (“Concurso...”, 1902:3), mientras que otro comentarista, Espátula, se refiere a uno de sus paisajes (Espátula, 1903:17). En versiones anteriores de los concursos Concha se había cuestionado la participación de Luis Astete; este año es Ruiz quien asume este cometido por lo que redacta una misiva donde expresa su disconformidad en que Astete “profesor de dibujo de la Academia Concha” y que además había estado en Europa midiera su capacidad artística con jóvenes que apenas comienzan (Ruiz, 1902:3).

Saldubí. Participa en el primer certamen Concha de 1891 (“Concurso...”, 1891:2047).

Salas, Gerardo (pintor). Compite en el primer certamen Concha de 1891. Junto con otros artistas es retirado del concurso por ser un artista reconocido (“Concurso...”, 1891:2).

San Cristóval, Aurora (litógrafa). Hija de Evaristo San Cristóval, nace en Lima en 1878. Colabora con su padre desde temprana edad en *El Perú Ilustrado*, *El Rimac*, *El Perú Artístico*; lo que la convierte en la primera litógrafa peruana. Entre los temas que aborda están los retratos, y la arquitectura (Leonardini, 2003:169). En 1891 participa en el primer concurso Concha, haciéndose acreedora a uno de los premios (“Concurso...”, 1891:2).

Al fallecer su padre, Aurora continúa con las colaboraciones en diferentes medios, pero debido a que su salud se quiebra deja esta actividad (Leonardini, 2003:169).

San Cristóval, Evaristo (litógrafo, pintor). Nace el 26 de octubre de 1848 en Cerro de Pasco, hijo del cadete chileno Dionisio San Cristóval y Urzúa y de Ascencio León. En 1855 se traslada a Lima donde ingresa al Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe, allí tiene como profesor de dibujo al italiano Leonardo Barbieri. Entre 1869 y 1879 realiza diferentes trabajos como el realizar planos para el Ferrocarril Central Trasandino mientras participa en diferentes eventos. Durante la Guerra con Chile dibuja planos de caminos y fortificaciones, así como los reductos de Miraflores y los cañones de Grieve (Leonardini, 2003:168).

A partir de 1886 estudia de manera autodidacta litografía, para ello utiliza manuales franceses. Un año después establece su propio taller conocido como Litografía de Evaristo San Cristóbal, en la calle Cocheros de San Sebastián 54. Este mismo año ingresa a trabajar en *El Perú Ilustrado* donde permanece hasta 1891. Ilustra además diversas publicaciones como *Boletín de Lima* (1891), *El Rimac* (1889), *La Ilustración*, *Perlas y Flores*, entre otras. En 1893 funda *El Perú Artístico*, revista quincenal, dedicada a difundir la literatura, las artes y la ciencia (Leonardini, 2003:168).

Es uno de los artistas descalificados en el primer concurso Concha por ser “consagrado” (“Concurso...”, 1891:2). En 1892 participa en la Exposición organizada por el Municipio limeño junto con un grupo de sus discípulos (“Exposición...”, 1892:4). Este mismo año comienza a anunciarse como profesor de dibujo (“Evaristo...”, 1892:3).

En 1895 es nombrado profesor de dibujo natural de la Academia Concha, cargo que ocupa hasta el año de su muerte, 1900. Concurra en el certamen de dibujo y pintura Concha de 1897 con dos obras: el óleo

Charitas que destaca por lo correcto del dibujo y *Un paisaje*. La primera pintura lo hace acreedor a un premio de 150 Soles (“Concurso...”, 1897:3). Fallece en la ciudad de Lima, el 8 de diciembre de 1900.

Sánchez Ríos, Darío (litógrafo). Peruano. Nace en Lima el 25 de octubre de 1890, hijo de Lorenzo Sánchez y María Luisa Ríos. Realiza sus primeros estudios en el Liceo Internacional. Para 1902 figura como alumno en la clase de dibujo lineal de la Academia Concha donde “al lado del competente artista señor Enrique Jiménez Góngora, supo distinguirse por su vocación y aprovechamiento, habiéndosele premiado con medalla y diploma al terminar sus clases, presentando en la exposición anual que ese instituto verifica, más de cincuenta láminas calificadas como sobresalientes por el jurado respectivo.” (“Álbum...”, 1918:7)

Cuando ingresa al taller de litografía de Teodoro Scheuch aún era alumno de la Academia Concha. El aprendizaje de esta disciplina, sumado al dibujo lineal, le permite alcanzar una respetable posición en el medio. Uno de los más importantes encargos fue elaborar, junto con Scheuch, cheques circulares y certificados de oro. Sus trabajos fueron expuestos en Exposiciones de Milán y Quito “dando justo renombre a los talleres tipográficos para quienes los hiciera.”

Asimismo, era miembro activo de la Confederación General de Trabajadores, de la Sociedad Nuestro Amo de San Lázaro. A decir de la crítica de su tiempo, Darío Sánchez “es, en la colectividad obrera, una de las figuras jóvenes que luchan por la defensa social con el más elevado criterio y desinterés y esta llamado a figurar brillantemente en el porvenir por sus conocimientos artísticos y su eficaz consagración en el campo del trabajo” (“Álbum...”, 1918:8).

Segovia, Elena V. (pintora). Concurra en el certamen Concha de 1897 con la pintura *Ramo de flores* (“Concurso...”, 1897:2).

Segovia, J. (pintor). Español. Concurra en el primer certamen Concha de 1891 con dos obras *Un pájaro* y *Una Virgen* (“Concurso...”, 1891:2047) pero es descalificado por ser extranjero (“Concurso...”, 1891:2).

Solari de Ballauri, Carmen (pintora). Obtiene mención honrosa en el certamen Concha de 1908 (LAGJC, 1908:113).

Participa en el certamen Concha de 1914 donde obtiene comentarios favorables sobre sus obras. Trabaja con acuarela; una de las obras es *La cabeza de pescador chorrillano* que merece opiniones divididas de las crónicas periodísticas, una de las cuales resalta su inspiración basada del natural donde se aprecian los conocimientos anatómicos (“Los premios...”, 1914:2). En el informe remitido por los asesores Barreda y Tenaud, se señala a sus obras como “las que más destacan”, ellas demuestran “su temperamento artístico” (Barreda y Tenaud, 1914:4). Luego de la decisión del jurado de pintura de sortear el primer puesto, su esposo, Luis Ballauri, envía una misiva a *El Comercio* donde expresa su disconformidad por la acción del jurado, por no tomar en cuenta el valor artístico de las obras (Ballauri, 1914:2)

Solf, I. (pintora). Peruana. Participa en el primer certamen Concha de 1891 con dos telas *Un retrato* y un cuadro de comedor (“Concurso...”, 1891:2047).

Spiers, Guillermo (litógrafo, pintor). Peruano. Hijo de Gerardo Spiers, docente del Colegio Internacional centro donde se incentiva la enseñanza de las ciencias y las artes. De adolescente colabora con *El Perú ilustrado* donde se le reconoce su talento para esta disciplina (Leonardini, 2003:176). En 1891 obtiene una medalla de plata por varias marinas presentadas en el primer concurso Concha (“Concurso...”, 1891:2).

Suárez, Ricardo (pintor y escultor). Peruano. Nacido en la primera mitad del siglo XIX en familia de modesta condición económica. Su talento llama la atención del Presidente Ramón Castilla quien lo envía a Europa, allí permanece diez años donde trabaja bajo la dirección de Guillaume en el decorado del teatro de la Opera de París (“Muerte...”, 1903:1). Entre las numerosas obras que ejecuta se encuentra el busto de Manuel Pardo (“Busto”, 1888:3).

En 1889 realiza gestiones para organizar una exposición de pinturas pero el proyecto se trunca por falta de apoyo (“Exhibición...”, 1889:2). Asimismo se desempeña como jefe de taller de pinturas de la Biblioteca Nacional y precisamente en este local es donde planea, junto con Carlos Baca Flor, instaurar una escuela de dibujo y pintura (“Escuela...”, 1889:6); el proyecto lo hace realidad sólo cuando a partir de 1891 enseña dibujo a varios jóvenes en el salón de pinturas de la biblioteca (“Dibujo”, 1891:1). Este mismo año participa en el primer certamen Concha con tres esculturas: *Busto de Antonio Raimondi*,

Retrato de un joven y Estatua de Simón Bolívar pero es descalificado por ser artista reconocido (“Concurso...”, 1891:2). Muere el 11 de abril de 1903.

Tambini, M. W. (escultor). Participa en el primer certamen de escultura Concha de 1899. Para el evento expone un *San José* (“Concurso...”, 1899:2).

Tessey, Víctor (escultor). Peruano. Alumno de la Escuela de Artes y Oficios. Discípulo de Libero Valente. Participa en el concurso Concha de 1917 con la escultura *La octava plaga* “concepción alegórica de la guerra” (Aloysius, 1918:5). Al año siguiente se traslada a Ica donde se le ofrece restaurar la imagen del Cristo de Luren imagen que desapareció a raíz de un incendio (“Víctor...”, 1918:7).

Valdeavellano (pintor). Peruano. Concurra en el primer certamen Concha de 1891 donde presenta el óleo *Melocotones* (“Concurso...”, 1891:2047). En 1902 participa en el certamen de pintura Concha, donde remite dos “estudios de paisaje “que se distinguen por “la verdad del color” (Jiménez, 1902:3).

Vélez, Tomás (pintor). Peruano. Participa en el primer concurso Concha de 1891 con “tres cuadros al carbón” y una copia de Ignacio Merino *Mefistófeles* (“Exhibición...”, 1891:2), este trabajo le vale una mención honrosa (“Concurso...”, 1891:2). Expone en el certamen Concha de 1896 una copia titulada *Una hilandera* y el *Retrato de José Antonio Miró Quesada*; este último le merece palabras de reconocimiento de parte del crítico Gutiérrez de Quintanilla, obra en donde aprecia un lápiz “correcto, limpio y elegante” (Gutiérrez, 1896:2).

Villanueva (pintor). Concurra en 1901 en el certamen para ocupar la plaza de profesor de dibujo natural de la Academia Concha, entre las obras que exhibe está *Un retrato de Grau* (“Concurso...”, 1901:2)

Villarán, Manuel (dibujante). Participa en el primer concurso Concha de 1891 con un trabajo “cabeza de una virgen, copia de una estatua” (“Concurso...”, 1891:2047), por la que se otorga una medalla de plata (“Concurso...”, 1891:2).

Vinatea (pintor). Peruano. Participa en el primer certamen Concha de 1891 con las telas *Azúcar a coco* y *El Bebé* (“Concurso...”, 1891:2047).

Ugarte, Luis (pintor, fotógrafo). Nace en Lima el 22 de octubre de 1876. Gana en 1891 el primer puesto del concurso Concha de S/. 1 800 por su pintura *Un mosquetero*, victoria que es duramente comentada por los cronistas periodísticos. Discípulo del pintor español Ramón Muñiz, comienza a exponer sus obras en vidrieras limeñas a partir de 1894 (“Retrato”, 1894:1).

En el concurso Concha de pintura de 1897 envía *Una cabeza de niña*, a la que el crítico Gutiérrez considera para el premio de 100 soles sin embargo el jurado de pintura decide otorgarle una medalla de plata honorífica pues Ugarte ya había obtenido el primer galardón en 1891 (“Premios...”, 1897:2).

En 1901 envía sus obras al certamen organizado por el Gran Jurado para seleccionar al nuevo profesor de Dibujo Natural; sus trabajos no son recibidos por estar basados en fotografías y no en grabados, como había sido dispuesto en las bases. Esto motiva a que Ugarte envíe una carta a *El Comercio* donde acepta que sus obras se inspiran en fotografías pero además expresa que él se enteró después de presentados sus trabajos (Ugarte, 1901:3).

En 1914 es nombrado profesor de Dibujo Natural luego de un concurso organizado por el Gran Jurado Concha. Su labor dentro de las aulas de la academia es renovadora lo que se verá reflejado en el incremento del alumnado.

En 1916 establece en su taller fotográfico la Sociedad de Bellas Artes, institución que difundía la labor artística organizando exposiciones y conferencias. Fallece en Lima en 1948.

Zevallos, Alberto (pintor). Peruano. Participa con dos óleos en el certamen Concha de 1891 representando a *Manco Capac* y *Mama Ocllo* (“Otro...”, 1891:3) que lo hacen acreedor a una medalla de oro. Al año siguiente recibe mención honrosa por su pintura *Una naufraga* y una medalla de plata por sus acuarelas presentadas en el concurso organizado por el Centro Artístico de Arequipa (“Centro...”, 1892:2). Este mismo año envía una misiva al Concejo Provincial de Lima ofreciendo ejecutar un retrato de la señora Concha sin cobrar honorarios (LACPL, 1892:217) aunque es aprobado no se llega a concretizar. Realiza dos retratos al óleo: uno de Benito Bonifaz y el otro, de Ernesto Novoa, expuestos en la biblioteca pública de la ciudad de Arequipa (“Retratos”, 1892:2). En 1894 el Congreso lo recomienda al gobierno “a fin de que se le preste la protección indispensable para que se perfeccione en el arte de la pintura” (“Dirección...”, 1894: 106).

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Retrato fotográfico de Adelinda Concha de Concha. Benefactora de la Institución Concha. Tomado de Pedro Paulet, “La enseñanza técnica en el Perú” en *La Ilustración Peruana*, Lima, N° 3, febrero 4, 1909, p. 65.
2. Francisco Masías. *Retrato de Adelinda Concha*. Óleo sobre tela, primera mitad de 1890. Municipalidad de Lima
3. Luis Astete. *Retrato de Adelinda Concha*. Óleo sobre tela, 1892. Municipalidad de Lima
4. Ramón Muñiz. *Retrato de Adelinda Concha*. Óleo sobre tela, Circa 1891-1894. Perdido en el incendio del segundo local de la Academia Concha, 1964. Tomado de Carlos Rodríguez, “La Academia Concha” en *Revista de Bellas Artes*, Lima, N° 3, julio 1920, p. 20.
5. David Lozano. *Retrato de Adelinda Concha*. Litografía, 1891. Tomado de “Señorita Adelinda Concha de Concha” en *La Ilustración Americana*, Lima, agosto 1, 1891, p. 27.
6. Anónimo. *Retrato de Adelinda Concha*. Óleo sobre tela, primera mitad de 1890. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú.
7. Fundo Santa Beatriz. Fotografía, 1903. Tomado de “Escuela de Agricultura”. En *Actualidades*, Lima, N° 6, febrero 14, 1903, p. 83
8. Rosa Amelia Arias. Premio de virtud 1915. Tomado de “Los premios Concha” en *Variedades*, Lima, N° 409, enero 1, 1916, p. 13.
9. Alberta Luque. Premio escolar 1915. Tomado de “Los premios Concha” en *Variedades*, Lima, N° 409, enero 1, 1916, p. 13.
10. Néstor León. Premio escolar 1915. Tomado de “Los premios Concha” en *Variedades*, Lima, N° 409, enero 1, 1916, p. 13.
11. Oswaldo Herculles. Premio de medicina 1902. Tomado de “Concursos Concha” en *Actualidades*, Lima, N° 2, enero 10, 1903, p. 22
12. Artemio Ocaña. Premio de arte (escultura) 1917. Tomado de Aloysius, “El Concurso de Escultura “Concha”” en *Variedades*, Lima, N° 514, enero 5, 1918, p. 6.
13. Incendio en el Mercado Central. Lima, febrero 29, 1964. En *El Comercio*, Lima, febrero 29, 1964, p. 1.
14. Exposición de trabajos de los alumnos de Dibujo Natural. Academia Concha, 1917. Tomado de “Del ambiente artístico” en *Variedades*, Lima, N° 462, enero 6, 1917, p. 1736.
15. Sesión de dibujo con modelo femenino desnudo. Lima, taller de Jáuregui, 1918. Tomado de Teófilo Castillo, “Arte y artistas” en *Variedades*, Lima, N° 557, noviembre 2, 1918, p. 1054.
16. Carlos Brondy, alumno de Dibujo Natural de la Academia Concha. *Desnudo femenino*. Pastel, 1920. En *Revista de Bellas Artes*, Lima, N° 4, junio 1920, p. 19.
17. Efrén Apesteguía. *Retrato de personaje desconocido*. Dibujo. Primer puesto concurso interno Academia Concha, 1919. Tomado de: Carlos Rodríguez, “La Academia Concha” en *Revista de Bellas Artes*, Lima, N° 3, julio 1920, p. 21.
18. Wenceslao Hinostroza. *Sin título*. Dibujo. Segundo puesto concurso interno Academia Concha, 1919. Tomado de: Carlos Rodríguez “La Academia Concha” en *Revista de Bellas Artes*, Lima, N° 3, julio 1920, p. 21.
19. Retrato fotográfico de Luis Ugarte. Ganador concurso Concha de arte, 1891. Colección Ugarte Salazar.
20. José Francisco Rodríguez. Medalla de plata otorgada a Luis Ugarte en el concurso Concha de 1891. Colección Ugarte Salazar.
21. Abelardo Álvarez Calderón. *Charmense o La encantadora de serpientes*. Óleo sobre tela, fines siglo XIX. Club Nacional. Tomado de Teodoro Nuñez Ureta en *Pintura Contemporánea*. Primera Parte, 1975, p.112.

22. Luis Astete. *Reminiscencias* o *La lección de guitarra*. Óleo sobre tela. Presentado al concurso Concha de 1897. Tomado de Teodoro Nuñez Ureta en *Pintura Contemporánea*. Primera Parte, 1975, p. 147.
23. José Otero. *El designado para la muerte* o *El condenado para la muerte*. Presentado al concurso Concha de 1897. Tomado de “De arte” en *Variedades*, Lima, N° 320, abril 18, 1914, p. 571.
24. José Effio. *La fundación de Lima*. Óleo sobre tela, 1899. Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú.
25. Retrato fotográfico de Rosa Angélica Romero. Ganadora concurso de arte Concha, 1902. En *Actualidades*, Lima, N° 2, enero 10, 1903, p. 22.
26. David Lozano. *Busto de Lord Byron*. Obra presentada en el concurso Concha, 1905. Tomado de “Concursos “Concha”” en *Actualidades*, Lima, N° 155, marzo 17, 1906, p. 280.
27. Angélica Pazos Varela. Conjunto de obras presentadas al concurso Concha 1905. Tomado de “Un triunfo artístico” en *Actualidades*, Lima, N° 146, enero 13, p. 42.
28. Enrique D. Barreda. *Itálica*. Óleo sobre tela. Obra ganadora concurso Concha, 1908. En *Ilustración Peruana*, Lima, N° 2, enero 21, 1909, s/p.
29. David Lozano. *Escultura Ramón Castilla*. Bronce. Lima, Plaza de la Merced. Obra ganadora concurso 1911. En *Variedades*, Lima, N° 103, febrero 19, 1910, p. 236.
30. Carmen Ballauri. *Sin título*. Óleo presentado en el concurso Concha de 1914. Tomado de “Los premios Concha” en *Variedades*, Lima, N° 357, enero 2, 1915, p. 1612.
31. María Angélica Quincot. *Cabeza de estudio*. Obra presentada al concurso Concha de 1914. Tomado de “Los premios Concha” en *Variedades*, Lima, N° 357, enero 2, 1915, p. 1612.
32. Juanita Martínez de La Torre. *Sin título*. Óleo sobre madera. Obra ganadora concurso Concha de 1914. Colección particular.
33. Juan Icochea. *La tragedia de los Andes*. Obra presentada al concurso Concha de 1917. Tomado de Aloysius, “El Concurso de Escultura “Concha”” en *Variedades*, Lima, N° 514, enero 5, 1918, p. 6.
34. Raúl Pro. *Lloque Yupanqui*. Obra presentada al concurso Concha de 1917. Tomado de Aloysius, “El Concurso de Escultura “Concha”” en *Variedades*, Lima, N° 514, enero 5, 1918, p. 6.
35. J.P. Cresio. *El Ideal*. Obra presentada al concurso Concha de 1917. Tomado de Aloysius, “El Concurso de Escultura “Concha”” en *Variedades*, Lima, N° 514, enero 5, 1918, p. 6.
36. Artemio Ocaña. *Cabeza de negro*. Obra ganadora concurso Concha de 1917. Tomado de Aloysius, “El Concurso de Escultura “Concha”” en *Variedades*, Lima, N° 514, enero 5, 1918, p. 6.
37. Artemio Ocaña. *Cahuide*. Obra ganadora concurso Concha de 1917. Tomado de Aloysius, “El Concurso de Escultura “Concha”” en *Variedades*, Lima, N° 514, enero 5, 1918, p. 6.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. *Las Culturas Estéticas de América Latina (Reflexiones)*. México, UNAM, 232 p. 1993
- Ades, Dawn. "Las Academias y la pintura histórica". En Catálogo de la exposición *Arte en Iberoamérica 1820- 1980*. España, pp. 27-39
- Álvarez, Syra. "La formación profesional del arquitecto: antecedentes, inicios y evolución hasta 2000 1930". En *Construyendo el Perú. Aportes de ingenieros y arquitectos*. Lima, UNI, pp. 95-101
- Arango Keeth, Fanny. "Del "Ángel del hogar" a la "Obrera del pensamiento": construcción de 2002 la identidad socio-histórica y literaria de la escritora peruana del siglo diecinueve". En *Historia de las mujeres en América Latina*. España, Universidad de Murcia, pp. 377-395
- Báez, Eduardo. *Jerónimo Antonio Gil y su traducción de Gérard Pudran*. México, UNAM. 2001 Instituto de Investigaciones Estéticas,.129 p.
- Ballarín, Pilar. "La construcción de un modelo educativo de "utilidad doméstica"". En *Historia 1993 de las mujeres. El siglo XIX cuerpo, trabajo y modernidad*. España, Ediciones Taurus, pp. 293-305
- Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú*. Lima, Ed. Universitaria, sétima edición, 11 tomos. 1983
- Boime, Albert. "*The teaching of fine arts and the avant-garde in France during the second half 1985 of the nineteenth century*". En *Las Academias de Arte* (VII Coloquio Internacional en Guanajuato). México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 159-199
- Borrás, Gonzalo. *Cómo y qué investigar en historia del arte*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 203 p. 2001
- Burga, Manuel y Flores, Alberto. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Ediciones 1991 Rikchay. Perú,. 219 p.
- Calvo Serraller, Francisco. "Las academias artísticas en España". En epílogo de *Las 1982 Academias de Arte* de Nikolaus Pevsner, Madrid Ediciones Cátedra, pp.209-239
- Castillo, Teofilo. "Al margen del arte". En *Escritos juveniles. La Edad de Piedra 3*. Empresa 1991 Editora Amauta, Lima, p. 298
- Castillo, Teofilo. "El concurso "Concha". En *Escritos juveniles. La Edad de Piedra 1991 3*. Empresa Editora Amauta, Lima, p. 304

- Catlin, Stanton. "El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia". En *Arte en Iberoamérica 1820-1980*. Catálogo Exposición en España, Palacio de Velásquez., pp. 41-61
- 1990
- Clavé, Pelegrín. *Lecciones Estéticas*. Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1990 UNAM, 151 p.
- Cruz, Isabel. *Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la Colonia hasta el siglo XX*. 1984 Santiago, Editorial Antártica, 504 p.
- De Diego, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 298 p 1987
- Diccionario Universal del Arte*. España, Edit. Argos-Vergara. 5 Tomos. 1981
- Doña Adelinda Concha de Concha con D. Theodoro Mannequin sobre personería por causa de filiación legítima. Lima, Imprenta del Estado, 29 p.
- 1875
- Fajardo, 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*. México UNAM, Tomo I, pp. 207-221
- 1994
- García Barragán, Elisa. "El gusto a mediados del siglo XIX". En *Las Academias de arte* (VII Coloquio Internacional en Guanajuato). México, Imprenta Universitaria UNAM, pp. 137-151
- 1985
- García y García, Elvira. *La mujer peruana a través de los siglos*. Lima, Imprenta Americana, 1924-25 961 p.
- Guerra, Margarita y Lourdes Leiva. *Historia de la educación peruana en la República (1821-2001 1876)*. Perú, Imprenta Antonio Ricardo de la Biblioteca Nacional, 200 p.
- Gutiérrez, Ramón. "Los gremios y Academias en la producción del arte colonial". En *Pintura, Escultura y Artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. España, Manuales Arte Cátedra, pp. 25-50
- 1995
- Gutiérrez, Ramón. "El siglo XIX Americano. Entre el desconcierto y la dependencia cultural". 1997 En *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. España, Manuales Arte Cátedra, pp. 13-29
- Gutiérrez, Rodrigo. "Bajo el ala de las Academias. El neoclasicismo y el historicismo en la pintura Iberoamericana del XIX". En *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. España, Manuales Arte Cátedra, pp. 45-87
- 1997
- Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. *Catálogo de las secciones Colonia, República i de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional*. Lima, Imprenta Peruana de E.Z. Casanova, 308 p.
- 1916
- Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. *Sobre Bellas Artes. Conferencias, críticas y estudios 1886-1920*. 1920 Lima, S/I, 420 p.
- Huerto, José. *Huellas de Bellas Artes. Reseña histórica 1917-1999*. Perú, Edit. Magisterial, 2000 308 p.
- Lauer, Mirko. *Introducción a la Pintura Peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul Editores. 1976
- Leonardini, Nanda. *El pintor José Salomé Pina y la Academia de San Carlos*. México, UNAM. 1984 Tesis de Maestría, 171 p.

Leonardini, Nanda. *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX*. 1998 México, UNAM. Tesis de Doctorado, 427 p.

Leonardini, Nanda. *El grabado en el Perú republicano. Diccionario histórico*. Lima, Fondo 2003 Editorial de la UNMSM, 210 p.

López Soria, José. “Apuntes para la historia de la formación técnica en el Perú”. En 2000 *Construyendo el Perú. Aportes de ingenieros y arquitectos*. Lima, UNI, pp. 95-101

Majluf, Natalia y Luis Wuffarden. *Pintura Piurana*. Banco Regional del Norte. Impreso en 1994 el Perú, 203 p.

Malosetti, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo 2001 XIX*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A, 455 p.

Mariátegui, José Carlos. “Al margen del arte”. En *Escritos juveniles. La Edad de Piedra 3*. 1991 Empresa Editora Amauta S. A. Lima, pp. 295-297

Mariátegui, José Carlos. “Contestación a Castillo”. En *Escritos juveniles. La Edad de Piedra 1991 3*. Empresa Editora Amauta S. A. Lima, pp. 298-300

Mariátegui, José Carlos. “El concurso Concha”. En *Escritos juveniles. La Edad de Piedra 3*. 1991 Empresa Editora Amauta S. A. Lima, pp. 301-303

Mariátegui, José Carlos. “El concurso Concha”. En *Escritos juveniles. La Edad de Piedra 3*. 1991 Empresa Editora Amauta S. A. Lima, p. 304

Mariátegui, José Carlos. “El premio de pintura “Concha””. En *Escritos juveniles. La Edad de 1991 Piedra 3*. Empresa Editora Amauta S. A. Lima, pp. 305, 306

Mariátegui, José Carlos. “El premio de pintura”. En *Escritos juveniles. La Edad de Piedra 3*. 1991 Empresa Editora Amauta S. A. Lima, pp. 307, 308

Mariátegui, José Carlos. “La estatua de Castilla, por Lozano”. En *Escritos juveniles. La Edad 1991 de Piedra 3*. Empresa Editora Amauta S. A. Lima, pp. 309-311

Matilla, José Manuel. “Las disciplinas en la formación del artista”. En *La formación del artista 1989 de Leonardo a Picasso*. España, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, pp. 31-44

Masriera, Victor. *Dibujo Lineal aplicado a las Industrias Artísticas*. España, Biblioteca La 194? Ciencia del Arte. Sucesores de Manuel Solor – Editores, 132 p.

Memoria Luis Bedoya Reyes. Impreso en los Talleres de Artes Gráficas de Editorial Jurídica. 1967-1969 Municipal de Lima.

Mera, Juan León. “Conceptos sobre las artes”. En *Teoría del arte en el Ecuador* Banco 1987 Central del Ecuador. Corporación Editora Nacional, Vol. 31, pp. 291-321

Mesa, José y Gisbert, Teresa. *Historia de la pintura Cusqueña.*, Lima, Banco Wiese, Tomo I, 1982 317 p.

Milla Batres, Carlos. *Diccionario Histórico y Biográfico del Perú. Siglo XV-XX*. Lima, Ed. 1986 Milla Batres, 9 Tomos.

Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su 1922 fundación hasta la segunda exposición oficial, Lima, 108 p.

Núñez Ureta, Teodoro. *Pintura contemporánea. Primera parte. 1820-1920*. Lima, Banco de

- 1975 Crédito del Perú, 196 p.
- Orrillo, Winston. *Biografía y biología de Juan Croniqueur*. Lima, Fondo Editorial Biblioteca Nacional del Perú, 93 p.
- Pachas, Sofía. “Alejandro González “Apurimak””. En *Pintura Mural Peruana. Siglo XX*. 2001 Catálogo. Volumen I. Lima, Seminario de Historia Rural Andina, pp. 71-72.
- Palma, Edith. *La Guía Azul. Lima antigua y moderna*. Lima, Ediciones Front, 406 p. 1940
- Parsons, Thomas y Gale Iain. *Historia del postimpresionismo*. España, Ediciones Libsa, 424 p. 1994
- Pevsner, Nikolaus. *Academias de Arte: pasado y presente*. Epílogo de Francisco Calvo Serraller. 1982 Madrid, Ediciones Cátedra, 252 p.
- Portocarrero, Ricardo. “Sensualidad y estética en los escritos de Juan Croniqueur (1914-1919)”. 1999 En *Mujeres y Género en la Historia del Perú*, Lima, CENDOC – Mujer, pp. 373-39
- Portocarrero, Ricardo y Castro, Augusto. *Imágenes del Perú. Entre la República Aristocrática y la patria nueva*. Editora Magisterial, Servicios Gráficos Sur. Casa de Estudios del Socialismo. 1996
- Ramírez, Fausto. “Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes 1903 1985 1912”. En *Las Academias de Arte* (VII Coloquio Internacional en Guanajuato), México, UNAM, pp. 209-259
- Real, Francisco. “Carlos Quíñez Asín”. En *Pintura Mural Peruana siglo XX – Catálogo*. 2001 Volumen I. Lima, Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM, pp. 91-117.
- Reglamento de la Institución Concha 1919*. Lima, Imprenta Torres Aguirre. Archivo Municipal de Lima, 12 p. 1921
- Resemann, Angela. “El dibujo en el neoclasicismo y el romanticismo”. En *Neoclasicismo y Romanticismo*. Alemania, Konemann, pp. 480-500 2000
- Ribera, Adolfo. “La Pintura”. En *Historia General del Arte en la Argentina*. Argentina. 1984 Academia Nacional de Bellas Artes, Tomo II, pp. 109-351
- Rodríguez, Ida. “La Academia de San Carlos. Su sistema de enseñanza”. En *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. México, UNAM, Tomo II, pp. 285, 286 1997
- Rouch, Alexander. “Neoclasicismo y romanticismo. La pintura europea entre dos revoluciones”. En *Neoclasicismo y el Romanticismo*. Alemania, Konemann, pp. 318-479 2000
- Ruiz, Rogelio. “El gremio de Escultores y entalladores en la Nueva España”. En *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 27-45 1988
- Stastny, Francisco. Catálogo de la *Exposición Conmemorativa Francisco Laso*. I Centenario 1869 (1869–1969). Museo de Arte de Lima, julio, s/p.
- Traversari, Pedro, José Navarro, y Sixto Durán.. “Las Bellas Artes en la Instrucción pública de América”. En *Teoría del arte en Ecuador*. Banco Central del Ecuador, Volumen 31, pp. 323-335 1987
- Ugarte Elespuru, Juan Manuel. “Notas sobre la pintura peruana entre 1890-1930”. En *Historia de la República del Perú* de Jorge Basadre, Lima, Ed. Universitaria, tomo XVI, pp. 149-164 1968

Ugarte Elespuru, Juan Manuel. *Pintura y Escultura en el Perú Contemporáneo*. Lima, Edit. 1970 Universitaria S. A. 248 p.

Varios autores. En *Arte Cubano*. Cuba, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, 55 p. 2001

Varios autores. En *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*. 1990 Barcelona, Editorial Barcanoca, 311 p.

Vega, Jesusa. “Los inicios del artista. El dibujo, base de las Artes”. En *La formación del artista de Leonardo a Picasso*. España, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional, pp. 1-29

HEMEROGRAFÍA

“A los ingenieros, arquitectos y constructores”. *El Comercio*, Lima, enero 19, p. 3 1897

“A través del concurso”. *El Perú Ilustrado*, N° 210, Lima, mayo 16, p. 2127 1891

“Academia”. *El Comercio*, Lima, marzo 3, p. 6 1916

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, agosto 9, p. 2 1895

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 23, pp. 2-3 1896

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 28, p. 1 1896

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, noviembre 18, p. 2 1897

“Academia Concha”. *El Nacional*, Lima, diciembre 27, p. 2. 1898

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, enero 3, p. 2 1899

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 26, p. 2 1889

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 13, p. 1 1900

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 18, p. 2 1900

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 9, p. 2 1901

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 17, p. 1 1901

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 28, p. 2 1901

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 18, p. 3
1902

“Academia Concha”. *El Tiempo*, Lima, diciembre 13, p. 3
1902

“Academia Concha”. *El Tiempo*, Lima, diciembre 24, p. 3
1902

“Academia Concha”. *El Tiempo*, Lima, diciembre 27, p. 3
1902

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 19, p. 2
1905

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 4
1905

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, enero 5, p. 1
1907

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 21, p. 2
1908

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 25, p. 3
1909

“Academia Concha”. *Variedades*, Lima, N° 96, enero 1, p. 1054
1910

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, abril 1°, p. 2
1914

“Academia Concha”. *La Prensa*, Lima, febrero 22, p. 4
1914

“Academia Concha”. *El Tiempo*, Lima, diciembre 18, p. 5
1916

“Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 21, p. 6
1917

“Academia Concha. Exposición de trabajos”. *El Comercio*, Lima, diciembre 20, p. 2
1909

“Academia de Arte Nacional”. *El Comercio*, Lima, enero 23, p. 2
1913

“Academia de dibujo”. *El Comercio*, Lima, julio 27, p. 2
1895

“Academia de dibujo”. *El Comercio*, Lima, diciembre 15, p. 1
1908

“Academia de dibujo”. *El Comercio*, Lima, diciembre 18, p. 1
1909

“Academia de Dibujo Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 30, p. 5
1901

- “Academia de Pintura y Escultura “León Bonnat””. *La Prensa*, Lima, abril 20, p.3
1913
- “Academia de Pintura”. *El Comercio*, Lima, mayo 5, p. 3
1920
- “Academia “Estimulo del Arte Nacional”. *La Prensa*, Lima, enero 24, p. 5
1913
- “Academia Nacional de Dibujo Concha”. *El Comercio*, Lima, enero 22, p. 3
1913
- “Academia Nacional de Dibujo Concha”. *La Prensa*, Lima, enero 21, p. 2
1913
- “Acta del Concurso Concha 1896”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 2
1896
- “Actualidades”. *El Tiempo*, Lima, mayo 3, p. 2
1905
- “Adela Z. de Astol”. *La Prensa*, Lima, enero 11, p. 4
1909
- “Adelina Concha de Concha”. *El Comercio*, Lima, enero 4, p. 1
1893
- “Adelinda Concha Concha”. *El Comercio*, Lima, mayo 6, p. 1
1892
- “Adelinda Concha de Concha”. *El Comercio*, Lima, mayo 10, pp. 1-2
1892
- “Adelinda Concha de Concha”. *El Comercio*, Lima, mayo 20, p. 1
1892
- “Adelinda Concha de Concha”. *El Comercio*, Lima, mayo 21, p. 1
1892
- “Adelinda Concha de Concha”. *El Comercio*, Lima, noviembre 4, p. 1
1892
- “Agasajo a un artista”. *El Comercio*, Lima, junio 23, p. 2
1915
- Alarco, J. P. “La escuela de Dibujo”. *El Comercio*, abril 24, p. 4.
1891
- Aloysius. “El Concurso de Escultura “Concha”. El premio al escultor Ocoña”. *Variedades*,
1918 Lima, enero 5, N° 514, pp. 5-7
- Álvarez Calderón, Abelardo. *El Comercio*, Lima, enero 1º, p. 3
1897
- Álvarez, G. “Carta”. *El Comercio*, Lima, abril 24, p. 2
1891
- “Alumnos distinguidos”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 1
1894

- Angulo, Ysaac y Otero, José. “Comunicados Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, enero 1897 1, p. 3
- Aramburú, A., De los Heros, Daniel, Prado y Ugrateche, Javier, Silva, Vicente. “Premios 1894 Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 7, p. 1
- “Arte nacional”. *El Comercio*, Lima, diciembre 2, p. 2
1896
- “Arte nacional”. *El Comercio*, Lima, diciembre 14, p. 4
1905
- “Arte nacional”. *El Comercio*, Lima, noviembre 29, p. 4
1911
- “Arte nacional. Un trabajo escultórico de Epifanio Álvarez”. *La Prensa*, Lima, junio 26, p. 3
1914
- “Arte pictórica”. *El Comercio*, Lima, enero 7, p. 1
1895
- “Arte pictórica”. *El Comercio*, Lima, enero 24, p. 2
1895
- “Arte pictórico”. *El Comercio*, Lima, setiembre 5, p. 3
1893
- Astete y Concha, Luis. “Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, enero 13, p. 4
1898
- Astete y Concha, Luis. “Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 25, p. 4
1902
- Atenavi. “Notable escultor”. *Mundial*, N° 73, octubre 7, p. 23.
1921
- “Aviso. Profesor”. *La Prensa*, Lima, julio 17, p. 3
1905
- “Avisos Económicos. Diversos”. *La Prensa*, Lima, marzo 13, p. 5
1901
- Ballauri, Luis. “Sobre el premio de pintura Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 30, p. 2
1914
- Barreda, Enrique. “Tercera contestación al doctor Javier Prado y Ugarteche”. *El Comercio*, 1895 Lima, agosto 1, p. 2
- Barreda, Enrique D. “El jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 28, p. 2
1908
- Barreda, Enrique D. y Tenaud, Ricardo. “El Concurso de pintura”. *El Comercio*, Lima, 1914 diciembre 27, p. 4
- Barreda, Enrique D. “El Concurso Concha y el jurado de pintura”. *El Comercio*, Lima, 1914 diciembre 28, p. 2
- “Biblioteca Nacional”. *El Comercio*, Lima, julio 3, p. 1
1889

“Biblioteca Nacional. Academia de Dibujo”. *La Prensa*, Lima, enero 13, p. 1
1909

Boletín Municipal de Lima. N° 590, abril 20. Órgano autorizado por el Honorable Concejo, pp.
1912 4641-4648

Boletín Municipal de Lima. N° 614, octubre 5. Órgano autorizado por el Honorable Concejo,
1912 pp. 4833-4840

“Bonos Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 12, p.1
1894

“Bonos Concha”. *El Comercio*, Lima, julio 25, p. 3
1895

Brondi, Carlos. “La exposición anual de la Academia Concha”. *Revista de Bellas Artes*, Lima, N° 4,
1921 junio, p. 19

“Busto”. *El Comercio*, Lima, octubre 10, p. 3
1888

“Busto”. *El Comercio*, Lima, mayo 30, p. 4
1891

“Carlos Jiménez”. *El Comercio*, Lima, diciembre 21, p.1
1900

“Carlos Jiménez. Fallecido en la ciudad de Tarma”. *Variedades*, Lima, N° 195, p. 1434
1911

“Carlos Perron”. *El Comercio*, Lima, junio 11, p. 4
1892

Casiac (Isaac Ángulo). “Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 31, p. 4
1897

Castillo, Daniel. *El Comercio*, Lima, diciembre 23, pp. 3, 4
1896

Castillo, Teófilo. “De arte”. *Variedades*, Lima, N° 286, agosto 24, pp. 2448, 2449
1913

Castillo, Teófilo. “Arte y artistas”. *Variedades*, Lima, N° 557, noviembre 2, pp. 1053-1055
1918

Cavero, Salvador. “La Junta de Notables y los premios Concha”. *El Comercio*, Lima,
1894 diciembre 12, p. 1

“Centro Artístico”. *La Bolsa*, Arequipa, mayo 13, p. 2
1892

“Centro Artístico”. *La Bolsa*, Arequipa, mayo 16, p. 2
1892

“Centro Artístico. *La Bolsa*, Arequipa, agosto 2, p. 2
1892

“Clase de Pintura – Lecciones de Dibujo y Pintura de todas clases”. *La Prensa*, Lima, abril
1913 30, p. 5

“Clotilde Rojas”. *El Comercio*, Lima, mayo 4, p. 2
1891

“Colección de yesos”. *El Comercio*, Lima, setiembre 19, p. 4
1896

“Concejo Provincial”. *El Comercio*, Lima, noviembre 6, p.2
1890

“Concejo Provincial”. *El Comercio*, Lima, diciembre 19, p.4
1890

“Concejo Provincial”. *El Comercio*, Lima, enero 22, p. 2
1891

“Concejo Provincial”. *El Comercio*, Lima, mayo 16, p. 2
1892

“Concejo Provincial”. *El Comercio*, Lima, julio 5, p. 1
1892

“Concurso”. *El Comercio*, Lima, abril 15, p. 3
1891

“Concursos”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 3
1890

“Concursos”. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 2
1890

“Concursos”. *El Comercio*, Lima, diciembre 30, p. 2
1890

“Concurso Artístico”. *El Comercio*, Lima, mayo 2, p. 1
1891

“Concurso Artístico”. *El Perú Ilustrado*. N° 208. Lima, mayo 2, p. 2047
1891

“Concurso artístico de la señora Concha de Concha”. *El Comercio*, Lima, mayo 4, p. 2
1891

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, octubre 22, p. 2
1896

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, octubre 22, p. 2
1896

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 12, p. 2
1896

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 21, p. 2
1896

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 2
1896

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, octubre 4, p. 2
1897

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 2.
1897

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 28, p. 3
1897

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, abril 12, p. 2
1899

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, febrero 14, p. 3
1901

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 19, p. 1
1902

“Concurso Concha”. *Actualidades*, Lima, N° 155, marzo 17, pp. 279, 280
1906

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 3
1908

“Concurso Concha”. *Variedades*, Lima, N° , abril 25, p. 582
1914

“Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 26, p. 2
1921

“Concurso Concha de Concha”. *El Comercio*, Lima, mayo 11, pp. 2-3
1891

“Concursos Concha”. *Actualidades* N° 2, Lima, pp. 20-22
1903

“Concurso de Bellas Artes”. *El Comercio*, Lima, diciembre 19, p. 1
1890

“Concurso de Bellas Artes”. *El Comercio*, Lima, mayo 2, p. 1
1891

“Concurso de Bellas Artes”. *El Comercio*, Lima, mayo 8, p. 5
1891

“Concurso de Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 25, p. 4
1914

“Concurso de dibujo”. *El Comercio*, Lima, febrero 5, p. 2
1901

“Concurso de dibujo”. *El Comercio*, Lima, febrero 6, p. 2
1901

“Concurso de dibujo”. *El Comercio*, Lima, febrero 8, p. 2
1901

“Concurso de dibujo y pintura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 14, p. 3
1896

“Concurso de escultura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 16, p. 2
1899

- “Concurso de escultura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 19, p. 1
1899
- “Concurso de escultura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 22, p. 1
1899
- “Concurso de Escultura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 23, p. 2
1899
- “Concurso de escultura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 20, p. 1
1905
- “Concurso de Escultura Concha”. *Actualidades*, Lima, N° 146, enero 13, pp. 44, 45
1906
- “Concurso de Escultura. Los trabajos presentados”. *El Comercio*, Lima, diciembre 23, p. 1
1911
- “Concurso de la señora Concha”. *El Comercio*, Lima, mayo 4, p. 2
1891
- “Concurso de la señora Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 7, p. 2
1891
- “Concurso de la señorita Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 3
1890
- “Concurso de la virtud”. *El Comercio*, Lima, febrero 19, p. 3
1891
- “Concurso de la virtud”. *El Comercio*, Lima, diciembre 26, p. 1
1891
- “Concurso de la virtud”. *El Comercio*, Lima, diciembre 2, p. 1
1892
- “Concurso de pintura”. *El Comercio*, Lima, noviembre 27, p. 2
1897
- “Concurso de pintura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 9, p. 4.
1902
- “Concurso de pintura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 16, p. 3
1902
- “Concurso de pintura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 17, p. 1
1908
- “Concurso de pintura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 2
1908
- “Concurso de pintura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 2
1914
- “Concurso de pinturas”. *El Comercio*, Lima, abril 23, p. 2
1891
- “Concurso de pinturas”. *El Comercio*, Lima, abril 24, p. 3
1891

- “Concurso de pintores”. *El Comercio*, Lima, abril 11, p. 4
1891
- “Concurso de virtud”. *El Comercio*, Lima, diciembre 18, p. 2
1890
- “Confederación de Artesanos “Unión Universal””. *El Comercio*, Lima, enero 8, p.7
1918
- “Clase de Pintura – Lecciones de Dibujo y Pintura de todas clases”. *La Prensa*, Lima, abril 30, p. 5
1913
- “Clotilde Rojas”. *El Comercio*, Lima, mayo 4, p. 2
1891
- “Crónica del callao. Distribución de premios”. *La Prensa*, Lima, enero 9, p. 8
1917
- “Crónica Local. Academia Concha”. *El Nacional*, Lima, diciembre 27, p. 2
1898
- “Crónica Local. Premios Concha”. *El Nacional*, Lima, diciembre 28, p. 3
1898
- Croniqueur, Juan. “Al margen del arte”. *La Prensa*, Lima, enero 1, p. 11
1914
- “Cuadros”. *El Comercio*, Lima, junio 21, p. 1
1895
- “Darío Sánchez Ríos”. *Ilustración Obrera*, Lima, julio 13, pp. 7-8
1918
- “De arte”. *Variedades*, Lima, N° 320, abril 18, p. 571
1914
- “De cómo se hace un artista. La obra escultórica de un alumno de la Escuela Nacional de Artes
1917 y Oficios”. *La Prensa*, Lima, enero 13, p. 3
- “Del ambiente artístico”. *Variedades*, N° 462, enero 6, pp. 1735-1737
1917
- “Dibujo”. *El Comercio*, Lima, noviembre 25, p. 1
1891
- “Dibujo”. *El Comercio*, Lima, marzo 31, p. 1
1892
- “Dibujo – Pintura”. *La Prensa*, Lima, marzo 19, p. 10
1918
- “Dirección de gobierno”. *El Peruano*, Lima, diciembre 31, p. 514
1894
- “Dirección de Instrucción”. *El Peruano*, Lima, febrero 12, p. 106
1894
- “Distribución de premios del Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 4
1914

- “Don Luis Astete y Concha”. *Variedades*, N° 307, Lima, enero 17, p. 100
1914
- “Dn. Luis Astete y Concha. Muerto en la madrugada de hoy”. *El Comercio*, Lima, enero 1914 12, p. 1
- “Dr. Oswaldo Hercelles”. *El Comercio*, Lima, diciembre 2, p. 4
1914
- E.A.C. “La exposición de pinturas”. *El Comercio*, Lima, abril 22, p. 5
1891
- “Ecos de la exposición de pinturas”. *El Comercio*, Lima, mayo 4, p. 3
1891
- “El arte en Lima. Una Academia de pintura”. *Actualidades*, N° 176, Lima, agosto 11, pp.
1906 828-830
- “El artista nacional Arias de Solis – Inauguración de la Academia “León Bonnat” – Un suceso
1913 artístico”. *La Prensa*, Lima, mayo 24, p. 1
- “El concurso Concha”. *Variedades*, Lima, N° 356, diciembre 26, p. 1582
1914
- “El concurso de pintura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 1
1914
- “El dibujo para los artesanos”. *Ilustración Obrera*, Lima, N° 115, junio 1, pp. 1,2
1918
- “El Gran Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 15, p. 8
1921
- “El Gran Jurado Concha. La distribución de los premios”. *El Comercio*, Lima, diciembre
1914 28, p. 1
- “El Gran Jurado Concha. La reunión de ayer”. *La Prensa*, Lima, abril 19, p. 4
1914
- “El jurado de Pintura”. *El Comercio*, Lima, julio 23, p. 1
1897
- “El niño Ugarte”. *El Comercio*, Lima, julio 10, p. 3
1891
- “El niño Ugarte”. *El Comercio*, Lima, julio 13, p. 1-2
1891
- “El próximo centenario Argentino. Una obra del escultor Agurto”. *La Prensa*, Lima, junio
1916 25, p. 3
- “El sepelio de Sr. Astete”. *La Prensa*, Lima, enero 14, p. 1
1914
- “Emilio Hochkoppler”. *Variedades*, Lima, N° 560, noviembre 23, p. 1113
1918
- “En la Academia de Bellas Artes”. *El Comercio*, Lima, mayo 29, p. 2
1913

- “En la Escuela de Artes y Oficios”. *El Tiempo*, Lima, noviembre 13, p. 3
1916
- Eros. “Impresiones de una visita al “Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 25,
1914 p. 4
- “Escuela de Artes y Oficios”. *La Prensa*, Lima, enero 4, p. 1
1918
- “Escuela de Dibujo”. *El Comercio*, Lima, mayo 29, p. 2
1894
- “Escuela de Dibujo Natural para obreros”. *La Prensa*, Lima, julio 21, p. 8
1918
- “Escuela de dibujo y pintura”. *El Comercio*, Lima, octubre 9, p. 6
1889
- “Escuela nocturna de dibujo, geometría, mecánica, química y electricidad para obreros”. *El
1904 Comercio*, Lima, junio 23, p. 3
- “Escuela Nocturna Gratuita y Biblioteca Popular”. *La Prensa*, Lima, julio 14, p. 8
1905
- “Escuela Práctica Nocturna”. *El Comercio*, Lima, abril 4, p. 3
1910
- Espátula. “La exposición de pinturas”. *Actualidades*, Lima, Nº 2, enero 10, pp. 17-18
1903
- “Evaristo San Cristóval”. *El Comercio*, Lima, marzo 9, p.3
1892
- “Exhibición”. *El Comercio*, Lima, julio 22, p. 2
1889
- “Exposición Artística”. *El Tiempo*, Lima, noviembre 11, p. 2
1916
- “Exposición de cuadros”. *El Comercio*, Lima, abril 17, p. 2
1891
- “Exposición de cuadros”. *El Comercio*, Lima, abril 22, p. 3
1891
- “Exposición de dibujo de la Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 21, p. 5
1920
- “Exposición Nacional”. *El Comercio*, Lima, mayo 19, p. 2
1892
- “Exposición Nacional de 1892”. *El Comercio*, Lima, diciembre 10, p. 4
1892
- “Exposición Otero”. *El Comercio*, Lima, setiembre 5, p. 4
1920
- “Fallece Octavio Ripalda”. *El Comercio*, Lima, agosto 17, p. 1
1917

- “Fiestas cívicas”. *El Comercio*, Lima, julio 30, p. 3
1891
- “Fiestas cívicas”. *El Comercio*, Lima, julio 28, p. 3
1895
- “Fotografía “La Violeta” y taller Artístico de Pintura de Antonio Koechlin – Luy Yong”. *El Tiempo*,
1916 Lima, noviembre 16, p. 7
- García y García, Elvira. “Galería de mujeres célebres. Adelina Concha de Concha”. *El*
1909 *Hogar y la Escuela* N° 9, mayo 1, p. 261
- “Gran Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, abril 15, p. 2
1899
- “Gran Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 1
1899
- “Gran Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 2
1900
- “Gran Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 2
1902
- “Gran Jurado Concha. La Ceremonia de anoche”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, pp. 2, 3
1902
- “Gran Jurado Concha. Distribución de premios”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 3
1908
- “Gran Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 16, p. 1
1909
- “Gran Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 2
1909
- “Gran Jurado de la Institución Concha. Concurso de pintura”. *El Comercio*, Lima, mayo
1908 22, p. 8
- Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. “Concurso de bellas artes”. *El Comercio*, Lima, abril 27,
1891 pp. 2, 3
- Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. “El cuadro emblemático”. *El Comercio*, Lima, noviembre
1891 24, pp. 2, 3
- Gutiérrez de Quintanilla, Emilio. “Informe al Señor Alcalde”. *El Comercio*, Lima
1896 diciembre 28, p. 1
- “Hace 50 Años que se Establecieron los Premios de la Academia Concha”. *La Prensa*, Lima, mayo 3, p.
1941 5
- Heredia, Ricardo. “Intereses Generales”. *El Comercio*, Lima, diciembre 19, pp. 2, 3
1896
- “Hipoteca del fundo Santa Beatriz a favor de la Institución Concha”. *El Comercio*, Lima,
1894 diciembre 24, p. 2
- “Información Europea”. *Variedades*, Lima, N° 4, marzo 28, pp. 141, 142
1908

“Institución Concha”. *El Comercio*, Lima, abril 20, p. 1
1896

“Institución Concha. Concurso de virtud”. *El Comercio*, Lima, diciembre 11, p. 1
1902

“Institución Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 7, p.2
1911

“Institución Concha. Jurado de Escultura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 3
1911

“Institución Concha. Reunión del Gran Jurado”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 3
1911

“Institución Concha. Concurso de pintura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 6, p. 6
1914

“Institución Concha. Concurso de pintura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 10, p. 4
1914

“Institución Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 1
1914

“Institución Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 16, p. 4
1917

“Institución Concha. Academia de Dibujo”. *La Prensa*, Lima, marzo 11, p. 8
1916

“Institución Concha. Academia de Dibujo”. *El Comercio*, Lima, febrero 28, p. 10
1920

“Institución Concha. Concurso de escultura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 16, p. 9
1917

“Institución Concha. Concurso de escultura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 21, p. 9
1917

“Institución Concha”. *El Tiempo*, Lima, diciembre 18, p. 2
1917

“Institución Concha – Concurso de Escultura”. *El Tiempo*, Lima, diciembre 20, p. 5
1917

“Institución Concha – Sesión del Gran Jurado”. *El Tiempo*, Lima, diciembre 16, p. 6
1917

“Instituciones. Confederación de artesanos Unión Universal”. *El Tiempo*, Lima, setiembre
1917 23, p. 2

“Instituto Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 14, p. 2
1905

“Instituto Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 10, p. 8
1921

“Instituto de Ciencias y Artes para señoritas”. *El Comercio*, Lima, abril 2, p. 3
1903

- “Instituto de Ciencias y Artes”. *La Prensa*, Lima, marzo 30, p. 2
1918
- “Instituto Perú para señoritas”. *El Comercio*, Lima, abril 2, p. 7
1911
- Jiménez, Carlos. “Nuestras obras pictóricas”. *El Comercio*, Lima, setiembre 9, p. 3
1900
- Jiménez, Carlos. “Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 3
1902
- Jiménez, José. “Centenario del nacimiento del Dr. R. Ortiz de Zevallos”. *La Crónica*, Lima,
1944 febrero 20, p. 2
- “Jurado”. *El Comercio*, Lima, diciembre 26, p. 2
1902
- “Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 21, p. 1
1896
- “Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 16, p. 1
1897
- “Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 17, p. 1
1897
- “Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, pp. 2, 3
1898
- “Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 14, p. 2
1899
- “Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 2
1902
- “Jurados Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 2
1905
- “Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 12, p. 1
1908
- “Jurado Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 25, p. 2
1908
- “Jurado de Escultura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 3
1911
- “Justicia”. “Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 31, pp. 3, 4
1896
- “La Academia”. *El Comercio*, Lima, abril 5, p. 3
1893
- “La Academia Concha”. *Ilustración Obrera*, Lima, N° 43, diciembre 30, pp. 7, 8
1916
- “La Academia Concha”. *El Tiempo*, Lima, diciembre 23, p. 6
1917

- “La Academia de Arias de Solis. Su inauguración”. *La Prensa*, Lima, mayo 21, p. 2
1913
- “La clase de dibujo para obreros”. *Ilustración Obrera*, Lima, N° 125, agosto 10, pp. 3, 4
1918
- “La escultura religiosa en Lima. Nuevas obras de Epifanio Álvarez”. *Variedades*, Lima, N°
1918 537, junio 15, pp. 560, 561
- “La Exposición 1892”. *El Comercio*, Lima, diciembre 10, p. 1-4
1892
- “La exposición Arias de Solis”. *El Comercio*, Lima, julio 31, p.3
1916
- “La Exposición del Círculo Artístico en Casa Brandes”. *Variedades*, Lima, N° 572, febrero
1919 15, p. 127
- “La Exposición Málaga – Luza”. *El Tiempo*, Lima, noviembre 13, p. 2
1916
- “La fiesta del arte”. *El Perú Ilustrado*. N° 209, Lima, mayo 9, pp. 2086, 2087
1891
- “La fundación de Lima”. *El Comercio*, Lima, diciembre 16, p. 1
1897
- “La fundación de Lima”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 2
1898
- “La inauguración de la Exposición de cuadros del “Círculo Artístico””. *El Comercio*, Lima,
1918 enero 22, pp. 4, 5
- “La Institución Concha”. *El Tiempo*, Lima, diciembre 14, p. 3
1916
- “La Institución Concha. El premio de pintura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 26, p. 1
1914
- “La Institución Concha. Un nuevo profesor de dibujo natural”. *El Comercio*, Lima, abril
1914 21, p. 2
- “La Junta de Notables y los premios Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 10, p. 3
1894-A
- “La Junta de Notables y los premios Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 12, p. 3
1894 B
- “La mendicidad”. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 2
1902
- Larrañaga, Federico. “Crónicas Artísticas. Carlos Jiménez”. En *La Neblina*, N° 2, Lima, abril 5, pp. 34-
1896 35
- Larrañaga, Federico. “Itálica”. El cuadro premiado en el Concurso Concha de Pintura”.
1909 *Ilustración Peruana*, N° 1, Lima, enero 7, p. 19
- Larrañaga, Federico. “La necesidad de una Academia”. *Ilustración Peruana*, N° 2, Lima,
1909 enero 21, p. 42

- Lavalle, Juan Bautista. "Ignacio Merino". *La Prensa*, Lima, enero 30, p. 1
1917
- "La Sociedad de Bellas Artes". *El Comercio*, Lima, enero 8, p. 2
1886
- "Las artes en el Perú". *El Comercio*, Lima, setiembre 23, p. 2
1897
- "Las Dos Secciones de la Academia Concha, Dibujo al Natural y Dibujo Lineal". *La Prensa*, Lima, abril
1940 28, p. 9
- "Laudable iniciativa. La Sociedad estímulo del arte Nacional se instala en el palacio de la
1913 Exposición". *El Comercio*, Lima, enero 16, p. 2
- Leonardini, Nanda. "La enseñanza artística durante el siglo XIX". *Sequillo*. Nº 14, Lima,
2002 Año IX, pp.19-37
- "Litografía: Colegio Peruano de Enseñanza Autorizada". *Revista Americana*, Nº 7, enero 1,
1892 p. 98
- "Los concursos de pinturas". *El Comercio*, Lima, enero 24, p. 6
1901
- "Los funerales del Sr. Astete y Concha". *El Comercio*, Lima, enero 13, p. 1
1914
- "Los premios Concha". *El Comercio*, Lima, diciembre 7, p. 2
1914
- "Los premios Concha". *Variedades*, Nº 357 Lima, enero 2, pp. 1611, 1612
1915
- "Los premios Concha". *Variedades*, Nº 409, Lima, enero 1, p. 13
1916
- "Los premios de la Institución Concha. El Concurso de Pintura". *El Comercio*, Lima,
1914 diciembre 21, p.2
- "Los premios de la Institución Concha". *El Tiempo*, Lima, diciembre 24, p.4
1917
- "Los premios de la Institución Concha". *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p.10
1918
- "Los premios de la Institución Concha". *El Comercio*, Lima, diciembre 28, p.2
1920
- "Luis Astete y Concha. Dolorosa impresión social". *La Prensa*, Lima, enero 13, p. 1
1914
- Luján, José. "Elegía de la Cabaña". En Suplemento Dominical de *El Comercio*, Lima,
1964 noviembre 11, pp. 8, 9
- Majluf, Natalia. "Entre pasatiempo y herramienta artesanal aspectos de la enseñanza del dibujo
1993 en el diecinueve". *Sequillo* Nº 3, Lima, mayo-junio, pp. 32-42
- "Málaga Grenet en Lima". *El Tiempo*, Lima, noviembre 30, p. 3
1917

- “Más sobre los premios de anteaer”. *El Comercio*, Lima, julio 31, p. 2
1891
- “Medallas”. *El Comercio*, Lima, abril 25, p. 2
1891
- “Medalla de plata”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 1
1897
- “Medico premiado”. *El Comercio*, Lima, diciembre 26, p. 1
1899
- “Merecido premio”. *El Comercio*. Lima, julio 22 p. 2
1891
- “Ministerio de Fomento. Escuela de Artes y Oficios. Escuela nocturna para obreros”. *El Comercio*. Lima, abril 1, p. 5
1908
- Moliere. “Croniquillas”. *El Tiempo*. Lima, julio 5, p. 2
1902
- More, Ernesto. “Ismael Pozo. La razón de esculpir”. *Bellas Artes ENSABAP*, N° 4, Lima, mayo, p. 38, 39
1993
- “Municipalidad. Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 10, p. 2
1896
- “Municipalidad. Memoria de la Municipalidad de Lima 1902”. *El Comercio*, Lima, enero 8, p. 3
1903
- Myriam (María Wiese). “La exposición Morey, Quíspez Asín, Goyburu”. *Variedades*, Lima, N° 619, enero 10, p. 20, 21
1920
- “Notas de Arte”. *La Prensa*, Lima, mayo 15, p. 4
1914
- “Notas de Arte”. *El Tiempo*, Lima, junio 8, p. 7
1918
- “Nota de Arte. Exposición Otero”. *El Comercio*, Lima, setiembre 5, p. 4
1920
- “Notas varias”. *Variedades*, N° 200, Lima, diciembre 30, p. 1560
1911
- “Novedades Japonesas”. *El Comercio*, Lima, diciembre 13, p. 7
1911
- “Nueva serie de estampillas”. *Variedades*, N° , Lima, abril 6, p. 527
1918
- “Nuevo acuarelista limeño”. *Variedades*, Lima, diciembre 30, p. 1702
1916
- “Nuevo cuadro”. *El Comercio*, Lima, febrero 24, p. 2, 3
1887
- “Obra de arte”. *El Comercio*, Lima, mayo 7, p. 1
1896

- “Obras de arte”. *El Comercio*, Lima, abril 16, p. 1
1891
- “Obras de arte”. *El Comercio*, Lima, mayo 17, p. 2
1894
- “Obra de Manuel Olivera”. *El Comercio*, Lima, diciembre 25, p. 2
1898
- “Obsequio”. *El Comercio*, Lima, marzo 15, p. 2
1895
- Ortega, Carlos. “Hubo una vez un Mercado”. *El Comercio*, Lima, marzo 8, p. 8
1964
- Otero, José. “Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 14, p. 3
1896
- Otero, José. “Concurso Concha”. *El Comercio*, Lima, enero 10, p. 4
1898
- “Otro cuadro”. *El Comercio*, Lima, abril 23, p. 3
1891
- “P. Gimeno”. *El Comercio*, Lima, julio 20, p. 4
1898
- “Paisaje”. *El Comercio*, Lima, febrero 27, p. 1
1892
- “Palacio de la Exposición”. *El Comercio*, Lima, diciembre 17, p. 2
1896
- Palma, Clemente. “Federico Larrañaga”. *Variedades*, N° 191, Lima, octubre 28, p. 1303
1911
- Palma, Ricardo. “Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 23, p. 2
1895
- Palomino, Gamaniel. “Academia “Adelina Concha” precursora de Bellas Artes”. *El Peruano*, Lima, enero 7, p. 2
1990
- “Patricio M. del Río”. *El Perú Ilustrado*, Lima, N° 196, febrero 7, p. 1596
1891
- Paulet, Pedro. “Escuela de Artes y Oficios”. *Prisma*. Lima, N° 3, octubre 16, pp. 18-22
1905
- Paulet, Pedro. “La enseñanza técnica en el Perú. Preliminar”. *Ilustración Peruana*, Lima, N° 3, febrero 4, pp. 63-66
1909
- Paulet, Pedro. “La enseñanza técnica en el Perú. La Escuela de Ingenieros”. *Ilustración Peruana*, Lima, N° 4, febrero 18, pp. 83-86
1909
- Paulet, Pedro. “La enseñanza técnica en el Perú. La Escuela de Ingenieros”. *Ilustración Peruana*, Lima, N° 5, marzo 4, pp. 109-112
1909
- Paulet, Pedro. “La enseñanza técnica en el Perú. La Escuela de Ingenieros”. *Ilustración Peruana*, Lima, N° 8, abril 15, pp. 188-192
1909

Paulet, Pedro. “La enseñanza técnica en el Perú. La Escuela de Agricultura”. *Ilustración Peruana*, Lima, N° 9, mayo 6, pp. 209-212

Paulet, Pedro. “La enseñanza técnica en el Perú. La Escuela de Agricultura”. *Ilustración Peruana*, Lima, N° 12, junio 17, pp. 285-288

Paulet, Pedro. “La enseñanza técnica en el Perú. La Escuela de Artes y Oficios”. *Ilustración Peruana*, Lima, N° 13, julio 1, pp. 309-312

Paulet, Pedro. “La enseñanza técnica en el Perú. La Escuela de Artes y Oficios”. *Ilustración Peruana*, Lima, N° 14, julio 15, pp. 330-333

Paulet, Pedro. “La enseñanza técnica en el Perú. La Escuela de Artes y Oficios”. *Ilustración Peruana*, Lima, N° 16, agosto 19, pp. 377-381

Pierrot. “Concurso de escultura Concha”. *Actualidades* N° 146, enero 13, p. 44, 45
1906

Prado, Manuel Ignacio. “Decreto”. *El Comercio*, Lima, enero 4, p. 2
1879

Prado y Ugarteche, Javier. “Institución Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 12, p. 3
1894

“Premio a la virtud”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 1
1899

“Premio Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 21, p. 1
1896

“Premio Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 22, p. 1
1899

“Premio Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p.
1905

“Premio Concha”. *El Tiempo*, Lima, diciembre 25, p. 2
1916

“Premios Concha”. *El Comercio*, Lima, abril 29, p. 2
1891

“Premios Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 23, p. 3
1892

“Premios Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 3
1892

“Premios Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 28, p. 1
1892

“Premios Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 28, p. 1
1893

“Premios Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 2
1894

“Premios Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 7, p.
1894

- “Premios Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 28, p. 2
1895
- “Premios Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 15, p. 2
1896
- “Premios Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 2
1897
- “Premios Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 1
1898
- “Premios Concha”. *El Nacional*, Lima, diciembre 28, p. 3
1898
- “Premios de la señora Concha”. *El Comercio*, Lima, abril 20, p. 2
1891
- “Premios de la señora Concha”. *El Comercio*, Lima, abril 24, p. 3
1891
- “Premios de la señora Concha”. *El Comercio*, Lima, octubre 24, p. 2
1891
- “Premios de la señora Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 17, p. 2
1894
- “Premio de Escultura”. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 1
1899
- “Premio de virtud”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 3
1892
- “Premio de la virtud”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 4
1905
- “Premios del concurso de la señora Concha de Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 28,
1891 p. 2
- “Premios del Jurado Concha”. *El Tiempo*, Lima, diciembre 29, p. 3
1902
- “Profesor de dibujo”. *El Comercio*, Lima, junio 14, p. 2
1892
- “Profesor de dibujo”. *El Comercio*, Lima, mayo 2, p. 2
1901
- “Profesora española”. *La Prensa*, Lima, junio 10, p. 3
1905
- “Programa de Estudios para la Escuela de Bellas Artes”. *El Tiempo*, Lima, abril 3, p. 2
1919
- Q.S.M.B. – V.X.Y. “Premio a la virtud”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 3
1892
- “Quejas”. *El Tiempo*, Lima, setiembre 17, p. 5
1917

- “Ramón Muñiz”. *El Comercio*, Lima, junio 23, p. 2
1892
- “Ramón Muñiz”. *El Comercio*, Lima, junio 2, p. 4
1896
- “Retrato”. *El Comercio*, Lima, junio 1, p. 1
1894
- “Retrato”. *El Comercio*, Lima, enero 5, p. 2
1895
- “Retrato”. *El Comercio*, Lima, diciembre 8, p. 2
1898
- “Retratos”. *La Bolsa*, Arequipa, mayo 19, p.2
1892
- “Retrato de la señora Concha”. *El Comercio*, Lima, octubre 1, p.1
1892
- “Retrato del sabio Raimondi”. *El Comercio*, Lima, mayo 16, p. 1
1897
- Rodríguez, Carlos. “La Sociedad de Bellas Artes. Su importancia y su labor artística”. *Revista de Bellas Artes*. Nº 1, setiembre, pp. 28-29
1919
- Rodríguez, Carlos. “La Academia Concha”. *Revista de Bellas Artes*. Nº 3, Lima, julio, pp. 20-21
1920
- Romera, Antonio. “Monvoisin en Sudamérica”. *Revista Américas*. Nº 6, Vol. XV, pp. 7-11
1963
- Ruiz, Benigno. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 3
1902
- Ruiz, Benigno. *El Comercio*, Lima, diciembre 27, p. 3
1902
- “Salón Castillo”. *Actualidades*, Nº 247, Lima, diciembre 28, pp. 1134-1138
1907
- “Santa Beatriz”. *El Comercio*, Lima, diciembre 15, p. 1
1894
- Secada, Alberto. “Sobre el premio de pintura Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 29,
1914 p. 2
- “Señorita Adelinda Concha de Concha”. *La Ilustración Americana*, Lima, agosto 1, p. 27
1891
- Sganarelle. “Variedades. Croniquillas”. *El Comercio*, Lima, enero 13, p. 3
1903
- “Sociedad Amiga de las Artes”. *El Comercio*, Lima, abril 20, p. 2
1887
- “Sociedades e Instituciones. Academia Concha”. *El Comercio*, Lima, diciembre 24, p. 3
1902

- Tizón, Ricardo. "Escuela de Agricultura". *Actualidades*, Lima, N° 6, febrero 14, pp. 83-85
1903
- Tríptico Exposición *El mundo de Figueroa Aznar*. Cusco, Galería de Exposiciones Casa
1993 Cabrera, agosto 13-setiembre 28, s/p.
- Ugarte, Luis. "Concurso de dibujo". *El Comercio*, Lima, febrero 8, p. 3
1901
- Ulloa, Luis. "Sobre el premio de pintura Concha". *El Comercio*, Lima, diciembre 29, p. 2
1914
- "Un artista nacional". *El Comercio*, Lima, setiembre 7, p. 1
1896
- "Un buen escultor peruano en París- Bella obra de Agurto". *La Prensa*, Lima, junio 1, p. 3
1913
- "Un cuadro". *El Comercio*, Lima, diciembre 31, p. 4
1892
- "Un presente valioso". *Variedades*, Lima, N° 178, julio 29, p. 922
1911
- "Un retrato". *El Comercio*, Lima, diciembre 31, p. 2
1903
- "Un triunfo artístico". *Variedades*, Lima, N° 146, enero 13, p. 42
1906
- "Valentina Casorati". *El Comercio*, Lima, junio 25, p. 2
1896
- Velarde, Hernán. "Un genio a través del arte". *Bellas Artes ENSABAP*, Órgano Cultural de
1992 la ENSABA del Perú, N° 3, setiembre, pp. 27, 28
- Veritas. "El Concurso de Pintura Concha. Impresiones". *El Comercio*, Lima, diciembre 26,
1914 p. 2
- "Viaje". *El Comercio*, Lima, agosto 11, p. 4
1891
- "Víctor Tessey". *La Prensa*, Lima, julio 15, p. 7
1918
- "Vida artística. La Exposición Rivero-Benavides Garate". *La Prensa*, Lima, julio 24, p. 6
1918
- Wuffarden, Luis. Tríptico exposición *Imágenes de la mujer en el siglo XIX*, Lima, Galería
1996 Municipal Pancho Fierro, s/p.

DOCUMENTOS

Abascal, José Fernando. *Oficio del Excmo. Señor Virrey del Perú Don José Fernando Abascal 1808 y Souza a los Señores Intendentes é Ilustrísimos Señores Obispos del virreynato sobre la erección y establecimiento de un Colegio de Medicina en esta Ciudad y Real Escuela de Lima*. Lima, Impreso en la Real Casa de Niños expósitos, s/p. Biblioteca Nacional.

Boletín Municipal. Año XII. N° 614, octubre 5. Biblioteca Municipalidad de Lima. 1912

Borja, Antenor. “Carta dirigida al alcalde de Lima”. En *Expediente seguido por D. Antenor Borja 1894 García para que se adopte en las Escuelas Municipales el texto de dibujo que presenta*. Lima, abril 20. Archivo Municipalidad de Lima.

Canevaro, César. “Carta”. Lima, diciembre 6. En *Cuaderno N° 2 “Los Síndicos del H.C.P.L. 1894 sobre posesión judicial del fundo Santa Beatriz.”* Sala de investigadores Biblioteca Nacional

Concha, Adelinda. “Carta dirigida al alcalde de Lima”. Chateau de Plessis Trevisé par Villiers. Francia, 1890-A setiembre 30. Archivo Municipal de Lima

Concha, Adelinda. “Solicitud dirigida al alcalde de Lima”. Chateau de Plessis Trevisé par Villiers. 1890-B Francia, setiembre 30. Archivo Municipal de Lima.

Concha, Adelinda. “Carta dirigida al alcalde de Lima”. Chateau de Plessis Trevisé par Villiers. Francia, 1891-A marzo 16. Archivo Municipal de Lima.

Concha, Adelinda. “Carta dirigida al alcalde de Lima”. Chateau de Plessis Trevisé par Villiers. Francia, 1891-B setiembre 14. Archivo Municipal de Lima.

Concha, Adelinda. “Carta dirigida al alcalde de Lima”. Chateau de Plessis Trevisé par Villiers. Francia, 1891-C octubre 26. Archivo Municipal de Lima.

Concha, Adelinda. “Carta dirigida al alcalde de Lima”. Chateau de Plessis Trevisé par Villiers. Francia, 1892-A febrero 15. Archivo Municipal de Lima.

Concha, Antonio. “Carta dirigida al alcalde de Lima”. Chateau de Plessis Trevisé par Villiers. Francia, 1892-B marzo 14. Archivo Municipal de Lima.

Concha, Antonio. “Carta dirigida al alcalde de Lima”. Chateau de Plessis Trevisé par Villiers. Francia, 1892-C junio 6. Archivo Municipal de Lima.

Dulanto, Martín. “Oficio”. Lima, diciembre 4. En *Cuaderno N° 2 “Los Síndicos del H.C.P.L. 1894 sobre posesión judicial del fundo Santa Beatriz.”* Sala de investigadores Biblioteca Nacional.

Dulanto, Martín y Manuel Artola,. “Solicitud de posesión judicial del fundo Santa Beatriz”, diciembre. En *Cuaderno N° 2 “Los Síndicos del H.C.P.L. sobre posesión judicial del fundo Santa Beatriz.”* Sala de investigadores Biblioteca Nacional.

Durand, Ricardo. “Oficio N° 1055”. Lima, noviembre 6. En correspondencia Ricardo Palma. 1903 Sala de investigadores Biblioteca Nacional.

Expediente seguido por Museo de Historia Nacional relativo a Sociedad “Estimulo del Arte Nacional”. Archivo Municipalidad de Lima. 1912

Fernando VII. *Real Cédula que aprueba la creación y funcionamiento del Colegio de Medicina y Cirugía con el título de San Fernando*. Madrid, mayo 9. Biblioteca Nacional.

Figueredo, Santiago. “Carta”. Lima, febrero 1. En correspondencia Ricardo Palma. 1894 Sala de investigadores Biblioteca Nacional.

Laso, Francisco. “Carta al Director General de Estudios”. Lima, noviembre 22. Sala de investigadores 1856 Biblioteca Nacional.

Ley del 9 de noviembre. Expedida por Andrés Avelino Cáceres. En *Cuaderno N° 2. Los Síndicos del Honorable Concejo Provincial sobre Posesión Judicial del fundo “Santa Beatriz”*. Sala de investigadores Biblioteca Nacional.

Libro de Actas del Concejo Provincial de Lima. Archivo Municipal de Lima. 1890 - 1899

Libro de Actas del Gran Jurado Concha. Archivo Municipal de Lima, 254 p. 1898-1923

Libro de Bautizos de la Parroquia de San Marcelo. Libro XI, folio 241. Archivo Arzobispal de 1833-1843 Lima.

Libro de Defunciones. Beneficencia Pública. Lima, p. 396. 1846-1855

Libro de Juntas Generales. Compañía de Bomberos Lima N° 4. 1882-1898

Libro de Partidas de la Parroquia de San Lázaro. Tomo X, folio 444. Archivo Arzobispal de 1843-1864 Lima.

Maestro, Matías. “Carta”. Lima, junio 17. Archivo General de la Nación. 1826

Memoria Luis Bedoya Reyes. Concejo Provincial de Lima. Biblioteca Municipal de Lima. 1967-1969

Morales, R. “Carta”. Lima, noviembre 2. En correspondencia Ricardo Palma. Sala de 1894 investigadores Biblioteca Nacional.

Olaechea, Manuel. “Carta”. Lima, julio 27. En correspondencia Ricardo Palma. Sala de investigadores 1895 Biblioteca Nacional.

Olaechea, Manuel. “Carta”. Lima, agosto 1. En correspondencia Ricardo Palma. Sala de investigadores 1895 Biblioteca Nacional.

Palacios, Juan. “Informe”. En *Expediente seguido por D. Antenor Borja García para que se adopte en las Escuelas Municipales el texto de dibujo que presenta*. Lima, mayo 18. Archivo Municipalidad de Lima.

Palma, Ricardo. “Borrador de la Memoria del Director de la Biblioteca Nacional desde el 1º de 1894 julio de 1893 al 1º de julio de 1894”. Sala de investigadores Biblioteca Nacional.

Palma, Ricardo. “Carta”. Lima, noviembre 6. Sala de investigadores Biblioteca Nacional. 1894

Palma, Ricardo. “Borrador de la carta dirigida al Alcalde”. Lima, abril 12. Sala de 1896 investigadores Biblioteca Nacional.

“Premios de la señora Concha”. En *Miscelánea Zagarra*. Lima. Sala de investigadores Biblioteca 1893 Nacional, pp. 1-7.

Ramos Palacios, Juan. “Informe dirigido al Señor Inspector”. En *Expediente seguido por D. Antenor* 1894 *Borja García para que se adopte en las Escuelas Municipales el texto de dibujo que presenta*. Lima, abril 20. Archivo Municipalidad de Lima.

Reglamento de la Academia de Dibujo, Pintura y Escultura “Adelinda Concha de Concha”. 1893 En *Zagarra Miscelánea*. Sala de investigadores Biblioteca Nacional, pp. 6, 7.

Reglamento de la Institución Concha 1899. En *Libro de Actas del Gran Jurado Concha* 1899 Archivo Municipal de Lima, pp. 3-9.

Yañez A. y del Valle, J. “Informe al Alcalde”. Lima, diciembre 13. Archivo Municipal de Lima. 1890

SIGLAS

LAGJC.	Libro de Actas del Gran Jurado Concha
LACPL	Libro de Actas del Concejo Provincial de Lima