Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Arte

Semanario *El Perú Ilustrado* (1887-1892). Las artes gráficas y la litografía en la construcción de la nacionalidad

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte

AUTOR

Emma Patricia VICTORIO CÁNOVAS

Lima, Perú

2009



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

Victorio, E. (2009). *Semanario El Perú Ilustrado (1887-1892). Las artes gráficas y la litografía en la construcción de la nacionalidad*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
Escuela Académico Profesional de Arte

Semanario *El Perú Ilustrado* (1887 - 1892).
Las artes gráficas y la litografía en la construcción de la nacionalidad

Por :

Emma Patricia Victorio Cánovas

Tesis presentada para obtener el título profesional de
Licenciada en Arte

Lima

2009

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
Escuela Académico Profesional de Arte



Semanario *El Perú Ilustrado* (1887-1892).
Las artes gráficas y la litografía en la construcción de la nacionalidad

Por:
Emma Patricia Victorio Cánovas

Tesis presentada para obtener el título profesional de
Licenciada en Arte

Lima

2009

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
BIBLIOTECA
Facultad de Letras y Ciencias Humanas

ÍNDICE

Índice de imágenes 5

Introducción 9

Capítulo I: Contexto 21

1.1 La derrota en la Guerra del Pacífico y la pérdida del orgullo nacional 21

1.2 Los años de la posguerra: "la reconstrucción nacional" (1884-1889) 25

1.3 Aspectos culturales 28

1.3.1 La plástica 31

Capítulo II: La presencia italiana en el siglo XIX 36

2.1 La migración italiana en el siglo XIX 36

2.2 El nacionalismo y la unificación italiana: *Il Risorgimento* 41

2.3 Peter Bacigalupi, promotor de la litografía y su proyecto editorial 44

2.3.1 La litografía y la fotografía 53

2.3.2 El proyecto editorial 57

2.4 *El Perú Ilustrado* y la difusión de la litografía como obra de arte 65

Capítulo III: La litografía en *El Perú Ilustrado* y la construcción de la nacionalidad 68

2883

3.1 *El Perú Ilustrado* 68

3.2 Referentes formales e ideológicos 75

3.3 *El Perú Ilustrado* y las artes gráficas 83

3.3.1 Diseño de la portada 84

3.3.1 Diagramación interna 89

3.4.2 La litografía como medio de construcción de la nacionalidad 95

Capítulo IV: Análisis plástico de las litografías 157

4.1 Ideología del semanario 157

4.1.1 Primera viñeta 157

4.1.2 Segunda viñeta 160

4.2 Retratos de portada 163

4.3 Conocimiento del territorio peruano 169

4.4 Tipos populares 175

4.4.1 Personajes andinos 175

4.4.2 Grupos de la Amazonía 177

4.5 Reconocimiento de las culturas del Perú antiguo 179

4.6 Las heridas de la guerra 183

4.6.1 Las ciudades cautivas 183

4.6.2 El homenaje a los caídos 190

4.7 Patrimonio 199

Conclusiones 205

Bibliografía 209

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Retrato de Peter Bacigalupi. William Taylor 45
2. Almacén de Bacigalupi & Co. 46
3. Aviso publicitario: Peter Bacigalupi. Imprenta y Litografía. Establecidos desde 1870 47
4. Aviso publicitario: La célebre lámpara "Rochester" 48
5. Aviso publicitario: *Máquinas de coser "Davis". Peter Bacigalupi & Co. Agentes generales en Perú y Bolivia de las máquinas de coser Davis* 48
6. Aviso publicitario: *Máquinas fotográficas instantáneas Kodak* 49
7. Aviso publicitario: *Teléfono a baterías, distribuido por Peter Bacigalupi y Co.* 49
8. Logotipo de la Imprenta de La Merced, Peter Bacigalupi 51
9. Aviso publicitario. *Peter Bacigalupi & Co. 196 Espaderos, 237. ENCUADERNACIÓN* 52
10. Primer número de *El Perú Ilustrado.* Semanario Ilustrado para las familias 58
11. Máquina Litográfica 60
12. Una Limeña 67
13. Portada de *El Correo del Perú, Periódico semanal con ilustraciones mensuales* 69
14. Incendio del Almacén de P. Bacigalupi & Co. situado en la esquina la Merced. 14 de enero de 1884 71
15. Rifa del cuadro ***La respuesta de Bolognesi*** 74
16. Portada *La Ilustración Española y Americana* 77
17. Portada de ***El Perú Ilustrado.*** Semanario para las familias 78
18. Viñeta del *Harper's Weekly.* ***A Journal of Civilization*** 82

19. Primer formato, tipo A. Portada del 21 de mayo de 1887 86

20. Primer formato, tipo B. Portada del 21 de mayo de 1887 87

21. Segundo formato. Portada del 25 de abril de 1891 88

22. Tipografía ornamentada hecha en taco de madera 92

23. Tipografía ornamentada hecha en cobre con grabados ornamentales en punta seca 92

24. Tipografía ornamentada hecha en cobre 93

25. Tipografía de la primera viñeta de *El Perú Ilustrado* 93

26. Tipografía de la segunda viñeta de *El Perú Ilustrado* 94

27. Aviso que apareció en *El Perú Ilustrado* durante gran parte del año 1890, para el Monumento a Grau 98

28. Aviso que apareció en *El Perú Ilustrado* durante gran parte del año 1891, para el Monumento a Grau 99

29. Primera viñeta de *El Perú Ilustrado* 103

30. Segunda viñeta de *El Perú Ilustrado* 104

31. Retrato del Doctor D. Pedro Paz-Soldán y Unanue 106

32. Retrato de Daniel Alcides Carrión 106

33. Retrato de Clorinda Matto de Turner 107

34. Retrato de Mercedes Cabello de Carbonera 107

35. ALBUM LIMA – Calle de Espaderos y Mercaderes, hoy Jirón de la Unión 110

36. Plaza de Armas y Calle Real de Chiclayo 111

37. Parroquia de San Cristóval del Cusco 111

38. Vista del Lago Titicaca tomada del lado de Puno 112

39. Camino de Tarma a Chanchamayo 112

40. Puente del Infiernillo 113

41. Vista general del Callao 114

42. Tipos nacionales - Indígena del interior 117

43. Chanchamayo – Flecheros de la Tribu de los conhivos 118

44. Montañas del Perú – Habitación de "Amahuacas" 118

45. Monumentos peruanos – Mausoleos (chulpas) anteriores á (sic) La época de La conquista existentes em Umaya 121

46. Muralla de Saccsahuaman en el Cusco 122

47. PERÚ – ARICA Y TACNA – La Iglesia Matriz de Arica 124

48. TACNA. Casa quinta del Doctor Tellez en la Alameda 125

49. Capilla del Espíritu Santo 125

50. Plaza Mayor de Iquique 126

51. Iquique antes del bombardeo 127

52. Plaza de Tarapacá 128

53. Iquique después del bombardeo del 19 de febrero de 1891 130

54. El Morro de Arica 131

55. El Perú Ilustrado a las víctimas del 13 y 15 de enero de 1881 133

56. *El Perú Ilustrado*. Semanario para las familias. Nº 167 del 19 de julio de 1890, dedicado a los héroes de la Guerra con Chile 134

57. A los mártires de la patria 135

58. Coronel Ladislao Espinar 137

59. Coronel José Joaquín Inclán 137

60. Capitán de Navío Germán Astete 137

61. Coronel Ramón A. Zavala 138

62. Coronel Manuel Suárez 138

63. Coronel Juan B. Zubiaga 138

64. Capilla ardiente a bordo de la Lima 140

65. Colocación de los ataúdes de los mártires de la guerra, a bordo de la Lima 141

66. Plazuela de la Exposición El día de la llegada de los restos de Grau y demás héroes de la guerra 142

67. Plazuela de la Exposición El día de la llegada de los restos de Grau y demás héroes de la guerra 143

68. Panteón de Lima. Avenida principal 144

69. TRUJILLO. Paredes del Templo de Chanku-Chimú 147

70. TRUJILLO. 1. Templo del sol... 2. El mismo templo 3. Ruinas de un horno 4. Huaca Puna 147

71. Templo de San Pedro de Lima 148

72. ALBUM LIMA - Plazuela de San Francisco 149

73. La fachada de Palacio de Gobierno, reconstruido después del incendio de 1885 150

74. Monumento a Daniel Alcides Carrión en el Cementerio General 151

75. Construyen Monumento al 2 de Mayo 151

76. Colección de huacus (sic) peruanos de arcilla 152

77. Crucifijo de la Capilla - Panóptico de Lima 153

78. El Mariscal Andrés Avelino Cáceres en la Batalla de Huamachuco 154

79. Santa Rosa de Lima 155

80. Retrato de Francisco Laso. Pintor peruano muerto en 1868 156

81. Retrato de Luis Montero. Muerto el 22 de octubre de 1868 156

INTRODUCCIÓN

La historia del arte peruano del siglo XIX se está escribiendo paulatinamente, sobre todo en los últimos años en los que el interés en su investigación se ha ido incrementado[1]. Se trata de un período todavía poco conocido, en el que se desarrollaron una serie de discursos que formalizaron categorías de identidad y se desarrollaron procesos de construcción simbólica de nuestra nacionalidad. Fue el momento del nacimiento de revistas en las que el aspecto cultural, literario y artístico era predominante, y serán éstas las fuentes de primera mano en las que el investigador deberá buscar la información que le permita recrear en parte dicho siglo para poder comprenderlo y explicarlo. La investigación hemerográfica es de especial importancia en el develamiento del siglo XIX.

El Perú Ilustrado. Semanario para las familias, fue publicado a fines del siglo XIX por el empresario Peter Bacigalupi, un migrante que pese a su origen ítalo-norteamericano, se comprometió en un significativo esfuerzo editorial y artístico, en un país que se recuperaba lentamente de la debacle provocada por la derrota sufrida en la Guerra del Pacífico. El semanario presenta un material visual y documental muy interesante que no ha sido abordado en su complejidad, en el que destaca sobre todo la presencia de imágenes litografiadas, de gran calidad artística.

---

[1] *La recuperación de la memoria* (2002) de Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, *El grabado en el Perú Republicano, Diccionario Histórico* (2003) de Nanda Leonardini, *Academia Concha: la enseñanza artística en Lima de la República aristocrática (1893-1918),* de Sofía Pachas Maceda (2007).

La tesis está dividida en cuatro capítulos, en el primero se ha revisado el contexto en el que se publicó el semanario, entre 1887 y 1892, la crisis provocada por la derrota en la Guerra del Pacífico y los años de la *reconstrucción nacional*. También hace referencia al aspecto cultural, en el que destacan Manuel Gonzáles Prada, representante del nuevo tipo de intelectual positivista; y Clorinda Matto de Turner, iniciadora del indigenismo en la literatura. También, se reseña la situación de la plástica en el Perú, reconociendo la importancia de Francisco Laso por sus temas y por considerarlo un artista innovador que empleó las técnicas más modernas para capturar imágenes, la fotografía, que le sirvieron para componer sus obras.

En el segundo capítulo, se ha realizado un esbozo relativo a la presencia italiana en el Perú durante siglo XIX, se hace referencia a las causas de la migración, la influencia del nacionalismo y la unificación italiana conocida como *Il Resorgimento*, sobre todo porque el editor de *El Perú Ilustrado,* Peter Bacigalupi, era de origen ítalo-norteamericano y estuvo influenciado por esta corriente. Se presenta una reseña sobre Bacigalupi y su proyecto editorial y se hace referencia a sus aportes en el desarrollo y difusión de la litografía a través de la publicación del semanario.

El tercer capítulo está centrado en el análisis de *El Perú Ilustrado*. Semanario para las familias. Se hace referencia a sus antecedentes y se demuestran las causas de su desaparición. También se examinan los referentes formales e ideológicos que inspiraron a Bacigalupi; se analiza la diagramación del semanario, el desarrollo de la portada y el interior, así como la tipografía. En

la última parte, se presenta una clasificación de los temas tratados en las litografías del semanario que hacen evidente su relación con la construcción de la nacionalidad.

En el capítulo final se presenta el análisis plástico de una selección de veinte litografías presentes en *El Perú Ilustrado. Semanario para las familias*, organizadas de acuerdo con la clasificación que se ha planteado. Cada capítulo contiene fotografías impresas tomadas de las litografías del semanario para tener un contacto directo con la calidad de trabajo de los artistas, apreciar la variedad de temas y demostrar las afirmaciones ofrecidas a lo largo del desarrollo de la tesis, se incluyen ochenta y un imágenes.

Los objetivos de la tesis son:

1. Destacar que en el contexto en el que se publicó *El Perú Ilustrado* había en el país un esfuerzo de reflexión nacional, como resultado de la derrota en la guerra con Chile.

2. Demostrar que Peter Bacigalupi estuvo influenciado por los ideales del nacionalismo y la unificación italiana, y que los transfirió al país que lo acogió, el Perú.

3. Destacar el intenso esfuerzo de Bacigalupi por difundir la litografía.

4. Mostrar que la temática de las litografías del semanario tiene una connotación nacionalista que expresa el auténtico interés de Bacigalupi por el Perú.

5. Subrayar que el semanario tiene una clara intención de destacar lo peruano.

6. Reconocer el rol de *El Perú Ilustrado* en la promoción de personajes importantes del país, sobre todo de los héroes de la Guerra del Pacífico, contribuyendo así a la recuperación de la memoria de los caídos en los enfrentamientos, sin importar su rango.

Los límites de la investigación están dados por el abundante material gráfico presente en *El Perú Ilustrado.* Semanario para las familias, pues se trata de una revista ilustrada cuya característica principal es la presencia de imágenes, tanto en la portada como en el interior, por eso, para la elaboración de la tesis, ha sido necesario seleccionar y clasificar un corpus representativo de ese material gráfico.

Es preciso señalar que el período que se analiza es 1887 y 1892 que corresponde a las fechas en que el editor, Peter Bacigalupi, publicó *El Perú Ilustrado*, pues se han encontrado referencias a una segunda época, aunque muy breves, cuando el poeta José Santos Chocano volvió a usar este nombre para un semanario publicado por él.

La importancia de la tesis es amplia y radica, en primer lugar, en demostrar que las litografías en *el Perú Ilustrado.* Semanario para las familias tienen valor artístico, histórico y documental. También valora la contribución de un migrante extranjero, el ítalo-norteamericano Peter Bacigalupi, en la construcción del sentimiento de nación. A la vez, ayuda a comprender las sutilezas del desarrollo de la conciencia nacional en el Perú.

Finalmente, ofrece información sobre un caso que permite estudios comparativos acerca de la función de las revistas ilustradas en el desarrollo del nacionalismo en diversos contextos.

La hipótesis de trabajo es que los temas tratados en las litografías publicadas en *El Perú Ilustrado* se convirtieron en agentes de cohesión partícipes en la construcción

de la nación, reforzando la autoestima de los peruanos después de la derrota en la Guerra del Pacífico.

Para el desarrollo de la tesis se han empleado dos ejes metodológicos. En primer lugar, se ha aplicado el método histórico-crítico para realizar la investigación y análisis de los diferentes contenidos del tema y aprovechar de cada autor aquellos elementos que ayuden a su ejecución. En este caso, se han considerado también los aportes de la sociología del arte, que considera fundamental, para la comprensión de la obra de arte, el contexto en el que ésta surge. Como lo explica Pierre Francastel (1981), se trata de un estudio relativo a las condiciones en las cuales se crea la obra de arte. El otro método empleado es el análisis formal de las litografías seleccionadas. Se trata del análisis específico de la obra de arte como tal, que permite reconocer y determinar sus características plásticas. La selección de ambos métodos se justifica tanto por los objetivos que se persiguen como por la hipótesis planteada.

La revisión del material se realizó sobre todo en el Fondo Reservado de la Hemeroteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y en la Biblioteca del Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú. En ambas instituciones no sólo se pudo consultar las colecciones de *El Perú Ilustrado*, sino que igualmente fue posible fotografiarlas sin inconvenientes. *El Perú Ilustrado* también se encuentra en la Biblioteca Nacional, sin embargo existen muchas restricciones para fotografiar los ejemplares, incluso hay que cancelar una suma excesiva por ingresar con la cámara fotográfica y, además, es necesario pagar por cada toma, aun así, se han fotografiado algunas litografías. En los tres casos, las colecciones están incompletas, los ejemplares en mal estado, faltan hojas y, lo más

grave es que se han recortado algunas litografías. Asimismo, el Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú posee una colección, pero no se ha tomado en consideración, porque hay que cumplir una serie de condiciones para acceder y tomar fotografías.

La mayoría de las fotografías ha sido tomada por la tesista en el período comprendido entre el 2006 y el 2009 en el Fondo Reservado de la Hemeroteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en dichas fotos no se consigna el nombre de la autora ni la ubicación del material. Las fotografías que aparecen con las iniciales MRR fueron tomadas por Marcela Ramírez en la Biblioteca del Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú, así como la fotografía cedida por Fernando Hinojosa. Las siglas BNP corresponden al material de la Biblioteca Nacional del Perú y aparece al lado de quienes tomaron las fotografías.

El trabajo de investigación se resume en los siguientes pasos:

1. Búsqueda de material de consulta bibliográfico e Internet.
   - Registro de la información en fichas de investigación para facilitar su análisis.
   - Diseño del instrumento para recoger información de las litografías: la ficha de registro y catalogación.

2. Trabajo de campo:
   - Revisión de cada uno de los ejemplares de *El Perú Ilustrado*.

- Análisis del semanario.
- Definición de los temas de las litografías.
- Elaboración de listados de los temas de las litografías.
- Selección de litografías.
- Aplicación del instrumento y fotografiado de las litografías seleccionadas.

3. Trabajo de gabinete:
   - Organización del material.
   - Clasificación de las litografías por temas.
   - Descripción de los temas.
   - Análisis plástico de las litografías.

4. Análisis e interpretación de la información recuperada.

5. Redacción de la tesis.

En el desarrollo de la tesis se han empleado los términos *nacionalismo* y *romanticismo* cuyo sentido es necesario definir. El nacionalismo durante el siglo XIX era tomado como la expresión de lo propio de una nación. Así, en la tesis se recoge la definición de nación propuesta por Benedict Anderson:

> ... una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana.... Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría des sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión... La nación se imagina *limitada* porque incluso la mayor de ellas... tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más

> allá de las cuales se encuentran otras naciones... Por último, se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto pueden prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal... (Anderson, 2006:23-25).

La prensa jugó un rol preponderante en la formación del sentido de nación porque divulgó por todo el territorio información fidedigna. Las revistas ilustradas, difundieron los argumentos de la nacionalidad, articulando el texto con las imágenes de los personajes destacados, los héroes, las ciudades, los tipos populares, etc. en un discurso que llegaba al lector, se recomponía en su imaginación, generando así sentimientos de pertenencia e identidad, y es éste uno de los principales aportes de *El Perú Ilustrado*. Semanario para las familias.

El segundo término es el romanticismo, movimiento artístico que tuvo su origen en el pensamiento europeo del siglo XVIII, especialmente alemán, pero que se propagó y prolongó durante gran parte del siglo XIX. En la plástica fue una reacción contra el estatismo y frialdad propios del neoclasicismo y de la revolución industrial. Se caracterizó por exaltar los ideales de libertad, individualismo y nacionalismo, la búsqueda de Dios, la búsqueda de la propia historia nacional, y la promoción de la naturaleza que se refleja en la representación del paisaje como identificación individual y colectiva.

Estado de la cuestión:

Los estudios sobre el semanario *El Perú Ilustrado* son pocos, a pesar que los investigadores que se han relacionado con el semanario opinan que se trata de un documento de primer orden para la comprensión del período en el que

apareció 1887-1892. *El Perú Ilustrado* es, probablemente, la publicación semanal más destacada que se conserva de la época. A través del semanario se intentó mirar al Perú con una visión más propia, producto del interés por conocer y revalorizar el país; aun así, se ha hecho evidente que existe un gran vacío en las investigaciones sobre todo en lo referente a la interpretación de las imágenes que se presentan en él.

Sólo se ha encontrado un trabajo referido directamente al tema en el que se hace el análisis de las litografías del semanario, este es *La imagen en el Perú Ilustrado* de Isabelle Tauzin (2003), el cual ha sido citado en varias oportunidades en el desarrollo de la tesis. Se trata de un estudio bastante detallado, completo y crítico respecto al sentido de las imágenes, pero hay una serie de aspectos que la autora no tomó en consideración al hacer el análisis.

La tesis de Nanda Leonardini *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (1998) y su libro *El grabado en el Perú republicano* (2003), se refieren también al tema y aunque no es el centro de la investigación, presentan una valiosa información, tanto por su cantidad como por su calidad y detallan incluso los nombres y reseñas biográficas de los más importantes litógrafos que participaron en la publicación del semanario.

En el caso del trabajo de Juan Gargurevich (2006) *Del grabado a la fotografía. Las ilustraciones en el periodismo peruano* alude específicamente al tema del título y menciona la importancia del semanario *El Perú Ilustrado* y de sus litografías pero no es el centro de la investigación.

En Internet se encontró el artículo de Marcel Velásquez *Notas sobre El Perú Ilustrado* (2003) en el que se hace referencia sobre todo a los aportes del semanario como espacio para la publicación de la literatura finisecular decimonónica. Velásquez Castro critica la cantidad de avisos publicitarios y analiza las viñetas, de una manera cercana al análisis de Tauzin, las llama logotipos, en la tesis se ha preferido no usar este término.

El libro *Grabadores en el Perú. Bosquejo Histórico 1574 – 1950* de Abel Fernández (1995) presenta una reseña de las principales técnicas de grabado y de su desarrollo histórico en el Perú. En el acápite referido al grabado en la República, entre las revistas ilustradas que se publicaron durante el tercer cuarto del siglo XIX hace mención al semanario *El Perú Ilustrado,* y entre los grabadores a Evaristo San Cristóval, David Lozano, P. Tirado, L. M. Melgarejo, B. Garay, Carlos Fabbri y W. J. Taylor. Incluye ilustraciones.

Finalmente, se debe mencionar la *Guía hemerográfica de El Perú Ilustrado* que preparó Alejandro Valenzuela (1974) que, a pesar de presentar ciertas imprecisiones, es valiosa porque evidencia un temprano interés en el tema, pero no se refiere a las litografías sino mas bien al contenido de los artículos del semanario.

Como se puede observar, los intereses y motivaciones de los investigadores han sido variados, pero las referencias que se hacen sobre el semanario coinciden en destacar su importancia.

Agradecimientos:

En primer lugar, agradezco a mis padres que siempre tuvieron confianza en mí, y a Abraham, por todo el apoyo brindado y por las innumerables veces que escuchó mis reflexiones mientras iba escribiendo la tesis, tarea que se prolongó más tiempo del previsto, debido a la riqueza del material gráfico, pero sobre todo, por la cantidad de información que se fue generando desde el inicio de la investigación

Mi especial agradecimiento a la Dra. Martha Barriga Tello, quien aceptó ser asesora de la tesis y que siempre estuvo dispuesta a escuchar y absolver mis consultas con la gentileza que la caracteriza; y a la Magíster Adela Pino Jordán, por su apoyo y por toda su paciencia para responder a mis interrogantes; también al arquitecto Dr. Wiley Ludeña Urquizo, por despertar en mí el interés en el estudio de *El Perú Ilustrado*.

A Marcela Ramírez Ruiz que me apoyó en el registro fotográfico de algunas litografías; a Stephany Hoyos Tineo, por su ayuda en la elaboración de los listados y el fotografiado preliminar; y a mi amigo, el Magíster Octavio Santa Cruz, quien orientó mis indagaciones sobre el diseño gráfico y me proporcionó valiosa bibliografía sobre el tema. También, a la Dra. Nanda Leonardini, a Ursula Jiménez y a Fernando Hinojosa por aquella litografía que no pude hallar y de la que ellos, amablemente, me cedieron una fotografía.

Esta investigación también fue posible gracias al personal que labora tanto en el Fondo Reservado de la Hemeroteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, como en la Biblioteca del Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú por haber permitido consultar las colecciones de *El Perú Ilustrado* y brindar las facilidades para tomar las fotografías.

Capítulo I

CONTEXTO

Este capítulo presenta una reflexión que permite reconocer las peculiaridades del período en el que se publicó *El Perú Ilustrado,* denominado por Basadre de la "reconstrucción nacional" (1939 (2005) t.10), contexto socio-político y cultural que reflejaba una grave crisis. La recuperación después de la derrota en la Guerra del Pacífico fue muy lenta, la ocupación chilena del territorio peruano dejó una honda herida en la población. Luchas entre caudillos y conflictos indígenas caracterizaron la época. La necesidad de integración política y nacional de la población, es decir, de constituir un Estado-nación, se hizo evidente y se reflejó en un renovado interés por el país, en la producción intelectual y en la búsqueda de nuevos caminos para el progreso.

1.1 LA DERROTA EN LA GUERRA DEL PACÍFICO Y LA PÉRDIDA DEL ORGULLO NACIONAL

Es preciso recordar que la Guerra del Pacífico, desarrollada entre 1879 y 1883, fue un conflicto armado que enfrentó a tres jóvenes repúblicas, Perú y Bolivia por un lado, unidas por un tratado secreto [2], y Chile por otro. Este enfrentamiento, conocido también como la guerra del guano y del salitre, tuvo su origen unas décadas antes, en la disputa entre Bolivia y Chile por las riquezas naturales de la región y, también, en la confrontación entre Chile

[2] Se refiere al tratado de defensa recíproca suscrito entre Perú y Bolivia en 1873. (Bonilla, 1979: 415)

y Perú por la supremacía marítima en esta parte del continente. Algunos historiadores[3] afirman que el Perú no pretendía una guerra y que no estaba preparado militarmente ni contaba con equipo o armamento para tal fin, sino que estaba moralmente comprometido para apoyar a Bolivia mientras que Chile, que gozaba de ventaja al encontrarse bien organizado y con armamento moderno, declaró la guerra al Perú el 5 de mayo de 1879. Los enfrentamientos se desplegaron en dos frentes, el marítimo y el terrestre. La campaña marítima se desarrolló durante los primeros 6 meses, hasta el hundimiento del monitor Huáscar el 8 de octubre del mismo año. Mientras que la campaña terrestre se desarrolló en el sur peruano y se prolongó hasta el 7 de junio de 1880. El ejército chileno ocupó Tarapacá y después de varias batallas derrotó al ejército del sur. El 17 enero de 1881, tras cruentos enfrentamientos, el ejército chileno invadió Lima[4] y las principales ciudades del país. Así, Chile obtuvo el dominio del mar y del litoral, y de los principales centros de producción en la costa, entre ellos las haciendas azucareras, mientras paralelamente se desplegó la resistencia en la sierra. Finalmente, en octubre 1883, se logró la paz mediante el Tratado de Ancón por el cual el Perú perdió parte de su territorio y se vio obligado a aceptar una serie de condiciones favorables a Chile, como el compromiso de pago de una fuerte suma de dinero como reparación, cuyo monto fue imposible de alcanzar. Por su parte, Chile se comprometió a abandonar la capital y a desocupar gradualmente el país, acción que terminó en agosto del año siguiente.

---

[3] Entre ellos Franklin Pease (1995: 142)

[4] Basadre menciona que "la ocupación de Lima había durado dos años y nueve meses. Antes de retirarse los invasores (según informó el corresponsal del *New York Herald* el 17 de noviembre de 1883) barrieron con el Palacio de Gobierno, la Municipalidad, los cuarteles y oficinas públicas llevándose pinturas, espejos, muebles, libros, mesas, alfombras y otros objetos. La aduana del Callao quedó, según este corresponsal, como una cáscara y las demás oficinas parecían un desierto." (1939 (2005) IX: 284).

Como consecuencia de la derrota en la Guerra con Chile, el Perú quedó devastado y sumido en una profunda crisis económica, institucional y moral. La inflación y la depreciación llegaron a 800 por ciento durante la guerra, la moneda perdió todo su valor, casi todos los bancos liquidaron[5] y los capitales emigraron masivamente. La ocupación chilena destruyó gran parte de la naciente industria azucarera en el norte del país y afectó otras actividades agropecuarias. A todo esto se sumó la pérdida de los ricos territorios de Tarapacá, de donde procedía el salitre de propiedad estatal y finalmente, la cesión por diez años de Tacna y Arica -que quedaron como prenda de cumplimiento del Tratado de Ancón- luego de los cuales debía efectuarse un referéndum para que la población de ambas ciudades decidiera a qué país pertenecer. El Perú quedó en la ruina económica y la recuperación fue muy lenta. El ejército chileno saqueó las propiedades públicas y privadas en las ciudades ocupadas. "Después de la batalla de Miraflores, Lima –la Perla del Pacífico de la era del guano- fue saqueada por los soldados chilenos" (Klarén, 2004: 242), quienes tomaron como botín de guerra los principales símbolos del progreso limeño, entre ellos se cuentan muchas obras de arte; todos los volúmenes de la Biblioteca Nacional[6]; las herramientas y máquinas de la Escuela de Artes y Oficios; los laboratorios universitarios de San Marcos; y el reloj mecánico de Pedro Ruiz Gallo que fuera una de las principales atracciones de la Exposición Nacional de 1872. Hay que añadir, el daño al sistema ferroviario en construcción, y la destrucción del litoral y de los puertos.

[5] "De los veinte bancos más grandes del país en 1877, sólo el Banco de Callao, de propiedad nacional, y el Banco de Londres, México y Sudamérica, extranjero, sobrevivieron a la debacle". (Klarén 2004:242)

[6] "... los vencedores echaron sal en las heridas llevándose a Santiago los ciento cincuenta y ocho mil volúmenes de la Biblioteca Nacional". (Ibíd: 242)

Asimismo, el balneario de Chorrillos, símbolo del auge económico de la época, fue arrasado.

> En términos generales, la prolongada ocupación ocasionó enormes pérdidas materiales pero sobre todo dejó una profunda herida en la población por las cuantiosas pérdidas humanas, se produjo una "*crisis psicológica masiva,* una depresión colectiva de grandes consecuencias para el ser nacional." (Tamayo, 1995:300).

Basadre resume claramente el sentir de la población:

> Había algo todavía peor que la desolación inmediata, la angustia económica privada y pública, la debilidad, la soledad y las asechanzas de los países vecinos: era el complejo de inferioridad, el empequeñecimiento espiritual, perdurable jugo venenoso destilado por la guerra, la derrota y la ocupación. (Basadre, 1939 (2005) T: 9: 301)

Por razones obvias, esta situación fue totalmente contraria en el caso chileno. Para Chile el triunfo en la Guerra del Pacífico simbolizó el logro de la unidad nacional; además, gracias a la anexión de las provincias de Tarapacá y Antofagasta su territorio se amplió en más de un tercio (unos 190.000 km2); finalmente, lo transformó en una potencia militar y económica de América del Sur gracias al incremento de las exportaciones del salitre (aproximadamente 70%) en el período entre 1879 y 1889.

Finalmente, es necesario mencionar[7] que en el desencadenamiento y posterior desarrollo de la Guerra del Pacífico también intervino el factor externo que obedeció especialmente a intereses económicos, promovido tanto por Estados Unidos como por Francia e Inglaterra[8], naciones hegemónicas, que se expresó de diversas maneras, en relación sobre todo con la explotación del guano y del salitre. Para Bonilla, una de las consecuencias que se desprende de lo

[7] Este aspecto no es parte del tema de la tesis, aunque se considera importante tenerlo en cuenta.

[8] Es necesario considerar que esta intervención fue de dos tipos, como gobiernos y como agentes privados.

anteriormente expuesto es que "... la Guerra del Pacífico permitió la consolidación de la hegemonía británica sobre el Perú, pero también sobre Chile". (Bonilla, 1979: 435)

1.2 LOS AÑOS DE LA POSGUERRA: "LA RECONSTRUCCIÓN NACIONAL" (1884-1889)[9]

Después del retiro de las fuerzas chilenas, en agosto de 1884, transcurrieron dos años de luchas entre caudillos. En 1885 se produjo la disputa por el poder entre los generales Andrés Avelino Cáceres[10] y Miguel Iglesias[11]. El militarismo y el desorden saturaron el panorama, los generales reemplazaron a los políticos civilistas, hasta que Cáceres tomó el poder del 3 de junio de 1886, al 10 de agosto de 1890. Paralelamente, en Huaraz se inició el levantamiento indígena de Atusparia, en contra de un nuevo e ilegítimo impuesto, teniendo en cuenta que desde 1854 se había abolido el tributo indígena. Sin embargo, este levantamiento se convirtió en una guerra civil, debido a que muchos indígenas habían sido armados como guerrilleros durante la resistencia frente al invasor chileno. La cruel represión de aquel movimiento arrasó pueblos enteros.

La elite civil peruana había perdido su legitimidad para gobernar. Se manifestó de un lado su incapacidad de organizar a la población, y de otro, una

[9] Jorge Basadre (1939 (2005) t. 10) lo denomina así: Quinto Período: El Comienzo de la Reconstrucción (1884-1895).

[10] El General Cáceres, conocido como "El Brujo de los Andes" comandó la defensa del territorio peruano ante la invasión chilena en la célebre campaña de La Breña.

[11] El general Iglesias comandó las tropas del norte hasta 1882 cuando suscribió el *Manifiesto de Montán* por el que aceptó negociar la paz con Chile. Firmó el Tratado de Ancón en 1883.

ruptura del orden social debido a las revueltas de trabajadores asiáticos y negros. Se hizo así evidente el problema de la integración política y nacional de la población. Cotler (2005) se refiere al conflicto bélico con Chile como el último factor de la crisis del país que profundizó la inorganicidad de la sociedad y del Estado.

Durante el gobierno de Cáceres continuó la crisis económica pero se produjo una relativa estabilidad política, en la que grandes comerciantes y terratenientes exportadores apoyaron a los militares a cambio de prebendas. Para hacer frente a la deuda externa, en 1889 Cáceres firmó el Contrato Grace, por el quedaron saldadas las deudas de los años 69, 70 y 72. Acordó ceder a los bonistas ingleses la red de ferrocarriles por 66 años, dos millones de hectáreas en la Amazonía, la libre navegación por el Lago Titicaca y una cuota anual de 80,000 libras esterlinas durante 33 años. A cambio, se restauró el crédito del Perú en el mercado monetario internacional, a la vez que los Grace ofrecieron terminar el ferrocarril de La Oroya y el de Juliaca, para lo cual se creó la empresa Peruvian Corporation Limited en 1890. Según Contreras y Cueto (2000:166) el arreglo resultó beneficioso para el Perú, en la medida que la inversión extranjera, sobre todo inglesa, se reflejó en la culminación del sistema ferroviario, la industria petrolera, la minería, la manufactura de textiles de algodón y la producción azucarera[12].

[12] Klarén coincide con la afirmación de Contreras (2004: 249)

En 1887 la deuda interna ascendía a unos 50 millones de soles, sin contar con los billetes fiscales que habían sido emitidos por el Estado desde 1875 para cubrir el déficit fiscal y que se siguieron emitiendo durante la ocupación. Para levantar dicha deuda, ese año se creó la Dirección de Crédito Público y el Estanco de alcoholes, un impuesto al consumo de bebidas alcohólicas que más adelante pasó a ser controlado por el Estado.

Cáceres, el caudillo de la reconstrucción, pretendió perpetuarse en el poder por lo que en las elecciones de 1890 impuso la candidatura del coronel Remigio Morales Bermúdez, quien murió en 1894 antes de terminar su mandato. Su gobierno se considera de transición, caracterizado por la pobreza del erario público y el predominio castrense de Cáceres. Sin embargo, se terminaron algunos ferrocarriles como el de Lima a La Oroya y el de Santa Rosa a Sicuani, y se avanzó el camino de penetración al río Pichis. El segundo gobierno de Cáceres se inició el 10 de agosto de 1894, y desde el comienzo contó con la oposición de la ciudadanía por su carácter dictatorial. Finalmente, Nicolás de Piérola, caudillo civil, lo depuso tras una corta y sangrienta guerra civil en 1895. En términos generales, luchas entre caudillos[13] y conflictos indígenas caracterizaron la época.

Contradictoriamente a lo que se podría pensar, en este período hubo un aspecto que podría considerarse como un desafío para el Perú, la necesidad de crear nuevas estrategias de desarrollo económico para que el país lograra insertarse en el mercado

[13] Gonzáles afirma que "A la guerra con Chile le sucedieron dos guerras civiles. La primera fue la que enfrentó por el control de gobierno a los generales del centro, Andrés A. Cáceres, y del norte, Miguel Iglesias, de la que salió victorioso el primero, instaurando un período de poco más de diez años (1883-1894) de gobiernos militares. La segunda es la que pudo despojar a Cáceres del poder por medio de las montoneras organizadas por Nicolás de Piérola, el gran caudillo civil del siglo XIX. (2006:21) No menciona los conflictos indígenas.

internacional. La renovación de la economía fomentó el crecimiento de las exportaciones de materias primas, favoreció la promulgación de leyes que impulsaron la agricultura, sobre todo para la exportación (azúcar, algodón y caucho, etc.), así como la generación de nuevas tierras en la costa gracias al desarrollo de la irrigación. Para la reestructuración del sistema financiero fue necesario el cambio de una nueva moneda de patrón de plata cuyo éxito fue de corta duración, su fin llegó con la caída del precio de la plata en 1893, y finalmente, la instauración del patrón de oro en 1897. Entre otros cambios que modernizaron al Estado peruano, también se contó con la creación de una serie de instituciones para preservar el orden y mejorar la administración y el establecimiento de un sistema tributario más organizado.

1.3 ASPECTOS CULTURALES

Frente a la tragedia de la derrota, la producción intelectual del civilismo reconoció la falta de integración nacional y concluyó en la necesidad de integrar físicamente las regiones. La tarea fue la constitución de un Estado-nación, lo que suponía una clase dominante, políticamente aglutinada, capaz de organizar la economía y la sociedad mediante la centralización estatal.

Se puede afirmar que en este período apareció el nuevo tipo de intelectual positivista, promotor del conocimiento sustentado en la experiencia empírica, representado por el profesional (médico, geógrafo, economista, sociólogo entre otros) y caracterizado por su gran sentido práctico. Manuel Gonzáles Prada (1844-1918), iconoclasta y anarquista, personifica a este nuevo tipo de intelectual. Estuvo influenciado por el romanticismo, que enaltece el espíritu,

condición fundamental para la reforma de la sociedad; y por la modernidad, al tratarse de un pensador autónomo, capacitado por el conocimiento y comprometido con el ideal liberador (Ward, 2009: 54 y 89). Propuso que para alcanzar la democratización y la compactación del conglomerado peruano era necesario revolucionar la sociedad y la política del país, además criticó a las generaciones pasadas que llevaron al Perú a una guerra inútil y "... sostiene que el medio nacional está enfermo y urge corregirlo con una inyección de cultura francesa (...), modelo para el progreso" (Ward, 2009:55) y planteó la lectura de libros extranjeros como fuente de inspiración para mejorar el medio nacional.

En 1888 dio dos discursos memorables, uno en el Teatro Politeama donde "lanzó su famosa arenga diciendo que el verdadero Perú no era la estrecha costa poblada de criollos y extranjeros, sino la muchedumbre de indios tras la cordillera" (Contreras y Cueto, 2000: 170-172), y el otro en el Teatro Olimpo, en ambos condenaba a los culpables de la guerra. A la vez, reconoció la importancia del indígena como parte fundamental de la nación, pero no así al quechua ni al pasado incaico, y rechazó la herencia hispana de la cultura peruana.

Gonzáles Prada organizó el Círculo Literario en el que se discutían temas diversos, no sólo literarios, también políticos y económicos. En 1891 lo convirtió en el partido político llamado La Unión Nacional, rescatando algunas ideas civilistas, por ejemplo la inmigración europea como un medio para "mejorar la raza", pero luego de su permanencia en Europa el partido pasó a ser radical, antioligárquico y populista.

Clorinda Matto de Turner (1852-1909) es una representante notable de la nueva intelectualidad por iniciar el indigenismo en la literatura, que en parte se había gestado ya en los autores civilistas de antes de la guerra. Con su novela *Aves sin nido*, denunció la terrible situación de los indígenas en la sierra. "El indigenismo se convirtió en el lenguaje de los genuinos círculos intelectuales surgidos después de 1890" (Gootenberg, 1998:263). Matto también vio en la escritura un medio para la transformación de la sociedad, comenzó su carrera dentro del romanticismo y derivó hacia el naturalismo. Como afirma Ward (2009:75), la literatura para ella tiene una función dual: racional y emotiva, realiza el estudio de los valores y propone una moral, su meta es el mejoramiento de las costumbres. Escribió muchos ensayos, artículos y semblanzas que no han sido muy difundidos. Es interesante la comparación que planteó entre la novela y la fotografía al afirmar la capacidad de ambas por reflejar la realidad. Fue directora de *El Perú Ilustrado* desde octubre de 1889 hasta julio de 1891.

Matto de Turner y Gonzáles Prada van a jugar un papel muy importante en la posguerra. Cabe señalar que el renacimiento del indigenismo en Lima y otras ciudades también fue una respuesta a los levantamientos campesinos, entre ellos el de Atusparia y el de Junín. La actividad cultural es amplia por estos años y se refleja especialmente en el interés por el conocimiento del territorio peruano, que se hace evidente a partir de la fundación de la Sociedad Geográfica de Lima en 1888, ente promotor del nacionalismo científico; y a través de la reconstrucción la Escuela de Ingenieros.

De esta época destacan también, entre otros nombres, Javier Prado Ugarteche, filósofo, político y escritor e hijo del ex presidente; Mariano H. Cornejo y Carlos Lissón, sociólogos; Manuel Vicente Villarán, profesor de derecho; José Matías Manzanilla, abogado y legislador; José Arnaldo Márquez; y las escritoras de novelas sociales Mercedes Cabello de Carbonera y Margarita Práxedes Muñoz. Todos ellos compartían la doctrina positivista y racionalista, criticaban duramente la guerra, las prácticas tradicionales de la iglesia y el pasado hispánico pero "eran optimistas respecto al futuro, al que concebían dirigido por una elite progresista e ilustrada". (Klarén, 2004: 250)

1.3.1 LA PLÁSTICA

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el desarrollo artístico del Perú estuvo marcado por el arte académico europeo siguiendo los modelos de la academia de Bellas Artes de Paris. Para comprender la importancia de esta influencia es necesario anotar que la formación de los artistas comenzaba muy temprano con algún maestro que daba clases particulares, luego podía asistir a la Academia de Dibujo y Pintura[14] dirigida por el quiteño Javier Cortés desde 1827. Para completar su aprendizaje, el joven necesitaba realizar el viaje a Europa y así los pocos artistas locales que llegaron a los centros de estudio en Francia, Italia y España, aprendieron a expresarse en el lenguaje artístico de sus maestros europeos. El conjunto de sus obras se conoce como *la pintura de salón*, es decir, obras de temática histórica y de técnica conservadora, que se aceptaba en los salones parisinos. Se trató de una pintura académica que, en general, se puede

[14] La Academia de Dibujo y Pintura ocupaba, desde la Independencia, algunos ambientes de la Biblioteca Nacional.

ubicar entre el clasicismo y el romanticismo. Muy pocos artistas regresaban para quedarse en el Perú, ellos formaron parte de una élite intelectual de la nación, de este grupo sobresalen Ignacio Merino (1817-1876), Francisco Laso (1823-1869) y Luis Montero (1826-1869), quienes constituyen la primera generación de pintores académicos.

Ignacio Merino pasó gran parte de su vida en Europa, donde se formó como artista, vivió en Lima entre 1838 y 1850; en ese período fue profesor y asumió la dirección de la Academia de Dibujo y Pintura, a la muerte de Cortés en 1839. Su obra destaca por el dominio técnico y el equilibrado manejo de la composición. Se orientó hacia el romanticismo y prefirió la temática histórica, anecdótica y literaria. Realizó algunas obras que reflejan tímidamente un carácter costumbrista como *La Jarana*.

Luis Montero, se formó en Italia y se dedicó a los retratos y a la pintura de género. Su obra, *Los funerales de Atahualpa*, destaca por la presencia temprana de un tema propio de la historia nacional, pero los personajes indígenas no se ajustan a la realidad física pues las coyas recuerdan a las matronas italianas y, el Inca, único personaje indígena masculino, presenta bigote.

El más interesante de los artistas mencionados es, sin duda, Francisco Laso considerado

> ... probablemente el primer pintor peruano. En un estricto sentido cronológico, lo es por pertenecer a una generación nacida con la independencia, que tuvo entre sus manos la ruptura definitiva con el arte colonial. En un sentido más amplio, se reconoce su papel fundador y pionero en la creación de una iconografía nacional. Pero quizá menos

> evidente, Laso fue también uno de los pocos artistas peruanos que asumieron la pintura como una actividad intelectual. (Majluf, 2003:13)

Laso regresó al Perú y recorrió el sur, principalmente Cusco y Puno. Impresionado por esa experiencia, desarrolló un estilo propio que reflejó un temprano interés por lo peruano, un arte comprometido y de denuncia velada de las desigualdades de su sociedad. *El habitante de la cordillera* (1855) es su obra más notable, en ella representó al indígena con "la intención alegórica de indicar el estado de sujeción de la población nativa" (Stastny, 1969: s/n), fue pintada en París y recibió críticas favorables. Laso fue un artista muy minucioso, prueba de ello son los numerosos bosquejos que explican el proceso de creación de cada una de sus obras. También fue un artista moderno que aprovechó los avances tecnológicos del momento, ya que utilizó la fotografía para construir sus composiciones. Aunque realizó dos viajes más a Europa, volvió al país y se dedicó sobre todo a la vida pública.

Entre 1868 y 1876 murieron Merino, Laso y Montero. Respecto a la situación de la plástica en este momento, Stastny asegura que "la obra de Laso y de Merino despertará admiradores y seguidores de segundo orden en la pintura peruana de la segunda mitad del siglo XIX" e identifica entre ellos a Montero (Stastny, 1967: 54). Majluf por el contrario, se refiere a los tres y afirma que ninguno de ellos tuvo seguidores. Señala, además, que la Academia de Dibujo dejó de funcionar por carecer de sustento. También que, por iniciativa del crítico y pintor aficionado Federico Torrico, en la década de 1870, se fundaron la Sociedad de Bellas Artes y una Escuela Municipal de Pintura, pero todo se frustró por el estallido de la Guerra del Pacífico. (Majluf, 2001: 133)

Es pertinente mencionar que en este periodo, el gusto imperante en el medio peruano era europeizante, esto se desprende de la propia formación de los artistas y de los envíos de obras que realizaban, en ellas los temas podían ser literarios, heroicos, reconstrucciones arqueológicas y personajes sin relación con lo peruano, salvo el caso de Laso; asimismo, los fondos tampoco correspondían al paisaje del país. Por otro lado, la burguesía peruana tenía por costumbre encargar obras a Europa o incluso traer a sus pintores "como Drexel, Gras y Monvoisin" (Mujica, 2006: 178). La carencia de galerías de arte, para que los artistas exhiban sus obras, los obligaba a aprovechar algún local comercial; muy pocas veces se organizaron exposiciones de arte. La crítica de arte tampoco fue practicada de manera sistemática, salvo algunos artículos que aparecieron en revistas.

La costumbre de realizar el viaje a Europa, para complementar la formación académica de los jóvenes pintores, perduró hasta la fundación de la Escuela de Bellas Artes, entre 1918 y 1919. Así, en los períodos de la inmediata posguerra y de la reconstrucción, la segunda generación de artistas académicos también pasó la mayor parte de su vida en Europa, intentando integrarse en los circuitos oficiales.

Es recién, hacia fines del siglo XIX cuando, poco a poco se comenzó a desarrollar una pintura histórica que promovió sobre todo temas vinculados con la Guerra del Pacífico y los retratos de los héroes. Destacan José Effio (1840? – c. 1917) y Juan B. Lepiani (1864 – 1933), cuyas obras son un poco más tardías. Lepiani realizó grandes composiciones que representaron los episodios sobresalientes

de la guerra del Pacífico. Effio por su parte, realizó pintura de género e histórica; se dedicó a la copia de láminas europeas y de cuadros históricos, incluyendo los de Lepiani, y también practicó una pintura costumbrista, de carácter muy personal.

Capítulo II

LA PRESENCIA ITALIANA EN EL SIGLO XIX

2.1 LA MIGRACIÓN ITALIANA EN EL SIGLO XIX

La llegada de italianos al Perú está documentada desde la conquista. Durante el último cuarto del siglo XVI, tres italianos sentaron las bases de lo que más adelante será la pintura peruana virreinal, ellos fueron: el hermano jesuita Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro[15]. Es cierto que no llegaron tantos como sucedió en otras zonas debido en parte al control que limitó la inmigración de no españoles, sobre todo bajo el reinado de Felipe II. Pero "a fines del siglo XVI e inicios del XVII, existió en la Ciudad de Los Reyes un núcleo de gente originaria de distintos lugares de la península itálica" (Radicati, 1984:33). La mayoría de migrantes italianos que llegó al Perú en este período, tuvo una condición económica acomodada por lo que logró consolidarse socialmente a lo largo del período virreinal, se dedicó a diversas actividades destacadas [16], como el establecimiento de negocios de navegación para el transporte de pasajeros y mercadería, así como empresas comerciales, no obstante que entre los siglos XVII y parte del XVIII predominó una actitud de vigilancia

[15] Stastny (1970) aclara la fecha de llegada a Lima de cada uno de ellos: Bitti en 1575, Pérez de Alesio en 1588 y Medoro en 1600.e

[16] Como Antonio Ricardo Pedemontus, miembro de una notable familia de tipógrafos de Turín, activo en Lima desde 1584, según consta en su licencia de impresión, concedida en Lima el 13 de febrero de 1584. (Radicati, 1984:2). Estabridis (2002: 51-53) también se refiere al italiano Antonio Ricardo, nacido en Turín, que llegó al Perú en 1581 y en febrero de 1584 consigue la autorización para imprimir el Catecismo en castellano, quechua y aymara, convirtiéndose en el primer impresor de la América Meridional.

sobre el funcionamiento de dichas empresas. Fue durante los primeros años del siglo XIX, pero fundamentalmente después de la Independencia del Perú en 1821, cuando se eliminaron las trabas coloniales y gente de diversos países comenzó llegar a las costas del Pacífico sur, especialmente a los puertos del Callao y Valparaíso. Aunque, según Leonardini (1998: 68) en las primeras décadas del siglo "no se facilita el ingreso a los extranjeros debido a la depresión económica y al desorden político".

Es necesario tomar en consideración que durante el siglo XIX se produce una diáspora italiana hacia toda América que se puede explicar por diversos factores, entre los que figuran principalmente los problemas internos derivados del proceso de unificación en un Estado-nación, conocido como *Il Risorgimento*; y, a consecuencia de lo anterior, las transformaciones económicas que se produjeron tanto en el norte como en el sur de la península que afectaron la propiedad de la tierra e incrementaron las condiciones generales de pobreza de la masa de la población. También están los aportes de la revolución industrial y la invención de la máquina de vapor cuya aplicación en la mejora de los medios de transporte contribuyó al desarrollo del barco de vapor permitiendo que los viajes fueran más cortos, si se comparan con los realizados antes. En términos generales, el migrante italiano que llegó a América durante el siglo XIX era campesino y obrero y estuvo incitado por la crisis política y económica que afectó la península, solo unos pocos llegaron buscando aventura.

El auge de la inmigración italiana[17] al Perú se dio hacia 1840 con el *boom* del guano, cuando el país se convirtió en el mayor exportador mundial de este fertilizante que se utilizaba para aumentar la producción agrícola en Europa. Según los estudios de Bonfiglio (1994)[18], los italianos ocuparon el primer lugar en cuanto a origen nacional de inmigración europea. Para el caso peruano, los factores que impulsaron a los italianos a emprender el largo viaje fueron varios, entre ellos destacan: la búsqueda de mejores condiciones de vida, el interés por hacer fortuna, la atracción por lo cultural, y la expulsión o huída ligada al movimiento *Il Risorgimento* que estremecía Italia. Finalmente, también está el interés científico por conocer el nuevo territorio, es el caso de Antonio Raimondi, quien llegó en 1849, recorrió el Perú y estudió su geografía, su flora y fauna, historia, etnografía y folklore. Publicó *El Perú* donde trató de explicar la amplia riqueza del país para así crear un sentido unitario de lo peruano. A mediados de la década de 1860 había italianos muy ricos y trabajadores y para 1876[19] ya eran más de 7,000. Se establecieron sobre todo en las ciudades de Lima y Tacna y el puerto del Callao formando las tres principales colonias italianas del Perú.

El fin del *boom* de la explotación del guano y luego el inicio de la guerra del Pacífico, fueron condiciones adversas para la colonia italiana. Está

[17] Bonfiglio (1994: 305-306) hace referencia a que vinieron de las regiones del nor oeste, especialmente de la costa de Liguria (en mayor proporción de las provincias de Génova y la entonces Chiavari), también de zonas rurales y semi-rurales. La homogeneidad en cuanto al origen regional permitió el establecimiento de redes de solidaridad económica y cohesión étnica.

[18] Entre 1840 y 1880 la presencia de italianos en el Perú creció de dos a diez mil, luego de 1880 disminuyó considerablemente.

[19] Después de la unificación italiana llegan al Perú muchos migrantes que habían luchado incluso al lado de Garibaldi, sobre todo por la crisis económica que se produjo.

documentada la participación de muchos italianos en esta guerra, ellos se hermanaron con los peruanos en contra del enemigo que buscaba apropiarse de las riquezas del país. Ante la inminente llegada de las tropas chilenas a Lima, permanecieron en la ciudad y la defendieron como bomberos voluntarios en las compañías "Roma N° 2", "Italia N° 5" en el Callao, y "Garibaldi N° 6" en Chorrillos, compañías fundadas por italianos. Luego de la guerra el flujo migratorio se niveló, los inmigrantes que llegaban eran, en su mayoría, parientes de los que ya estaban establecidos en el país.

El italiano era muy trabajador y llegó a estas tierras a forjarse un porvenir, llamado por un familiar o por un paisano, y no se dedicó a la agricultura sino al comercio y la pequeña empresa. Podía comenzar a trabajar como ayudante en una tienda o abrir un pequeño negocio y luego, con el producto de sus ahorros, formaba uno mayor o adquiría un fundo[20], dejando el anterior a un familiar recién llegado, o vendiéndoselo a un paisano que se iniciaba. Se desarrolló un proceso de cadenas migratorias de tipo familiar, y una movilidad ocupacional como rasgo característico de este grupo que generó un rápido ascenso económico ya desde la década de 1860.

---

[20] Vásquez Huamán, (2004: 137-138) explica este proceso con un ejemplo: "Esperando establecerse exitosamente como muchos comerciantes italianos lo habían hecho, Fortunato Brescia Tassano, de Cogorno, llegó al puerto del Callao en 1889.
Aunque su primer empleo fue como ayudante en una pequeña tienda de un minorista italiano en el Callao, Brescia planeó establecer su propio negocio tan pronto como le fuera posible. Brescia se dio cuenta de que abastecer minoristas sería beneficioso, y considerando el pequeño tamaño de su capital, era algo sensato que podía ponerse en marcha. Teniendo esto en mente, Brescia adquirió un pequeño fundo, Miranaves, con el objeto de producir productos de panllevar y productos lácteos para proveer pequeña tiendas de italianos, Brescia tenía los tres ingredientes básicos: un portafolio de clientes potenciales, el control de la producción de bienes y servicios y la proximidad geográfica al mercado."

Bonfiglio (1994: 74) menciona que los más ricos comerciantes italianos en Perú en las primeras décadas del siglo XIX estaban relacionados con el comercio marítimo, como tradicionalmente lo habían hecho desde el siglo XVI, luego incursionaron en actividades financieras y en la agricultura a gran escala. Paralelamente, se produjo una interacción dirigida a explorar otros sectores económicos y se asociaron con la élite empresarial de Lima que estaba cerca del gobierno. Hay que mencionar que, aunque la mayoría de italianos se dedicó los negocios, algunos destacaron en otras actividades como la medicina, filosofía, música, artes plásticas entre otras. Entre los artistas se encuentran escultores, grabadores, arquitectos, etc. En la década de 1880, se crearon numerosas instituciones italianas como la Beneficencia Italiana, el Hospital Italiano, el colegio Santa Margherita, el Banco Italiano, Compañías de Bomberos, entre otras para el apoyo de los compatriotas.

Por esos años el gobierno peruano había iniciado una política de inmigración, especialmente de europeos[21], para contribuir a la modernización y desarrollo del país; fomentó la inmigración laboral a la costa para desarrollar la agricultura; y también desarrolló un programa de colonización a la selva con la idea de "mejorar la raza", pero no obtuvo los resultados que se propuso pues fueron muy pocos los que se aventuraron a realizar el viaje un territorio casi inexplorado, debido a las dificultades que planteaba el mismo y a la falta de apoyo del propio gobierno.

[21] Llegaron sobre todo migrantes procedentes de Austria y Alemania que se establecieron en la zona del Pozuzo, Oxapampa.

2.2 EL NACIONALISMO Y LA UNIFICACIÓN ITALIANA: *Il RISORGIMENTO*

Europa en el siglo XIX, y como consecuencia de la Revolución Francesa (1789), se caracterizó por la aparición de dos nuevos movimientos ideológicos y culturales que marcaron el quehacer político, por un lado está el *liberalismo,* anunciado por la Revolución Francesa que defendía las libertades del individuo, y por el otro el *nacionalismo,* entendido como la dimensión colectiva del individualismo proclamado por el primero. Mientras que el liberalismo provocó el nacimiento de un modelo económico nuevo que condujo al "colonialismo" y el "imperialismo", el nacionalismo alteró las fronteras tanto europeas como americanas.

El desarrollo del nacionalismo fue paralelo al de la revolución industrial, y alcanzó su pleno significado a lo largo del siglo XIX. La revolución industrial favoreció el desarrollo económico nacional y el fortalecimiento de la clase burguesa, protagonista de ambos procesos. Un tercer elemento importante en el surgimiento del nacionalismo, fue el romanticismo, una de cuyas fuentes de inspiración fue la propia historia nacional, generando una literatura que expresaba la tradición y el espíritu común de cada pueblo. En este período, y por influencia tanto del romanticismo como del nacionalismo, se crearon las efemérides conmemorativas de los acontecimientos históricos propios, y se

enaltecieron los símbolos patrios, en este mismo contexto surgió *Il Risorgimento*[22].

Il Risorgimento fue un proceso que llevó a la unificación de los diferentes estados en los que esta dividida Italia[23] y se desarrolló entre 1830 y 1870. La península italiana contaba con un pasado cultural glorioso, compartía un idioma y una identidad, pero carecía de unidad política porque había sido fragmentada a consecuencia del derrumbamiento del imperio napoleónico y de la formación del Congreso de Viena[24] de 1815, en virtud del cual, las potencias vencedoras de Napoleón se propusieron dos metas: restaurar el orden político en Europa sobre la idea de un equilibrio de poderes; y remodelar el mapa político de acuerdo con los derechos dinásticos de los soberanos. Realizar la unificación significaba unir desde el interior los países y Estados que formaban Italia y expulsar a los austriacos. Luego de los fallidos intentos de 1831 y 1848, los italianos tomaron conciencia de que para alcanzar su objetivo, era necesario unir esfuerzos bajo la bandera del rey del Piamonte-Cerdeña Vittorio Emmanuele II[25], el ministro Cavour y el revolucionario Garibaldi; así como pedir apoyo militar a Francia en contra de la ocupación. Cavour, fundador del periódico *Il Risorgimento,* que dio nombre al movimiento, fue su principal artífice y en marzo de 1861 hizo proclamar rey de Italia a Vittorio Emmanuele II. La unificación concluyó con la

[22] Es decir, el resurgimiento de una Italia unida.

[23] La península italiana estaba dividida por: la ocupación de los austriacos en el reino de Lombardía y Venecia; la presencia de los Estados Pontificios, bajo la soberanía del Papa; y la existencia de estados independientes, con sistemas de gobierno absolutistas.

[24] El Congreso de Viena estaba en abierta oposición al liberalismo y al nacionalismo.

[25] Vittorio Emmanuele Maria Alberto Eugenio Ferdinando Luca Tommaso di Savoia - Carignano (Turín 1820 - Roma 1878), de la casa de Saboya.

conquista de Venecia en 1866 y la solución del problema de los Estados Pontificios en Roma.

Il Risorgimento también estuvo asociado a ciertas manifestaciones culturales y artísticas, el pueblo italiano adoptó el coro de los judíos cautivos *"Va, pensiero, sull' ali dorate"* de la ópera Nabuco de Verdi, y la entonaba frente a los soldados austriacos, convirtiéndola en un himno de la resistencia; asimismo, escribían en las calles "Viva Verdi", cuyas letras aludían a "Vittorio Emmanuele rey de Italia". Algunos migrantes italianos de mediados del siglo XIX se ubican en este contexto ideológico, intelectuales y estudiantes, tanto republicanos y liberales como monárquicos, comprometidos con las luchas políticas de *Il Risorgimento*. Así por ejemplo, en octubre de 1851 Giuseppe Garibaldi[26], por entonces guerrillero italiano, visitó el Perú y preparó unos bonos para el empréstito Mazzini, a fin de conseguir fondos para la campaña por la unificación de Italia.

En 1861, el Perú fue el primer estado americano que reconoció al estado italiano. La unificación italiana culminó con la toma de Roma en 1870. "Con ello los patriotas italianos vieron culminado un anhelo histórico: Roma ciudad capital, símbolo de la unidad nacional y de la recuperación de la grandeza de Italia en el concierto internacional" (Bonfiglio, 1994: 127). Dado que la unificación se consiguió combatiendo contra el Papa, el acontecimiento se convirtió en símbolo del anticlericalismo para liberales y masones, a la vez que fue motivo de orgullo

[26] Leonardini (1998:74) afirma que en octubre de 1851 arriba Guiseppe Garibaldi que había escapado, en 1834, de la horca saboyana; en el Callao se hospeda en la Quinta Schiantarelli hasta 1852 cuando retorna a Italia con pasaporte peruano.

para los inmigrantes italianos, ya que al recuperar la grandeza de su patria dejaban de ser europeos de segunda categoría. El sector conservador, especialmente la Iglesia Católica, se opuso duramente mediante la crítica en los púlpitos y las plazas públicas en ciudades como Lima y Arequipa. "Como consecuencia de este ambiente clerical y antiliberal, Berninsone señala que la cultura italiana era puesta de lado y no era conocida en el ambiente académico local. Por último señala que los italianos eran tolerados, pero nunca bien aceptados". (Bonfiglio, 1994:131)

Después de la unificación y debido a la crisis económica ocasionada por la situación política de Italia, continuó la migración hacia el Perú hasta la década de 1880, luego se contrajo. Los italianos engrosaron las capas medias y altas de la sociedad peruana sumándose a la elite intelectual que contribuyó activamente con su opinión, dinero y participación directa en los acontecimientos históricos del país.

2.3 PETER BACIGALUPI[27] PROMOTOR DE LA LITOGRAFÍA Y SU PROYECTO EDITORIAL

De origen ítalo-norteamericano, Peter Bacigalupi (imagen 1) nació en 1855, era fotógrafo, litógrafo y tenía un almacén (imagen 2) desde 1870, según lo demuestra un aviso publicitario que aparecía constantemente en el semanario

[27]Es poco lo que se sabe sobre Peter Bacigalupi debido a que no se han encontrado sus datos biográficos, las referencias sobre las que se ha trabajado se hallan en la tesis de Leonardini (1998), los artículos de Tauzin (2003) y Gargurevich (2006), y entre líneas en el semanario "El Perú Ilustrado".

(imagen 3)[28]. De su personalidad se afirma que era entusiasta y trabajador como lo eran muchos migrantes italianos según se ha señalado en el capítulo anterior, y se comenta que no dudaba en encarar cualquier empresa si era posible obtener beneficios de ella. Representó el prototipo de migrante triunfador, nacional o extranjero, que gracias a su trabajo y a la tecnología moderna logró hacer fortuna.



Imagen 1: ***Retrato de Peter Bacigalupi.***
Autor: William Taylor
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1888, 2 (53): 1)
Fotografía proporcionada por la doctora Nanda Leonardini, julio 2006

[28] Leonardini (1988: 72) menciona que Bacigalupi "para 1879 ya radica en Lima". De acuerdo con el aviso presentado en la foto 2, su negocio opera desde 1870, por lo que debió haber estado en Lima antes de esa fecha.

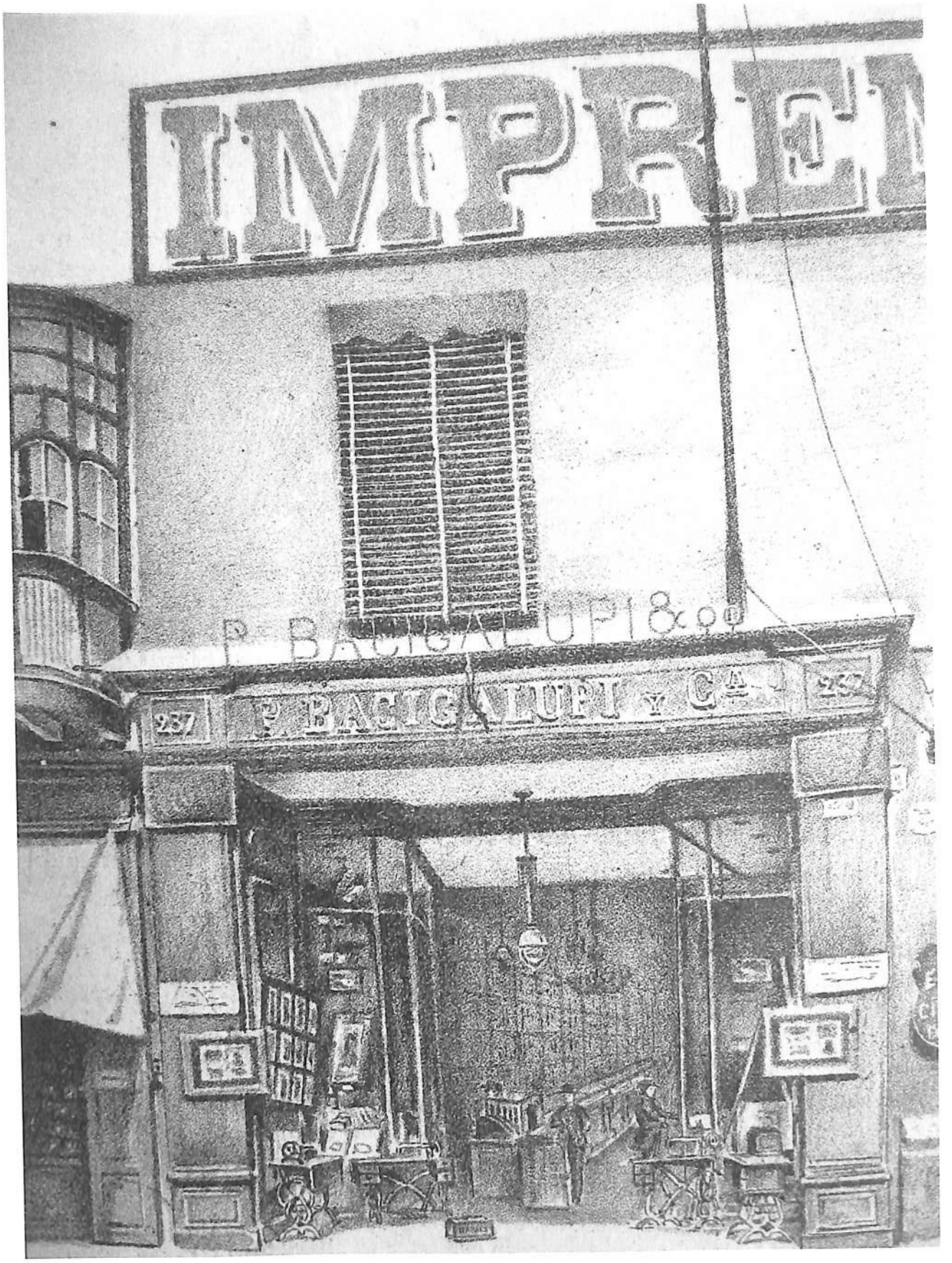


Imagen 2: ***Almacén de Bacigalupi & Co.***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1888, 2 (55): 36)



Imagen 3: Aviso publicitario: ***Peter Bacigalupi. Imprenta y Litografía. Establecidos desde 1870***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1892, 6 (252): 8497)

En su negocio se ofrecía todo tipo de artículos: útiles de escritorio, diversos modelos de lámparas de petróleo (imagen 4), artículos de fotografía[29] y de imprenta. Bacigalupi y Cía. fue la única representante en Perú y Bolivia de las máquinas de coser Davis (imagen 5), de las máquinas fotográficas Kodak instantáneas (imagen 6), representó a la firma J. F. W. Dorman, fabricantes de prensas para imprimir y, tal como se presenta en una nota de *El Perú Ilustrado* llegó a ser agente de la Peruvian Telephone Company importando instrumentos legítimos de Bell (imagen 7).

[29] Gargurevich (2006:139) menciona que Bacigalupi desde su semanario "promovía .... la venta de artículos fotográficos para aficionados y profesionales e incluso ofrecía clases gratis a los compradores".



Imagen 4: Aviso publicitario: ***La célebre lámpara "Rochester"***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (1): 3)



Imagen 5: Aviso publicitario: ***Máquinas de coser "Davis". Peter Bacigalupi & Co. Agentes generales en Perú y Bolivia de las máquinas de coser Davis***
Fuente: *El Perú* Ilustrado (1887, 1 (1): 11)

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
BIBLIOTECA
Facultad de Letras y Ciencias Humanas



Imagen 6: Aviso publicitario: ***Máquinas fotográficas instantáneas Kodak.***
Fuente: ***El Perú Ilustrado*** (1892, 6 (266): 209)

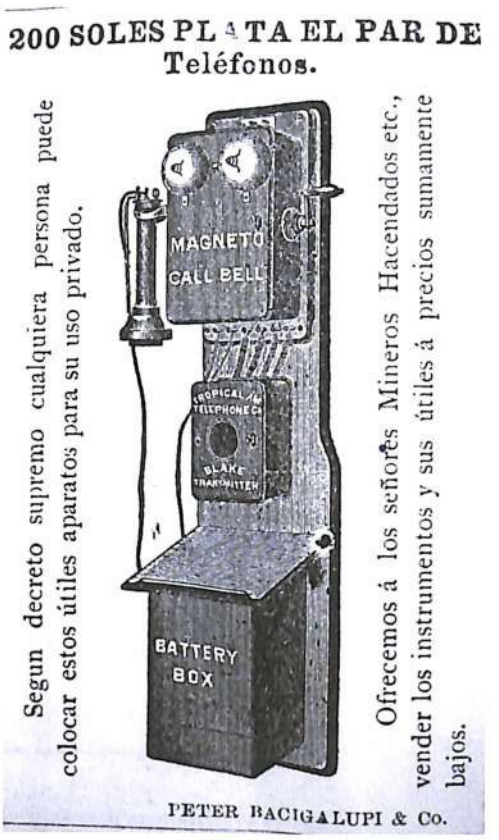


Lámina 7: Aviso publicitario: ***Teléfono a baterías, distribuido por Peter Bacigalupi y Co.***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1888, 2 (71): 309)

2883

"El decreto de 1888 concedió a Bacigalupi y Cía., el privilegio de la implantación del servicio telefónico en Lima; y luego otros decretos ampliaron la concesión a los alrededores" (Basadre, 1939 (2005), t: 10: 139), convirtiéndose en la primera en brindar este servicio.

Su negocio era además, un taller de imprenta (imágenes 8 y 9), de litografía y de fotografía que contaba con los implementos más modernos de la época. En 1887 en sus instalaciones fundó el semanario *El Perú Ilustrado*, que a decir de los investigadores jugó, hasta su último número en 1892, un papel muy importante en el aspecto cultural, literario y artístico de la nación peruana, al convertirse en la principal fuente de información gráfica (Peña Herrera, 1988:244), a pesar que no fue lo suficientemente rentable, como se puede deducir de la siguiente nota:

> A pesar de los fuertes gastos que nos demanda el sostenimiento de EL PERÚ ILUSTRADO, haciendo un nuevo esfuerzo hemos pedido à Europa, expresamente para el semanario, la gran maquina litográfica de que damos una vista al costado la cual nos permitirá mejorar y hacer más rápida la impresión. *(El Perú Ilustrado* (1888, 2 (59): 106).

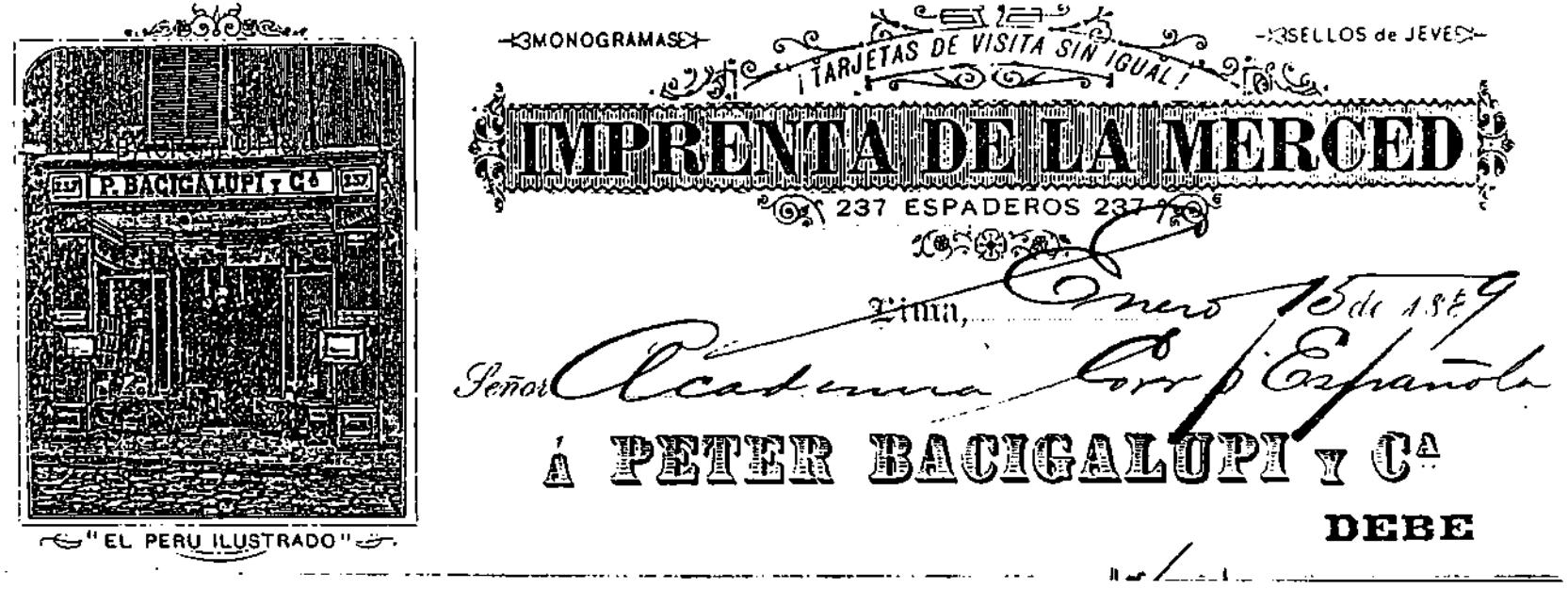


Imagen 8: ***Logotipo de la Imprenta de La Merced, Peter Bacigalupi***



Imagen 9: Aviso publicitario: ***Peter Bacigalupi & Co. 196 Espaderos, 237 ENCUADERNACIÓN***
Fuente: El Perú Ilustrado (1888, 2 (81): 596)

2.3.1 La litografía y la fotografía

"Es hasta el siglo XIX cuando irrumpen dos medios decisivos para la proliferación iconográfica: la litografía y la fotografía, ambos involucrados tanto con la fidelidad como con la cantidad de la imagen reproducida" (Ortiz Gaitán, 2003:25). La litografía[30] es el único sistema de grabado del que se conoce tanto el inventor como la fecha de origen, fue descubierta en 1796 por el inspector cartográfico alemán Aloys Senefelder[31]. En la litografía, a diferencia de las otras técnicas de grabado[32], el dibujo se realiza con lápiz graso, o tinta litográfica, sobre una piedra caliza plana, cuando el dibujo se seca se aplica una solución de ácido nítrico y goma arábiga, luego se lava la piedra y se borra el dibujo con aguarrás (Fernández, 1995: 14). Aparentemente el dibujo desaparece, pero cuando se hace el entintado los trazos atraen y conservan la tinta aceitosa o grasa cuando la piedra está húmeda, mientras que las demás zonas no absorben la tinta. A continuación, se colocaba el papel sobre la piedra y se imprimía ejerciendo presión con la prensa. La ventaja de la litografía sobre las otras técnicas de grabado radica en que permite 'dibujar' en vez de 'tallar' la imagen, y reproducirla un mayor número de veces que el grabado en madera o metal.

[30] Aunque la información referida a la litografía consigna que se trata de una técnica de grabado, se trata mas bien de una técnica de estampación.

[31] Nació en Praga en 1771 y murió en Munich en 1834. En 1796 fundó en Munich el primer establecimiento litográfico. (Zapater y Jareño, 1993: 19)

[32] Leonardini, (1998: 310) menciona que los grabadores también practicaron la litografía, pero cuando publicaban sus anuncios especificaban si eran grabadores o litógrafos. También, en las publicaciones se distinguía si estaban ilustradas con grabados o con litografías.

En la segunda mitad del siglo XIX, la litografía se convirtió en el principal método de reproducción de obras de arte y de ilustración de libros. Al abaratar la reproducción en serie de imágenes, la litografía revolucionó las artes gráficas y favoreció su incorporación a periódicos y revistas, la proliferación de imágenes permitió la aparición de las revistas ilustradas; a pesar del hecho que la litografía no comparte con la tipografía el sistema técnico, debido a que las planchas planas no pueden imprimirse conjuntamente con las formas tipográficas cuyos tipos se caracterizan por tener relieve.[33] Aun así, la prensa se convirtió en el mayor difusor de imágenes al reconocer su importancia como elemento informativo, el binomio imagen/texto enriqueció las publicaciones. La imagen constituyó un testimonio gráfico del texto a la vez que configuró el imaginario visual; brindaba apoyo a la noticia a la vez que la complementaba permitiendo una mejor comprensión del lector. Simultáneamente, contribuyó a la circulación de la imagen y a la formación de un nuevo público, las clases medias, que adquirían dichas ediciones a bajo costo, mediante el sistema de entregas o suscripciones, y luego podían encuadernarlas.

La práctica de la litografía llegó al Perú durante las primeras décadas del siglo XIX, fue traída por impresores extranjeros, italianos, franceses y españoles con el objetivo de satisfacer las demandas del trabajo en las imprentas,

> ... es el mariscal Andrés de Santa Cruz, con su decreto del 22 de diciembre de 1838, quien la protege pues percibe en ella características industriales. A los litógrafos franceses Juan Dedé y G. Ducasse les concede permiso para instalar una industria de esta naturaleza; se les llama "Litógrafos del Museo de Historia Natural de Lima". Entre sus obligaciones ante el gobierno ambos artistas se comprometen a enseñar la litografía a los jóvenes peruanos. (Leonardini, 2003: 21-23)

[33] En *El Perú Ilustrado* las imágenes están emplazadas en la página junto al texto, debido a un trabajo de doble pasada.

Sin embargo, debido a la caída de la Confederación Peruano-Boliviana esto último no se pudo cumplir y algunos impresores establecieron sus talleres en la ciudad de Lima. Igualmente, Ignacio Merino cuando estuvo en Perú, en 1838, además de impartir lecciones de pintura en la Academia de Dibujo y Pintura, como ya se mencionó en el primer capítulo, enseñó la técnica de la litografía.

Por su parte, la fotografía que literalmente significa *escribir con luz*[34] "permitió a los seres humanos ver porciones de su mundo, lugares lejanos, objetos exóticos, rostros, seres ausentes..." (Ortiz Gaitán, 2003:27); nació en Francia fruto de los trabajos de investigación de Nièpce, Fox Talbott y Daguerre. Se considera el año de 1839 como el de su nacimiento, cuando Sir John Herschel utilizó por primera vez la palabra fotografía. Sin embargo, es necesario tener presente que la fotografía sólo es posible gracias a la mediación de la cámara fotográfica y va a ser el desarrollo de la última la que permitió tomar vistas de zonas alejadas.

Según Nicéphore Nièpce (1765-1833), físico francés que realizó las primeras imágenes fotográficas, esta debía llamarse *heliografía,* es decir, lo que escribe el sol. En 1827 consiguió, utilizando una cámara oscura, predecesora de la cámara actual, la primera imagen permanente del patio de su casa, para la que utilizó una plancha de peltre recubierta de betún de Judea. William Henry Fox Talbot (1800-1877), científico, fotógrafo y filólogo británico, pionero de la fotografía, llamó a su invento *calotipo* (de *kalos:* belleza y *typos:* impresión). Presentó su invento a la Academia de Arte de Londres, e intentó vender la patente. Louis Jacques Mandé Daguerre (1789-1851), pintor y fotógrafo francés, inventor del daguerrotipo, asoció la fotografía consigo.

[34] La palabra fotografía viene de dos vocablos de origen griego: *photos:* luz y *graphos:* escribir.

Presentó su invento en la Academia de Ciencia y, pasó meses de negociaciones con el Estado, mientras que montó una tienda en la que vendía todos los equipos. Finalmente, el Estado francés compró su invento y publicó la técnica gratis.

Hacia 1887, fecha de la publicación de *El Perú Ilustrado,* la fotografía ya estaba ampliamente difundida en el Perú, se tiene por ejemplo al francés Eugene Courret, integrante de la Compañía Fotográfica de Eugene Manoury, quien se estableció en Lima hacia la década de 1860. Por otro lado, a pesar de los constantes ensayos que se estaban produciendo en Europa y Estados Unidos, no se había encontrado aún un procedimiento que permitiera llevar de manera mecánica una fotografía a la prensa de impresión, es por esta razón que las ilustraciones se hacían a mano y se imprimían mediante la litografía. Así, las revistas ilustradas contaron con un equipo de colaboradores que enviaban fotografías desde diversos lugares, las mismas que luego eran litografiadas para su reproducción en el taller. La relación entre *El Perú Ilustrado* y la fotografía es indudable, en la sección *advertencias,* constantemente se solicitó la colaboración del público para el envío fotografías y dibujos que fueran de interés para su reproducción litográfica en el semanario.

Precisamente, puesto que la fotografía era considerada como un instrumento de registro fidedigno que permitió una representación inmediata de la realidad, los artistas se apoyaron en la ella para perfeccionar imágenes litografiadas y fueron éstas las que en realidad llegaron al público y contribuyeron al conocimiento del Perú. No se puso en duda la veracidad de la imagen, tanto fotográfica como litográfica, realizada por el artista a partir de la anterior, como se lee en la siguiente cita que apareció en la sección

Nuestros Grabados:

> El otro grabado de la página 13 es el retrato que podemos decir que se ha tomado del natural, puesto que es la fiel reproducción, reproducción de una fotografía.
>
> Los indios CONHIVOS (sic) habitan las márgenes del río Ucayali y sus costumbres serán objeto de artículos que escribiremos más tarde.... (*El Perú Ilustrado,* 1887, 1 (14): 2)

2.3.2 El proyecto editorial

El proyecto editorial de Bacigalupi fue *El Perú Ilustrado*, subtitulado "Semanario para las familias" según se puede leer en su encabezado (imagen 10), circuló entre 1887 y 1892, y fue la primera revista ilustrada que se publicó después de la Guerra del Pacífico. Como afirma Tauzin (2003: 134) el proyecto fue mas bien un arriesgado desafío económico, ya que el Perú en ese momento se estaba recuperando de la derrota en la Guerra del Pacífico. Se convirtió en una alianza de intereses gracias a la participación del taller de litografía que montó en Lima Evaristo San Cristóval, quien se encargó de constituir el fondo gráfico nacionalista. Sus abundantes retratos y grabados atrajeron la atención del público debido a su gran calidad plástica, su fino trazo y su pulcro dibujo, convirtiéndose en "uno de los mejores artistas gráficos de finales del siglo XIX". (Basadre, 1939 (2005), t: 10: 279)



El Perú Ilustrado

SEMANARIO ILUSTRADO PARA LAS FAMILIAS — Editores Propietarios, PETER BACIGALUPI & Co.

AÑO I. | LIMA, SABADO 14 DE MAYO DE 1887. | NUM. 1.

PRECIOS.

Número suelto..... 0 10 cts.
Entregado á domicilio, al més..... 0 40 »
Al semestre..... 2 00 »
Al año..... 3 50

Se solicitan agentes para suscriciones y avisos en toda la República.

Castilla 173.

"EL PERU ILUSTRADO"

MAYO, 14 DE 1887.

PERLAS y FLORES.

La quebrantada salud del señor Dr. D. Abel de la E. Delgado, fundador y director propietario de esta publicación semanal [illegible] tan buen éxito ha alcanzado hasta el presente, no le permite continuar por más tiempo al frente de esta labor para él mil veces querida y á la que ha consagrado, durante cuatro años consecutivos, preferentemente su atención y sus redoblados esfuerzos.

Mas, por esta sola causa, no era posible privar á la culta sociedad de Lima y el comercio en general de la presencia de un periodico tan útil como instructivo y ameno, y es por esto que entre los señores Delgado y Peter Bacigalupi y C.ª cuyo [illegible] empresa, laborioso y [illegible] todos conocido, se ha celebrado un contrato por el cual cede el primero á los segundos, desde la presente fecha, su título de propiedad al semanario «PERLAS Y FLORES,» debiendo aparecer en adelante con el nombre de «EL PERU ILUSTRADO.»

Así, pues, este órgano de la prensa se- [illegible] desde hoy en [illegible] ilustrado, ag- [illegible]

General D. Andrés Avelino Cáceres.

no á la política del pais y esencialmente comercial y literario; y publicará semanalmente los retratos de personas distinguidas en ciencias, artes y letras, política, etc. etc., lo mismo que otras ilustraciones de actualidad palpitante y mérito reconocido.

La dirección de la parte literaria continuará á cargo del señor Doctor Delgado, contando con la eficaz colaboración de los más distinguidos escritores nacionales y muchos del extrangero, cuya lista omitimos esta vez, por ser harto numerosos los nombres que la componen.

Nuestros Grabados.

Al dar principio, hoy, á nuestra labor periodística, tenemos la satisfacción de honrar las columnas de nuestro semanario con el retrato del ilustre General D. Andrés Avelino Cáceres, actual Presidente de la República

Así mismo publicamos una interesante vista de la fabrica nacional de Cerveza y de Hielo de los señores Backus & Johnston, llamada de «Los DESCALZOS,» y uno de los *tipos populares* que en larga colección poseemos, para entre- [illegible]

Imagen 10: Primer número de ***El Perú Ilustrado. Semanario Ilustrado para las familias,*** publicado el sábado 14 de mayo de 1887
Portada: Retrato del Mariscal Andrés Avelino Cáceres
Autor: Evaristo San Cristóval
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (1): 1)

En las páginas de *El Perú Ilustrado* se divulgaron asimismo, ilustraciones realizadas por otros reconocidos litógrafos[35], entre los que destacan se puede mencionar a David Lozano, Belisario Garay, Paulino Tirado, Luis A. Melgarejo, Carlo Fabbri, Williams Irving Taylor, y Aurora San Cristóval (hija de Evaristo); también se publicaron obras realizadas por aprendices, ya que la política de Peter Bacigalupi consistió en abrir las puertas a jóvenes artistas que tuvieran habilidad para el dibujo y estuvieran interesados en aprender la litografía.

Cabe mencionar que Bacigalupi era básicamente comerciante y tenía muchos negocios, razón por la cual también utilizó las páginas de *El Perú Ilustrado* para colocar avisos publicitarios de los productos que ofrecía en su almacén. Probablemente, en un principio fue esa su intención principal, pero tuvo el suficiente juicio de reconocer la importancia de una revista ilustrada y abrió las puertas al trabajo de los litógrafos y pensadores de la época, a pesar que como, se ha mencionado antes, este proyecto no era especialmente rentable[36]. Aun así, Bacigalupi no dudó en hacer denodados esfuerzos por mantener la calidad de la impresión para lo cual las máquinas se fueron renovando constantemente (imagen 11).

[35] Durante la dirección de Clorinda Matto de Turner, muchos de estos nombre aparecen como colaboradores artísticos y P. Schindler figura como litógrafo.

[36] Constantemente aparecen comentarios demostrando las dificultades para la publicación de *El Perú Ilustrado*, como el siguiente: Muchos esfuerzos hemos tenido que hacer para que nuestro modesto semanario llegue al pié (sic) en que se encuentra... (*El Perú Ilustrado*, 1887, 1 (27): 2)



Imagen 11: ***Máquina Litográfica***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1888, 2 (59): 106)

La fuente documental fue la fotografía que era enviada por colaboradores desde el interior del país y el extranjero; también en algunos casos, presentaba reproducciones de ciudades tanto americanas como europeas y obras de arte. Como se ha mencionado líneas arriba, "la fotografía no era una novedad en el Perú desde que en los años 1860 Lima vio instalarse fotógrafos europeos y venderse todo tipo de material fotográfico" (Tauzin, 2003: 144), el mismo Bacigalupi lo hacía en su negocio. Sin embargo, la reproducción de las imágenes fotográficas en la prensa no era posible, por lo que éstas se trabajaron en litografía. Cabe destacar que en la revista también se publicaron imágenes de la flora, fauna, monumentos y habitantes de zonas aun desconocidas de nuestro territorio, enviadas por los naturalistas, biólogos e ingenieros que las exploraron y ayudaron a difundir una imagen de la variada realidad de cada zona.

A los seis meses de haberse iniciado el proyecto, *El Perú Ilustrado* ya había alcanzado una circulación media de tres mil ejemplares. Bacigalupi consiguió hacer de él una publicación de carácter nacional con agentes en distintas ciudades del interior del país como: Callao, Huacho, Trujillo, Ascope, San Pedro, Chiclayo, Lambayeque, Catacaos, Piura, Paita, Cajamarca, Huamachuco, Huaráz, Huánuco, Abancay, Chicla, Tarma, Jauja, Concepción, Huancayo, Cerro de Pasco, Huancavelica, Ayacucho, Puno, Cuzco, Arequipa, Mollendo, Arica, Tacna, Iquique, Chincha Alta, Ayacucho. Y también de carácter internacional ya que tuvo agentes en Panamá, Guayaquil y La Paz. Según Leonardini fue el propio editor quien

> ... se toma la molestia de que su revista estuviese a bordo de los barcos que hacen el recorrido entre Panamá y Valparaíso, para lo cual manda elaborar una carpeta de cuero con el nombre del vapor grabado en oro, destinada a contener el último número... (Leonardini, 2003: 30)

de esa manera *El Perú Ilustrado* llegó a los Estados Unidos, tal como lo prueban las siguientes notas que aparecieron en el semanario desde el primer año de su publicación:

> Extracto de una carta particular de Nueva York.
>
> Aprecio altamente los números de "El Perú Ilustrado" recibidos por este correo, y espero que me seguirá mandándolo, como tendré que hacerlo empastar cuando haya completado una série (sic).
>
> Considero los grabados en ello igual á la misma clase de trabajo hecho en los Estados Unidos, y los retratos de los personajes muy EXACTOS y, sobre todo, preferible á los de las mismas fotografías por ser inalterables. Felicito á mi amigo Don Pedro Bacigalupi sobre la excelencia, artística del PRIMERO y el UNICO periódico realmente artístico publicado en Sud-América.
> Su aftmo. amigo.
>
> Carlos S. Rand" (*El Perú Ilustrado* 1 (17): 10)

> ... Acabo de recibir varios ejemplares de "El Perú Ilustrado", semanario muy interesante y hermoso. He tenido el gran placer de dar una buena noticia en las columnas del "Picayune", que es uno de los periódicos más antiguos del sur de Estados Unidos. Ruego á Uds., se sirvan enviarme los primeros doce números a fin de que yo pueda tener la colección entera. Con este correo van algunos números del "Picayune".
> Su seguro servidor
>
> LAMAR C. QUINTERO
> Redactor del "Picayune" (*El Perú Ilustrado* 1 (24): 2)

> The Daily Picayune de New Orleans EEUU de Norte América (traducción)
>
> El último correo extrangero (sic) nos ha traído algunos números del ameno semanario titulado "El Perú Ilustrado" publicado por los señores Bacigalupi y C^{a}. de Lima. Contiene retratos de los hombres notables del Perú, vistas de localidades peruanas y un material literario abundante y escogido... (*El Perú Ilustrado* 1 (24): 2)

El Perú Ilustrado tuvo una gran calidad artística que se mantuvo constante, y una gran variedad temática, así consiguió aumentar el número de páginas sin subir el precio, pero a pesar de tener una avanzada tecnología de

impresión "no tuvo ... oportunidad de pasar de los grabados en base a fotos a la fotografía periodística propiamente dicha" (Gargurevich, 2006:140). La aparición del fotograbado, método inventado en Europa en 1879, significó el ocaso de las revistas ilustradas con litografías. *El Perú Ilustrado* representó un esfuerzo notable en la utilización de las litografías.

Bacigalupi fue el editor de *El Perú Ilustrado* y entre sus directores[37] figuraron: Abel de la Encarnación Delgado[38], que había sido editor de *Perlas y Flores* y luego de su transferencia a manos de Bacigalupi, participó como redactor durante el primer semestre de la publicación (desde 14 de mayo el hasta el 5 de noviembre de 1887); después estuvo a cargo Zenón Ramírez y desde el 10 de diciembre de 1887 se asoció con Hernán Velarde; Clorinda Matto de Turner asumió la dirección entre el 5 de octubre de 1889 y el 11 de julio de 1891, se convirtió así en la primera directora de una publicación que no fue exclusiva para la mujer, sino que estaba dedicada a la familia. Es importante tomar una referencia de Velásquez Castro (s/f: 2) que "aludiendo al periodo dirigido por Clorinda Matto de Turner, Sánchez califica a esta revista como *la más alta tribuna literaria de Lima*", pues le dio un carácter más liberal, crítico y nacional, al incluir en sus páginas, especialmente literatura peruana relacionada con la realidad social y con la idea de progreso.

[37] En el semanario, los directores son llamados redactores.

[38] En el N° 27, del 11 de noviembre de 1887 se puede leer lo siguiente: " En esta fecha termina el papel en la redacción del Doctor Don Abel de la E. Delgado de acuerdo al convenio Autor con Perlas y Flores... La nueva Redacción ... Don Zenón Ramírez". Desde el N° 81 (12 de diciembre de 1887), Zenón Ramírez se asocia con Hernán Velarde.

Un acontecimiento que puede ayudar a entender la apertura iniciada por Matto de Turner es la publicación de "Magdala"[39] de Henrique Coelho Netto, cuyo contenido desató la ira del Arzobispo de Lima, Monseñor Manuel Antonio Bandini. El semanario quedó censurado por presión de la iglesia y se prohibió, su lectura, venta y difusión bajo amenaza de pecado mortal, así como la lectura de "Aves sin nido", esto último indica que en realidad lo que irritó a la iglesia fue la publicación de la novela de Matto. Sólo la intercesión de Bacigalupi ante la iglesia logró levantar la censura contra el semanario el 7 de julio de 1891, y Matto tuvo que renunciar. Luego de su renuncia, ya no apareció en la revista el nombre del redactor[40].

También es importante señalar el juicio crítico al que estuvo sometido *El Perú Ilustrado* frente a sus pares, en el momento de su publicación, y las exigencias a las que se sometió para mantener su calidad, la misma que fue reconocida por ellos, como lo demuestra la siguiente nota:

> **JUICIOS DE LA PRENSA**
>
> "La Opinión Nacional" del 15 de Junio de 1887
>
> "El Perú Ilustrado", nuevo órgano de publicidad que sale de los acreditados talleres de Bacigalupi y Cª., es un ensayo que ese empresario, tan activo como laborioso, hace para aclimatar entre nosotros aquel género de periódicos...
>
> Sus grabados son casi perfectos: el jóven (sic) peruano á cuyo talento y práctica se van confiado (sic), revela en indefinido perfeccionamiento, las notables cualidades artísticas que posee. En pocos años se ha hecho un maestro.
>
> El material de lectura, á cargo de distinguidos escritores nada deja

[39] En el número 172, del 23 de agosto de 1890.

[40] José Santos Chocano colaboró con el Perú Ilustrado y lo llegó a dirigir por un breve período como aparece mencionado en enero de 1891. Luego fundó un semanario con el mismo nombre.

> tampoco que desear, así para los que gustan de la buena prosa, como para los amantes de la poesía bien interpretada...
>
> Si, como lo esperamos, presta su valiosa y necesaria protección, nuestra culta sociedad podrá enorgullecerse de poseer un periódico ilustrado á la altura de los mejores que aquí nos llegan. (*El Perú Ilustrado,* 1 (6):3)

2.4 *El Perú Ilustrado* y la difusión de la litografía como obra de arte

"El papel de la litografía en la prensa ilustrada nos llevará al carácter estético de la misma" (Pérez, 2005:14), las representaciones como retratos, paisajes, tipos peruanos u otras, presentes en el semanario, a pesar de estar basadas en fotografías y de tener la función primaria de informar, se convirtieron en obras destinadas al goce estético. Así, *El Perú Ilustrado* contribuyó a la circulación de la imagen del país y a la formación de un nuevo público, las clases medias, que adquirían dichas ediciones a bajo costo, mediante el sistema de entregas o suscripciones, y luego podían encuadernarlas. Por otra parte, el cuidado, la dedicación y precisión con los que trabajaron sus litógrafos contribuyó al perfeccionamiento de la técnica y de sus posibilidades plásticas. También es importante mencionar que, al no existir una academia de arte en el Perú[41], el taller litográfico instalado en el local de Bacigalupi, gracias a su política como editor, llegó a convertirse en un espacio de formación para los jóvenes que se iniciaban en la práctica de dicha manifestación plástica. También se convirtió en el lugar de desarrollo profesional para aquellos litógrafos que se habían formado de manera autodidacta[42] y que buscaban difundir sus obras para hacerse conocidos por el público.

---

[41] Es importante mencionar que la Academia de Dibujo y Pintura que funcionó en los ambientes de la Biblioteca Nacional, dejó de hacerlo hacia 1850 por la situación precaria en la que se encontraba, debido a la falta de apoyo del gobierno.

[42] Durante el siglo XIX, era común el aprendizaje de la litografía por medio de manuales que permitieron su difusión y fueron escritos por distintos investigadores de la técnica. Entre ellos destaca el *Manual de*

La siguiente cita que se publicó en el semanario aclara la intención de Bacigalupi

> El estímulo que entre los jóvenes afectos á las Bellas Artes, viene despertando nuestro semanario, hace que cada día nuevas firmas aparezcan al pié (sic) de las composiciones literarias ó dibujos que acojemos (sic) siempre con placer, pues que en taller no vemos sino el noble afán de trabajo y adelanto que anima á nuestra juventud; á esa juventud que los que no la estudien la considerarán frívola tal vez; pero que así como en las horas supremas de la patria supo sacrificar en su defensa una existencia destinada quizás, á altos fines; hoy que la nación busca el convalecimiento preciso, busca también con ardor, en las Ciencias, y las Artes nuevos campos que fertilizar con la simiente del talento y con el riego del estudio. *(El Perú Ilustrado,* 1887, 1 (28): 7)

Así pues, se puede afirmar que hizo escuela contribuyendo al desarrollo del arte de la litografía[43]. Quienes practicaron en los talleres del semanario tuvieron como premio la publicación de sus grabados, lo que a la vez permite entender por qué la calidad de las ilustraciones es, a veces, algo dispar. Un ejemplo del funcionamiento de esta escuela de litografía se puede advertir en algunos grabados, en los que se indica después del título de la imagen "joven que se inicia en el arte"[44].

El Perú Ilustrado también abrió sus puertas a la mujer, como se ha mencionado anteriormente, contó con la participación de Clorinda Matto de Turner en la dirección; asimismo, fueron publicadas las litografías de Aurora San Cristóval.

Litografía de Justo Zapater Jareño y José García Alcaraz de 1878, considerado como el primer tratado sobre el arte de la litografía escrito en castellano, cuya segunda edición es de 1881.

[43] "La cantidad de litógrafos es numerosamente mayor a la de los grabadores, fenómeno vislumbrado con claridad a partir de 1887 cuando nace la revista *El Perú Ilustrado,* espacio cultural donde la práctica de esta disciplina es estimulada" (Leonardini, 1998: 310).

[44] Por ejemplo está el grabado a media página de Miguel E. Olivera, con el siguiente pie: "Calle principal de Ica de joven que se inicia en el arte" (*El Perú Ilustrado,* 1887, 1 (22): 9)

> No cerraremos estas líneas sin llamar la atención de nuestros lectores hacia la autora del dibujo litográfico, que es la tierna niña Aurora San Cristóval hija de nuestro afamado colaborador don Evaristo, quien ha tenido la galantería de obsequiarnos tan preciosa ilustración. Motivo de justo orgullo es pues, para nosotros ver que la vocación artística de un padre inteligente, transmitida á (sic) la hija venga a señalar un nuevo camino industrial à la mujer peruana...*El Perú Ilustrado* (1890, 4 (145): 141...).

También se representó a la mujer artista, como pintora, aunque no se haya consignado su nombre (imagen 12), como se puede apreciar en la siguiente nota explicativa:

> El segundo grabado de la presente edición, bello trabajo de Belisario Garay, representa á (sic) una señorita limeña aficionada al arte de Merino, nos complace sobre manera engalanar así nuestro semanario, alentando de algún modo á (sic) los que sienten en el alma el fuego divino del Arte. *El Perú Ilustrado* (1891, 5 (224): 4051)

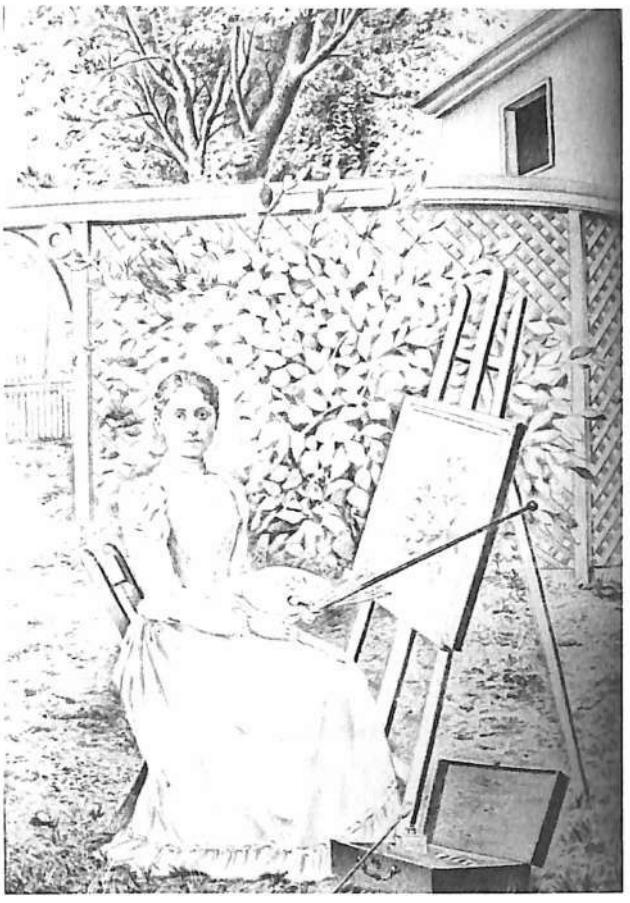


Imagen 12: ***Una Limeña***
Autor: Belisario Garay
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1891, 5 (224): 4052)

Capítulo III

EL SEMANARIO *El Perú Ilustrado* Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIONALIDAD

3.1 *El Perú Ilustrado*

Los investigadores coinciden en identificar a *El Perú Ilustrado* como la primera revista ilustrada[45] publicada en el Perú después de la Guerra del Pacífico. Las litografías del semanario permitieron poner al alcance de buen número de personas representaciones visuales que satisfacían la curiosidad y el deseo de ver y poseer imágenes, por un precio cómodo. Fue posible acceder a representaciones de ciudades y paisajes lejanos, personajes ilustres, eventos recientemente ocurridos y la imaginería de los héroes. Así, la publicación se constituyó "como una de las más importantes por su calidad artística, artículos de contenido, avanzada tecnología de impresión y alcance latinoamericano" (Leonardini, 1998: 316). Tauzin (2003:133) menciona además que, "como el conjunto de la prensa peruana del siglo XIX, ese semanario no ha sido objeto de estudios monográficos aunque presenta un material iconográfico de primera importancia", en el que la imagen cumple un rol estético y simultáneamente las funciones expresiva y comunicativa. Sus antecedentes en el país pueden rastrearse en las revistas ilustradas de mediados del siglo XIX:[46]

---

[45] Las revistas ilustradas son aquellas que presentan, junto al texto, imágenes. Estas imágenes ocupan un lugar importante en la publicación, fuera del texto tipográfico o emplazadas junto a él, y cumplen las funciones de comunicación, didácticas y persuasivas, sin olvidar la decorativa.

[46] Ver Leonardini 1998: 315 y Tauzin, 2003: 133-134.

- *Museo de Limeñadas* (1853), primera revista de su género impresa en el país, tenía 20 páginas con litografías y artículos sobre costumbres.

- *El Monitor de la Moda* (1861), revista que contó con la asesoría de Manuel Atanasio Fuentes, estaba dirigida a la mujer con una serie de artículos sobre modas, cuentos, poesías, novelas, teatro, etc.

- *El Correo del Perú* subtitulado "periódico semanal con ilustraciones mensuales" (imagen 13), publicado entre 1871 y 1876. Fue fundado por los hermanos Manuel y Trinidad Pérez, en sus diversos números introdujo grabados nacionales y extranjeros, algunos tomados de fotografías mientras otros eran importados de Europa o encargados a grabadores ingleses o franceses, pero pronto se prefirió a los artistas locales. Es considerado como un antecedente de *El Perú Ilustrado.*



Imagen 13: **Portada de *El Correo del Perú*, *Periódico semanal con ilustraciones mensuales***
(Fuente: Gargurevich, 2006: 148)

- *Perlas y flores*, revista comercial que se repartía gratuitamente gracias a que se solventaba con la venta de publicidad y fue publicada entre 1884 y 1887. A decir de Tauzin "en la inmediata posguerra no llegó a cumplir la doble vocación "literaria y comercial" que se asignara". (Tauzin, 2003:133)

El primer número de *El Perú Ilustrado* se publicó el 14 de mayo de 1887 y el último apareció el 17 de setiembre de 1892, su periodicidad fue semanal y completó 280 números. La portada del primer número de *El Perú Ilustrado*[47] brinda la información respecto a su origen y se puede comprobar que estuvo íntimamente ligado a *Perlas y flores*:

> PERLAS Y FLORES.
>
> La quebrada salud del Dr. D. Abel de la E. Delgado, fundador y director de esta publicación semanal que tan buen éxito ha alcanzado hasta el presente, no le permite continuar por más tiempo al frente de esta labor para él mil veces querida y á la que ha consagrado, durante cuatro años consecutivos preferentemente su atención y sus redoblados esfuerzos.
>
> Mas por esa sola causa, no era posible privar á la culta sociedad de Lima y al comercio en general de un periódico tan útil como instructivo y ameno, y es por esto que entre los señores Delgado y Peter Bacigalupi y C^{a}, cuyo carácter emprendedor, laborioso y progresista es de todos conocido se ha celebrado un contrato por el cual cede el primero á los segundos, desde la presente fecha, su título de propiedad al semanario "PERLAS Y FLORES", debiendo aparecer en delante con el nombre de "EL PERU ILUSTRADO".

Respecto a las causas por las que dejó de publicarse, Tauzin (2003: 133) menciona que el semanario dejó de salir tras un incendio que destruyó la imprenta, pero no precisa la fecha. En la investigación hemerográfica no se ha encontrado la referencia de dicho acontecimiento, pero se halló una nota sobre el incendio del almacén de P. Bacigalupi & Co., situado en la esquina de La

[47] Ver imagen 10: Portada del primer número de *El Perú Ilustrado*.

Merced, en la que se precisa la fecha, el 13 de enero de 1884, es decir, casi tres años antes de que se fundara *El Perú Ilustrado*, acompañada por una litografía (imagen 14).

> Mañana, aniversario de la hecatombe de Chorrillos y San Juan, lo es también del terrible incendio que destruyó por completo el establecimiento de nuestros Editores, haciéndoles perder el fruto de algunos años de constante labor.
> ...
>
> Como un recuerdo del desgraciado incidente que nos ocupa, encabezamos estas líneas con el grabado que representa el establecimiento de nuestros Editores, presa de las llamas y reproducimos del N° 15014 de "El Comercio". (*El Perú Ilustrado,* 1889, 2 (88): 822)

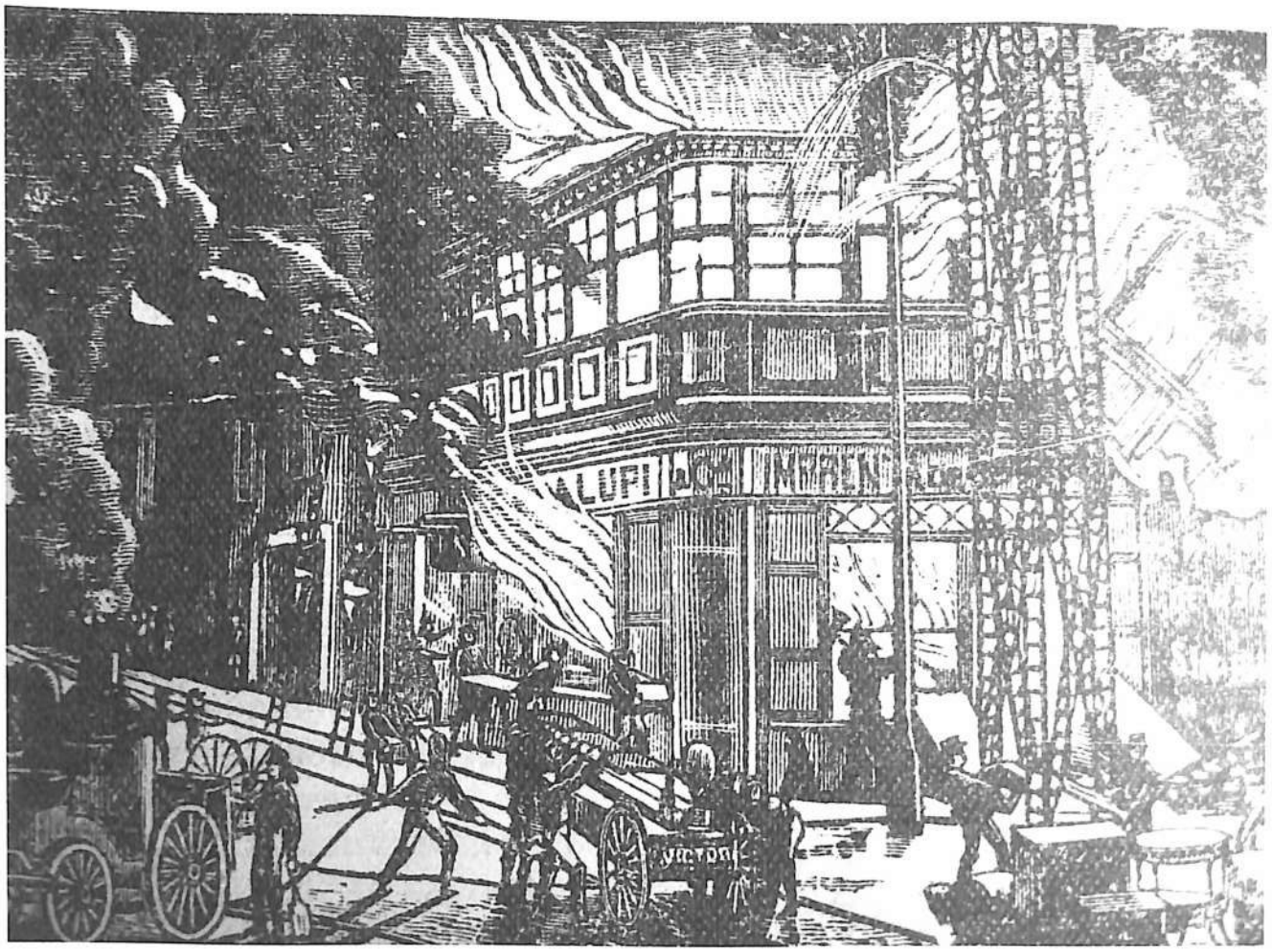


Imagen 14: ***Incendio del Almacén de P. Bacigalupi & Co. situado en la esquina la Merced. 14 de enero de 1884***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1889, 1 (88): 822)

Al revisar los últimos ejemplares, se encontró una nota referida a la huelga de tipógrafos[48]. Basadre hace referencia de esta de la siguiente manera:

> El 20 de junio de 1892 se produjo la huelga de tipógrafos en las imprentas de Lima en contra de los salarios que estaban percibiendo y en demanda de la tarifa que regía en 1869. Ello implicaba un aumento del 50% en dichos jornales. Algunos diarios hallaron dificultades para aparecer; pero las imprentas principales se encontraron con que ofrecía sus servicios un mayor número de operarios del que necesitaban. (Basadre, 1939 (2005), t: 10: 203).

De lo anterior se desprende que, *El Perú Ilustrado,* dejó de publicarse debido a la confluencia de factores relacionados con los problemas económicos que afrontaba constantemente, la participación de los trabajadores en la huelga de tipógrafos fue consecuencia de esta situación. Además, existe un factor tecnológico a considerar, se trata de la introducción del fotograbado, una técnica de reproducción de la imagen: "la fotografía reproducida por sí misma" (Basadre, 1939 (2005), t: 10: 293), y al parecer *El Perú Ilustrado*, por los problemas internos, no tuvo posibilidades de adecuarse a este cambio a pesar de su avanzada tecnología de impresión.

El primer número costó 10 centavos, pero el segundo -21 de mayo 1887- tuvo el precio de 20 centavos, en realidad durante el primer semestre, el precio del semanario osciló entre 10, 15 y 20 centavos y contaba con doce páginas. Desde el segundo semestre el precio se mantuvo en 20 centavos, aunque la cantidad de páginas podía ser de doce a dieciséis y aumentaron los grabados. Sin embargo a pesar de las dificultades económicas, fue necesario mantener un precio

[48] "Con motivo de la huelga de tipógrafos, que entorpeció en tanto el trabajo en nuestros talleres, sale la presente edición con algún atraso, circunstancia que disimularán nuestros abonados." (*El Perú Ilustrado,* 1892, 6 (268): 254)

estable y la calidad de la publicación constante, por lo que se incrementaron considerablemente las páginas, llegó a tener hasta cuarenta que se dedicaron sobre todo a avisos publicitarios de artículos importados, algunos de los cuales se vendían en el almacén del propio Bacigalupi.

Además de la venta de publicidad que se demuestra por la presencia y continuo aumento de los avisos ofreciendo diversos productos, en *El Perú Ilustrado* se ensayaron varias estrategias para poder mantener el precio del semanario y, a la vez, incrementar las ganancias. Entre noviembre de 1890 y marzo de 1891, se organizó un concurso artístico entre dos de sus litógrafos más importantes David Lozano y Belisario Garay, mediante la participación de sus lectores a través de un cupón insertado en la revista. En marzo de 1891 los resultados son los siguientes: "Lozano obtiene el premio de cien soles pues logra 1428 votos sobre Garay que alcanza 1381". (Leonardini, 2003: 113).

Otra estrategia fue la organización de la rifa del cuadro *La respuesta de Bolognesi*, aunque no se menciona al autor de la obra ni sus características, porque el público podía acercarse a observarlo ya que se encontraba expuesto en los almacenes de P. Bacigalupi. La rifa contó con la autorización del gobierno, y su finalidad probablemente fue recaudar fondos para la publicación del semanario, durante sus últimos meses (imagen 15).



RIFA

Con autorización del Gobierno

5.000 Boletos á S. 2 plata

EL CELEBRE CUADRO

LA RESPUESTA de BOLOGNESI

LOS BOLETOS SE VENDEN

en casa BACIGALUPI

y se remiten á cualquiera parte al recibir su valor en estampillas nuevas.

La rifa se verificará el 6 de Junio (Aniversario de la batalla de Arica), con la intervención del Honorable Concejo Provincial.

Imagen 15: **Rifa del cuadro *La respuesta de Bolognesi.***
Aviso que apareció en varios ejemplares del semanario durante 1892
Fuente: *El Perú Ilustrado*, 6 (252): 8527

Lo interesante de la rifa es que se ofreció un cuadro cuyo tema era, en ese momento, totalmente significativo para la construcción del sentimiento nacional, *La respuesta de Bolognesi*, que se sintetizó en la frase "lucharemos hasta quemar el último cartucho", y simbolizó el valor de los peruanos que continuaron en la batalla aun cuando ya habían perdido cualquier esperanza de vencer; a la vez, también es reveladora la fecha de la celebración de la rifa, pues se escogió aquella en la que se conmemoraba la Batalla de Arica. Como se ha mencionado antes, es cierto que Bacigalupi era un gran negociante y, paralelamente se puede afirmar, que también sacó provecho de la situación, en favor de su proyecto editorial, pero su compromiso con el Perú se demuestra en la elección del tema del cuadro a rifar. A la vez concitó solidaridad para con la colonia por el sacrificio de un italiano por el Perú, así que fueron varios los objetivos incluyendo la simpatía por su esfuerzo.

3.2 REFERENTES FORMALES E IDEOLÓGICOS

Tauzin (2003: 134) menciona que el modelo que siguió *El Perú Ilustrado* estuvo inspirado en las revistas españolas, fundamentalmente en *La Ilustración Española y Americana* subtitulada "Museo Universal.- Periódico de Ciencias, Artes, Literatura, Industria y Conocimientos Útiles" (imagen 16), publicación ilustrada y cultural, que presentaba noticias de actualidad, y de divulgación artística, literaria, histórica y científica.

La Ilustración Española y Americana, una de las publicaciones periódicas más importantes de España, fue fundada por Abelardo de Carlos en 1869 y hasta 1870 tuvo una periodicidad semanal, a partir de entonces pasó a ser decenal y se publicó hasta 1921. Regularmente presentaba xilografías (grabado en madera) que, algunas veces, se inspiraban en fotografías. *La Ilustración Española y Americana* contó con colaboradores que incluso se trasladaron al campo de batalla del conflicto de Crimea (entre 1853 y 1856), y realizaron numerosos dibujos. También surgieron otros autores que desarrollaron una importante labor y ayudaron a difundir una imagen contemporánea de la realidad de cada zona de España. El valor de su trabajo es incuestionable dadas su inmediatez y veracidad. Se ha podido revisar el artículo de Miguel Márquez titulado *D. Abelardo de Carlos y La Ilustración Española y Americana*[49] en el que describe la revista e incluye imágenes de las portadas y del interior, y se puede afirmar que *El Perú Ilustrado* es deudor de dicha publicación en cuanto a diseño, contenido y

[49] No se ha tenido la oportunidad de acceder directamente a ejemplares originales de *La Ilustración Española y Americana*, la colección facsimilar completa está colgada en Internet en la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, sección Hemeroteca.

presentación, sin olvidar el nombre. Según la descripción que él hace, y lo que se ha podido observar en la red, es evidente que la estructura de ambas es muy similar, coincidiendo en:

- *El diseño de la portada,* (imágenes 16 y 17) se caracteriza porque predomina la información gráfica distribuida de la siguiente manera: en la parte superior, la viñeta con el nombre de la revista y, en la parte inferior el retrato de un personaje, en *La Ilustración Española y Americana* se prescinde del texto.

- *El diseño de la viñeta, La Ilustración Española y Americana* presenta una serie de elementos que fueron recogidos en la primera viñeta de *El Perú Ilustrado* como son aquellos que representan a la cultura occidental y que se encuentran en primer plano, en la parte inferior central: el globo terráqueo, el busto de mármol, la lira, la paleta del pintor y el libro. A la izquierda, se observa la presencia de personajes que realizan su trabajo, en la revista española se trata de labores agrarias, mientras que en la peruana, se trata de mineros. Las diferencias radican en el tratamiento de los elementos que se ubican a la derecha, en *La Ilustración Española y Americana* hay dos salvajes, emplumados y de piel oscura; y el fondo presenta el paisaje urbano de una ciudad española, con edificios medievales y de influencia árabe.



Imagen 16: **Portada de *La Ilustración Española y Americana.* Museo Universal. Periódico de Ciencias, Artes, Literatura, Industria y Conocimientos Útiles**, del 8 de febrero de 1879
Fuente: http://laiguanailustrada.blogspot.com/2009/05/illus-la-ilustracion-espanola-y.html (fecha de la consulta: 31.08.09, 22:31)



SEMANARIO ILUSTRADO PARA LAS FAMILIAS — Editores Propietarios: PETER BACIGALUPI & Co.

AÑO I. | LIMA, SABADO 22 DE OCTUBRE DE 1887. | NUM. 24

PRECIOS.

Número suelto.... 0 20 cts.
Entregado á domicilio, al més..... 0 60 »
Al trimestre ó sea 13 números.... 1 50 »
Al semestre..... 3 00 »
Al año..... 6 00 »

En el extrangero, al año, 1 sol extra.

No se admitirán suscriciones sino se hace el pago adelantado.

Casilla 173.

"EL PERU ILUSTRADO."

Advertencias.

Recomendamos á nuestros abonados, se dignen indicarnos las faltas que tuvieren los repartidores en la distribución de este semanario, para enmendarlas inmediatamente.

Toda comunicación referente á este semanario debe dirigirse á los Editores Propietarios Peter Bacigalupi y C.ª, Espaderos 237 ó Casilla N.° 173 del Correo.

Ningun recibo perteneciente á este periódico, será válido, si no lleva el sello de la Administración.



Señor Daniel C. Urrea.
Director General interino de los Correos del Perú.

PRECIOS para AVISOS

Una columna por mes, $ 15 oro americano.
Media columna..... 10 » »
Cuarto de idem..... 5 » »
Una pulgada..... 2 » »

Se solicitan agentes para suscriciones y avisos, en toda la República.

Agentes de este Semanario.

Gmo. Widlund - Callao.
Felipe Mac Gregor—Huacho.
A. T. White—Chimbote.
A. M. Hahn y C.ª—Trujillo.
Felipe Machiavello - Ascope.
Castañeda y C.ª—San Pedro.
Gerónimo deña Torre—Chiclayo.
Germán Leguía—Lambayeque.
Pedro N. Montero—Catacaos.
Ramón Manzanares—Piura.
Emilio Clark—Piura.
J. Ernesto Lañas—Paita.
F. Alfonso Pezet—Panamá.
P. Janer—Guayaquil.
Angel Bonaspetti—Cajamarca.
Gamio Hermanos—Huamachuco.
Estremaydoro Hermanos—Huaraz
Alberto Baroni—Huánuco.
Gonzalo Araoz—Abancay.
Julius Schultz—Chicla.
Florentino Beraún—Tarma
José M. Málaga—Jauja.
M. F. Valladares—Concepción.
Manuel F. Peña—Huancayo.
Luis Morando—Cerro de Pasco.
L. Pineda—Hancavelica.
Gerardo Saez—Ayacucho.
Lizandro Cazorla—Puno.
Víctor M. Calderón—Cuzco.
Doctor Javier Delgado—Arequipa
Cazorla Hermanos—Mollendo.
M. Vasquez de Velazco—Arica.
J. Vaccaro—Tacna.
M. Gamón é hijo—Iquique.

Imagen 17: **Portada de *El Perú Ilustrado.* Semanario para las familias,** del 22 de octubre de 1887

- *La sección nuestros grabados,* en la que se presenta la información sobre los grabados que se encuentran tanto en la portada como en el interior de la revista, en ambos casos se incluye el nombre[50] del dibujante, el grabador y, se consigna el del fotógrafo que envió la fuente.

- *La presencia de litografías,* parte más importante de la publicación que presenta una imagen contemporánea de las condiciones de cada zona del país. Las litografías estaban distribuidas en varias páginas, alternadas con el texto y, en ambos casos, fueron realizadas a partir de fotografías enviadas por colaboradores.

- *Las crónicas* o comentarios de algunos acontecimientos del momento, como la llegada de algún personaje importante, noticias internacionales o alguna nota necrológica. En el caso de *El Perú Ilustrado,* se reseñaron también las veladas literarias como aquellas realizadas por Clorinda Matto de Turner.

- *Artículos* de divulgación sobre diversos temas de actualidad: historia, literatura, arte, etc., *El Perú Ilustrado* concentró en sus páginas mucha producción literaria, principalmente peruana, de la época.

- *Relatos de ficción, poesía, historia, descripción de obras de arte,* se trata de textos originales de autores de prestigio.

---

[50] "El número de colaboradores que firmaron sus dibujos en *El Perú Ilustrado* duplicó en el espacio de dos años, pero no se beneficiaron de un reconocimiento público hasta octubre de 1889 cuando Clorinda Matto de Turner asumió la dirección de la revista e hizo figurar los nombres de todos los dibujantes." (Tauzin, 2003: 148)

- *Publicidad*, era variada e iba insertada en la mayoría de las páginas ocupando grandes áreas. En estas revistas, los avisos publicitarios difundían los principales establecimientos comerciales y ofrecían una variedad de artículos de consumo.

- *Pasatiempos*, como jeroglíficos y caricaturas que se incluían en las páginas finales de cada número.

Fue la misma motivación la que impulsó a sus fundadores a la creación y permanencia de ambas revistas, con el deseo de divulgar la cultura asociada a la imagen. Cabe destacar que el español Abelardo de Carlos, editor de *La Ilustración Española y Americana,* y el ítalo-norteamericano Peter Bacigalupi, de *El Perú Ilustrado,* se caracterizaron por tener una personalidad emprendedora. La diagramación de las páginas es similar, a tres columnas, pero al no haber podido acceder directamente a algún ejemplar de la revista española, no es posible comparar la presencia de avisos publicitarios de naturaleza comercial o la cantidad de ellos que en el caso de *El Perú Ilustrado* es un elemento muy significativo[51]. También es necesario anotar que, tanto *La Ilustración Española y Americana* como *El Perú Ilustrado,* impulsaron el desarrollo de la litografía, en

[51] La publicidad contenida en el semanario muestra un número significativo de avisos de productos importados que se distribuían en diversos negocios, entre los que destacaba el propio establecimiento de Bacigalupi y Co., lo que significó la difusión de sus productos para favorecer su comercialización, así como la venta de espacios publicitarios. Es interesante el comentario de Velásquez Castro (s/f: 3) referido a si se toma al azar un número se encuentran avisos publicitarios de cigarrillos egipcios, té chileno, cerveza, calcetines, botiquines sillones, armarios, pianos y artículos de ferretería norteamericanos, seguros de vida de la New York Life Insurance Company, aceite inglés para el cabello, salsa inglesa Lea & Perrins, lámparas de petróleo, máquinas de coser Davis, teléfonos a baterías, máquinas para imprimir, cámaras fotográficas Kodak, maquinaria para llevar piezas a lomo de mula, perfumes, Emulsión de Scott, gran variedad de licores, cerveza, papel bromuro e implementos para la fotografía, joyas de G. Welsh & Co., etc. Asimismo, Tauzin (2003:149) menciona que en 1890 de un total de 35 páginas, más de 15 estaban conformadas por anuncios y sólo 4 correspondían a las ilustraciones.

ambas revistas se organizaron concursos con la finalidad de sacar a la luz nuevos valores en la técnica de la litografía.[52]

En cuanto a la ideología, esta fue marcada por la influencia norteamericana de revistas del tipo de el *Harper's Monthly Magazine* (1850) y primordialmente del *Harper's Weekly Magazine.* "A journal of Civilization" (1857-1922), las más famosas de la época. En ellas se exaltaba al individuo capaz de superarse gracias a su propio arrojo, siendo Peter Bacigalupi, editor de *El Perú Ilustrado*, uno de los ejemplos más representativos de lo que se podía lograr a fuerza de empeño y visión.

El semanario norteamericano de opinión literaria (imagen 18) que se publicaba en Nueva York, estuvo inspirado en el *Illustrated London News,* permitió el acceso a filósofos, pensadores y literatos, norteamericanos y británicos, para que publicaran en sus páginas. Se encuentran rasgos centrales que coinciden en ambas publicaciones: la pluralidad de sus colaboradores y la de los géneros literarios; la calidad de su contenido y la participación de los principales litógrafos para ilustrarlos.

[52] Una de las vias que la *Ilustración Española y Americana* encontró para sacar a la luz nuevos valores, ya fueran escritores o pintores, fue la organización de concursos. (Márquez, 203). En el caso de *El Perú Ilustrado,* se invitaba a los jóvenes que tuvieran disposición para el dibujo y el premio era la publicación de su litografía, ver nota 33.

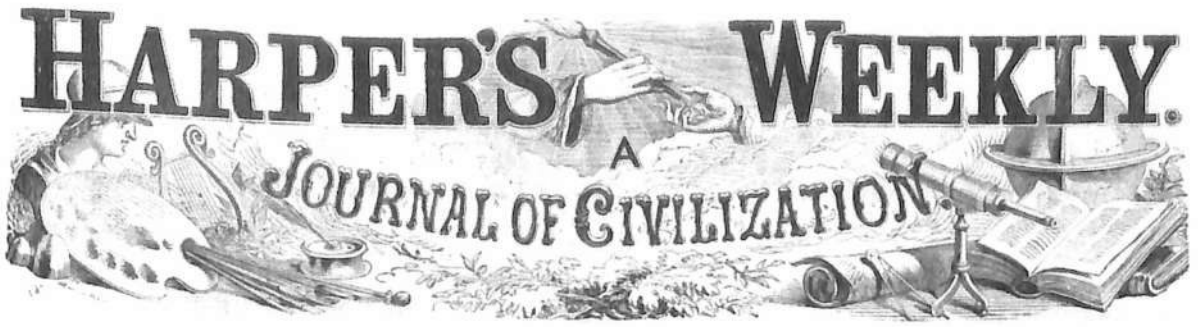


Imagen 18: **Viñeta del *Harper's Weekly. A Journal of Civilization***
Fuente: http://www.sonofthesouth.net/leefoundation/civil-war/1862/october/lincoln-cartoon.htm (fecha de la consulta: 30. 06.2006)

En la viñeta del Harper's Weekly aparecen los mismos elementos representativos de la cultura occidental, que se repiten tanto en *La Ilustración Española y Americana*, como en *El Perú Ilustrado*, ubicados igualmente en primer plano, en la parte inferior, pero distribuidos de manera diferente: a la izquierda, el busto de mármol, la lira, la paleta del pintor y la pluma, hacia la derecha figuran el libro y el globo terráqueo, mientras que al centro, se observan hojas.

El carácter de *El Perú Ilustrado* queda perfectamente claro en la siguiente nota que aparecía constantemente en la primera página, desde el primer número:

> "El Perú Ilustrado" publicará siempre retratos de hombres notables del Perú y de los demás pueblos de América Latina -, dibujos que representan monumentos, poblaciones, costumbres, tipos, etc., del país de los otros pueblos hermanos; figurines de las ultimas modas de Europa y Norte América; geroglíficos (sic), problemas de ajedrez y otras recreaciones análogas. El material literario se escoge con el mayor esmero, prefiriéndose siempre lo que sea nacional. (1887, 1 (12): 1)

El Harper's Weekly se caracterizó por tener una filosofía política liberal – que se mantuvo a lo largo del tiempo-, además, documentó el progreso de la

Guerra Civil, encabezó la cruzada por las reformas políticas y civiles, sobre todo la defensa de la Unión en la Guerra de Secesión y la abolición de la esclavitud, y publicó ensayos originales de alta calidad, así como novelas por entregas.

3.3 *EL PERÚ ILUSTRADO* Y LAS ARTES GRÁFICAS

Las artes gráficas se pueden definir como la concepción formal, la presentación y la confección de una publicación impresa; mientras que el diseño de una publicación se refiere específicamente al ordenamiento de todo el material: textos, ilustraciones y publicidad que conforman su morfología. En cuanto a la diagramación, esta se refiere a la formulación de las normas para presentar visualmente el contenido de la publicación, es decir, la manera de distribuir los diversos elementos como textos, gráficos y espacios en blanco, entre otros, tomando en cuenta que se debe presentar una división ordenada por secciones de las páginas.

Desde mediados del siglo XVII hasta mediados del XIX, las publicaciones periódicas eran artesanales y los aspectos estéticos como la legibilidad, se dejaban en manos del editor, precursor del moderno diseñador gráfico. A partir de mediados del siglo XIX, la invención de la fotografía y el desarrollo de las artes gráficas y de la litografía, permitieron el surgimiento de diarios, periódicos y revistas con ilustraciones en las que no se usaba color. En estas publicaciones ilustradas el diseño era modular y la página se dividía en columnas[53].

[53] Las columnas vienen a ser las divisiones internas de la masa textual en grupos iguales en una página impresa.

El Perú Ilustrado puso de manifiesto, desde un primer momento, la preocupación por la calidad de la impresión y de los contenidos, convirtiéndose en un medio de difusión de imágenes y, por ende, de ideas. El siglo XIX fue el siglo de la imagen impresa. La imagen jugó un papel fundamental en lo que se podría llamar el desarrollo de una cultura visual.

3.3.1 DISEÑO DE LA PORTADA

Como se ha expuesto en el punto anterior, es indudable que las portadas de *El Perú Ilustrado* están inspiradas en la portada de *La Ilustración Española y Americana*, y a la vez ambas son ejemplos significativos de la mentalidad de la sociedad finisecular decimonónica, tanto europea como peruana, de la que formaba parte Peter Bacigalupi. Los diseños de las portadas, además, repiten un esquema común en revistas de fines del siglo XIX, es decir: presentan una viñeta que ocupa casi la mitad de la primera página y debajo una imagen. Normalmente el nombre de la revista va acompañado de una frase explicativa como *El Perú Ilustrado.* Semanario para las familias. Las portadas se dividen en dos zonas, la viñeta en la parte superior y debajo el retrato de un personaje peruano importante y, algunas veces extranjero.

Después de analizar todo el material, se ha podido comprobar que *El Perú Ilustrado.* Semanario para las familias tuvo dos viñetas y al menos, dos formatos de portada, uno de ellos con cierta variación, que se detallan a continuación:

Primer formato de portada:

Después de revisar las colecciones de *El Perú Ilustrado,* se pudo determinar que los formatos de las portadas que presentan en la parte superior la primera viñeta se subdividen en dos tipos. El cambio se justifica porque fue necesario reimprimir los primeros números del semanario, esto se manifiesta en notas que se publicaron en algunos ejemplares en los que se señalaba que los nuevos suscriptores del semanario solicitaban completar los números faltantes, pero no se encontró referencia a fechas o números requeridos. Fue de gran sorpresa descubrir, cuando la tesis estaba entrando en su fase final, que existieron ejemplares correspondientes a la misma fecha y con el mismo número, que presentaban una diagramación de portada diferente.

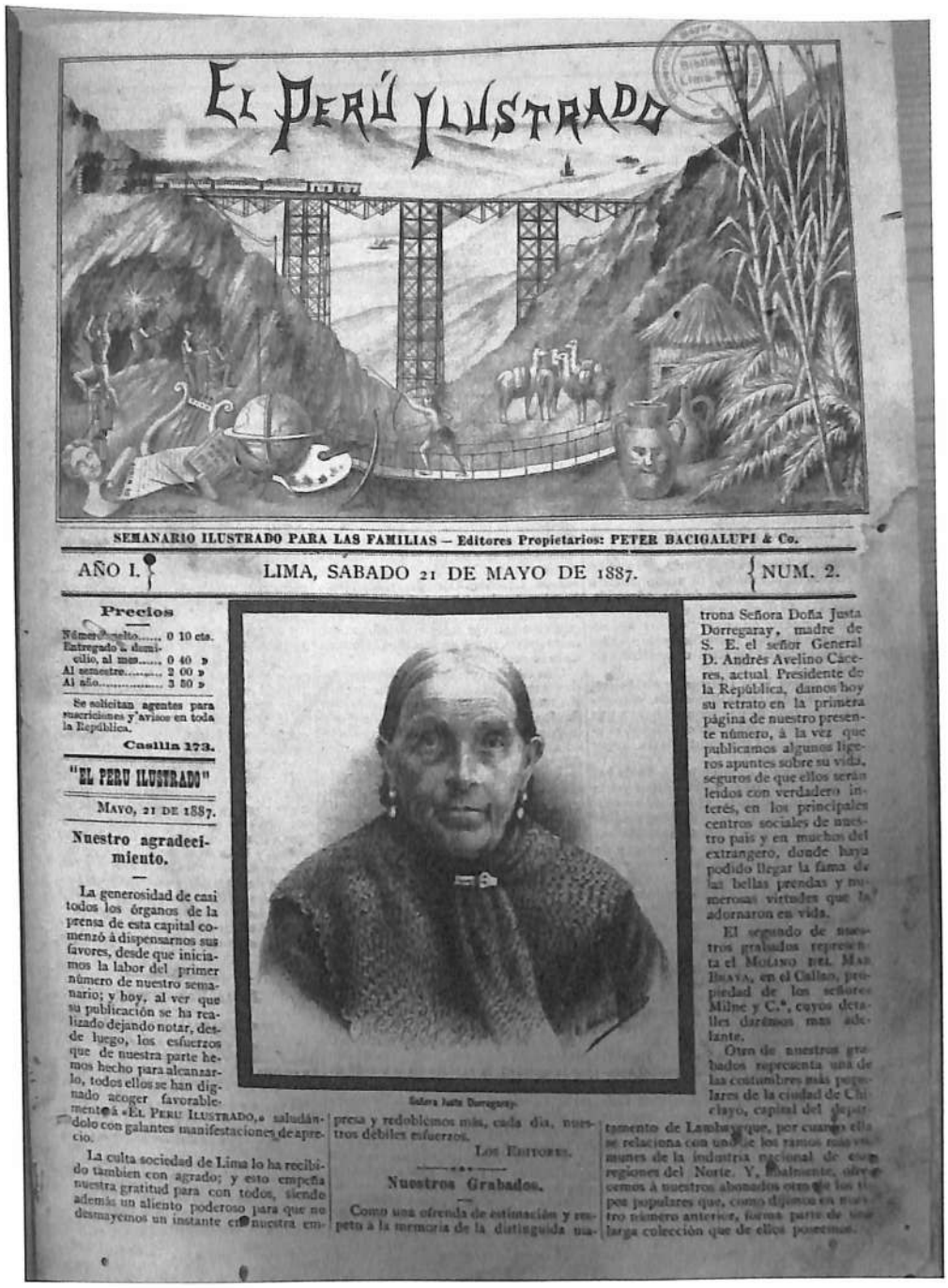
Tipo A:

En un primer momento, a ambos lados del retrato y en la parte inferior se presentaban columnas con texto, la apariencia general era bastante apretada. La biografía del personaje retratado se encontraba inserta en la portada. Era importante destacar si el personaje retratado estaba vivo o no, si el retrato presentaba un marco formado por una línea negra muy gruesa (imagen 19), era señal de que había fallecido. La presencia del marco producía una sensación de rigidez en la composición.

Tipo B:

En la reimpresión, la parte superior se mantuvo, mientras que las columnas de texto solo aparecieron a ambos lados del retrato y no en la parte inferior, creando una apariencia general más libre. Además, el retrato ya no

presentaba marco (imagen 20), aunque para entonces el personaje hubiese fallecido. Sólo se modificó el aspecto de la portada, la información de los textos no se actualizó en la reimpresión ni se cambió el sentido del contenido.



El Perú Ilustrado

SEMANARIO ILUSTRADO PARA LAS FAMILIAS — Editores Propietarios: PETER BACIGALUPI & Co.

AÑO I. | LIMA, SABADO 21 DE MAYO DE 1887. | NUM. 2.

Precios

Número suelto..... 0 10 cts.
Entregado á domicilio, al mes..... 0 40 »
Al semestre..... 2 00 »
Al año..... 3 80 »

Se solicitan agentes para suscriciones y avisos en toda la República.

Casilla 173.

"EL PERU ILUSTRADO"

MAYO, 21 DE 1887.

Nuestro agradecimiento.

La generosidad de casi todos los órganos de la prensa de esta capital comenzó á dispensarnos sus favores, desde que iniciamos la labor del primer número de nuestro semanario; y hoy, al ver que su publicación se ha realizado dejando notar, desde luego, los esfuerzos que de nuestra parte hemos hecho para alcanzarlo, todos ellos se han dignado acoger favorablemente á «El Perú Ilustrado,» saludándolo con galantes manifestaciones de aprecio.

La culta sociedad de Lima lo ha recibido tambien con agrado; y esto empeña nuestra gratitud para con todos, siendo además un aliento poderoso para que no desmayemos un instante en nuestra empresa y redoblemos más, cada dia, nuestros débiles esfuerzos.

LOS EDITORES.

Señora Justa Dorregaray.

trona Señora Doña Justa Dorregaray, madre de S. E. el señor General D. Andrés Avelino Cáceres, actual Presidente de la República, damos hoy su retrato en la primera página de nuestro presente número, á la vez que publicamos algunos ligeros apuntes sobre su vida, seguros de que ellos serán leidos con verdadero interés, en los principales centros sociales de nuestro pais y en muchos del extrangero, donde haya podido llegar la fama de las bellas prendas y numerosas virtudes que la adornaron en vida.

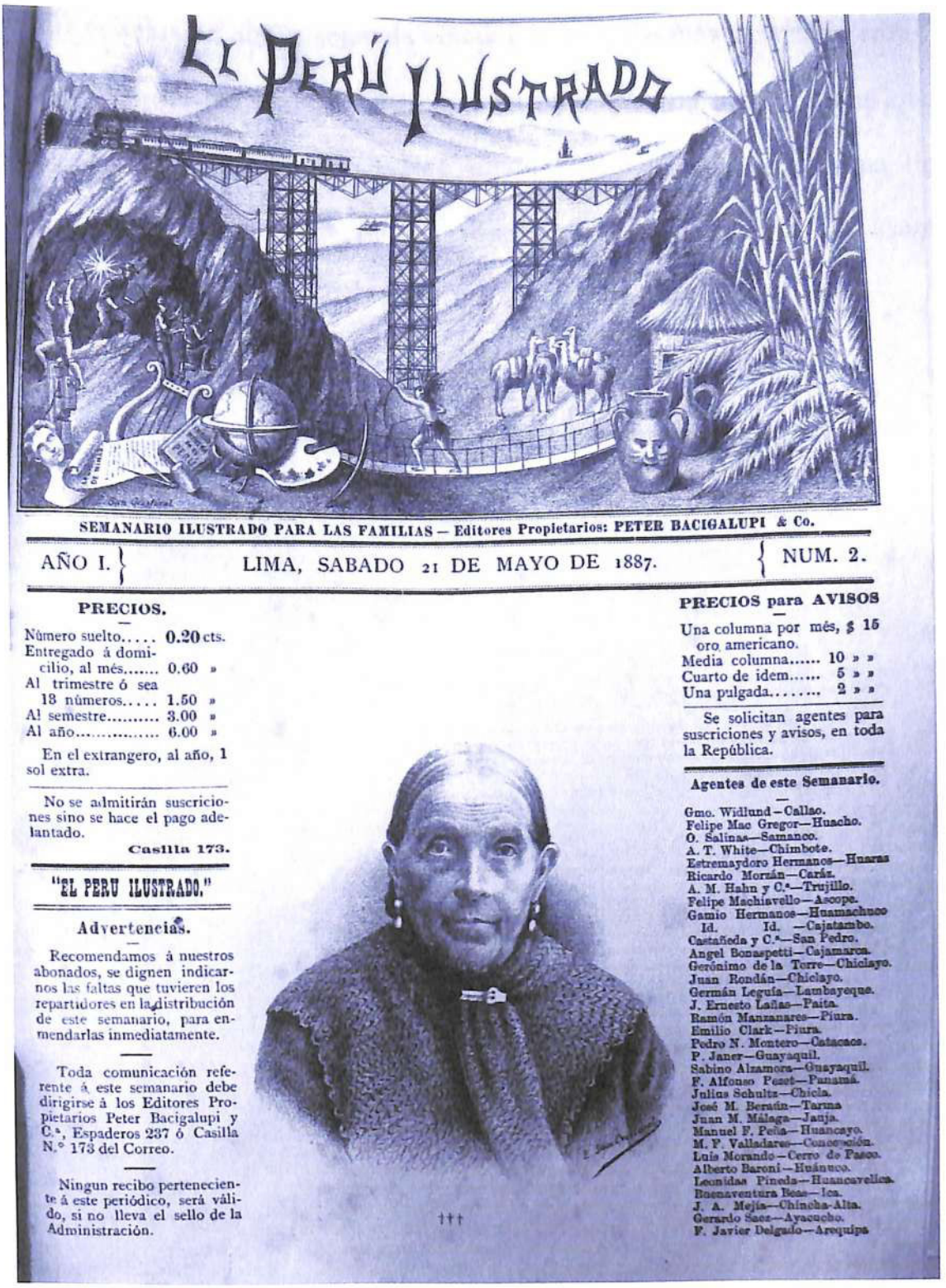
El segundo de nuestros grabados representa el Molino del Mar Brava, en el Callao, propiedad de los señores Milne y C.ª, cuyos detalles daremos mas adelante.

Otro de nuestros grabados representa una de las costumbres más populares de la ciudad de Chiclayo, capital del departamento de Lambayeque, por cuanto ella se relaciona con uno de los ramos más comunes de la industria nacional de esas regiones del Norte. Y, finalmente, ofreceremos á nuestros abonados otros de los tipos populares que, como dijimos en nuestro número anterior, forma parte de una larga colección que de ellos poseemos.

Nuestros Grabados.

Como una ofrenda de estimación y respeto á la memoria de la distinguida ma-

Imagen 19: **Primer formato, tipo A.** Portada del 21 de mayo de 1887
Presenta el retrato de Doña Justa Dorregaray, madre del presidente Andrés Avelino Cáceres
Autor: Evaristo San Cristóval
Fuente: *El Perú Ilustrado* 1887, 1 (2): 1



El Perú Ilustrado

SEMANARIO ILUSTRADO PARA LAS FAMILIAS — Editores Propietarios: PETER BACIGALUPI & Co.

AÑO I. | LIMA, SABADO 21 DE MAYO DE 1887. | NUM. 2.

PRECIOS.

Número suelto..... 0.20 cts.
Entregado á domicilio, al més..... 0.60 »
Al trimestre ó sea 18 números..... 1.50 »
Al semestre..... 3.00 »
Al año..... 6.00 »

En el extrangero, al año, 1 sol extra.

No se admitirán suscriciones sino se hace el pago adelantado.

Casilla 173.

"EL PERU ILUSTRADO."

Advertencias.

Recomendamos á nuestros abonados, se dignen indicarnos las faltas que tuvieren los repartidores en la distribución de este semanario, para enmendarlas inmediatamente.

Toda comunicación referente á este semanario debe dirigirse á los Editores Propietarios Peter Bacigalupi y C.ª, Espaderos 237 ó Casilla N.° 173 del Correo.

Ningun recibo perteneciente á este periódico, será válido, si no lleva el sello de la Administración.

†††

PRECIOS para AVISOS

Una columna por més, $ 15 oro americano.
Media columna..... 10 » »
Cuarto de idem..... 5 » »
Una pulgada..... 2 » »

Se solicitan agentes para suscriciones y avisos, en toda la República.

Agentes de este Semanario.

Gmo. Widlund—Callao.
Felipe Mac Gregor—Huacho.
O. Salinas—Samanco.
A. T. White—Chimbote.
Estremaydoro Hermanos—Huaras
Ricardo Morsán—Caráz.
A. M. Hahn y C.ª—Trujillo.
Felipe Machiavello—Ascope.
Gamio Hermanos—Huamachuco
Id. Id. —Cajatambo.
Castañeda y C.ª—San Pedro.
Angel Bonaspetti—Cajamarca.
Gerónimo de la Torre—Chiclayo.
Juan Rondán—Chiclayo.
Germán Leguía—Lambayeque.
J. Ernesto Lañas—Paita.
Ramón Manzanares—Piura.
Emilio Clark—Piura.
Pedro N. Montero—Catacaos.
P. Janer—Guayaquil.
Sabino Alzamora—Guayaquil.
F. Alfonso Pezet—Panamá.
Julius Schultz—Chicla.
José M. Beratin—Tarma
Juan M. Málaga—Jauja.
Manuel F. Peña—Huancayo.
M. F. Valladares—Concepción.
Luis Morando—Cerro de Pasco.
Alberto Baroni—Huánuco.
Leonidas Pineda—Huancavelica.
Buenaventura Boza—Ica.
J. A. Mejía—Chincha-Alta.
Gerardo Saez—Ayacucho.
F. Javier Delgado—Arequipa

Imagen 20: **Primer formato, tipo B.** Portada del 21 de mayo de 1887
Presenta el retrato de Doña Justa Dorregaray, madre del presidente Andrés Avelino Cáceres
Autor: Evaristo San Cristóval
Fuente: *El Perú Ilustrado* 1887, 1 (2): 1

Segundo formato de portada

Es en relación con la segunda viñeta que las columnas desaparecieron y el retrato se hizo de mayores dimensiones, ya no estaba constreñido sino que se presentaba libre en el espacio, sobre fondo neutro, sólo presenta una ligera sombra detrás para destacar sus facciones, el marco implícito era asumido (imagen 21).



Imagen 21:
Segundo formato. Portada del 25 de abril de 1891
Presenta el retrato de Coronel Pedro José Carrión
Autor: Belisario Garay
Fuente: *El Perú Ilustrado* 1891, 4 (207): 1

La biografía iba en el interior del semanario, en la portada sólo se consignaba su el nombre y profesión. En los primeros números, los retratos femeninos no presentaban el nombre, éste se consignaba en la segunda página, junto con sus datos biográficos.

3.3.2 DIAGRAMACIÓN INTERNA

En las primeras ediciones, el semanario contaba con catorce páginas que luego se duplicaron y hacia 1890 contaba con treinta y cinco. El primer año, la numeración de las páginas correspondía a cada ejemplar pero esto también varió, y la numeración se hizo continua a fin facilitar la encuadernación de los ejemplares en dos tomos por año. El semanario *El Perú Ilustrado* presenta las siguientes características:

- El papel empleado es delgado, probablemente de pulpa de madera, debido a la coloración del mismo. Se trata de un tipo de papel barato pero con un alto grado de acidez, cuyas características constitutivas favorecen a su propia degradación. Han sido estas características intrínsecas en parte, la causa de que las colecciones del semanario sean escasas y se encuentren incompletas. En este aspecto, es necesario mencionar que además de ser pocas colecciones, existen algunos ejemplares mutilados y sus grabados han sido recortados o arrancados.

- El formato del semanario es eminentemente vertical, sus dimensiones aproximadas[54] son: 30.5 x 20.5 cms.

- Las columnas son las divisiones internas de la página, se trata de espacios iguales. En el caso del semanario que se analiza, las páginas están trabajadas en tres columnas de 6 cms. de ancho cada una, divididas con líneas verticales llamadas corondeles. En el interior de las columnas, en la mayoría de las páginas, los textos están justificados; pero, también se puede notar que algunas veces solamente el texto de la columna central estaba justificado, mientras que los de los extremos, tanto izquierdo como derecho estaban alineados hacia la izquierda.

- En *El Perú Ilustrado* se prefirió emplear el interlineado simple, por ello se observa la página llena. El interlineado se refiere específicamente a la presencia espacios blancos entre las líneas de texto.

- Antes de 1889, es importante señalar que en *El Perú Ilustrado* es notoria la poca importancia que se le dio al uso del espacio en blanco, que en una hoja impresa cumple tres funciones fundamentales: equilibrar los pesos visuales, permitir que el lector tenga un descanso, y destacar algún elemento. Sólo se aprovechó en la portada del semanario, para resaltar el retrato del personaje. Después de 1889, se aprecia la presencia de espacios entre columnas y se respetan algunas áreas vacías.

[54] Son aproximadas porque todas las colecciones que se han revisado presentan sus bordes recortados y se encuentran empastados por tomos.

- La tipografía, cuya finalidad es comunicar la información mediante la letra impresa, es fundamental en la confección de una publicación, por eso es importante la selección del tipo que se utilizará en la misma. En *El Perú Ilustrado* la tipografía utilizada era fundamentalmente la *Romana Antigua*, de 8 a 10 puntos, muy similar a la actual *Times New Roman*. Estos caracteres se distinguen por sus rasgos finos y gruesos, además del empleo de *serif*[55]en los extremos. La tipografía *Romana Antigua* es considerada funcional porque permite que los caracteres se agrupen formando líneas en el texto, y simultáneamente, facilita la lectura debido a la sencillez de sus formas.

- Sólo los títulos tienen letra de mayor dimensión, van en mayúsculas y en negra[56], para atraer la atención del lector.

- En cada ejemplar se puede observar que la primera letra mayúscula, o capital, de algún título ha sido destacada sobre las demás. Solo una letra, en todo el semanario, se presenta de mayor tamaño con ornamentación como volutas y elementos de origen vegetal. Para este fin se usaron modelos antiguos y gruesos, hechos en taco de madera (imagen 22), el resultado es que la letra se presenta sobrecargada de elementos de origen vegetal. También se usaron tipos hechos en cobre con motivos vegetales grabados en punta seca, que son más esbeltos que los anteriores (imagen 23), y tipos trabajados en cobre, de carácter más lineal (imagen 24).

---

[55] Los caracteres con serif son aquellos que derivan de las letras de las inscripciones de los monumentos de la antigua Roma, se caracterizan por presentar remate en los extremos de las astas, que las acerca visualmente al formar una palabra y las hace más cómodas para leer. Se les conoce también como letras con rasgo, patita, bigotillo, gracia o remate.

[56] Conocida en la actualidad como **Negrita.**



Imagen 22: Tipografía ornamentada hecha en taco de madera

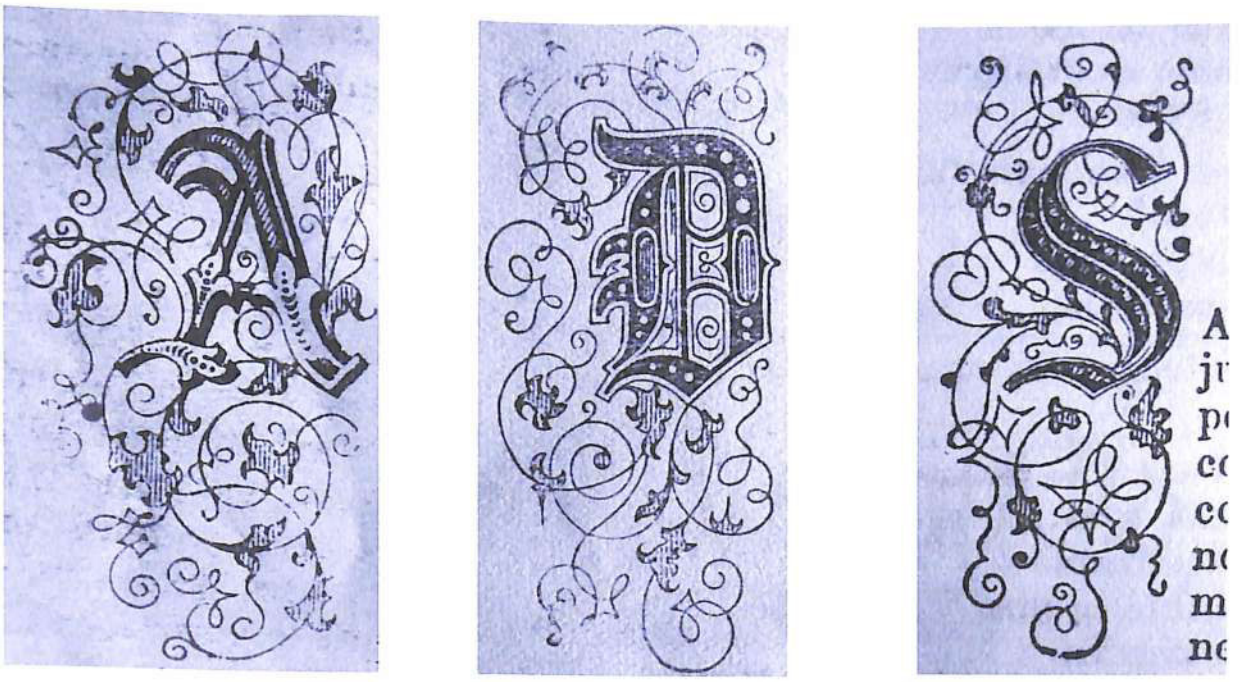


Imagen 23: Tipografía ornamentada hecha en cobre con grabados ornamentales en punta seca

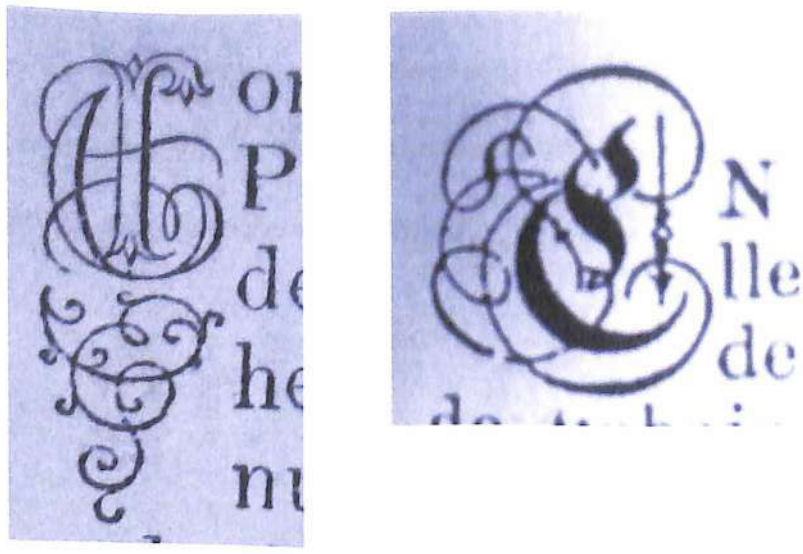


Imagen 24: Tipografía ornamentada de carácter más lineal, hecha en cobre

- La tipografía del nombre del semanario en la primera viñeta estuvo trabajada en versales[57] formando una línea ligeramente diagonal sobre base ondulada. Las letras fueron hechas con pincel sobre la misma piedra (imagen 25). Su apariencia recuerda los caracteres orientales por las proyecciones de sus extremos.



Imagen 25: Tipografía de la primera viñeta de *El Perú Ilustrado*

[57] Las letras mayúsculas también se conocen como versales.

- La tipografía de la segunda viñeta fue usada hasta fines del siglo XIX, se mantuvo luego en letreros que anunciaban corridas de toros y, finalmente, se la puede ver en camiones[58]. Se trata de letras recortadas, con borde blanco que presentan sombra y van distribuidas formando dos diagonales (imagen 26).



Imagen 26: Tipografía de la segunda viñeta de *El Perú Ilustrado*

- En *El Perú Ilustrado* las litografías, como todos los gráficos en una revista, tuvieron la función básica de transmitir y complementar la información, y a la vez cumplieron una función secundaria, igualmente importante, atraer al lector; sin embargo, se ha visto que además jugaron un papel trascendente en la construcción de la nacionalidad.

- En la mayoría de los casos, las litografías a una página se ubican alternadas cada dos páginas de texto.

- Entre el texto van distribuidos los avisos publicitarios que limitaban su amplitud de acuerdo con el ancho las columnas u ocupaban media página, y en algunos casos incluso podían ocupar la página completa.

[58] Comunicación personal del diseñador gráfico y Magíster Octavio Santa Cruz Urquieta.

- La última página era mucho más libre, pues estaba reservada para las amenidades, como juegos, jeroglíficos, página de humor y caricatura.

- El diseño de la portada fue la gran preocupación, lo que se pone de manifiesto en el diseño de las dos viñetas que tuvo el semanario durante los años en que se publicó (entre 1887 y 1892).

- En los últimos años se incrementó considerablemente la cantidad de avisos publicitarios, en algunos casos ocupando doble página, razón por que también aumentó la cantidad de páginas del semanario.

- Teniendo en cuenta que, durante el último cuarto del siglo XIX, el diseño gráfico no existía como tal sino que era el resultado de la práctica en el tema de la impresión, el semanario *El Perú Ilustrado* fue una publicación ordenada, clara y agradable; además, su diagramación cumplió con los objetivos fundamentales de funcionalidad y de presentación adecuada de los contenidos.

3.4 *El Perú Ilustrado* COMO MEDIO DE CONSTRUCCIÓN DE LA NACIONALIDAD

Parece indudable que el proyecto de Bacigalupi estuvo influenciado por las ideas de nacionalismo, el movimiento de la unificación italiana –*Il Risorgimento*- al que se hizo referencia en el segundo capítulo de este trabajo, y el romanticismo que todavía circulaba en el ambiente, esta afirmación se comprueba por el contenido mismo del semanario. Bacigalupi se empeñó en su

publicación, invirtió mucho esfuerzo y dinero, para él fue un reto que se pudo mantener a flote todo el tiempo gracias a la venta de avisos de publicidad[59] y algunas otras estrategias comerciales que le permitieron evitar el aumento del precio de venta.

Se puede observar que el semanario fomentó la lectura de literatura peruana original, tal como lo propusieron a su manera, tanto Manuel Gonzáles Prada como Clorinda Matto de Turner. Se incluyó una serie de artículos de pensadores y literatos importantes del momento, entre los que destacan Manuel Gonzáles Prada, Ricardo Palma, Emilio Gutérrez de Quintanilla, E. Larrabure y Unánue, entre otros muchos, además de los redactores; igualmente estaban presentes los comentarios bibliográficos tanto de poesía como de novela, y se publicó el texto de Juan Varela[60] con recomendaciones para escribir novelas, generando de esta manera un mayor número de consumidores, es así como *El Perú Ilustrado* también es considerado una revista literaria.

La orientación nacionalista de *El Perú Ilustrado* determinó que los temas se refiriesen a asuntos peruanos[61]. El programa estaba estrechamente vinculado y comprometido con la difusión de imágenes del Perú: Lima y las ciudades del interior, personajes ilustres y los héroes de la Guerra con Chile, tipos populares, entre otros. Sus litografías no sólo fueron utilizadas para reforzar gráficamente el texto sino que

---

[59] Ver nota 51.

[60] El folletín apareció entre 1889 y 1890, en 28 números y se tituló *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas.*

[61] Lo que se hace evidente en una nota que aparece en la portada desde el primer número del semanario del 14 de mayo de 1887

se convirtieron en el elemento distintivo del semanario. Poco a poco, la publicación se perfiló como un factor de unidad nacional, cuyo aporte está centrado en siete aspectos fundamentales que apuntan a la construcción de la nacionalidad que se desarrolla en relación con los temas tratados en sus litografías, en un momento crucial en la historia del Perú, la recuperación después del desastre de la Guerra del Pacífico.

En este afán nacionalista, *El Perú Ilustrado* expresó una temprana preocupación por el reconocimiento de los héroes de la Guerra del Pacífico, pero fundamentalmente del Almirante Miguel Grau. Bacigalupi tuvo la iniciativa loable de organizar una colecta pública voluntaria. Así, en 1890 convocó a los diversos agentes en provincias para que colocasen en sus oficinas alcancías de determinadas características, con llave, con la finalidad de reunir los fondos necesarios para erigir un monumento dedicado a la memoria del héroe[62], el aporte debía ser de 10 centavos (imagen 27). Al año siguiente, se publicó el aviso para que las alcancías en mención se envíen a la Municipalidad de Lima, para la ejecución del proyecto (imagen 28). En este caso, a diferencia de la rifa del cuadro *La respuesta de Bolognesi,* no parece que Bacigalupi haya tenido intenciones ocultas, pues su nacionalismo queda patentado en la misma convocatoria. Estos avisos también aparecieron constantemente entre 1891 y 1892, en ellos se puede leer las condiciones de la colecta y el monto del aporte. Se debe señalar que el número 116, del 27 de julio de 1889, tuvo una portada en cartulina verde, con el retrato de Miguel Grau realizado por Evaristo San Cristóval, acompañado de la frase "Peruanos: un óvolo para el monumento".

[62] Este proyecto no fue concebido por el Estado peruano.

MONUMENTO GRAU.

—

A NUESTROS AGENTES.

Suplicamos á nuestros agentes manden hacer por nuestra cuenta, cada uno en su localidad respectiva, una caja-alcancìa de madera de la dimensiòn de 8 por 8 por 8 pulgadas inglesas, cerrándola con un candado cuya llave serà remitida por nuestro conducto al Alcalde del H. Concejo Provincial de Lima.

Dicha caja serà colocada en la oficina ó domicilio del Agente para que en ella se depositen las cotizaciones del pueblo y debe ponérsele la inscripciòn siguiente:

10 CENTAVOS

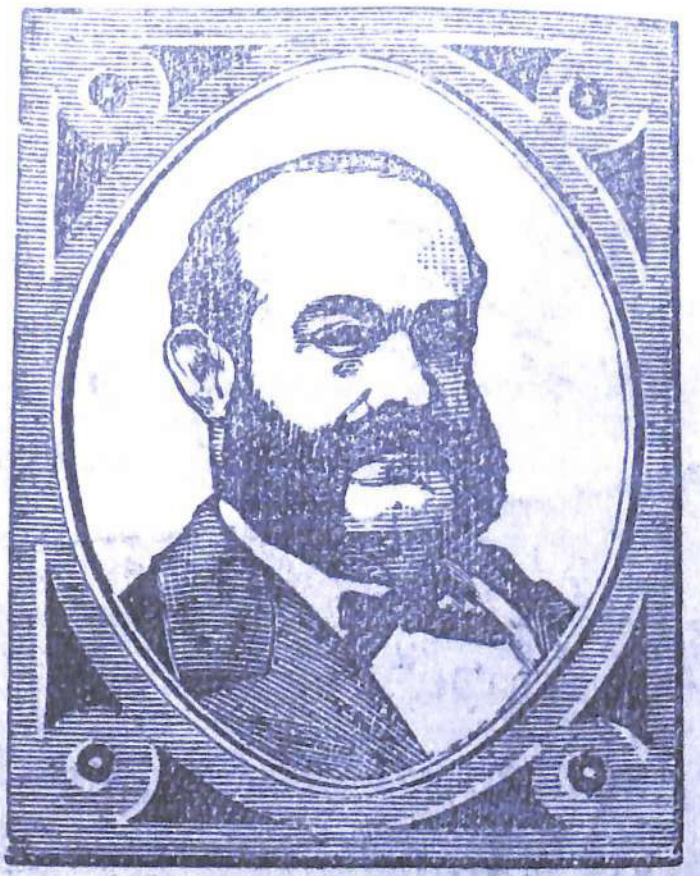
Suscriciòn popular iniciada por P. Bacigalupi para el "MONUMENTO GRAU"—Cindad de....

N. N.—Agente.

Por escrito daremos à los señores Agentes, á cuyo patriotismo apelamos, las instrucciones oportunas.

PETER BACIGALUPI.

Imagen 27: Aviso que apareció en *El Perú Ilustrado* durante gran parte del año 1890, para el Monumento a Grau



MONUMENTO GRAU.

Suplicamos á todos nuestros agentes, se dignen enviar á la H. Municipalidad de esta capital, antes que termine el presente año, las alcancias destinadas á depositar la erogación voluntaria de los pueblos para al erección del Monumento Grau, que fueron colocadas por indicación nuestra.

PETER BACIGALUPI & C.°

Imagen 28: Aviso que apareció en *El Perú Ilustrado* durante gran parte del año 1891, para el Monumento a Grau

El análisis de Tauzin (2003) es bastante completo, sin embargo muchas de sus afirmaciones respecto a la interpretación de los temas parecen sesgadas en el sentido que parte de una visión muy crítica desde el presente, sin comprender el momento en el que se realizó la publicación, entre 1887 y 1892. Un ejemplo que ayuda a entender su postura, es la interpretación que hace del indio emplumado que aparece en la primera viñeta, para ella se trata de "una alegoría del Perú antiguo" y por su pequeñez, a pesar de estar en primer plano, "no es más que un monigote", y llega a afirmar que para los fundadores de *El Perú Ilustrado* "todo lo que alude a la indianidad, sólo puede ser un signo del pasado y la prueba de que lo indígena es un obstáculo al desarrollo del país." (Tauzin, 2003:134-135)

A continuación, se presenta una clasificación de los principales temas de las litografías y el análisis de sus contenidos de acuerdo a los siguientes aspectos:

- Ideología en *El Perú Ilustrado*
- Retratos de portada
- Conocimiento del territorio peruano
- Tipos populares
- Reconocimiento de las culturas del Perú antiguo
- Las heridas de la guerra
- Patrimonio

1. Ideología en El Perú Ilustrado

La ideología del sumario queda planteada desde el diseño de las viñetas[63] de su portada. *El Perú Ilustrado* tuvo dos viñetas, la primera que fue usada desde el ejemplar N° 1, publicado el 14 de marzo de 1887, hasta el N° 54, del 12 de mayo de 1888 (imagen 29). La segunda viñeta fue usada a partir del ejemplar N° 55, del 19 de mayo de 1888, hasta el N° 280 publicado en 1892 (imagen 30).

Se puede afirmar que el programa general de las viñetas era la exaltación de la modernidad y la tecnología. El discurso de ambas estaba ligado a la ideas de progreso y desarrollo del Perú; mientras que en la primera se contrastaban la naturaleza y los elementos de la cultura ancestral[64], frente a aquellos que representaban a la cultura occidental, en la segunda se hizo más evidente aun la idea de desarrollo tecnológico ya que se redujeron al mínimo los elementos de que hacían referencia a las culturas ancestrales.

Asimismo, se representó un conjunto de elementos que expresó directamente el triunfo de la tecnología, se trata de la presencia del ferrocarril que se dirige de derecha a izquierda sobre el puente de hierro identificado como la obra de ingeniería más importante del momento, *El Infiernillo* en la quebrada de Matucana, construido por la Empresa del Ferrocarril Trasandino, considerado como "...un verdadero prodigio, realizado por el poder de la inteligencia del hombre en el siglo XIX". (*El Perú Ilustrado,* 1887, 1 (6): 2)

---

[63] La viñeta, conocida también como cabecera, se encuentra en la parte superior de la primera página, permite identificar la publicación.

[64] Incluso al centro de la primera viñeta se presentaba un personaje emplumado con arco y flecha estereotipo opuesto al hombre moderno, que desapareció en la segunda viñeta.

En el caso de la primera viñeta, hay un elemento adicional, se trata del túnel adonde se dirige el ferrocarril, que enuncia un logro más de la tecnología sobre la inmensidad de la naturaleza. El mensaje de la primera viñeta es claro, el Perú se dirige al desarrollo tecnológico; en cuanto al de la segunda viñeta, se presenta la fusión entre lo occidental y lo nacional, la modernización que se apoya en el pasado andino.

Los redactores del semanario se preocuparon por justificar el cambio en el formato de las viñetas, para permitir que el retrato de la portada aumente su tamaño, como se puede leer en la siguiente nota:

> Antes de comenzar la descripción de nuestros grabados de hoy, debemos indicar á nuestros lectores el motivo por el cual variamos el encabezamiento que hemos usado desde que se fundó nuestro semanario, por el que exhibimos este número y que será el que usemos en adelante. Hemos dicho repetidas veces que esta publicación no es para sus Editores un negocio. Si el favor del público, así nacional como extrangero (sic)los lisonjea en estremo (sic), como á nosotros; los afanes y las dificultades de todo género con que tropezamos son incalculables y de ello puede tener la medida el que haya emprendido análoga labor.
>
> Á pesar de esto, y á pesar de que está lejana aún la época en la que *"El Perú Ilustrado"* costee sus gastos, anhelosos de mejorarlo todo lo posible, los señores Bacigalupi y Co. han resuelto que en lo sucesivo, salvo inconvenientes insuperables, los retratos que se publiquen en la primera pagina sean del tamaño del que dimos en el N° 54, como principiamos á hacerlo hoy. Naturalmente, era preciso disminuir el encabezamiento, como con tanta maestría ha sabido hacerlo nuestro amigo San Cristóval en la sencilla á la vez que elegante combinación que publicamos.
>
> El agrandamiento de los retratos aumenta los costos del semanario; pero no varía el valor de los abonos, por que nuestros Editores y nosotros también, creemos que el público concederá mayor protección á una empresa que contribuyendo á poner de manifiesto la vitalidad del país y a servir la grandiosa idea de unidad Hispano – Americana; lleva en sí; sino grandes elementos de ilustración, por lo menos un entretenimiento útil, y agradable al hogar. Redactor Zenon Ramirez (*El Perú Ilustrado,* 1888, 2 (55): 34)

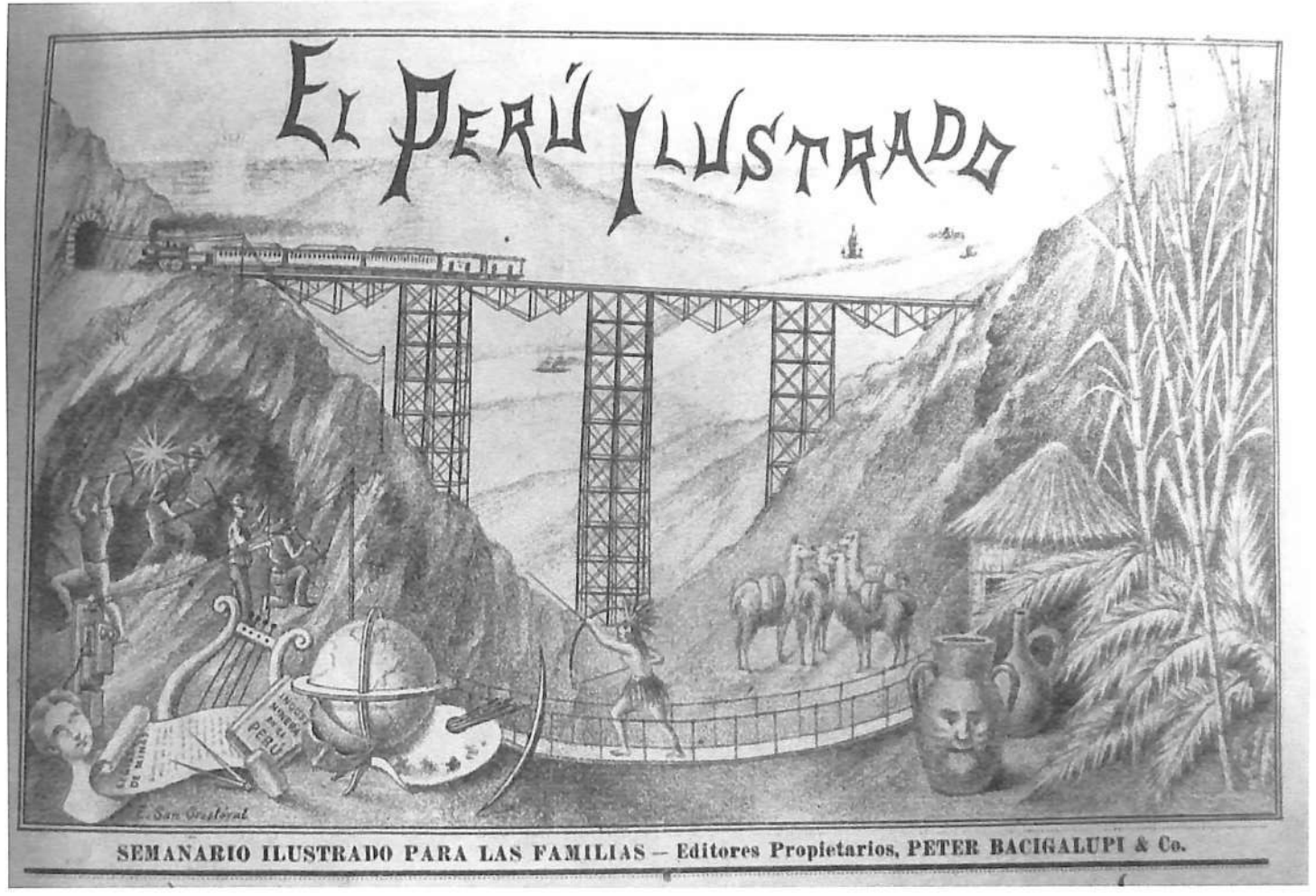


Imagen 29: **Primera viñeta de *El Perú Ilustrado***. Usada desde el ejemplar N° 1, publicado el 14 de marzo de 1887, hasta el N° 54, del 12 de mayo de 1888
Autor: Evaristo San Cristóval



Imagen 30: **Segunda viñeta de *El Perú Ilustrado***. Usada a partir del ejemplar Nº 55, del 19 de mayo de 1888, hasta el Nº 280 publicado en 1892
Autor: Evaristo San Cristóval

2. *Retratos en la portada*

En la mitad inferior de la portada se presenta el retrato de un personaje destacado, masculino y peruano por lo general, podía ser limeño o provinciano, político o héroe (imagen 31 y 32), o podían ser profesionales como médicos, juristas e ingenieros. Son pocas las mujeres representadas, ellas debían ser reconocidas o intelectuales, como Clorinda Matto de Turner (imagen 33) y Mercedes Cabello de Carbonera (imagen 34). Hay algunos pocos retratos de personajes célebres del exterior, como Carlos de Borbón o la Reina Isabel de Inglaterra.

En las portadas de la primera viñeta, tipo A, por lo general los retratos no presentaban marco pero su formato rectangular o cuadrangular quedaba implícito por la presencia del texto a los lados. En el caso de presentar marco, era sobre todo cuadrangular u ovalado, y cuando era muy grueso indicaba que se trataba de un difunto. En la reimpresión, portadas tipo B, se dejó más espacio para el retrato. El marco desapareció en los retratos de las portadas de la segunda viñeta y se hicieron de mayor dimensión.

En el interior del semanario, se consignaban los datos biográficos y se destacaban las acciones de mérito del personaje. Se creó así lo que puede denominarse la patrística que reúne la iconografía de los héroes de la patria y la de los grandes personajes, que servirá de ejemplo para la juventud, y las biografías quedaron como fuente para la historia. Los retratos femeninos mostraban delicadeza en el tratamiento de los peinados y vestidos; los masculinos destacaban por el detallismo en los uniformes.

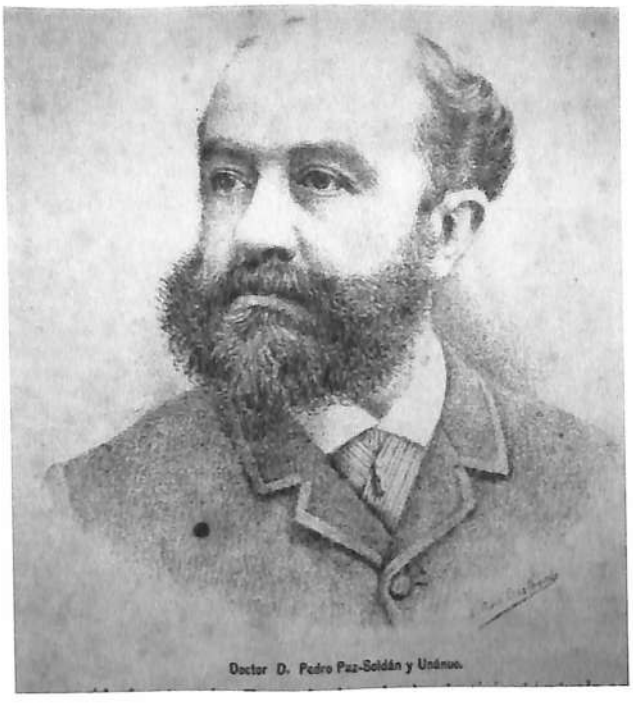


Imagen 31: ***Retrato del Doctor D. Pedro Paz-Soldán y Unanue***
Autor: Evaristo San Cristóval
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (3): 1)



Imagen 32: ***Retrato de Daniel Alcides Carrión***
Autor: Evaristo San Cristóval
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (27): 1)



Imagen 33: ***Retrato de Clorinda Matto de Turner***
Autor: Evaristo San Cristóval
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (22): 1)



Lámina 34: ***Retrato de Mercedes Cabello de Carbonera***
Autor: Evaristo San Cristóval
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (32): 1)

3. Conocimiento del territorio peruano

El Perú Ilustrado tuvo una orientación nacionalista y romántica en tanto que se propuso como meta restaurar la lánguida identidad de los peruanos en el período posterior a la derrota en la Guerra con Chile mediante la búsqueda de lo propio, para lograrlo ofreció "una semana tras otra (...) una imagen desconocida del Perú" (Tauzin 2003: 137). De este modo, permitió entender que el país no era solamente Lima (imagen 35). En el interior del semanario se encuentran imágenes que presentan las ciudades de la costa (imagen 36) y de la sierra (imagen 37), también se reprodujo la fisonomía del paisaje de los Andes (imagen 38) y se incorporó la Amazonía en toda su magnitud.

Como se ha mencionado, las litografías se realizaron a partir de fotografías que fueron enviadas por colaboradores, en la sección ***Advertencias*** apareció la siguiente nota solicitando el envío de fotografías o dibujos:

> Suplicamos a nuestros lectores del interior de la República, nos manden vistas fotográficas y dibujos de su localidad que puedan ser de interés general que publicarémos (sic) litografiados cuando la ejecución sea buena. (*El Perú Ilustrado,* 1887, 1 (9): 1)

En el interior de otro ejemplar, se ofrece incluso un pago a cambio:

> **Nuestros lectores del interior de la República**
> Suplicamos nos manden vistas fotográficas y dibujos de su localidad, que puedan ser de interés general.
> Por los que aceptemos y publiquemos pagaremos un muy buen precio... (*El Perú Ilustrado,* 1887, 1 (11): 11)

Teniendo en cuenta el momento peculiar que corresponde a la posguerra, se hace necesario recalcar que estas representaciones de distintas ciudades y paisajes del Perú, cumplieron tres funciones principales: la primera, fue crear una

cultura visual del país; la segunda, generar la sensación de apropiación del territorio; para finalmente, permitir un acercamiento a la comprensión de la complejidad del espacio peruano. Por un lado están las representaciones de las ciudades y por otro las de paisajes naturales, la creación humana frente a la Divina creación, oposición propia del Romanticismo decimonónico. Puede ser que detrás de las imágenes haya habido también una serie de ideas contradictorias, propias de la época, como la oposición entre "civilizado" (cultura occidental: Lima) y "no civilizado" (bárbaro: andino o amazónico) pero parece probable que estas contradicciones no hayan sido la motivación principal, teniendo en cuenta la influencia Romántica

También se buscó reforzar la identidad nacional al revelar al Perú en plena revolución industrial. Muchas de las litografías muestran la construcción de carreteras (imagen 39), ferrocarriles y puentes como *El Infiernillo* (imagen 40), el muelle del Callao (imagen 41), y fábricas. En ese momento, aquellos años de la "reconstrucción nacional" y, como se ha mencionado, a consecuencia de la gran crisis, económica pero sobre todo emocional, producto de la derrota en la Guerra del Pacífico, se necesitaba la imagen de un país en desarrollo; la meta del semanario fue esa, según lo demuestra el siguiente texto que pareció en *Nuestros grabados*, al iniciarse el segundo semestre del semanario:

> ... Reunir lo ùtil (sic) á lo agradable, hacer conocer al Perú por sus elementos de progreso y bienestar, señalar á la gratitud, á la veneración ó al aprecio nacional á los que de algún modo han contribuido ó contribuyan al adelanto y bienandanza de la Patria; tal es nuestra misión y para llenarla cumplidamente, no economizaremos ni contrariedades, ni gastos.

No obedeciendo, como decimos, á otro propósito que al de contribuir al progreso del Perú; no servimos ni serviremos a los intereses ó ideas, que los que se relacionan con aquel. (*El Perú Ilustrado,* 1887, 1 (27): 2)

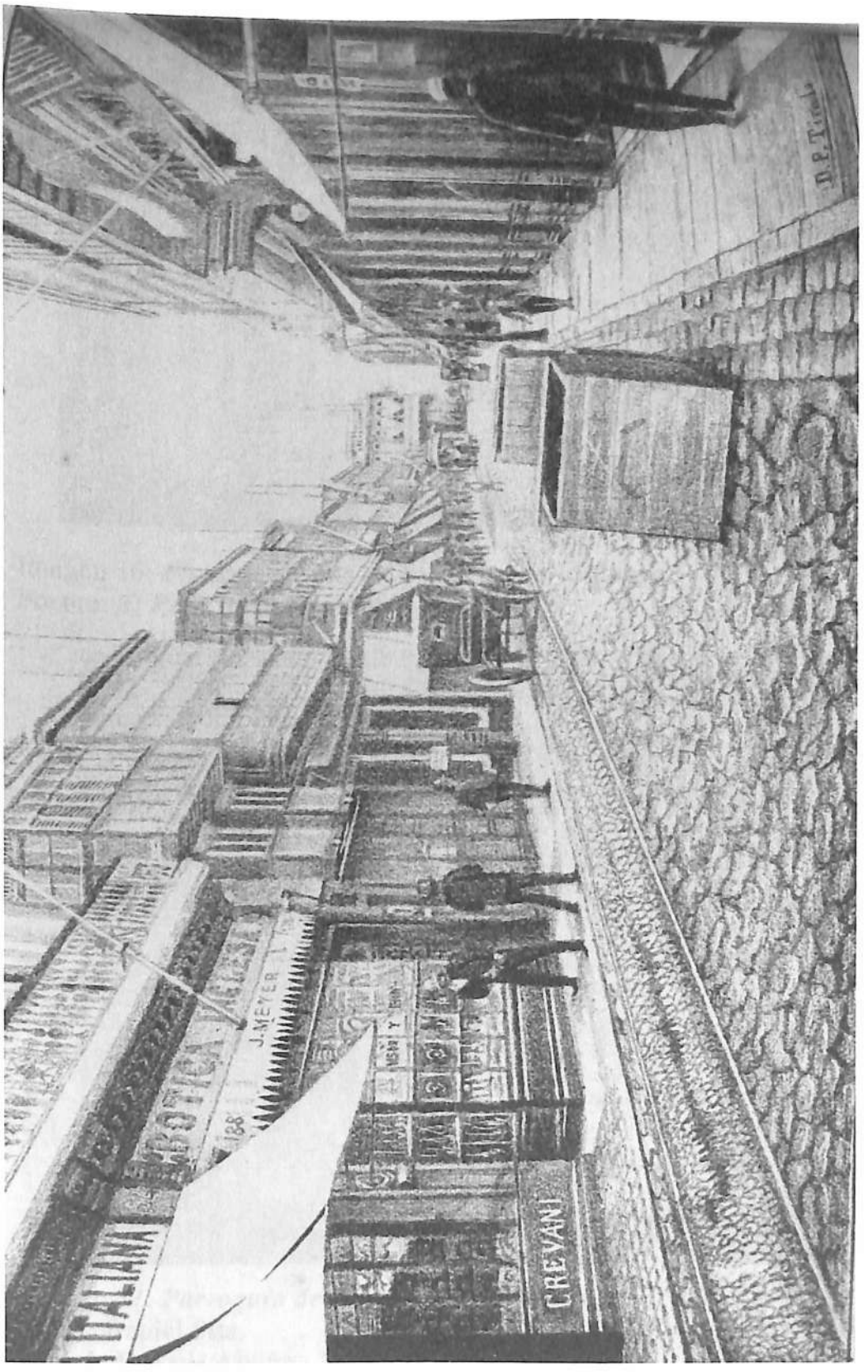


Imagen 35: ***ALBUM LIMA – Calle de Espaderos y Mercaderes, hoy Jirón de la Unión***
Autor: D. P. Tirado
Foto de Peter Bacigalupi

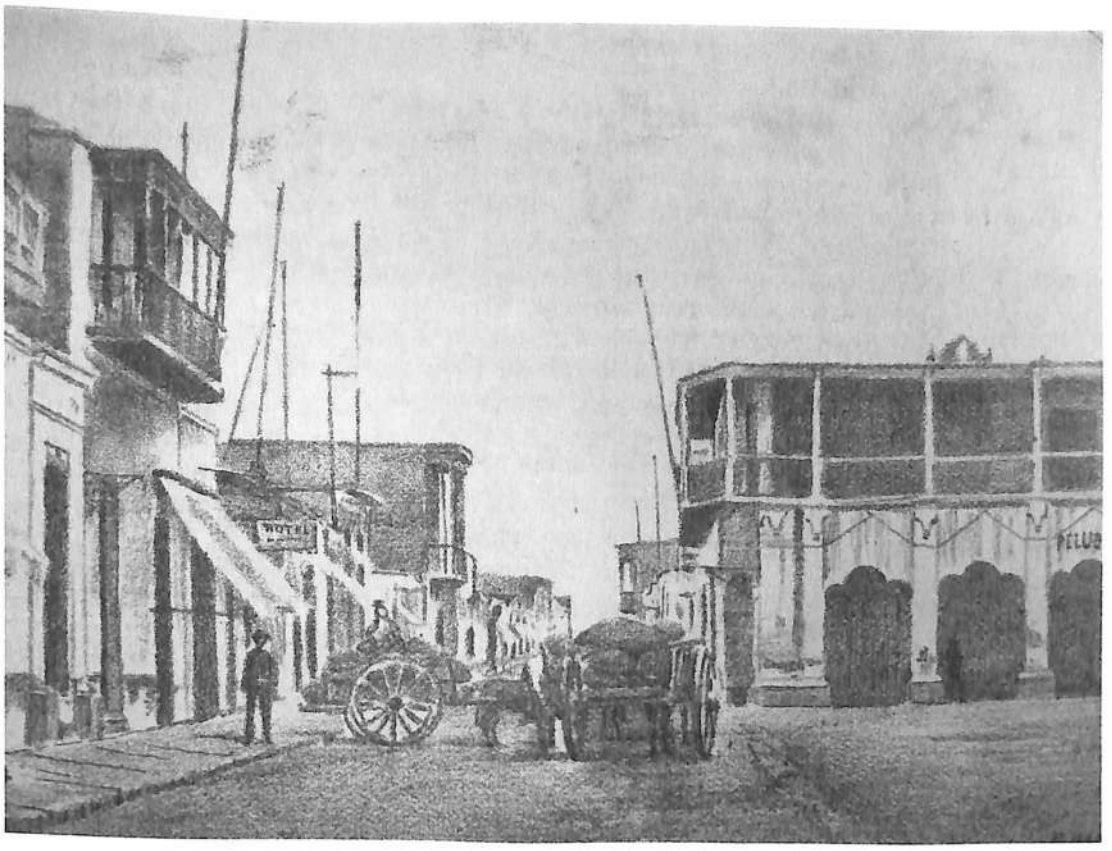


Imagen 36: ***Plaza de Armas y Calle Real de Chiclayo***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (31): 4)

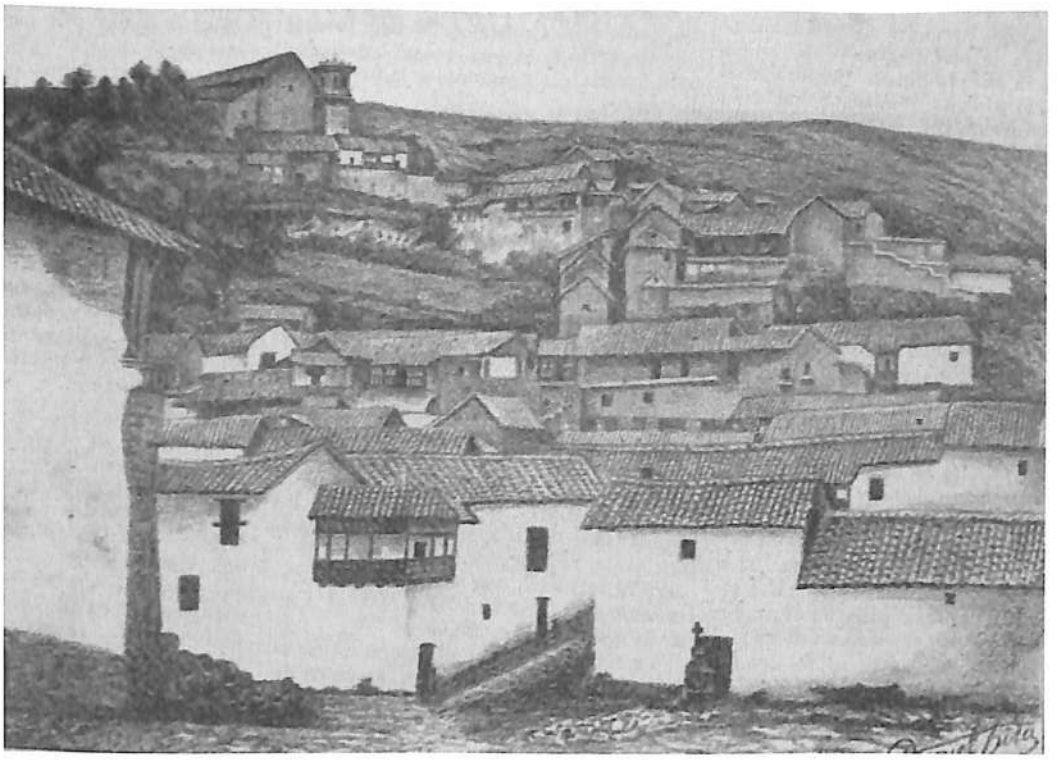


Imagen 37: ***Parroquia de San Cristóval del Cusco***
Autor: Daniel Pita.
Foto de D. Luis Alviña
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (141): 1272)

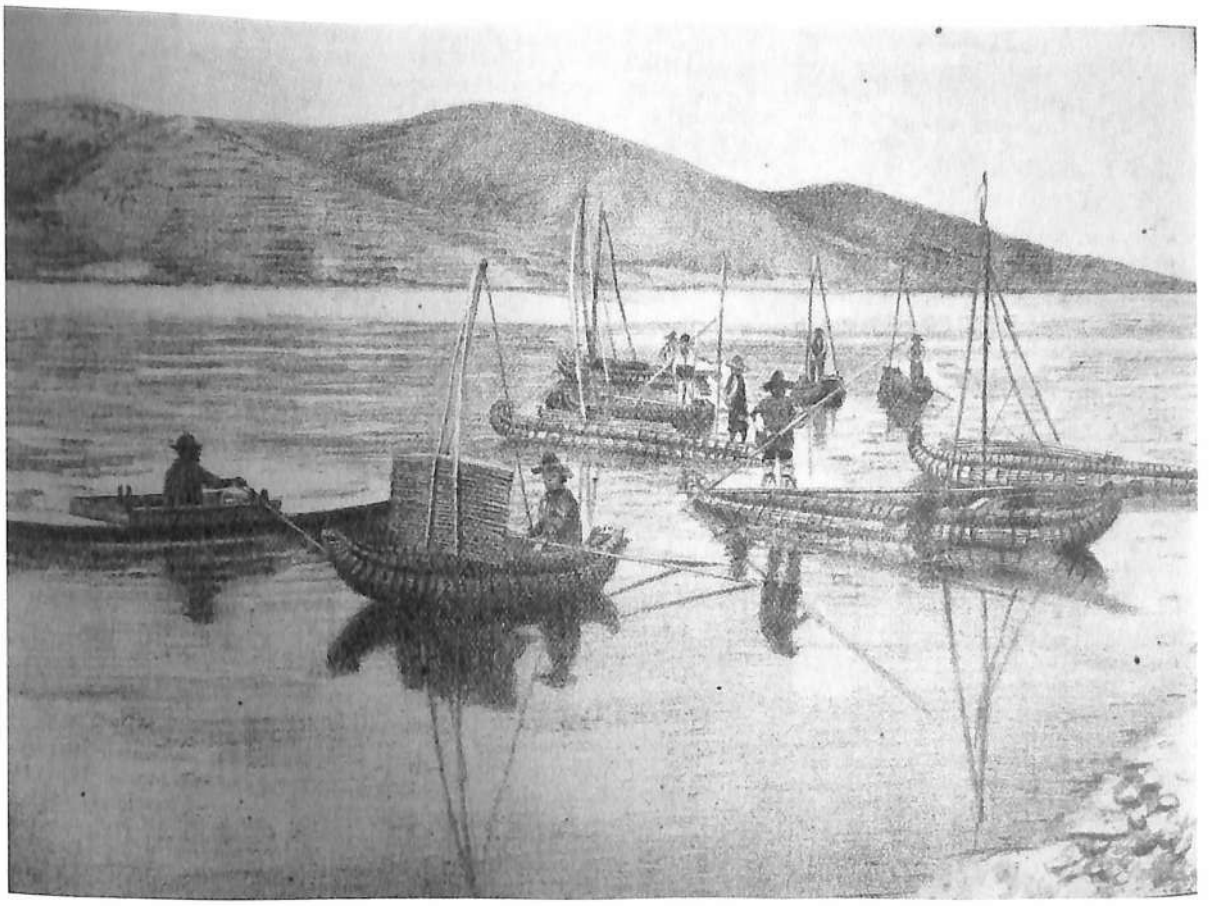


Imagen 38: ***Vista del Lago Titicaca tomada del lado de Puno***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1888, 2 (61): 141)



Imagen 39: ***Camino de Tarma a Chanchamayo***
Autor: Paulino Tirado
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1891, 5 (198): 1675)

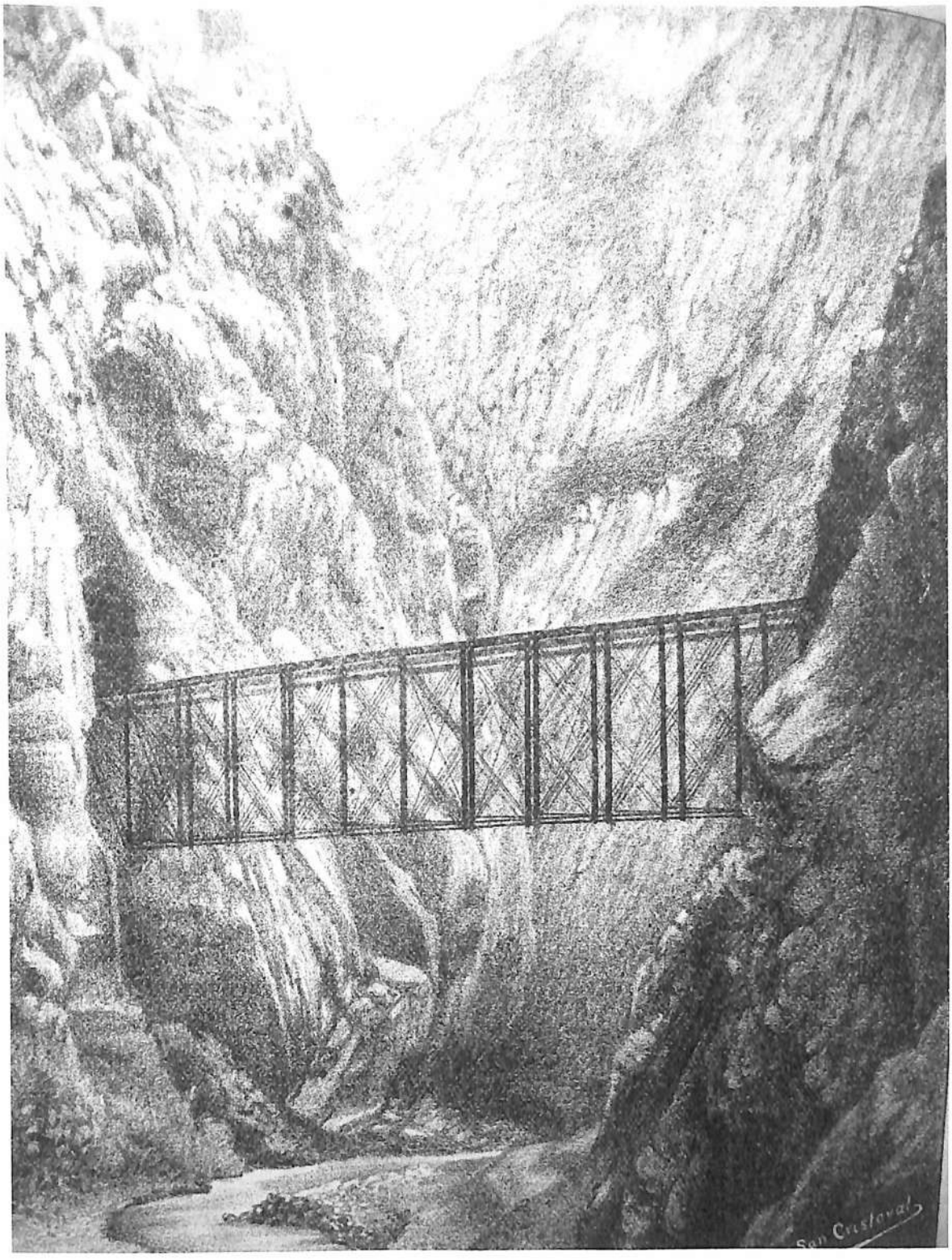


Imagen 40: ***Puente del Infiernillo***
Autor: Evaristo San Cristóval
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (6): 4)

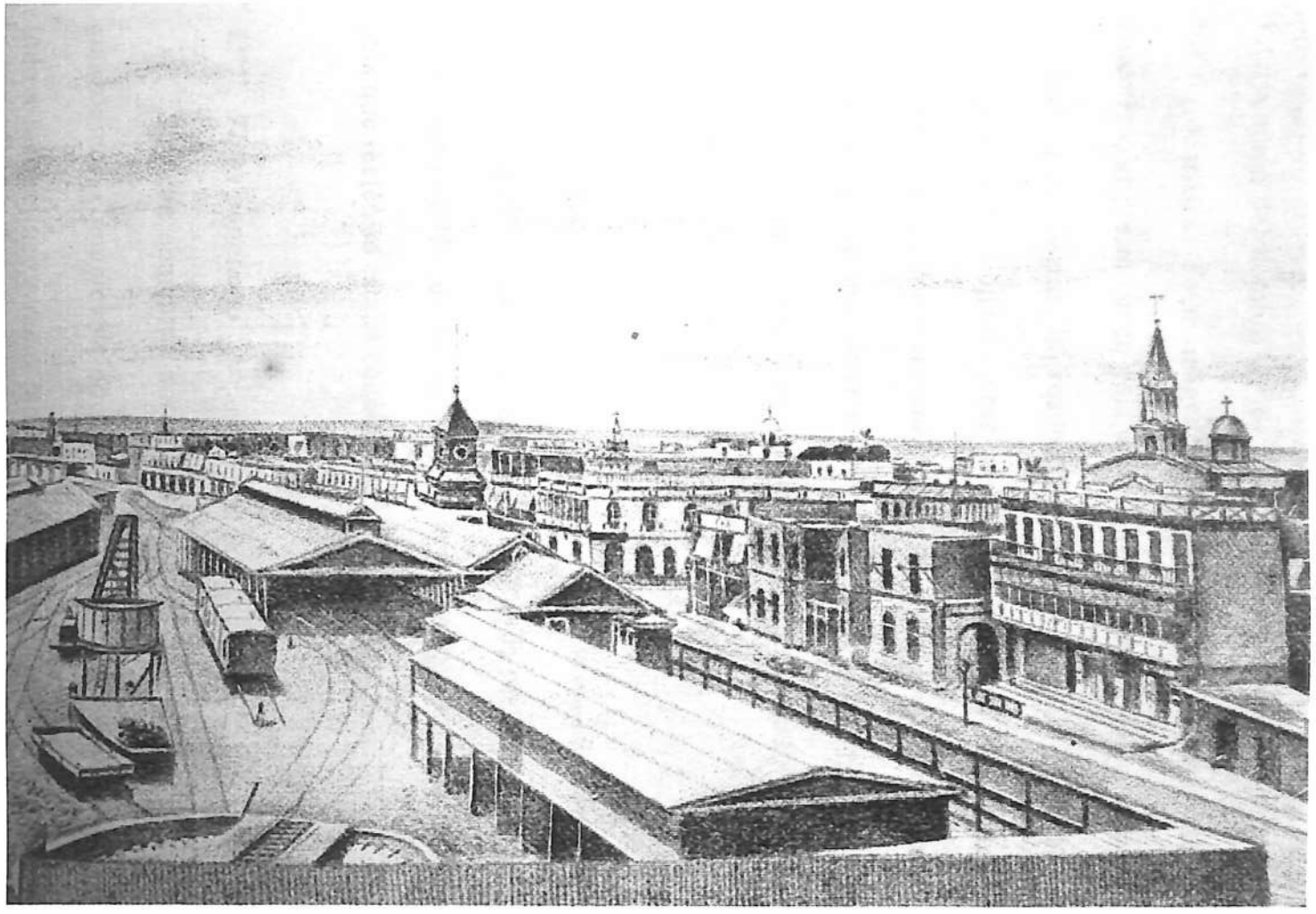


Imagen 41: ***Vista general del Callao***
Autor: Belisario Garay
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1891, 5 (227): 4205)

Las litografías en *El Perú Ilustrado* contribuyeron a la unidad y a la formación del sentimiento de nación, dando una idea de la configuración general de país y poniendo énfasis en las peculiaridades del territorio agreste y de la intervención del hombre en los grandes proyectos del momento, como lo fueron los ferrocarriles. Estas imágenes jugaron un papel fundamental en el imaginario colectivo, al presentar un país unido que se levanta como el ave fénix, sobre sus cenizas, para lograr la reconstrucción del orgullo nacional. Al mirar las litografías de las ciudades y los paisajes, el lector debe haber tenido la impresión de recorrer el territorio nacional, de norte a sur; los Andes y la Amazonía ya no se sintieron como una barrera. Simultáneamente, recogiendo la idea de Tauzin (2003: 147) la imagen desempeñó un papel integrador para el público provinciano y capitalino.

Los paisajes, urbanos y naturales, están trabajados en formato apaisado y se evidencia el encuadre fotográfico, muestran la pequeñez del hombre frente a la inmensidad de la naturaleza, en el caso particular del Perú, la inmensidad de un país que recién se estaba conociendo.

4. Tipos populares

Se debe comenzar por aclarar que en esta época el indígena, andino o amazónico, comúnmente no fue sujeto de representación artística, debido sobre todo a los prejuicios raciales heredados de antaño, aun así, en *El Perú Ilustrado* se publicaron litografías que se basaron en fotografías realizadas por los colaboradores del semanario. No se trata de imágenes etnográficas, sin embargo, el indígena se representó en su entorno natural. No interesaba realizar un retrato

individualizado, sino mas bien un retrato "tipo"[65] que presenta al indio típico de una región.

Se presentan personajes andinos y grupos de la Amazonía, en cada caso se puede observar que los fenotipos y la vestimenta no han sido representados con el cuidado que tienen los retratos de la portada o los paisajes. Generalmente, la imagen del poblador andino es monumental en la composición (imagen 42), ocupando casi todo el espacio, observa una reivindicación del indígena y un reconocimiento de sus particularidades.

En el caso de los habitantes de la Amazonía (imagen 43), tampoco se manifestó un interés en individualizar al indígena, sino mas bien se le presentó formando parte del paisaje exuberante de la selva. Hay que mencionar que algunas litografías fueron tomadas del libro de Carlos Fry[66] *Región de los bosques*[67] (imagen 44), lo que se puede confirmar por la siguiente nota que apareció debajo de la ilustración:

> Montañas del Perú – Habitación de "Amahuacas", (grabado tomado de la Región de los "Bosques" por Cárlos Fry)
>
> ... Según este explorador los *amahuacas*, que habitan en las orillas del *Vinuya* afluente del Urubamba, no conocidos hasta hace poco, se asemejan algo á los *campa*, de los cuales se cree que son originarios. (*El Perú Ilustrado,* 1889, 3 (102): 272)

---

[65] "... por tipo se entiende la representación de un personaje de tal manera que resulten perfectamente distinguibles los rasgos que tradicionalmente definen a tales individuos, en cuanto miembros del grupo. La tipicidad radica en la conjunción de tales rasgos, sin que desaparezcan los trazos que singularizan al personaje, que hacen de él un individuo". (Pérez, 2005:18)

[66] "El diario de viajes y de exploraciones de Carlos Fry fue publicado en 1889 en dos volúmenes bajo la protección de la Municipalidad de Lima, y llevó como título *La gran región de los bosques o río peruanos navegables Urubamba, Ucayali, Amazonas, Pachitea y Palcazu*".... "Allí dio cuenta de las exploraciones que realizó de 1886 a 1888". (Basadre (1939 (2005) t. 10:147).

[67] Evaristo San Cristóval ilustró muchísimos libros y revistas, entre los que se incluye el libro de Fry.



Imagen 42: ***Tipos nacionales - Indígena del interior.***
Autor: D. P. Tirado –
Foto remitida por Cazorla hermanos.
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (84): 13)



Imagen 43: ***Chanchamayo – Flecheros de la Tribu de los conhivos.***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (8):13)



Imagen 44: ***Montañas del Perú – Habitación de "Amahuacas", (grabado tomado de la Región de los "Bosques" por Cárlos Fry*** (sic)
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1889, 3 (102): 272)

Es importante notar la contradicción, por un lado está la ambición de documentar al indígena, de conocer dónde y cómo vive y a qué grupo pertenece, y por el otro no se le reconoce un nombre propio, porque lo que se retrataba es mas bien el tipo. Aun así, es importante destacar la presencia de estas imágenes en el semanario.

5. *Reconocimiento de las culturas del Perú antiguo*

> A raíz de que en Europa los románticos rompieron con la tradición de lo clásico y lo sustituyeron por lo medieval, se creó una corriente que mediante el rescate de lo propio descubría el espíritu de las nacionalidades, lo cual llevaría a una búsqueda de las raíces culturales e históricas de las mismas. (Pérez, 2005:187)

Es por esta influencia romántica que, desde mediados del siglo XIX, comenzó a desarrollarse el interés en las culturas del Perú antiguo, de este período es la obra de Mariano Eduardo de Rivero *Memoria sobre los sepulcros o huacas de los antiguos peruanos,* publicada en el Memorial de Ciencias, y el libro *Antigüedades Peruanas,* editado primero en Lima en 1841, diez años más tarde publica en Viena, junto al alemán Tschudi, una edición corregida y aumentada dedicada al Congreso del Perú, acompañada de un Atlas con vistas, planos y objetos de la industria peruana. Así mismo, Antonio Raimondi inició su recorrido científico por el Perú en 1851, el mismo que se prolongó durante diecinueve años; en el campo de la arqueología puede decirse que se trató de la primera prospección arqueológica de alcance nacional, en parte publicada en la serie *"El Perú"* (1874-1879); tanto las obras de Rivero como la de Raimondi eran especializadas.

Hacia fines del siglo XIX, cuando se publica el semanario, la arqueología era una ciencia embrionaria y por lo tanto, no se tenía una idea clara de cuál había sido la

ubicación cronológica de las culturas anteriores a los Incas, ni del desarrollo que habían alcanzado. Los grandes descubrimientos de la arqueología peruana corresponden al siglo XX, considerándose a Julio C. Tello, como primer arqueólogo científico peruano.

En *El Perú Ilustrado* se van a presentar las imágenes de los principales monumentos del Perú antiguo conocidos hasta el momento, acompañadas de artículos descriptivos. Tanto las imágenes como artículos difundieron el conocimiento de las culturas ancestrales y de sus creaciones; y a pesar de las confusiones en cuanto a la cronología, permitieron que el lector se formara una idea más clara de la antigüedad e importancia de las mismas, y, simultáneamente, contribuyeron al proceso de apropiación del pasado. En ese sentido, es muy ilustrativo el artículo siguiente (imagen 45):

> *Las chulpas de Umaya (Prehistoria Peruana)*, ".... Las mas notables son las de Palcas, Escomas, Charazani (Bolivia) y Silustani. La última se eleva en Umayo (ó Humayo, sudor en aimará) constituye uno de los mejores tipos de su género y es la más elevada de las dos que figuran en el grabado que ofrecemos á los lectores.
>
> ... Tiene esta famosa torre forma circular, de 4.80 metros de diámetro su base, que va en aumento hasta 5.50 en su parte superior. Su altura es de 12 metros; y á los 9 metros del suelo, rodéala una cornisa de 8 centímetros de alto por 90 de ancho....
>
> ... Las chulpas de Umaya manifiestan un adelanto respecto de la fortaleza de Sacsahuaman, que como las obras de Chavín, Pachacamac, Paramonga y otros muchos monumentos, prueban la existencia no de una sino de varias civilizaciones interrumpidas en el Peru". *El Perú Ilustrado,* 1888, 2, (70): 322

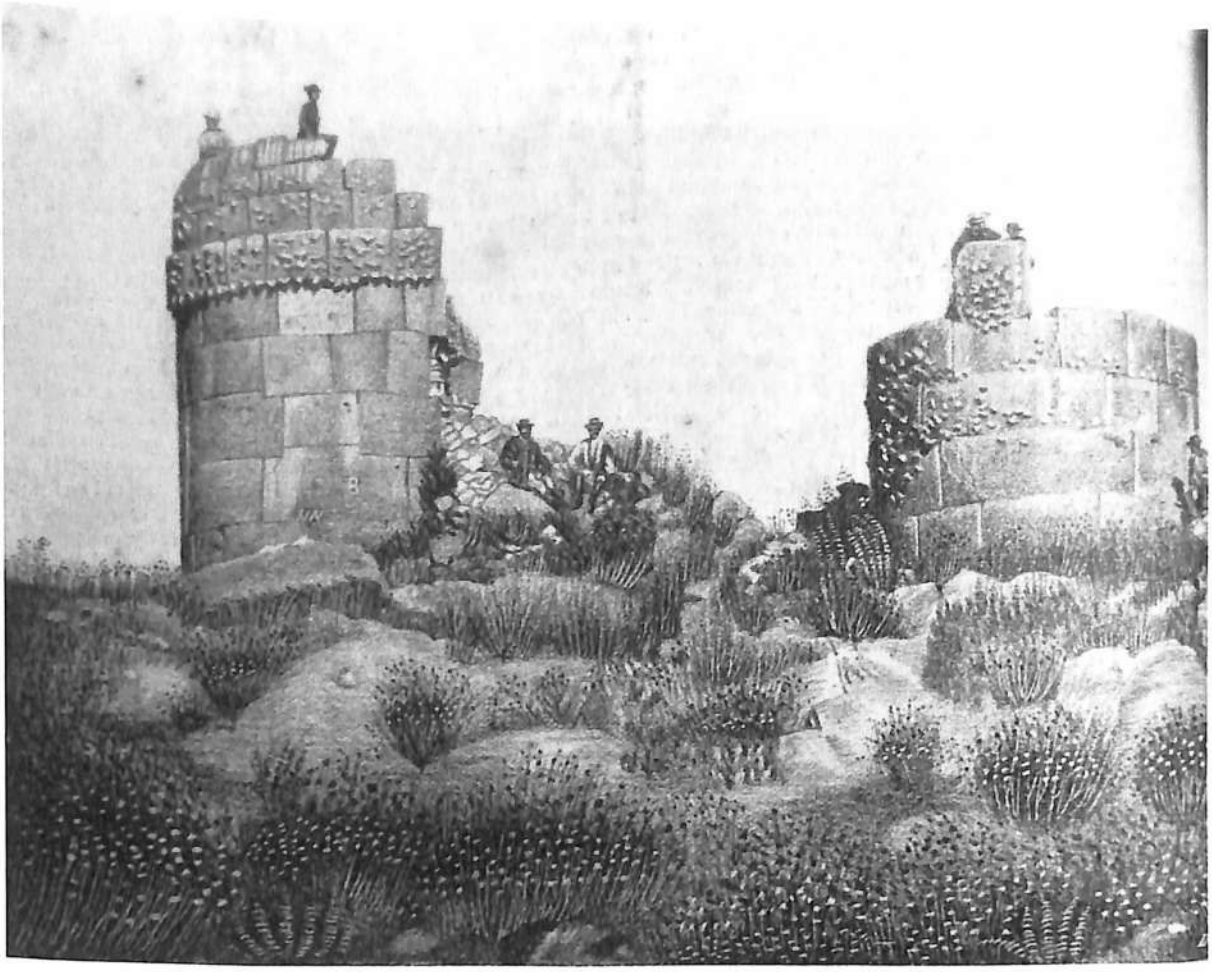


Imagen 45: ***Monumentos peruanos – Mausoleos (chulpas) anteriores á (sic) La época de La conquista existentes em Umaya á (sic) 5 leguas de Puno***
Autor: D. P. Tirado
Foto remitida por Cazorla hermanos
Fuente: *El Perú Ilustrado,* 1888, 2, (70): 322

Las imágenes de los monumentos podían ser hechas a partir de fotografías enviadas por los colaboradores del semanario, como en el caso de la imagen anterior, o ser tomadas de publicaciones del momento (imagen 46), lo que indica el interés por divulgar este conocimiento.

> La vista de una parte de la muralla inferior y la del medio de la fortaleza de Saccsayhuaman en el Cusco, que tomamos de la obra *"Antigüedades Peruanas"* de dos Eduardo de Rivero es notable la ejecución... Las murallas de piedra granito cuyas junturas apenas se distinguen como una raya hecha con buril, son, y serán la admiración de los viajeros; y motivo de estudio para los arquitectos. *El Perú Ilustrado,* (1890, 4 (145):141...).

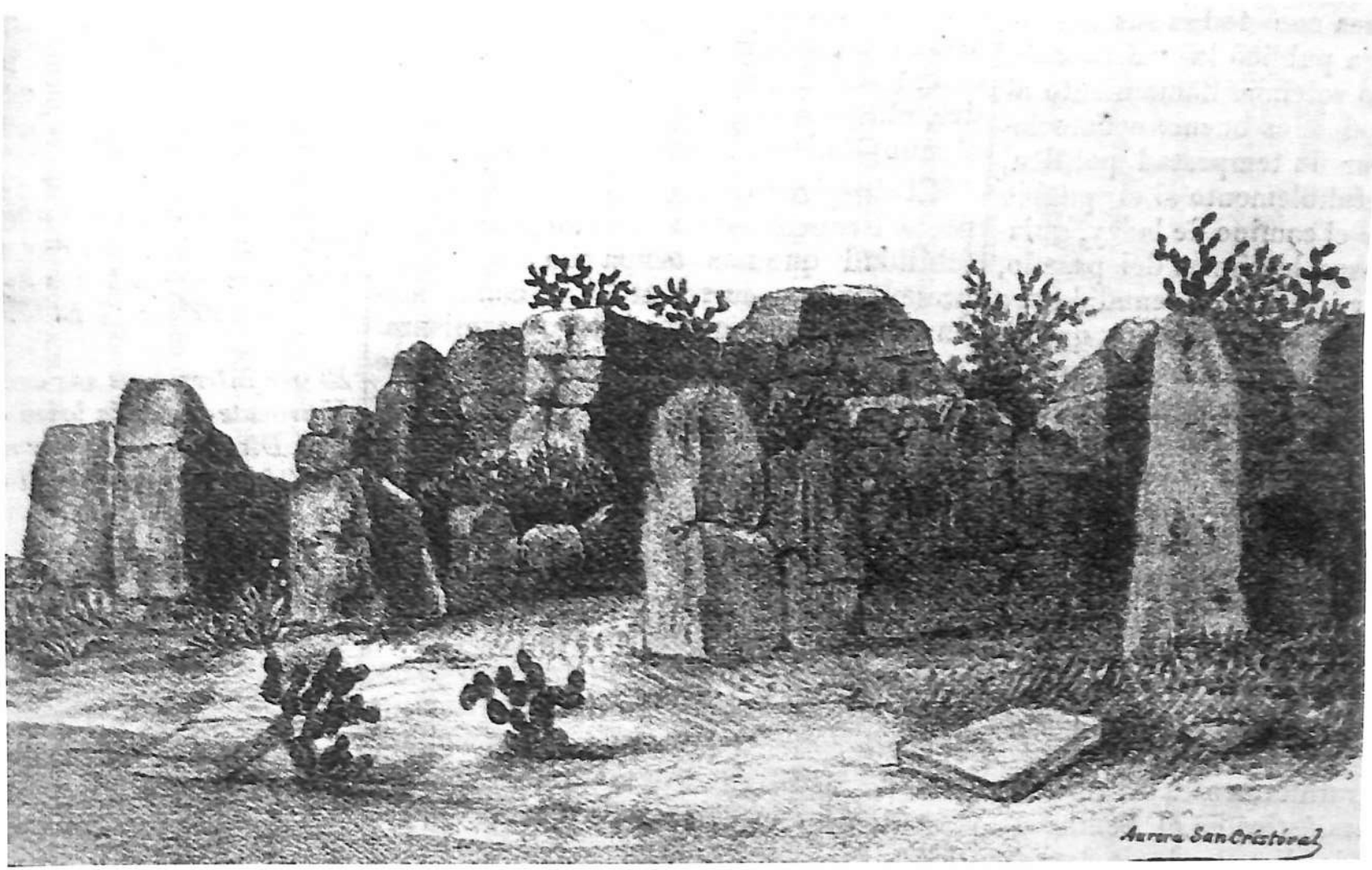


Imagen 46: ***Muralla de Saccsahuaman en el Cusco***
Autora: Aurora San Cristóval
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (145):1412)

6. *Las heridas de la guerra*

a. ***Las ciudades cautivas**: Tacna, Arica, Iquique y Tarapacá*

Como ya se ha mencionado, los resultados de la Guerra con Chile fueron negativos para el Perú ya que provocaron el desmembramiento del territorio nacional. Bajo las condiciones del Tratado de Ancón (20 de octubre de 1883) celebrado entre los gobiernos de Chile y Perú, se produjo la cesión perpetua de Tarapacá, mientras que las provincias de Tacna y Arica (imagen 47) quedaron bajo la tutela del gobierno chileno durante 10 años, transcurrido ese lapso y mediante plebiscito, se decidiría el destino de las dos provincias. Se inició el llamado fenómeno de la "chilenización" de los territorios ocupados (Tacna y Arica) mediante el traslado de familias enteras con la consigna de votar por la anexión al país sureño. Finalmente, el plebiscito no se realizó y mediante el Tratado de Lima de 1929 se encontró una fórmula de transacción: Arica para Chile y Tacna para el Perú, el 28 de agosto de ese mismo año, luego de 46 años de cautiverio, la heroica ciudad de Tacna retornó al suelo peruano.

En general, las ciudades se representan mediante encuadre fotográfico en formato apaisado, en algunos casos puede tratarse de una vista general de la ciudad o de una calle y, en otras, algún edificio importante o la casa de algún personaje destacado. En las páginas de *El Perú Ilustrado* se encuentran muchas litografías de las ciudades de Tacna (imágenes 48 y 49) Arica, Iquique (imágenes 50 y 51), incluso de Tarapacá (imagen 52) como expresión del amor al suelo patrio. Las ciudades aparecen intactas, no han sido perturbadas por la guerra, y tampoco se alude a su recuperación; en cambio, se hace referencia a acciones heroicas constituyéndose, de esta manera, en una estrategia para enfrentar el dolor frente a la separación o pérdida del territorio.

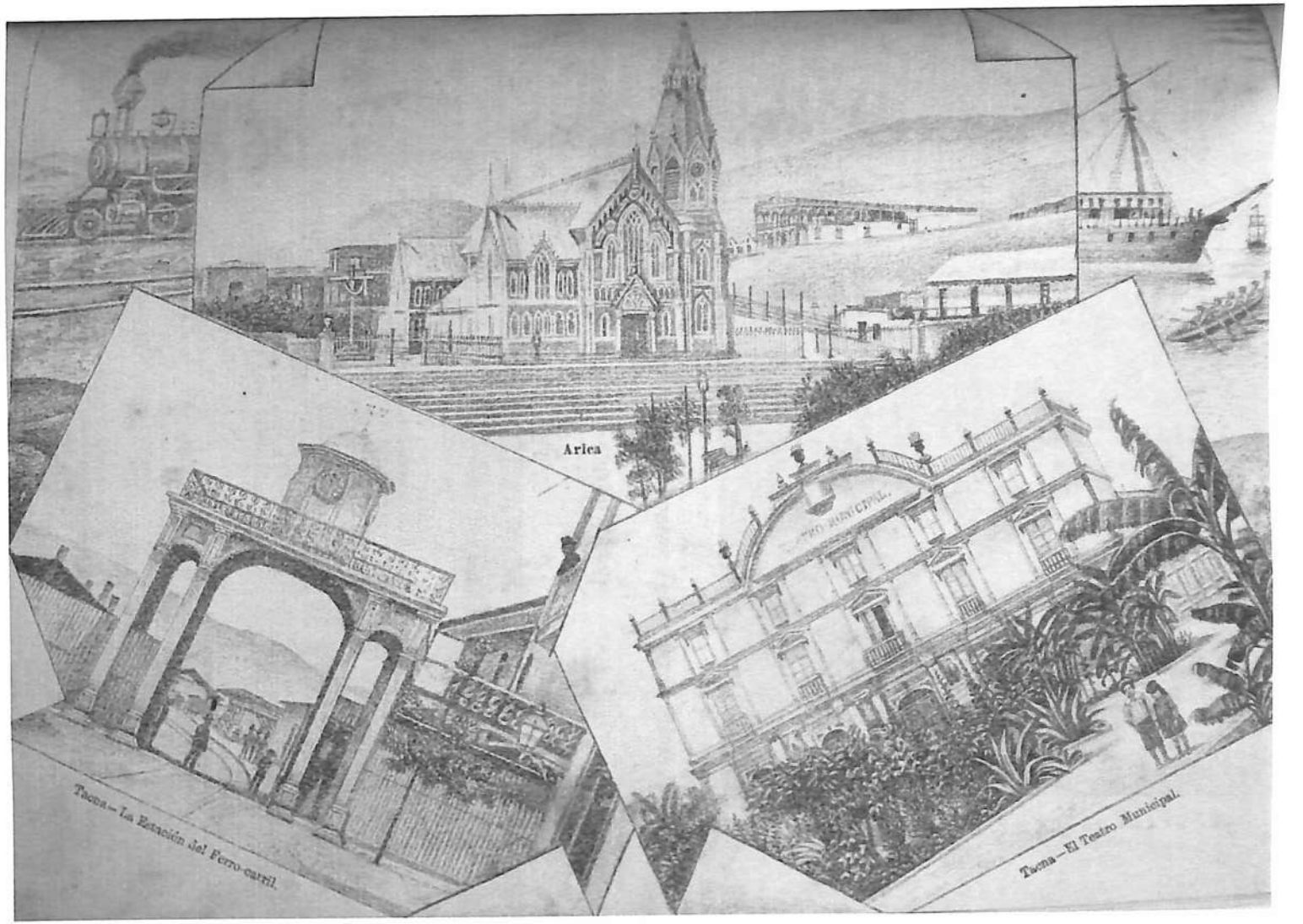


Imagen 47: ***PERÚ – ARICA Y TACNA – La Iglesia Matriz de Arica***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1888, 2 (85): 721



Imagen 48: ***TACNA. Casa quinta del Doctor Tellez en la Alameda***
Autor: D. Pita
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1891, 5 (203): 1835)

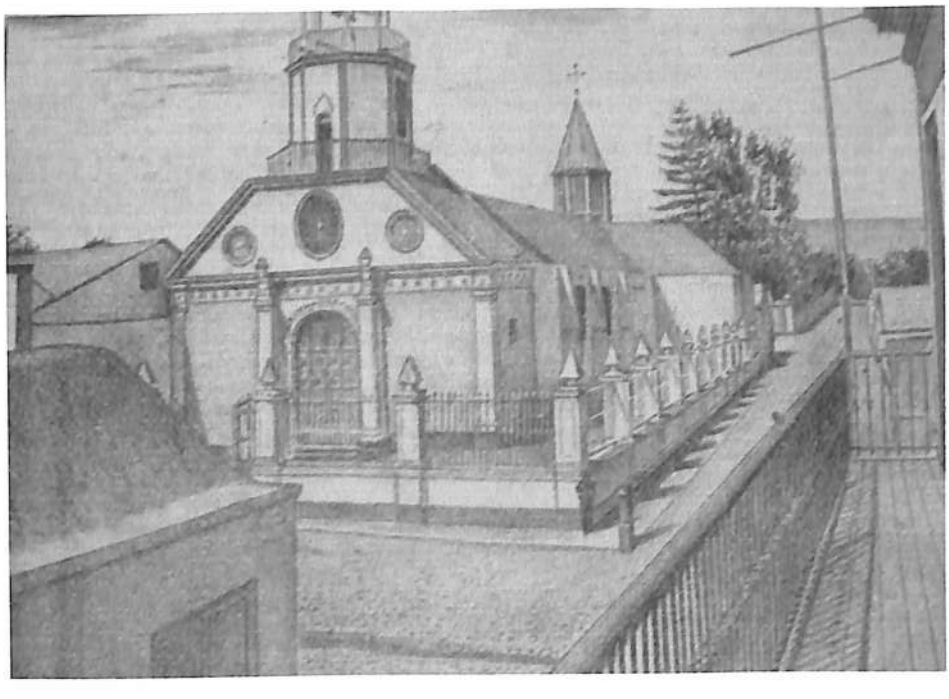


Imagen 49: ***Capilla del Espíritu Santo***
Autor: Belisario Garay.
Foto remitida por Texeira
Fuente: El Perú Ilustrado (1890, 4 (139): 1200)

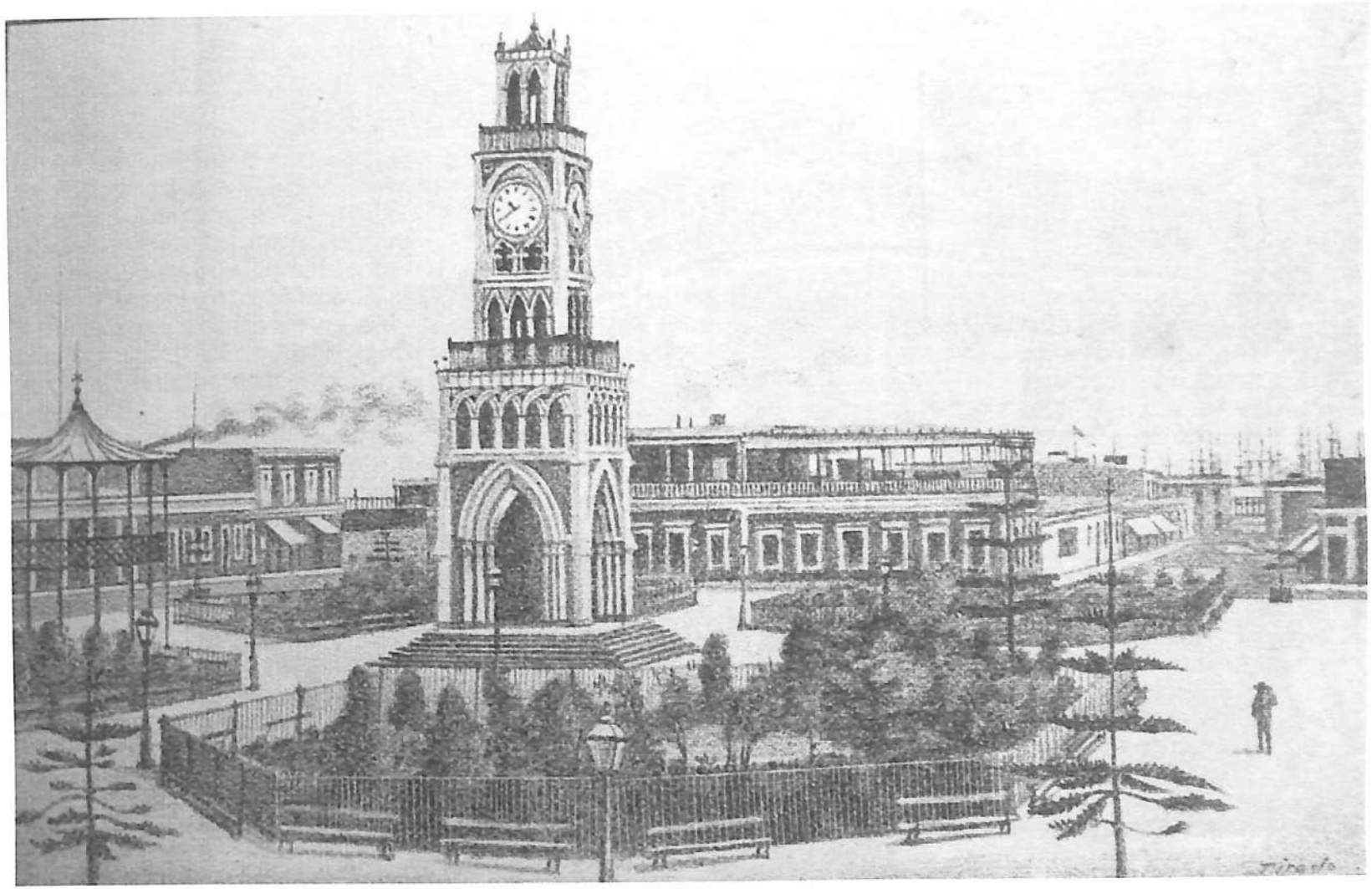


Imagen 50: ***Plaza Mayor de Iquique***
Autor: Tirado
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1891, 5 (218): 2445)



Imagen 51: ***Iquique antes del bombardeo***
Autor: Lozano
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1891, 5 (200): 1755)

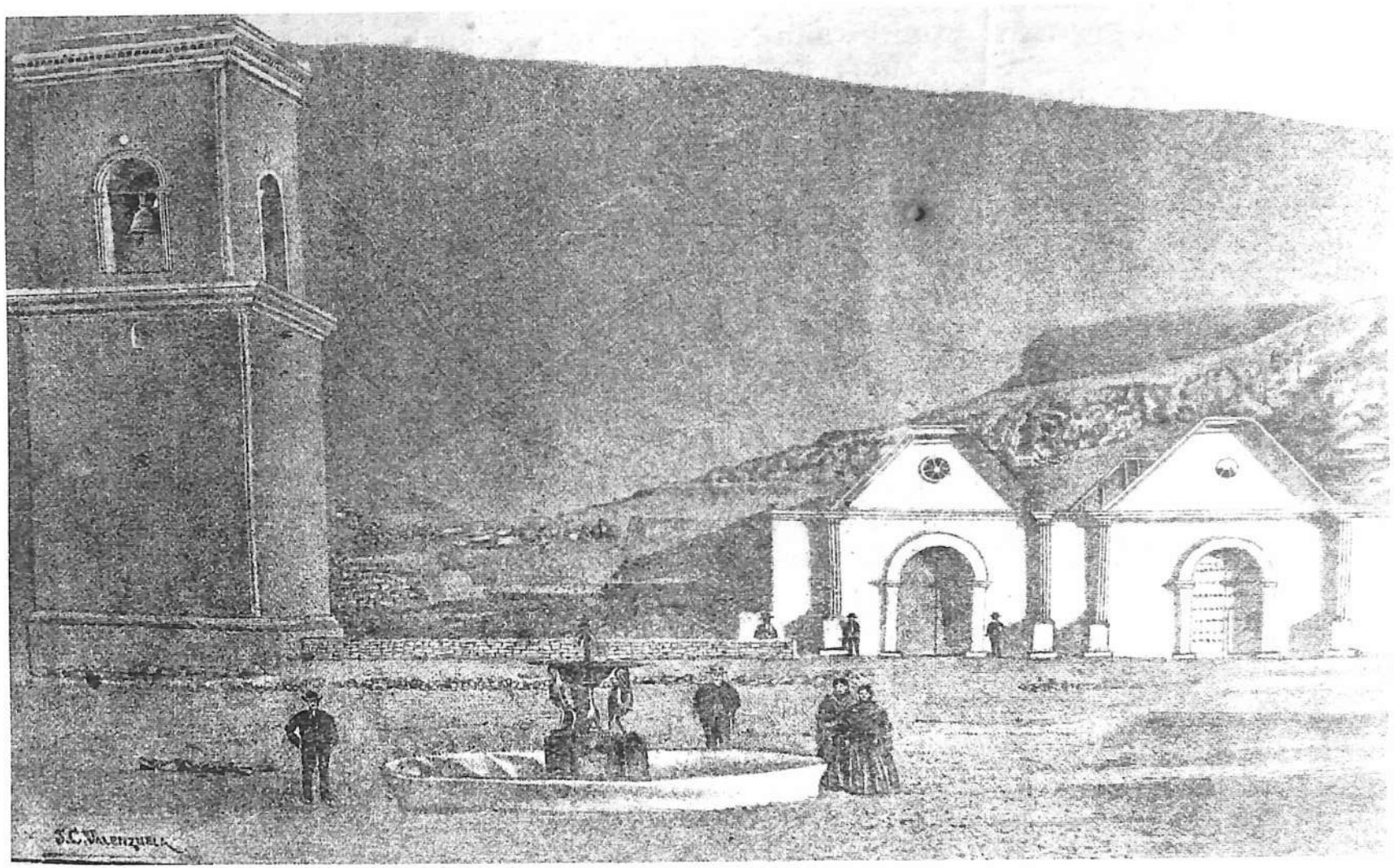


Imagen 52: ***Plaza de Tarapacá***
Autor: J. C. Valenzuela
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (176): 760)

Su presencia en el semanario, sin duda debe haber sido como el dedo en la llaga por lo que se puede afirmar que no era necesario decir más, la imagen lo decía todo, al evocar un tiempo pasado y recordar a los lectores que dichas ciudades ya no formaban parte de ese territorio llamado Perú. En el interior del semanario se encuentran muchas veces notas que mantienen vivos tanto el amor por el suelo patrio como la relación con las ciudades cautivas, por ejemplo: "...un dibujo del *pasaje Vigil* en Tacna la infeliz cautiva, la *Lima chiquita*, como con tanto acierto se le ha llamado siempre...." (*Perú Ilustrado,* 1888, 2 (47): 13).

Los editores eran concientes de la necesidad de presentar las imágenes de las ciudades cautivas en pleno apogeo para mantener el recuerdo, como lo demuestra la siguiente nota:

> La página 93 la ocupamos con un grabado que representa una calle de IQUIQUE. Los edificios cuya vista damos fueron devorados por un terrible incendio, no hacen aún dos años y hemos escojido (sic) esta fotografía para reproducirla en nuestro semanario, para que ella nos recuerde siquiera á la *Iquique peruana.... (El Perú Ilustrado,* 1888, 2 (58): 93)

La excepción a esta afirmación la constituye un grupo de litografías en el que se observa la destrucción de Iquique, ocasionada por el bombardeo a la ciudad a cargo de la escuadra chilena revolucionaria contra el gobierno de Balmaceda el 19 de febrero de 1891, es decir, después de concluida la guerra y a causa de intereses políticos (imagen 53).

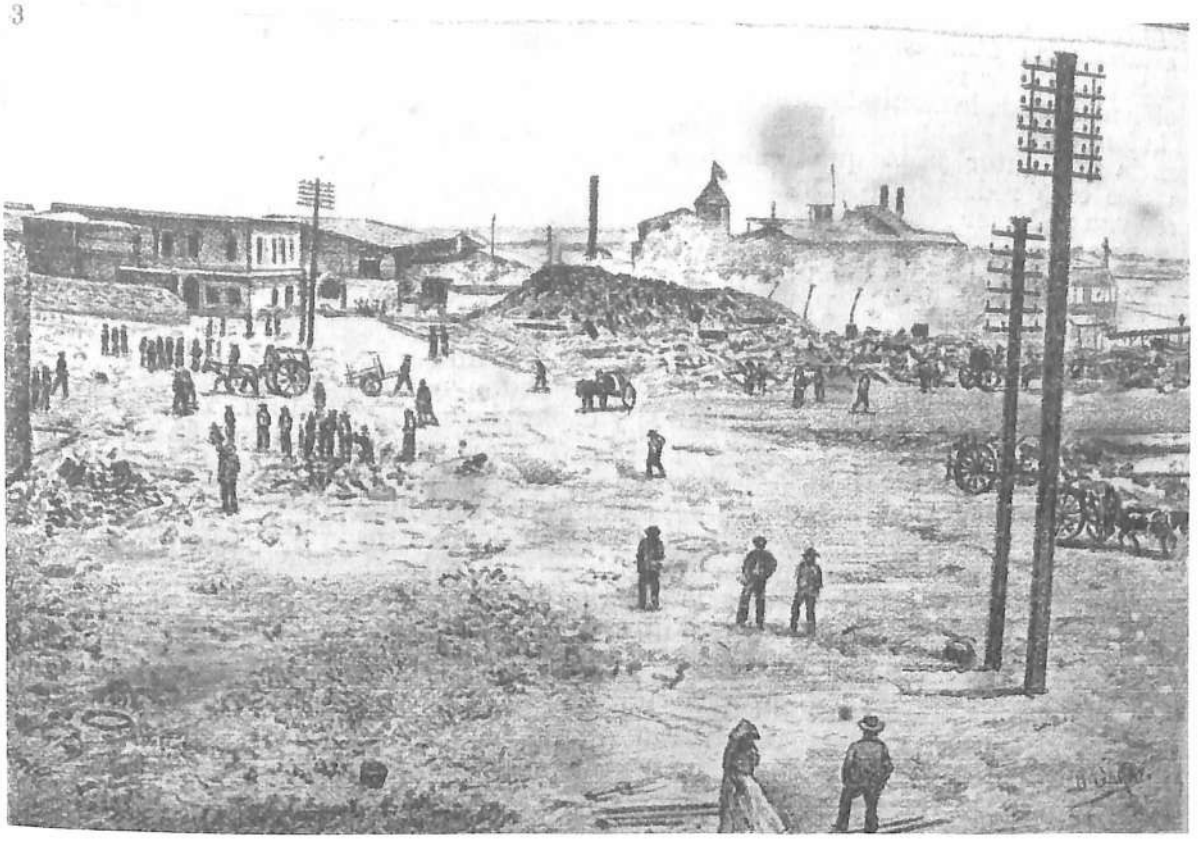


Imagen 53: ***Iquique después del bombardeo del 19 de febrero de 1891***
Autor: B. Garay
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1891, 5 (200): 1758)

Desde un inicio se manifestó la voluntad de reivindicación del semanario, en el quinto número se representó el Morro de Arica (imagen 54), donde se inmolara Alfonso Ugarte, acompañado de una serie de textos explicativos. En la sección *Nuestros Grabados* aparece la siguiente nota:

> … Damos, así mismo, un grabado que representa al Morro de Arica, memorable fortaleza en que el Coronel Bolognesi, el Comandante Moore y otros valientes rindieron su vida en defensa de la patria, el día 7 de junio de 1880, luchando heroicamente contra la invasión chilena. (*El Perú Ilustrado* (1887, 1 (5): 2)

En el interior se lee lo siguiente:

> **El morro de Arica**
> Este famoso peñón en la costa del Perú bañan las olas del océano Pacífico, no es un monumento de la naturaleza digno por sí solo de llamar la atención del viajero: su celebridad se debe ál gran acontecimiento realizado el 7 de junio de 1880 en su cima, por un puñado de valientes y leales defensores de la patria. (*El Perú Ilustrado* (1887, 1 (5): 2)

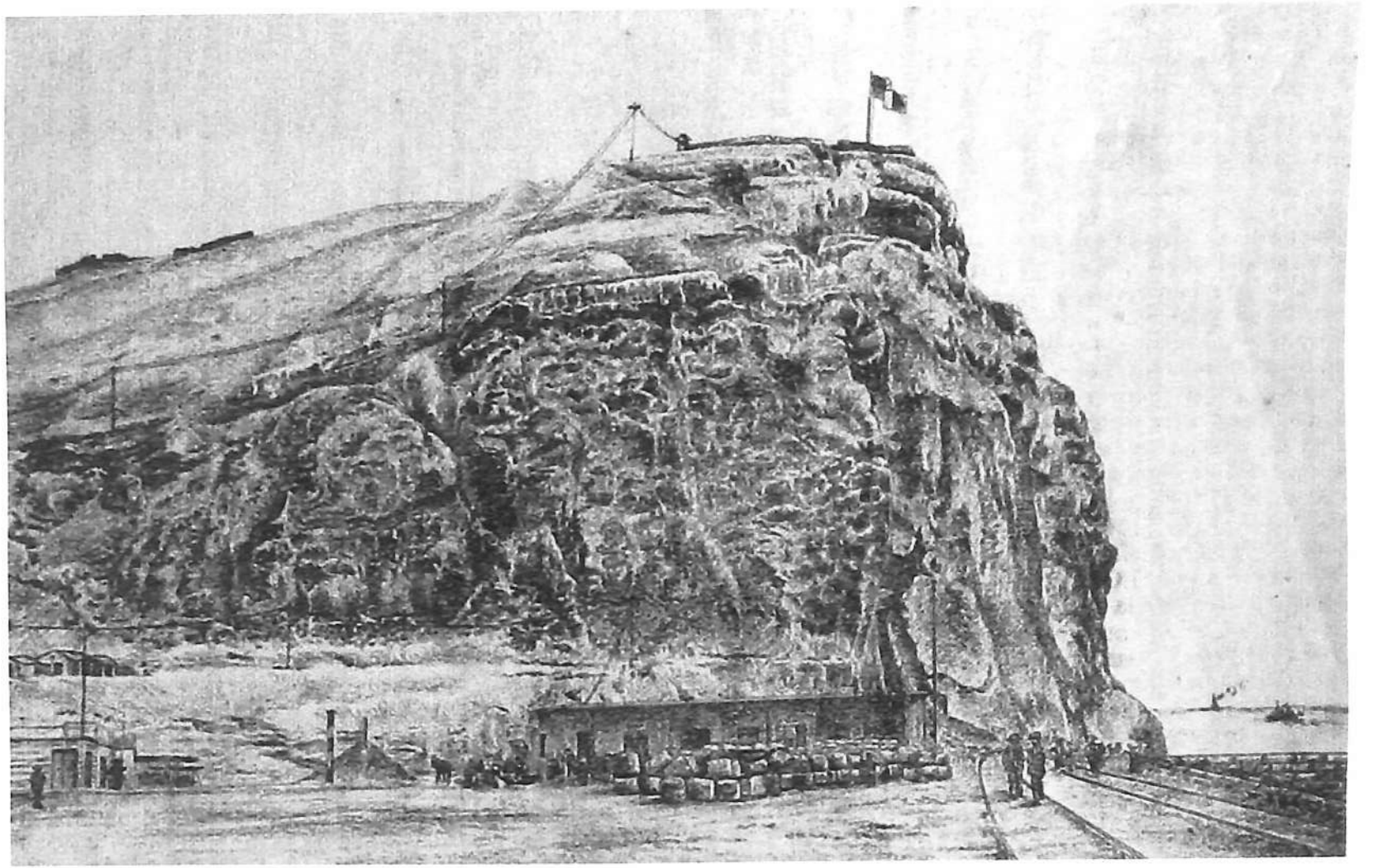


Imagen 54: ***El Morro de Arica***
Autor: E. J. Góngora
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (5): 4)

b. ***El homenaje a los caídos***[68]

El Perú Ilustrado fue un elemento clave en la construcción del imaginario colectivo nacional, en sus páginas se encuentran los retratos de los grandes héroes de la guerra con Chile como Grau, Bolognesi y Cáceres. No obstante, lo más destacable fue la inclusión de los retratos de muchos otros personajes que también participaron en dicha conflagración bélica, sin importar su rango, rescatando del olvido sus nombres y rostros; además, se publicó el testimonio de sus acciones. Es así que la sangre de los héroes, derramada en defensa de la integridad del territorio nacional, se convirtió en el símbolo del patriotismo y heroísmo que la población debía emular. En realidad se trató de una estrategia para fomentar el amor a la patria que se sustentó en el culto a los héroes, el objetivo era seguramente difundir los rostros de estos hombres con el fin de glorificarlos.

El semanario dedicó muchas portadas y páginas a los héroes de la guerra con Chile. Los ejemplos más notables fueron, la alegoría que aparece al interior del número 88, del 12 de enero de 1889 (imagen 55) dedicado *a las víctimas del 13 y 15 de enero de 1881*, y el número 167, del 19 de julio de 1890 (imagen 56), totalmente dedicado a los mártires de la patria, desde la portada. Incluye una anteportada (imagen 57), se trata de un pliego que presenta composición apaisada, con treinta retratos en busto, inscritos en óvalos, distribuidos simétricamente en referencia a un eje central; destacan al centro, los retratos de Grau y Bolognesi de mayores dimensiones. El título ha sido colocado en dos filacterias, en la superior se lee: *A los mártires de la Patria,* y en la inferior *El Perú Ilustrado*. Todos están rodeados por hojas de laurel, símbolo de la victoria.

[68] Basadre describe el homenaje que rindió el país a los héroes de la Guerra del Pacífico los días 15 y 16 de julio de 1890. (Basadre (1939 (2005) t. 10: 207-208)



Imagen 55: ***El Perú Ilustrado a las víctimas del 13 y 15 de enero de 1881***
Autor: Alcalá
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1889, 2 (88): 821)



Imagen 56: *El Perú Ilustrado*. Semanario para las familias. Nº 167 del 19 de julio de 1890, dedicado a los héroes de la Guerra con Chile
Portada: **Alegoría a Grau**
Autor: Belisario Garay
Dibujo hecho por G. R. Suárez. MRR



Imagen 57: ***A LOS MÁRTIRES DE LA PATRIA.***
Autor: Belisario Garay
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (167): anteportada. MRR

En la portada, se ha desarrollado una *Alegoría a Grau*, a partir de un dibujo hecho por G. R. Suárez, respecto a la cual se comentó en la sección Grabados lo siguiente:

> Ocupa nuestra primera página una alegoría del ínclito Contra-Almirante Grau ejecutada por el Señor J. R. Suárez. Sin que nuestra opinión aislada le quite mérito à (sic) la ejecución de la obra, espontánea manifestación del patriotismo transmitida por el lápiz, seanos (sic) permitido expresar que el asunto pudo haberse tratado con la altura que requería el personaje sin desfigurar la verdad histórica, presentando en fragmentos al Nelson del Pacífico; y la Religión y la Patria coronando la noble cabeza desprendida del tronco. En todo lo demás la combinación merece todos nuestros aplausos para el autor del original copiado por nuestro estimable colaborador Belisario Garay. (*EL PERÚ ILUSTRADO* (1890, 4 (167):39..)

Es interesante descubrir que los responsables de la edición reconocieron que la calidad del tema seleccionado para la portada no era adecuada para la ocasión. El dibujo que fue enviado por un colaborador demuestra el desconocimiento de las leyes de la perspectiva, de la representación anatómica, así como de las proporciones. La extraordinaria habilidad del litógrafo presenta una imagen de apariencia ingenua.

En el interior se incluyó treinta y siete retratos de los defensores (imágenes 58 a 63), con notas biográficas de cada uno de ellos, escritas por Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Manuel Gonzáles Parada, Mercedes Cabello de Carbonera y Ricardo Palma, también participaron los redactores del semanario y colaboradores externos. Las litografías fueron obra de Belisario Garay y David Lozano, a partir de fotografías proporcionadas por los familiares.

> El presente número, consagrado à los mártires de la guerra cuyos restos han sido traidos (sic) al seno de la patria, registra treinta y siete retratos de los defensores, conteniendo el pliego especial treinta y (sic) cuyas noticias biográficas quedan consignadas en la sección CAMPO AMENO, advirtiendo que todas las que no llevan firma ó están anotadas de colaboración son de la responsabilidad de la redacción. (*EL PERÚ ILUSTRADO* (1890, 4 (167): 39...)



Imagen 58: ***Coronel Ladislao Espinar*** MRR



Imagen 59: ***Coronel José Joaquín Inclán***
Autor: D. Lozano. MRR



Imagen 60: ***Capitán de Navío Germán Astete.*** MRR

Fuente de las imágenes: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (167): 400)



Imagen 61: ***Coronel Ramón A. Zavala***
Autor: Lozano. MRR



Imagen 62: ***Coronel Manuel Suárez***
MRR



Imagen 63: ***Coronel Juan B. Zubiaga***
Firma: Lozano. MRR

Fuente de las imágenes: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (167): 433)

Por otro lado, se hace la descripción detallada de la capilla ardiente en la embarcación Lima (lámina 64), en la que se colocaron los ataúdes (lámina 65) para su traslado desde el lugar de los enfrentamientos; asimismo se relata la llegada de los restos de los héroes al Callao, y su recibimiento con honores militares, religiosos y civiles:

> El desembarco de los restos de los héroes que sucumbieron en la última guerra, traídos del norte y del sur, ha sido un acontecimiento explendoroso (sic), en el que todos en general han contribuido á dar mayor suntuosidad al sublime espectáculo.
>
> Los honores militares, religiosos y particulares, la bien organizada flotilla compuesta por sinnúmero de embarcaciones lujosamente engalanadas y bien tripuladas, el numerosísimo y selecto acompañamiento, el luto general de todos los establecimientos públicos y casa particulares y el respetuoso recogimiento del respetuoso pueblo han probado la altura y nobles sentimientos de los chalacos, por nuestros venerados y mártires hermanos. (*EL PERÚ ILUSTRADO* (1890, 4 (167): 434)

También se detalla el traslado en ferrocarril a la ciudad de Lima (imagen 66), resguardado por los carros de bomberos; la entrada a la Plazuela de la Exposición (lámina 67); los arreglos de flores y demás elementos que engalanaron el cortejo fúnebre y, finalmente, su ingreso al Panteón de Lima (imagen 68).

La repatriación de los caídos, la participación masiva de la población en los ritos funerarios, así como la difusión de todas las imágenes luctuosas fueron elementos importantes en la elaboración del duelo en el país a consecuencia de la situación traumática en la que se encontraba, ocasionada tanto por la derrota en la Guerra del Pacífico, como por la violencia con la que se produjo la ocupación.

> Aunque los funerales son para los muertos, ellos cumplen varias funciones para los sobrevivientes. Por ejemplo, ayudan a las personas en duelo a reconocer que la pérdida es real y les permiten tener un espacio para expresarlo. Además facilitan que la comunidad también se de cuenta de la pérdida, que pueda decirle adiós a quien murió... (Jaramillo, 1998: 63)



Imagen 64: ***Capilla ardiente a bordo de la Lima***
Autor: Belisario Garay
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (167): 436). MRR

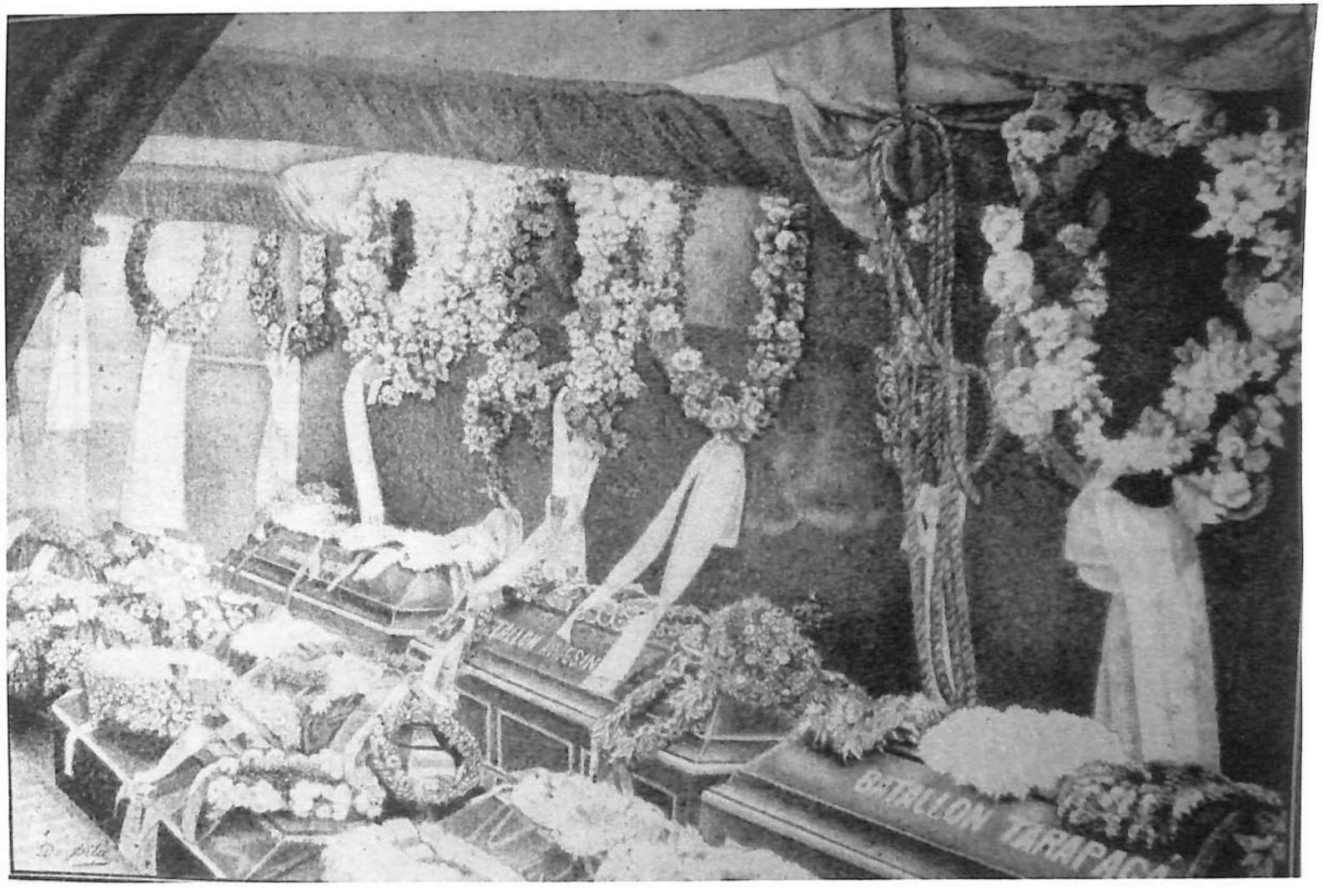


Imagen 65: ***Colocación de los ataúdes de los mártires de la guerra, a bordo de la Lima***
Autor: D. Pita
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (169): 513). MRR



Imagen 66: ***Plazuela de la Exposición El día de la llegada de los restos de Grau y demás héroes de la guerra***
Autor: M. Tirado. Foto Bacigalupi
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (183): 1073). MRR

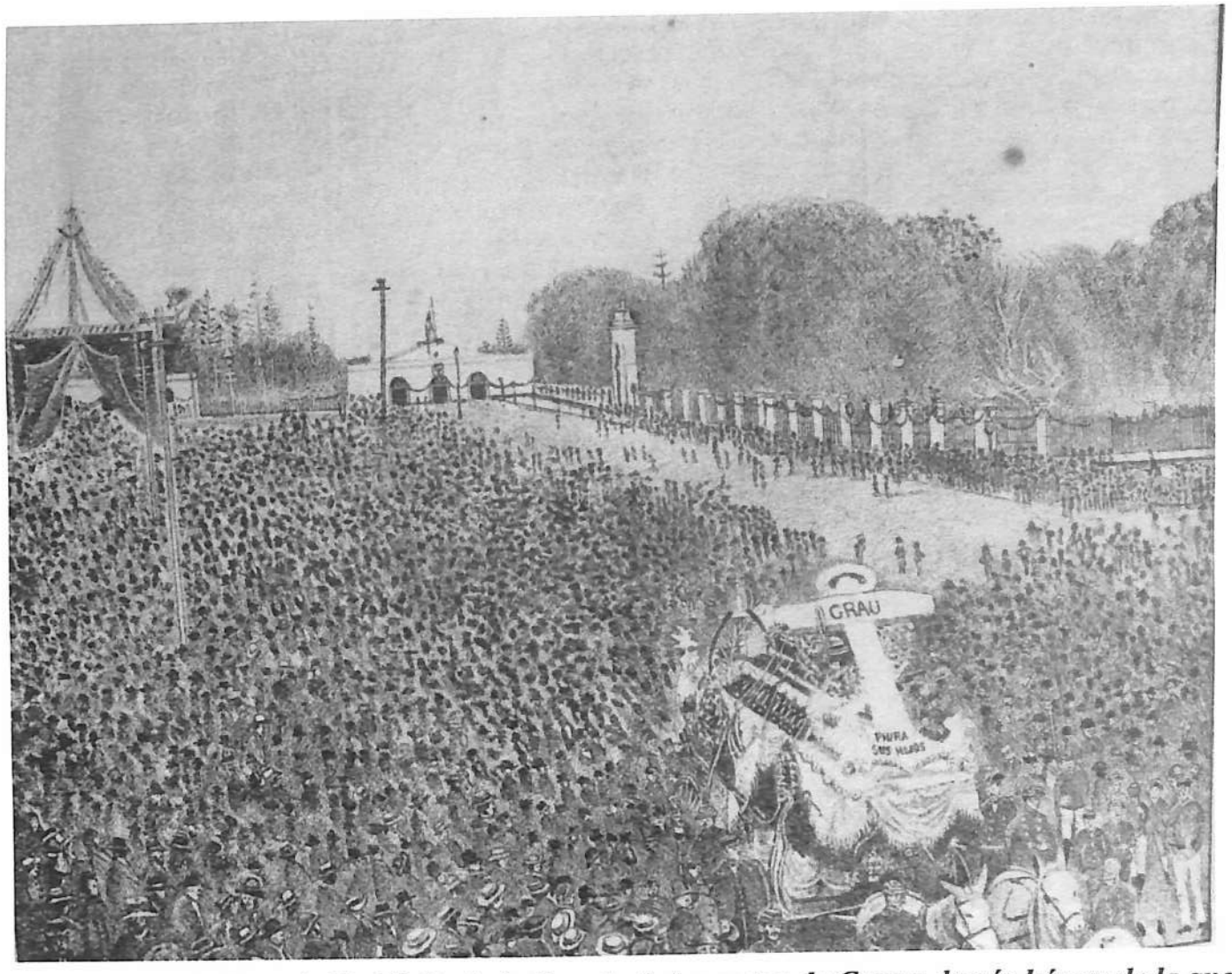


Imagen 67: ***Plazuela de la Exposición El día de la llegada de los restos de Grau y demás héroes de la guerra***
Autor: J. C. Valenzuela. Foto Bacigalupi
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (170): 520). MRR



Imagen 68: ***Panteón de Lima. Avenida principal***
Autor: Belisario Garay. Foto: Bacigalupi, tomada el día de la recepción de los restos de los mártires de la guerra
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (182): 1033). MRR

7. *Patrimonio*

El patrimonio, tal como se entiende hoy[69], no fue un asunto de mucho interés durante el siglo XIX, sin embargo, en *El Perú Ilustrado* se encuentran muchas litografías que representan la arquitectura prehispánica (imágenes 69 y 70) y virreinal (imágenes 71 y 72). La inclusión de estas obras en el semanario fue producto de un interés romántico expresado por la búsqueda en el propio pasado nacional, de elementos que permitan configurar una identificación nacional. Asimismo, se representaron edificaciones contemporáneas[70] (imagen 73) y monumentos conmemorativos (imágenes 74 y 75). El patrimonio mueble también está presente en las páginas del semanario, objetos del Perú antiguo (imagen 76), así como escultura (imagen 77) y pintura (imagen 78) contemporáneas, como la obra *Santa Rosa de Lima*[71] de Francisco Laso (imagen 79). Simultáneamente, en sus páginas se publicaron artículos que complementaban dichas representaciones, cuyo contenido forma parte de una crítica de arte inicial en el Perú, como se puede apreciar en la transcripción del siguiente artículo:

> SANTA ROSA DE LIMA
>
> Esta es una de las principales, sino la obra maestra, del malogrado artista peruano don Francisco Laso, el más inspirado sin duda de los pintores nacionales. Al decir tal, no desconocemos ni el talento, ni la ciencia del color, que distingue a Merino, ni la habilidad escénica de Montero.

---

[69] Hoy en día, el concepto de patrimonio es muy amplio, abarca tanto el patrimonio natural como el cultural y es este último el que está constitutito por el conjunto de bienes materiales e inmateriales de una cultura que es necesario rescatar y proteger porque encarna sus valores simbólicos y permite diferenciarla de las demás.

[70] Contemporáneo, referido al período en cuestión (1887-1894), ahora se considera parte del periodo republicano, 1821 a 1924.

[71] Santa Rosa de Lima, copia litográfica del cuadro de Francisco Laso. *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (5): 9)

> En esta representación de la virgen limeña, se ha apartado Laso de la tradición seguida en todas sus otras representaciones: no es al niña de lozanas mejillas, labios rojos y ojos serenos, coronada de frescas rosas, que los innumerables artistas que le precedieron y le han seguido, han ofrecido constantemente á nuestra contemplación: es la virgen asceta que dormía en un lecho formado de leños; que quemaba sus pulidas manos con cal viva, para que no fueran tanto admiradas; que enredaba sus esplendidos cabellos en un clavo, para que la suspendieran del suelo procurándole un dolor por cada una de sus luengas hebras sorprendida en un arrebato de estasis (sic) sublime, que le procura la celeste aparición de su Señor en la forma de un precioso niño, que le lleva la palma de eterna gloria que le han alcanzado sus heroicas virtudes.
>
> Distinguese (sic) este precioso cuadro por la novedad de la concepción, la pureza, corrección y firmeza del dibujo, la naturalidad y soltura de los pliegues, la armonia (sic) de los tonos, la perfección y la sobriedad de los detalles. El macerado cuerpo de la santa se adivina a través del tosco sayal dominicano que la cubre, su rostro demacrado se eleva al cielo y sus ojos iluminados por la fé (sic) más ardiente, se clavan en la celeste visión que la estasía (sic). El Dios-niño que contempla, no es un niño común de carne y hueso; es un ser ideal, vaporoso, cuyas carnes parecen transparentes y cuyos vagos contornos se pierden en la celestial luz que lo envuelve. No hay más que esas dos figuras en la tela: la mortal y humana de Rosa y la celeste y divina del niño; ni más detalles, que una pobre silla de paja, producto primitivo de la ebanistería nacional, sobre la que yace un grueso libro forrado en pergamino, las cartas tal vez de *Teresa la divina*, y el piso del cuarto forrado de toscos y rotos ladrillos; y, sin embargo, el cuadro es completo; porque el verdadero talento; ibamos (sic) a decir el genio, no necesita apelar á vulgares artificios de minuciosos detalles, que la mediocridad necesita para disimular su impotencia. A Laso le bastó una figura sobre un fondo unido –el indio- para arrancar un aplauso al terrible Gustavo Planche: otra figura –La de Santa Rosa- bastábale (sic) para obtener la admiración de los pósteros (sic), si los contemporáneos se la rehusan (sic).
>
> La Biblioteca nacional de Lima posee hoy este hermoso cuadro, y lo conserva como una verdadera joya del arte, digna de llamar la atención de los maestros. Y parece cosa providencial: el fue la última obra de Laso!" (*El Perú Ilustrado* (1887, 1 (5): 4)

La difusión de estas imágenes en *El Perú Ilustrado* permitió que la población entre en contacto con el patrimonio de la nación, y a la vez, que disfrute de él a un precio muy cómodo. También incluyó en las portadas del semanario, los retratos de los principales pintores reconocidos de la época ya fallecidos, entre ellos Francisco Laso que apareció el 21 de diciembre de 1889 y Luis Montero que apareció el 25 de enero de 1890 (imágenes 80 y 81), ambos obra de San Cristóval.

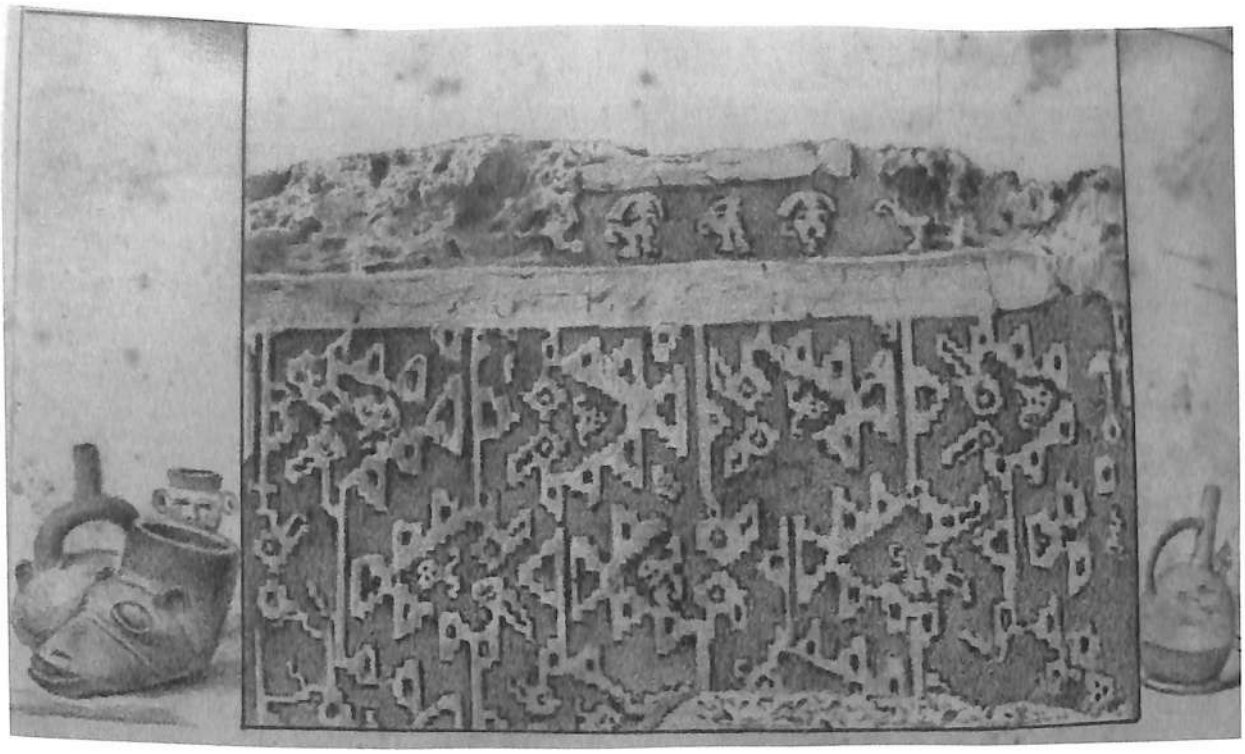


Imagen 69: ***TRUJILLO. Paredes del Templo de Chanku-Chimú***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1891, 5 (223): 4048)

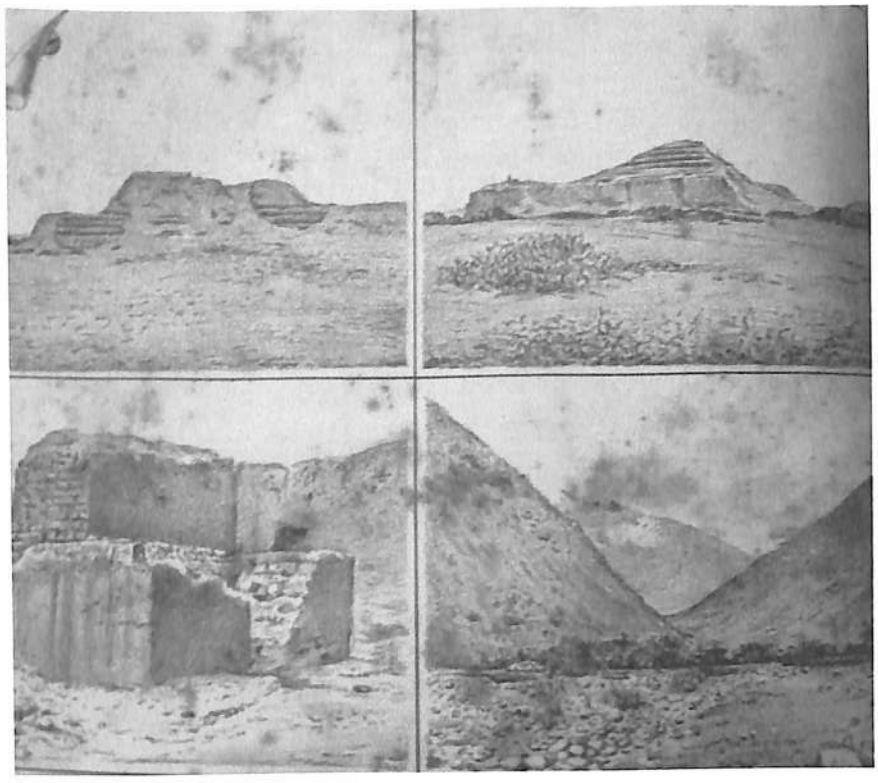


Imagen 70: ***TRUJILLO. 1. Templo del sol... 2. El mismo templo 3. Ruinas de un horno 4. Huaca Puna***
Autor: Belisario Garay
Fuente: ***El Perú Ilustrado*** (1891, 5 (223):4048)



Imagen 71: ***Templo de San Pedro de Lima***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1891, 5 (202): 1795)

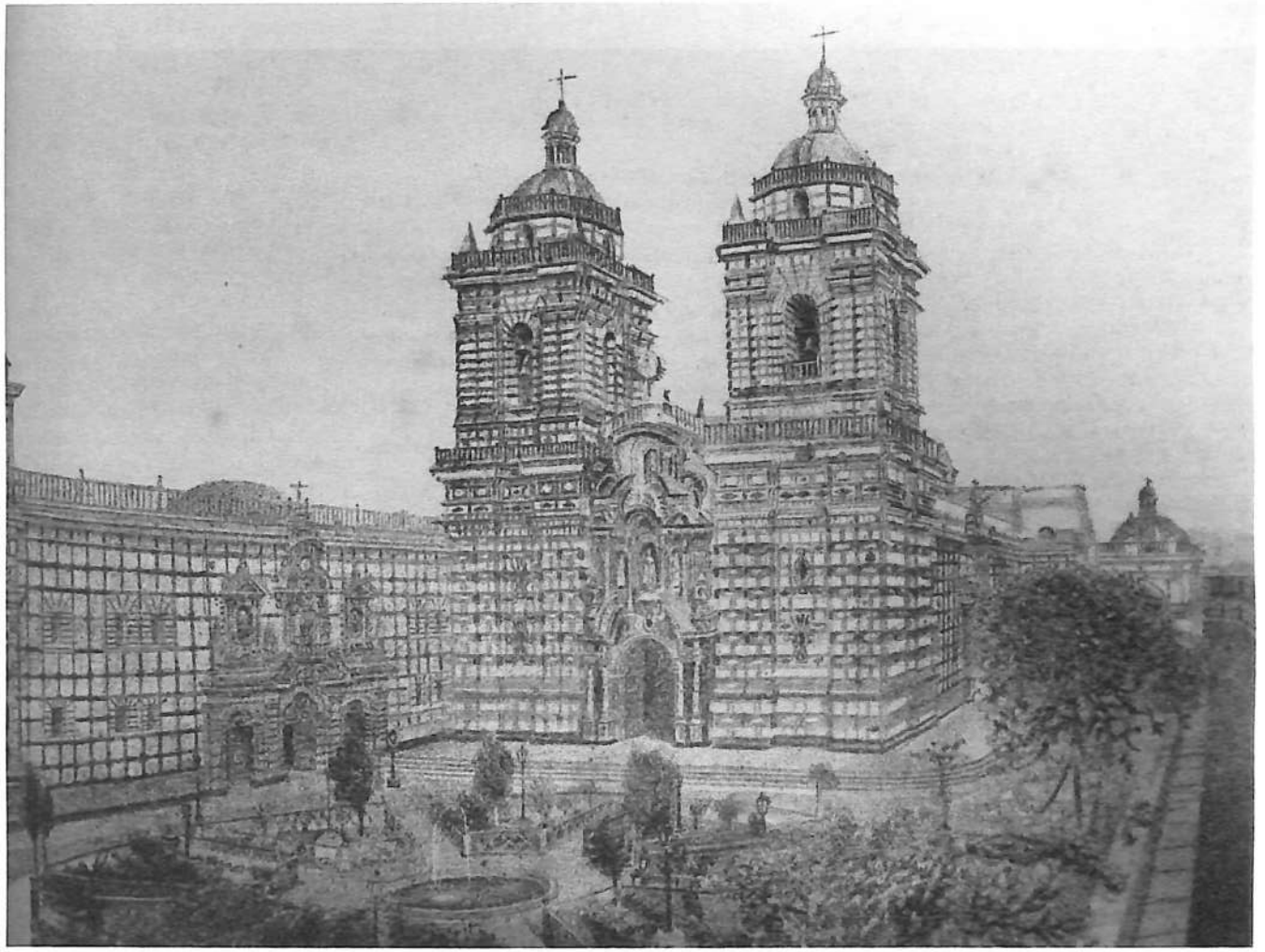


Imagen 72: ***ALBUM LIMA - Plazuela de San Francisco***
Fotos de Courret & Co.
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1889, 3 (92): 945)



Imagen 73: ***La fachada de Palacio de Gobierno***, *reconstruido después del incendio de 1885*
Autor: Lange
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (11):1)
Fotografía tomada por Stephany Hoyos. BNP



Imagen 74: ***Monumento a Daniel Alcides Carrión en el Cementerio General***
Autor: E. J. Góngora
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (27): 4)

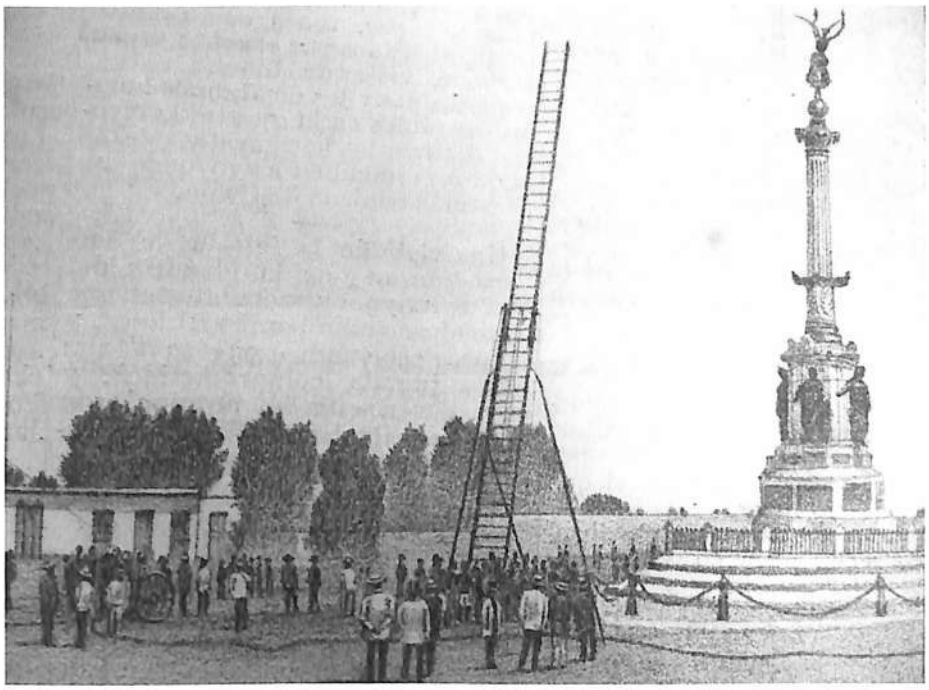


Imagen 75: ***Construyen Monumento al 2 de Mayo***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1892, 6 (s/n): 8547)



Imagen 76: ***Colección de huacus*** (sic) ***peruanos de arcilla***
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 3 (144): 1372)

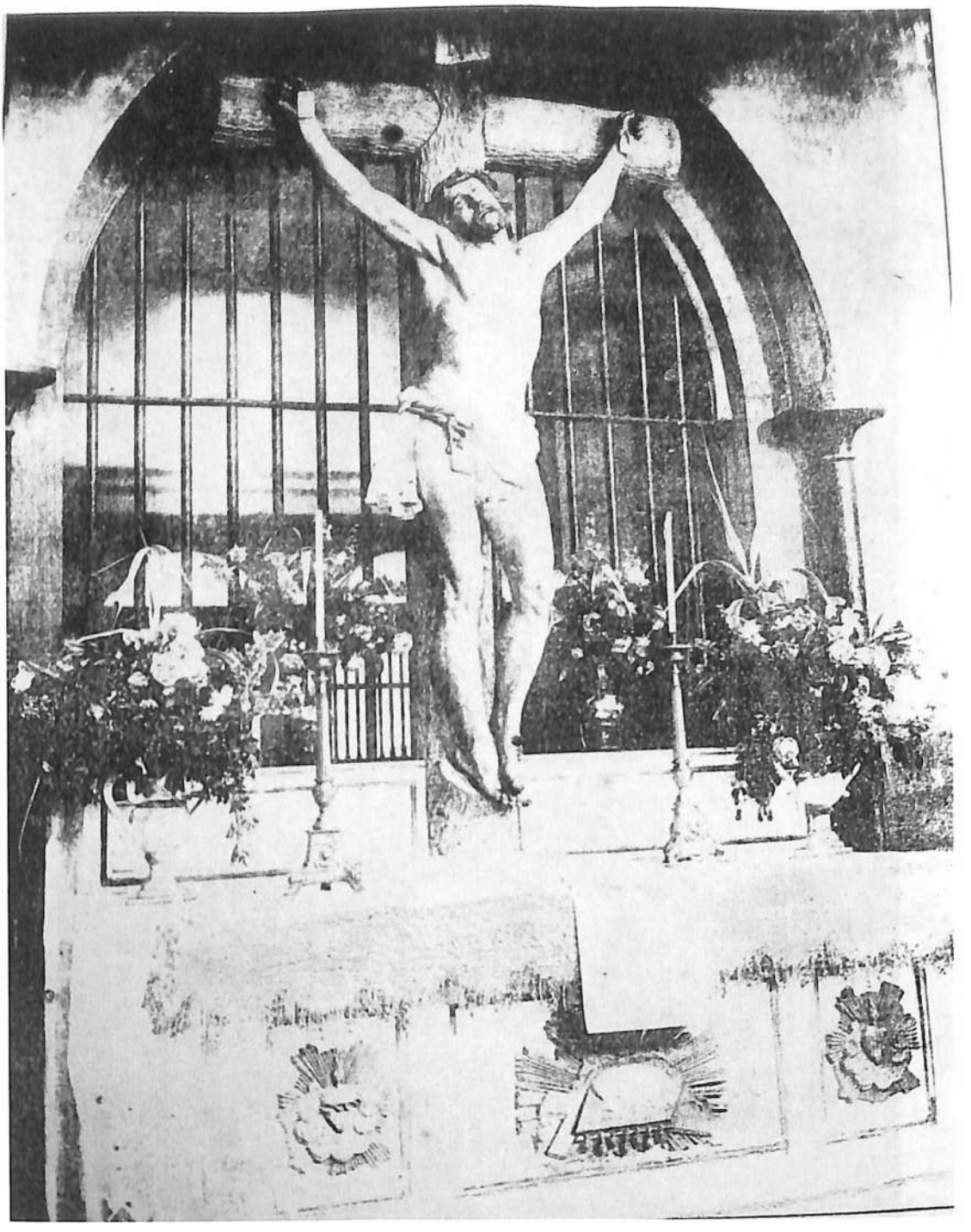


Imagen 77: ***Crucifijo de la Capilla*** - Panóptico de Lima
Foto – litografía. Fotografía Bacigalupi y Cabieses
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1888, 1 (46): 4)



Imagen 78: ***El Mariscal Andrés Avelino Cáceres en la Batalla de Huamachuco.***
Autor: B. Garay. Cuadro del pintor Oñate
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (164): 280). MRR

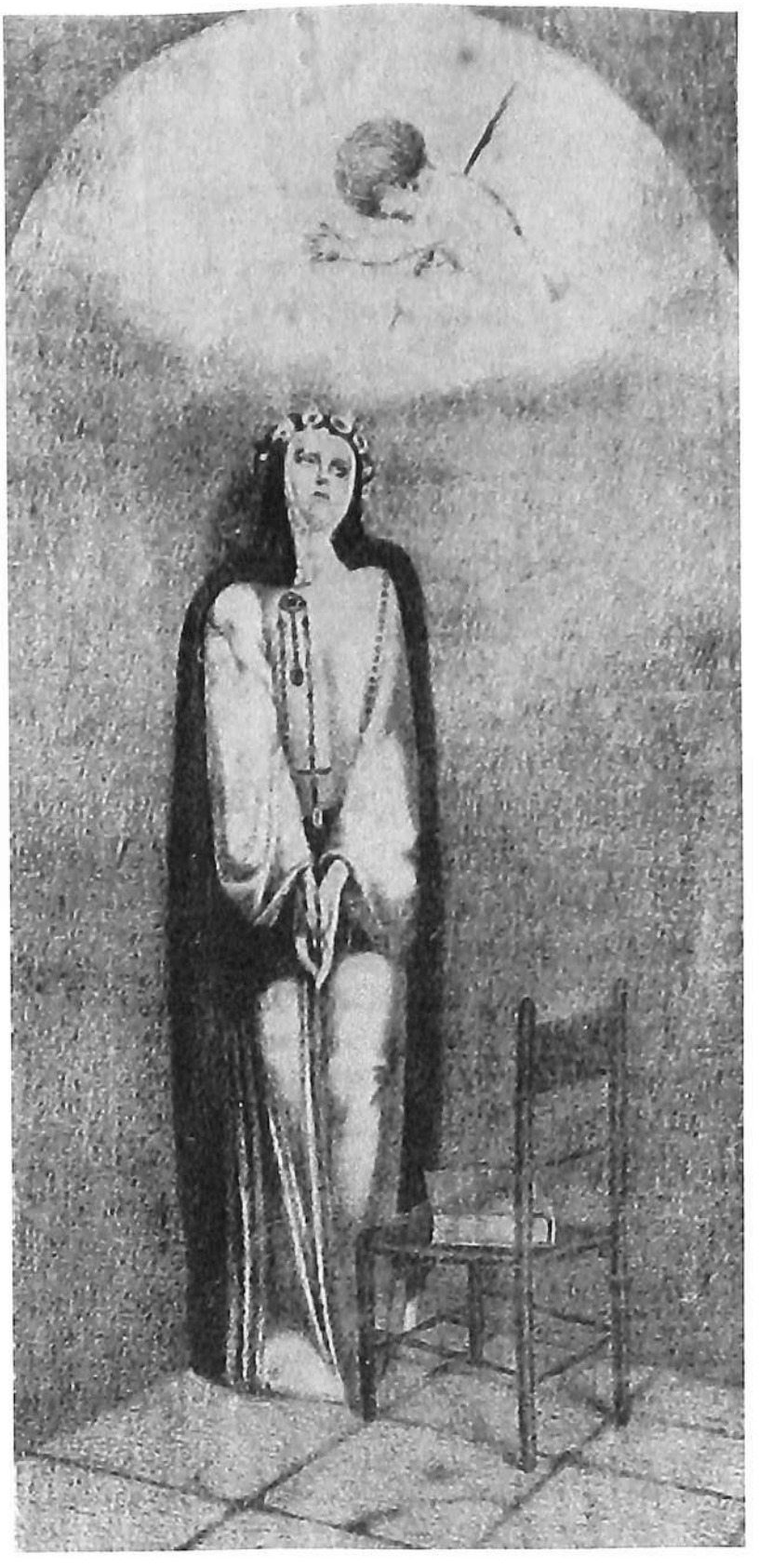


Imagen 79: ***Santa Rosa de Lima***
Autor: no se menciona. Cuadro del pintor Francisco Laso
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (5): 9)
Fotografía proporcionada por Ursula Jiménez. BNP



Imagen 80: ***Retrato de Francisco Laso.*** *Pintor peruano muerto en 1868*
Autor: Evaristo San Cristóval
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1889, 2 (137): portada)
Fotografía proporcionada por Fernando Hinojosa



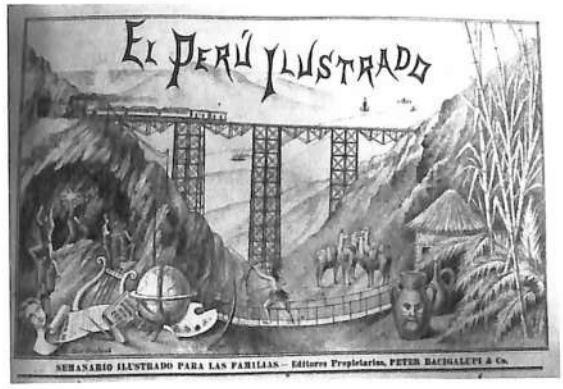
Imagen 81: ***Retrato de Luis Montero.*** *Muerto el 22 de octubre de 1868*
Autor: Evaristo San Cristóval
Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 2 (142): portada)

Capítulo IV

ANÁLISIS PLÁSTICO DE LAS LITOGRAFÍAS

4.1 IDEOLOGÍA DEL SEMANARIO

4.1.1 Primera viñeta (Imagen 29)



Dimensiones: 12 x 18.4 cms.

Autor: Evaristo San Cristóval.

La primera viñeta de *El Perú Ilustrado* es de formato rectangular y ocupa casi media página, está enmarcada por una doble línea delgada. En la parte central superior, sobre un paisaje que representa diversos aspectos del país, aparece el nombre del semanario, escrito con letras versales que se presentan volando y forman una línea ligeramente diagonal sobre base ondulada, sin interacción con la ilustración que está debajo, no son formales, se trata mas bien de letras que han sido realizadas con pincel, a mano alzada, sobre la misma piedra litográfica y parecen estar buscando la libertad tanto en su forma como por su movimiento. La dirección de la diagonal es de derecha a izquierda, la primera

letra de *El* aparece pegada a la parte superior del marco mientras que la última letra de *Ilustrado* está más abajo.

En la zona inmediatamente inferior, la composición está dividida por un eje vertical en dos triángulos rectángulos unidos por el vértice del extremo inferior, que representan dos montañas que están unidas, en su tercio superior, por un puente metálico sobre el que aparece un tren que corre de derecha a izquierda hacia la entrada de un túnel. El puente posee estructura de tijerales de metal apoyada en tres soportes de las mismas características. El soporte central coincide con el eje vertical. La montaña de la izquierda presenta, en el tercio central, la entrada a una mina iluminada en un punto, y cuatro mineros trabajando con sus picos. El primero está en posición de tres cuartos hacia la izquierda, mientras que los otros tres están de perfil hacia la derecha, uno reclinado, el otro de pie y el último hincado sobre su rodilla izquierda. En la parte inferior del eje del cuerpo del primer minero, hay un teléfono de baterías, que comerciaba Bacigalupi, cuyos cables cruzan diagonalmente hacia dos de sus compañeros para continuar y unirse a los cuatro postes que recorren la montaña y terminan en el túnel adonde se dirige el tren.

En los ángulos de la parte inferior se presentan dos temas contrapuestos, a la izquierda están los elementos de la cultura occidental, distribuidos hacia la parte central, mientras que a la derecha, en perfecto equilibrio, se presentan elementos de la cultura ancestral y el mundo natural. La unión de ambos se consigue mediante un puente colgante, en el que avanza hacia la izquierda un hombre emplumado, cuya presencia coincide no sólo con el vértice inferior de las

faldas de las montañas, sino también con el soporte central del puente metálico. Representa a un indio de la Amazonía, semidesnudo, de perfil, con tocado de plumas que apunta con su arco y flecha diagonalmente hacia arriba a la izquierda.

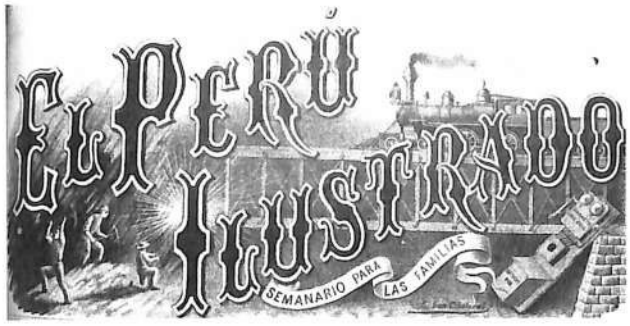
En el ángulo inferior izquierdo, un busto clásico ligeramente inclinado, sobre él hacia arriba se encuentra el teléfono ya descrito y, hacia la derecha, un pliego que se enrolla sobre sí mismo a manera de pergamino con la inscripción LEGISLACIÓN DE MINAS[72], apoyado sobre una lira, sobre el pliego hay un compás y un libro en el que se puede leer INDUSTRIA MINERA EN EL PERU, inmediatamente hay una máscara de teatro apoyada en la parte inferior anterior de un globo terráqueo, en la parte posterior inferior se encuentra una paleta de pintura, finalmente a la derecha de la paleta aparece un elemento curvo que es similar a los picos que usan los mineros representados. Debajo del pliego se lee la firma de E. San Cristóval.

En el extremo inferior derecho, en primer plano se apoyan dos piezas de cerámica que aluden a alguna cultura peruana antigua pero de ninguna en particular, se trata de un cántaro con aspecto de rostro antropomorfo y dos asas laterales, detrás del que hay una botella de un solo pico, de cuerpo globular y asa lateral. Cubre casi todo el lateral derecho de la composición vegetación de helechos y cañaverales, que enmarcan una choza de planta circular con techo cónico de fibra vegetal. Hacia el centro hay cuatro llamas cargadas con bultos. La montaña de la derecha presenta el relieve característico, propio de la naturaleza.

[72] Tauzin menciona que el texto de la Ley de Minas fue promulgado en 1887, el mismo año en el que se comienza a publicar el semanario. (Tauzin, 2003:135)

El fondo está menos definido, presenta un río en el que hay dos embarcaciones a vapor que van de derecha a izquierda, en la orilla opuesta, un elemento arquitectónico poco claro. Detrás se observa la cordillera y, finalmente, en el extremo superior de la izquierda, la puesta de sol en el mar.

4.1.2 **Segunda viñeta** (Imagen 30)



Dimensiones: 9.8 x 18.5 cms.

Autor: Evaristo San Cristóval.

La segunda viñeta es de formato apaisado y se ha reducido a un tercio de la página. Presenta en primer plano, ocupando casi todo el espacio el nombre que está sobrepuesto al dibujo, en dos líneas diagonales paralelas que van de izquierda a derecha, en dirección opuesta al sentido de la de la primera viñeta. En la línea superior va *El Perú,* en la segunda va *Ilustrado.* Las letras presentan ornamento exterior y llevan serif, destacan del fondo porque tienen sombra y borde blanco. La composición presupone un plano tridimensional.

La viñeta está dividida en tres sectores, el tercio de la izquierda presenta la escena del trabajo de tres mineros en la parte inferior; el tercio central, el puente de metal marcando el eje de la composición; y el de la derecha, el tren en

la parte superior. Como se puede notar, la dirección de la composición es diagonal, de izquierda a derecha, y es la misma que sigue el nombre del semanario; connota dinamismo, acción y conductas positivas.

Se mantiene la imagen del tren que avanza de derecha a izquierda por el puente de metal que corta horizontalmente el centro de la composición, el tren está ubicado en el extremo superior derecho y se dirige hacia la frase *El Perú* mientras el humo de la caldera se dirige dinámico hacia la derecha. Tanto el puente como el tren se ven desde más cerca, son de mayor dimensión y están más detallados. Se presenta una contradicción, la "modernidad"[73] está agrediendo al término "Perú", probablemente conminándolo a reaccionar.

En la parte inferior izquierda se presentan tres mineros trabajando en una mina, se mantiene el primero en posición de tres cuartos hacia la izquierda en acción de picar la roca, mientras que los otros dos, uno reclinado y el último hincado sobre su rodilla izquierda, están de perfil hacia la derecha donde resplandece una luz que alumbra la primera letra de *Ilustrado* y llama la atención hacia *El Perú* porque lo irradia generando un haz de luz esperanzadora.

En la parte inferior de la derecha se observa el mismo teléfono de baterías que comerciaba Bacigalupi, recostado sobre una estructura arquitectónica pétrea de características incaicas. Se evidencia un uso flexible de la proporción áurea. Debajo de *Ilustrado* hay una filacteria con la frase "Semanario para las familias" en letras de palo seco, debajo está la firma de San Cristóval. Destaca la presencia

[73] La modernidad está simbolizada por el ferrocarril y el puente que representa el paso del Infiernillo, el gran logro de la época.

de la estructura pétrea que alude al imperio Inca e indica el prestigio del pasado. Han desaparecido la naturaleza, el hombre emplumado y los ceramios y demás elementos del fondo. En esta viñeta hay una superposición de texto e imagen sin interferencia de lectura.

4.2 RETRATOS DE PORTADA[74]

Imagen 19

Retrato de Doña Justa Dorregaray

El Perú Ilustrado (1887, 1 (2): 1)



Autor: Evaristo San Cristóval.

Formato cuadrangular, con marco.

Retrato femenino en busto ubicado al centro de la composición. Es una mujer anciana de rostro ovalado, está en posición frontal con la mirada dirigida ligeramente hacia el ángulo superior izquierdo en relación al espectador, la expresión es serena. El cabello está peinado con raya al centro y hacia atrás, deja ver la frente amplia con arrugas horizontales, y los aretes largos que penden de sus orejas. Sus cejas solo se insinúan y sus ojos se ven hundidos, tiene nariz recta, boca pequeña. Lleva un chal tejido sobre los hombros, sujeto con un prendedor de metal muy detallado, a la altura del cuello.

[74] Las dimensiones de los retratos de las portadas varían en relación a las viñetas. Los que corresponden a la primera viñeta tipo A presentan marco grueso, sus dimensiones son: 11.3 x 10.3 cms., los del tipo B no presentan marco, sus dimensiones son: 14.5 x 9.7 cms. Los retratos correspondientes a la segunda viñeta miden 17 x 18 cms.

La imagen forma una pirámide inscrita en un cuadrado constituido por el marco. La composición presenta elementos simétricos como las diagonales del chal que complementan un pentágono sugerido por la unión del triángulo superior, las diagonales del chal y la base de la composición.

La línea de contorno es precisa y de bordes suaves. El retrato está trabajado en tonos medios, no hay contrastes marcados, la iluminación viene de arriba y cae sobre su frente y su mejilla izquierda. Tanto la luz que cae en la frente como el torso que se esfuma hacia la parte inferior, crean el efecto de que la imagen está emergiendo. La sombra detrás del cuello, también esfumada, hace que la figura se separe del fondo y se proyecte hacia adelante, creando el efecto de tridimensionalidad, el mismo que es reforzado por los aretes y el prendedor.

La imagen ostenta un acertado uso de los recursos técnicos de la textura tanto en el tratamiento de la piel de la anciana, el tejido del chal y el prendedor que demuestra el conocimiento del oficio del litógrafo que no duda en estampar su firma, en un tamaño considerable, en el ángulo inferior derecho.

La mirada de la representada que parece dirigirse más allá de la cabeza del espectador y abarcar panorámicamente hacia lo ancho y el rictus de seguridad en los labios con un matiz de ironía, hace que el personaje en sí crezca en dimensión al estar en un plano superior al espectador.

Presenta marco grueso, negro.

Imagen 32

Retrato de Daniel Alcides Carrión

El Perú Ilustrado (1887, 1 (27): 1)



Autor: Evaristo San Cristóval.

Formato rectangular vertical, sin marco.

Retrato masculino en busto. Es un hombre joven de rostro ovalado, está en posición de tres cuartos hacia la derecha con la mirada dirigida al espectador, la expresión es seria. El cabello está curiosamente peinado y brillante, con raya a la izquierda. Sus cejas son oscuras, la derecha está ligeramente arqueada hacia arriba. Sus ojos son grandes y expresivos, su nariz es recta, tiene bigote y su boca es grande de labios gruesos. Está vestido pulcro y elegante, lleva camisa blanca con cuello levantado, un pañuelo con textura cruzado sobre el pecho, y saco oscuro de anchas solapas.

La imagen forma una estructura piramidal. La composición presenta elementos simétricos como las diagonales que forman los hombros, las solapas del saco y el cuello de la camisa. La iluminación viene del ángulo superior derecho y cae sobre el cabello y la frente del personaje, se esfuma hacia la parte

inferior. La sombra detrás del cuello, también esfumada, hace que la figura se separe del fondo y se proyecte hacia adelante, creando el efecto de tridimensionalidad. La línea de contorno es precisa y suave. El retrato está trabajado en tonos medios, no hay contrastes marcados.

Se observa un acertado uso de los recursos técnicos de la textura en el tratamiento de la tersura de la piel, el cabello y el pañuelo, señalando la destreza del litógrafo que estampa su firma, en un tamaño considerable, en el ángulo inferior derecho.

Denota una intención de realzar la dignidad del retratado que se evidencia tanto en la expresión del rostro como en la elección del punto de vista. En cuanto a lo primero, la mirada frontal está fija en el espectador y parece examinarlo todo, además el gesto de levantar la ceja derecha manifiesta una actitud de desafío y satisfacción. En cuanto a lo segundo, se ha empleado el ángulo contrapicado ligeramente retrasado, es decir, el encuadre de abajo hacia arriba que añade valor expresivo a la imagen ya que, por perspectiva, engrandece a la persona y transmite potencia, superioridad y triunfo.

El fondo es neutro. No presenta marco.

Imagen 33

Retrato de Clorinda Matto de Turner

El Perú Ilustrado (1887, 1 (22): 1)



Autor: Evaristo San Cristóval.

Formato rectangular vertical, sin marco.

Retrato femenino en busto. Es una mujer madura de contextura gruesa y rostro ovalado. Su torso está en posición de tres cuartos hacia la izquierda y su rostro vuelto al espectador al que dirige la mirada. La expresión es altiva, serena y seria. El cabello está recogido suavemente con una peineta hacia la coronilla y deja caer unos rizos cortos sobre la frente y la nuca, lleva pequeños aretes. Tiene cejas gruesas, ojos grandes, nariz recta, boca pequeña y el mentón pronunciado. Viste una blusa oscura con cuello alto y un listón en el lado izquierdo, sobre su pecho tiene una cadena corta de la que pende un crucifijo mediano muy detallado.

La imagen se inscribe en una estructura triangular vertical. La línea de contorno es precisa y suavemente difuminada. El retrato está trabajado en tonos

medios y no presenta contrastes marcados. La luz viene del ángulo superior derecho según el espectador e ilumina su frente y su mejilla izquierda resaltando el volumen. La ligera sombra detrás del cuello está esfumada y permite que la figura se separe del fondo y se proyecte hacia adelante creando el efecto de tridimensionalidad, el mismo que es reforzado por la posición del torso.

La maestría del litógrafo se observa tanto en la minuciosidad en el tratamiento del cabello y sus accesorios, como en el acertado manejo de las texturas de la piel, la tela de la blusa y las joyas que le confieren realismo a la imagen. Especialmente destaca el semblante y su expresión serena que permite vislumbrar el carácter de la retratada. El autor ha estampado su firma en el ángulo inferior derecho.

El ángulo de visión empleado es el normal y denota un punto de vista real y objetivo, porque se encuentra ubicado a la misma altura del rostro del personaje y coincidiendo con su mirada

El fondo es neutro. El retrato no presenta marco.

4.3 CONOCIMIENTO DEL TERRITORIO PERUANO

Imagen 35

ALBUM DE LIMA – Calle de Espaderos y Mercaderes, hoy Jirón de la Unión

El Perú Ilustrado (1889, 4 (102): 1240)



Autor: D. P. Tirado.

Foto de Peter Bacigalupi.

Composición de formato apaisado.

El autor ha escogido un punto de vista desde el cual se distingue una calle en perspectiva, en ligera diagonal hacia la derecha del espectador. Es una calle comercial, con veredas, pavimento empedrado central y edificios de tiendas a ambos lados con toldos y carteles, y en el segundo piso, balcones. Es de día. La composición que privilegia los elementos arquitectónicos, presenta encuadre fotográfico evidenciado por el recorte de los toldos del primer plano y la captura del momento. Las figuras humanas ubicadas en forma escalonada, así como la presencia del carruaje remarcan el sentido de profundidad. Todo ello da la impresión de invitar al espectador a ingresar dentro de la obra.

A la izquierda, según el espectador, en el primer piso están los negocios ... *Italiana* y la *Botica Inglesa*, hay tres personajes masculinos con traje, que caminan en la vereda. El primero está inclinado hacia delante y lleva un pañuelo hacia su rostro, el segundo, de espaldas al espectador camina distraído, mientras que el tercero parece estar observando una carroza que se aleja sobre ese mismo lado.

A la derecha, en primer plano, un personaje masculino avanza por la vereda de espaldas al espectador, más atrás se insinúan las siluetas de otros personajes. Un tanto separadas de la calzada, en el pavimento, hay dos cajas cúbicas de madera.

El punto de fuga está ubicado hacia el primer cuarto de la derecha, coincidiendo con el eje vertical, y la línea de horizonte está casi el centro. Se tiene una estructura radial, cuyo centro es el punto de fuga de la composición. La línea de contorno de los elementos arquitectónicos es precisa y segura, mientras que los personajes han sido señalados mediante elementos mínimos, lo que comúnmente se denomina economía. La obra está trabajada en tonos medios, no hay contrastes marcados.

No presenta marco.

Imagen 37

Parroquia de San Cristóval del Cusco

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (141): 1272)



Autor: Daniel Pita.

Foto de D. Luis Alviña.

Composición de formato rectangular, horizontal sin llegar a ser apaisada.

Vista parcial de un pueblo andino en las faldas de un cerro. Presenta casas abigarradas, de muros blancos y techumbres a dos aguas cubiertas con tejas de tonalidad media que se suceden en sentido ascensional. Al centro, entre las casas, se observa un camino angosto, que se interna en la composición, marcando una diagonal. Las construcciones se han adecuado a las irregularidades de topografía del lugar y prácticamente no dejan un espacio vacío. Hay gran detallismo en el trabajo de las tejas.

En primer plano, delante de la puerta de la casa de la derecha, según el espectador, con mínimos elementos se insinúa un personaje sentado, no es muy nítido pues lo que importa es la arquitectura.

La profundidad se ha logrado mediante la superposición de planos ascendentes. La estructura interna se sustenta en una serie de líneas diagonales, radiales que parten del ángulo inferior izquierdo y se abren en abanico.

La composición es equilibrada y presenta cierto grado de complejidad contraria a la ley de simplicidad característica del ordenamiento en la composición. Si bien se trata de una composición axial cuyos pesos están compensados a ambos lados del eje vertical, la constante interrupción de la masa blanca que forma el conjunto de casas por la presencia de los tejados de tonalidad media, genera la impresión de saturación. Una iluminación de atardecer acentúa el sentimiento inquietante, se trata de una luz que se concentra en el primer plano y no llega a iluminar la pequeña iglesia de una torre, rodeada de árboles, que se ubica en la parte alta, hacia la izquierda de la obra.

En el fondo, la ladera de una montaña y el cielo que ocupa una mínima porción completan la composición. El empleo del ángulo de visión contrapicado subraya la sensación de elevación del poblado.

La representación refleja una visión idílica de la zona rural, en la que tanto los muros como las calles están limpios e intactos. Esta fórmula será repetida reiteradamente por los artistas del indigenismo mucho tiempo después.

Imagen 38

Vista del Lago Titicaca tomada del lado de Puno

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1888, 2 (61): 141)



Composición de formato apaisado.

El autor ha escogido un punto de vista desde el cual se observa el lago en el que se encuentran nueve embarcaciones con sus barqueros que se reflejan rítmicamente en las aguas tranquilas. Se trata de las embarcaciones denominadas "caballitos de totora", características del lago Titicaca. En primer plano, en el ángulo inferior derecho, según el espectador, se alcanza a ver parte de la orilla. Al fondo, hay tres montañas que representan la cordillera.

Hacia la izquierda del eje se encuentran dos caballitos de totora. El primero, es el único que presenta vela pero está abajo, su conductor está sentado de perfil, con el rostro en tres cuartos hacia la izquierda, sujeta con su mano izquierda el remo que va dirigido hacia atrás. A su lado, en el extremo, se ubica el segundo caballito conducido por un barquero en actitud de remar, sentado de perfil hacia la derecha, en él se concentra la sombra. Hacia la derecha del eje se

encuentran los siete caballitos restantes cuyos barqueros están de pie, a excepción del que se ubica en el extremo derecho que está desocupado.

Los pesos están compensados a los lados del eje vertical, a la izquierda se forma un área romboidal en el primer plano, producto de la unión de la embarcación con vela y su reflejo, y a la derecha, un par de embarcaciones también forman un área romboidal de mayor dimensión, pero de menor peso visual porque se difuminan por la distancia. La composición está estructurada en base a diagonales paralelas que van del ángulo inferior derecho, al superior izquierdo.

La obra ha sido trabajada en tonos medios. La línea es segura y precisa. La iluminación llega por el ángulo superior derecho. Hay interés por la representación fiel de la naturaleza, la observación de la luz y los reflejos de las embarcaciones en el agua. Se observa una preocupación por el detalle, por describir la textura de los caballitos de totora y, con mínimos elementos, la vestimenta de los barqueros.

La obra presenta una combinación de líneas horizontales y verticales, en el tratamiento general de la superficie predominan trazos con dirección horizontal creando la sensación de reposo, a pesar de las interrupciones verticales producto de la presencia de los mástiles. La presencia del hombre se ve empequeñecida frente a la inmensidad de la naturaleza.

4.4 TIPOS POPULARES

4.4.1 Personajes andinos

Imagen 42

Tipos nacionales - Indígena del interior

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (84): 13)



Autor: D. P. Tirado.

Foto remitida por Cazorla hermanos.

Composición de formato rectangular vertical.

Se presenta un personaje femenino, de pie y de cuerpo entero, ligeramente inclinado hacia atrás. La figura es monumental y ocupa el eje vertical de la composición. Desde los hombros hacia abajo está rodeada por un paisaje sugerido, inscrito en una forma ovoide, que presenta detalles texturados de vegetación y suelo de piedras irregulares, todo el conjunto se esfuma sobre el fondo que es neutro.

El personaje se encuentra en posición de tres cuartos, su rostro es redondo, dirige la mirada hacia el espectador y esboza una ligera sonrisa. Está vestida con

un atuendo amplio y lujoso que tan solo deja ver su rostro y sus manos, compuesto por pollera, faja tejida en la cintura, un tocado cónico y sobre éste, un manto que le cubre los hombros y la espalda. Su blusa tiene mangas largas y puños, así como una pechera clara, corta y rectangular; debajo de la cual tiene dos tupos de plata, en forma de cuchara, cruzados. También lleva una cadena larga con un medallón grande que llega hasta su cintura, lleva pulseras en ambas manos. Su pollera es larga y muy amplia, deja ver otras en el interior, presenta pliegues y va sujeta a su cintura por una faja con motivos ornamentales. Sus brazos descansan hacia delante, pegados al cuerpo, con su mano izquierda sujeta un pañuelo blanco.

Todo ha sido trabajado con mucho detalle, incluso el rostro está individualizado. La figura está estructurada sobre un esquema triangular y es perfectamente equilibrada. La línea es precisa. El artista ha logrado expresar la textura de la piel y de los materiales de la ropa, los detalles de la faja y los adornos. La mujer está posando para la foto, su actitud lo demuestra.

Desde el tercio inferior derecho hacia la mitad inferior izquierda de la composición, corren dos franjas de tono más claro que afectan tanto al fondo como a la pollera, en vista que no corresponden a una intención plástica se puede inferir un deterioro en la piedra litográfica.

4.4.2 Grupos de la Amazonía

Imagen 43

Chanchamayo – Flecheros de la Tribu de los conhivos

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1887, 1 (8):13)



Composición de formato apaisado.

La escena muestra en primer plano, tres personajes masculinos, de pie, en posición de tres cuartos con el cuerpo dirigido hacia la derecha del espectador. Se destacan los pómulos angulosos de sus rostros. Están vestidos elegantemente con atuendos típicos de la Amazonía, túnicas rectangulares que los cubren casi hasta los pies, llamadas chusmas, tocados de plumas y adornos. Sostienen en sus manos arcos y flechas que apuntan hacia la derecha, mostrando la manera de usarlos. El personaje central mira de frente al espectador, mientras que los laterales miran hacia afuera, adonde apuntan sus flechas.

Detrás de ellos se observa un abrigo, construido con troncos y techumbre inclinada hecha con hojas. Todo el fondo está cubierto por la exuberante vegetación amazónica y en último plano se aprecia la montaña.

La composición es equilibrada, el personaje central se ubica en el eje vertical, mientras que los otros dos se sitúan a cada lado de él. Todo ha sido trabajado con detalle pero los rostros que no se han individualizado, insinúan una fisonomía distintiva: pómulos angulosos, ojos oblicuos y nariz achatada.

La línea es nítida y precisa, la gradación de sombras da volumen a los cuerpos. El artista ha logrado expresar las diferentes texturas de la vegetación, las telas y los demás materiales. La actitud de mirar al espectador que tiene el personaje central, demuestra que está posando y que la imagen seleccionada ha sido tomada de una fotografía. El ángulo de visión empleado es el contrapicado para enaltecer la imagen de los indígenas, demostrando así que no se trata de un estudio etnológico o antropológico.

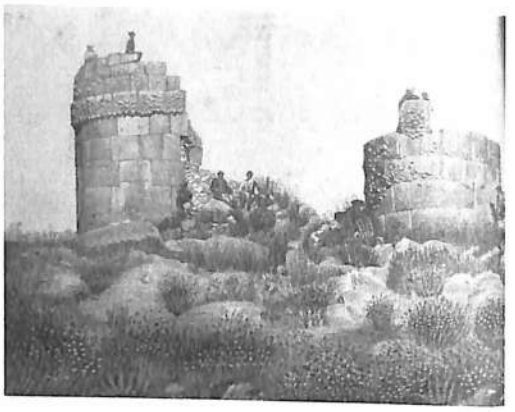
No presenta marco.

4.5 EL RECONOCIMIENTO DE LAS CULTURAS DEL PERÚ ANTIGUO

Imagen 45

Las chulpas de Umaya (Prehistoria Peruana)

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1888, 2 (70): 322)



Autor: D. P. Tirado.

Foto remitida por Cazorla hermanos.

Formato apaisado.

La composición presenta encuadre fotográfico. El autor ha escogido un punto de vista desde el cual se observan las ruinas de dos estructuras pétreas denominadas chulpas, de grandes dimensiones que poseen planta circular, ubicadas a cada lado del eje vertical, separadas por un montículo formado por escombros. El paisaje es típico de la puna peruana con vegetación gramínea (ichu) y arbustos espinosos. En este escenario se hallan seis personajes masculinos que visitan las edificaciones.

La estructura de la izquierda, de acuerdo al espectador, es la más alta, presenta una cornisa en el cuarto superior, y un área faltante que se inicia en la zona media y corre diagonalmente hacia arriba, donde se encuentran dos

personajes de pie. Cerca de su base hay otros dos personajes sentados, de frente al espectador, sobre el montículo central que marca el eje. La construcción de la derecha es más baja, en su borde superior hay un sillar que indica que el resto se ha derrumbado, y en ella se encuentran los otros dos personajes de pie.

Todo el primer plano está ocupado por el terreno rocoso con arbustos, en segundo plano están las edificaciones. Se nota gran detallismo en la representación del paisaje y de las chulpas. Cada sillar está trabajado cuidadosamente, la línea es segura, está claramente definida. El autor demuestra un acertado uso de los recursos técnicos de la textura en el tratamiento de los sillares y de los líquenes sobre la piedra, la vegetación gramínea y los arbustos espinosos; así como un correcto dominio de luces y sombras que le han permitido figurar correctamente el volumen redondeado de las estructuras. Los personajes son de menores dimensiones y, con economía de líneas, se han pormenorizado sus actitudes y su indumentaria.

La imagen es un ejemplo típico de la idealización que durante el romanticismo se mostró de los monumentos prehispánicos, representados en ruinas, en combinación con un paisaje amplio e idealizado de la puna.

La composición es equilibrada, está trabajada en tonos medios. La iluminación llega desde el ángulo superior derecho.

No presenta marco.

Imagen 46

Muralla de Saccsahuaman en el Cusco

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (145): 1412)



Autora: Aurora San Cristóval.

Formato: apaisado.

Panorama parcial de los restos de la muralla ciclópea de Saccsahuaman[75] en la que se observan cuatro estructuras pétreas de grandes dimensiones que emergen desde el fondo, entre las cuales se ubican algunas plantas cactáceas y vegetación gramínea. En primer plano, dos cactáceas ramificadas siguen una línea diagonal que parte del ángulo inferior izquierdo en dirección a la estructura que coincide con el eje de la composición. También hay dos losas de piedra, rectangulares y delgadas, colocados horizontalmente sobre el suelo cubierto de vegetación.

En la obra predomina la horizontalidad que se interrumpe rítmicamente por la presencia de los bloques verticales que se proyectan hacia adelante. La línea es segura y está claramente definida produciendo un juego de oposiciones entre las rectas y quebradas de las estructuras y las curvas de las pencas.

[75] Se ha respetado la manera como aparece escrito en *El Perú Ilustrado* el nombre *Saccsahuaman*.

La autora demuestra dominio de la perspectiva arquitectónica, buen manejo de la representación de las texturas tratamiento de la piedra y las cactáceas, y un correcto dominio de luces y sombras. Dominan los tonos medios, la luz llega por el ángulo superior izquierdo y, los suaves contrastes permiten percibir los volúmenes de las estructuras. El suelo está trabajado con líneas cortas que se entrecruzan.

La vista destaca la majestuosidad del edificio en ruinas, la estructura pétrea se basta a sí misma, esconde más de lo que muestra, invita a la reflexión en el pasado. La ausencia de personajes también es importante en la representación simbólica de la ruina.

La estructura de la composición es equilibrada. No presenta marco.

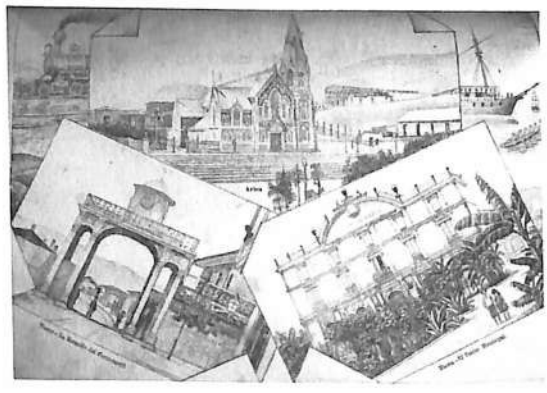
4.6 LAS HERIDAS DE LA GUERRA

4.6.1 Las ciudades cautivas

Imagen 47

PERÚ – ARICA Y TACNA – La Iglesia Matriz de Arica

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1888, 2 (85): 721



Composición apaisada trabajada a manera de *collage* de fotografías rectangulares. Muestra edificios importantes de las ciudades de Arica y Tacna. En la imagen central, se lee *Arica* y corresponde a la Iglesia Matriz. Está colocada como una fotografía paralela a los bordes, en los ángulos superiores simulan estar doblados hacia adelante. El edificio de una sola torre, ubicada a la derecha del espectador, presenta arquería ojival y cubierta a dos aguas. Se observa en el gran atrio a un personaje masculino y una cruz a la izquierda. La imagen central se superpone a otras que se logran ver en parte, un barco a vapor y otras embarcaciones a la derecha; y al ferrocarril en plena marcha, a la izquierda

Las imágenes inferiores están colocadas de manera oblicua, cubriendo las esquinas inferiores de la primera. A la izquierda se lee *TACNA – Estación del Ferrocarril.* Representa la portada de la estación y su apariencia recuerda los arcos

triunfales. Está compuesta por la arcada central y dos laterales más angostas separadas por pares de columnas. Como remate, en la parte superior, presenta un barandal de hierro forjado y una linterna octogonal con un reloj al frente. Se ubica al centro de un muro sobre el que hay algunos arbustos, y un farol a la derecha del espectador. La portada está abierta, hay tres personajes masculinos, los de la izquierda están en el umbral, el del extremo se apoya en la jamba, el segundo está casi en el centro, de espaldas al espectador mirando al tercero que está a la derecha, un poco más atrás. En un plano un poco más retirado, hay tres siluetas y al fondo, unas construcciones con cubierta a dos aguas. Adelante, en el extremo superior derecho, un personaje observa todo desde un balcón rectangular. Presenta dobleces en las esquinas inferiores y la esquina superior derecha está cubierta por la tercera imagen.

Debajo de la tercera vista se lee *Tacna. El Teatro Municipal.* En primer plano, a la derecha del espectador, dos palmeras recortadas por el encuadre enmarcan a una pareja de niños de pie, que posa para la foto. Parecen estar tomados de la mano. La niña está a la derecha, en posición de tres cuartos hacia la izquierda. Tiene el cabello largo, lacio y oscuro, lleva vestido corto de manga larga y medias hasta la rodilla. Su cabeza está ligeramente inclinada hacia abajo. El niño está a su lado, en posición frontal y mirando al espectador. Tiene el cabello corto, oscuro y está vestido de marinero, lleva gorro, camisa clara y pantalón corto hasta las rodillas con medias cortas.

En el segundo plano, a la izquierda, hay un inmenso jardín con árboles y arbustos que cubren la parte inferior del edificio que está más atrás.

En el fondo está el teatro. Es un edificio de tres cuerpos separados por cornisas, presenta tímpano semicircular, allí se encuentra el nombre, lleva balaustrada de remate y tres cráteras. Es una fachada que presenta la distribución clásica, en el cuerpo central están las ventanas con tímpanos triangulares, y antepecho con balaustrada. Es totalmente simétrica. En la calle central se encuentra la portada que presenta arco rebajado. La imagen presenta doblez en el ángulo inferior izquierdo y simula carecer de la esquina superior del mismo lado.

Es una composición no convencional y algo confusa, pero también es un interesante ejercicio creativo en el que se ha representado un *collage* simétrico. El eje central corta la portada de la Iglesia Matriz desde el ápice de su cercha y se prolonga hacia abajo, a las dos imágenes inferiores, tocando el vértice que se forma cuando se superponen. Se aprecia la pericia del artista en el trazo perfecto de los monumentos arquitectónicos, su buen manejo de la perspectiva y de las proporciones y el dominio de la modulación de luces y sombras.

No presenta marco, aunque está dibujado su perímetro.

Imagen 48

TACNA. Casa quinta del Doctor Tellez en la Alameda

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1891, 5 (203): 1835)



Autor: D. Pita.

Formato rectangular vertical.

La composición presenta encuadre fotográfico. Se observa un grupo de cinco personajes de pie, en un pórtico delante de la puerta abierta de un edifico de arquitectura ecléctica, totalmente simétrica. El pórtico exhibe, a cada lado sobre un podio con mascarón central de rostro de león, un par de columnas clásicas con capiteles corintios y fustes estriados. En cada intercolumnio hay una escultura de mármol, ambas forman una pareja de dioses griegos.

A la izquierda, de acuerdo al espectador, se sitúa una mujer en posición frontal. Está vestida elegantemente, su traje tiene un lazo en el pecho y encaje, sus brazos reposan adelante, lleva guantes largos, oscuros y sostiene un pequeño bolso con ambas manos. Su sombrero tiene adornos. Los demás personajes son masculinos, están un poco más atrás, uno a cada lado de ella y los otros dos, hacia la derecha. El personaje

del extremo izquierdo, está en posición de tres cuartos, detrás de una columna. Todos los personajes miran al espectador.

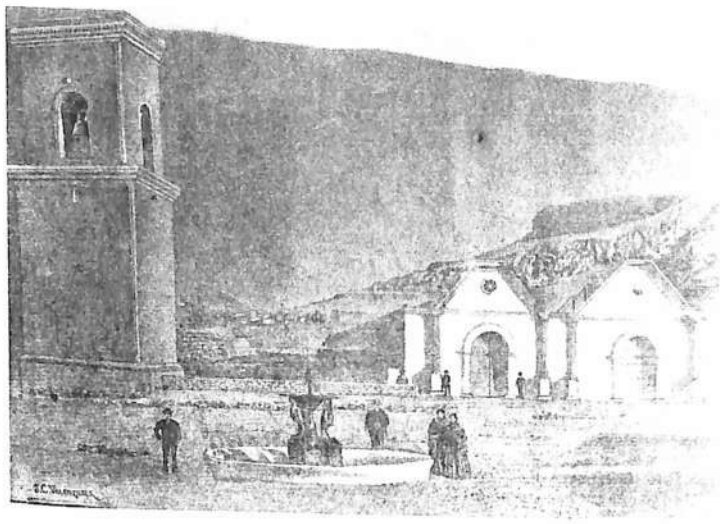
Delante de ellos hay un jardín y una fuente que presenta la escultura de un amorcillo sosteniendo un recipiente. El edificio que hace las veces de fondo tiene diseño hexagonal, la puerta está abierta por lo que deja ver la lámpara del salón interior, tiene una ventana a cada lado. Presenta molduras marcando los vanos, y un fanal de vidrio y hierro que pende del centro del pórtico. Es de dos niveles, en el segundo presenta una ventana en cada lado, con arcos lobulados que recuerdan el estilo árabe. Delante, sobre el pórtico, hay una baranda con reja de hierro forjado, en los ángulos se observan pilares bajos sobre los que se han colocado macetas en forma de cráteras, con plantas. Al centro de la cubierta, un asta.

La vista ha sido tomada empleando un ángulo picado, todo se ve desde arriba, empequeñecido. Es una composición totalmente simétrica, el eje pasa por el asta, la lámpara y el niño de la fuente. Es equilibrada. El autor demuestra un gran dominio técnico para la representación de todos los detalles arquitectónicos y el manejo de luces y sombras, la línea es segura, y se observa virtuosismo en el trabajo de las texturas de los trajes, sobre todo el femenino.

Imagen 52

Plaza de Tarapacá

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (176): 760)



Autor: J. C. Valenzuela.

Formato apaisado.

Representa la plaza de un pueblo. En primer plano se presenta una pileta, alrededor hay cuatro personajes de pie, frontales, mirando al espectador. A la izquierda, en relación al espectador, hay un personaje masculino de traje oscuro y sombrero, el brazo derecho está en su cintura, el izquierdo reposa adelante, sus piernas están separadas. A continuación, detrás de la fuente, el segundo personaje masculino coincide con el eje de la composición. A la derecha, en el otro lado de la fuente, se aprecian dos mujeres juntas, vestidas de oscuro, con faldas largas y chales.

En segundo plano, a la izquierda se observa la torre campanario de una iglesia, es de forma cuadrangular, de aspecto colosal y está recortada. En la parte inferior hay un murete con aparejo isódomo que recorre la composición horizontalmente, detrás hay

un personaje masculino. El murete se dirige hacia el par de edículos que se encuentran en el tercer plano, ambos son similares, tienen paredes blancas y cubiertas a tres aguas, presentan pilastras de fuste estriado que flanquean portadas con arcos de medio punto y puertas de doble hoja. Delante hay dos personajes masculinos. En el último plano, cubriendo el fondo casi en su totalidad, se observa la ladera de un cerro.

La vista ha sido tomada empleando un ángulo picado, todo se observa desde arriba, privilegiándose los elementos arquitectónicos mientras que los personajes se ven empequeñecidos. La obra ha sido trabajada en tonos medios. La línea es segura y precisa. Es de día, la iluminación llega por el ángulo superior derecho y se concentra en los edículos blancos. Hay interés por la representación fiel, se observa preocupación por el tratamiento de la textura de la ladera del cerro y por describir con mínimos elementos a los personajes.

La composición es equilibrada por compensación del peso de los elementos a los lados del eje, a la izquierda la torre campanario y a la derecha los edículos. El autor demuestra un acertado manejo de luces y sombras. La línea es firme. No presenta marco.

4.6.2 El homenaje a los caídos

Lámina 55

***El Perú Ilustrado* a las víctimas del 13 y 15 de enero de 1881**

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1889, 2 (88): 821)



Autor: Alcalá.

Formato rectangular, vertical.

La composición presenta un monumento conmemorativo situado en el eje principal. En primer plano, a la izquierda en relación con el espectador, un ángel sostiene en su mano derecha una corona de laurel, símbolo de la victoria, mientras levanta la izquierda señalando con el índice hacia arriba. Está vestido de blanco, lleva túnica y manto terciado sobre el pecho. Está de pie, en posición de tres cuartos, la mirada va dirigida hacia la línea de base. Su peso se apoya en la pierna izquierda mientras que la derecha está ligeramente flexionada lo que le da un cierto movimiento a la cadera, que se prolonga a todo el cuerpo insinuando una "s". La actitud del ángel, el hecho de sostener la corona de laurel en su mano y de tener otras a sus pies, delante del obelisco, permite descubrir que en realidad se trata de la representación de la diosa de la

victoria que está coronando a los caídos en las batallas. A la derecha, una mujer casi totalmente cubierta con un manto oscuro, está sentada. Lleva un bebé en su regazo y está acompañada de un niño, sentado cerca a ella. Ambos están de perfil mirando hacia la parte central (a la izquierda). Es la mujer doliente que representa a la madre, hermana, hija o esposa que con gesto apesadumbrado, acompaña a las víctimas.

En el centro se ubica un obelisco, en cuya base se encuentra una placa con la inscripción "*El Perú Ilustrado* a las víctimas del 13 y 15 de enero de 1881", sobre ella se ubica un enorme escudo peruano rodeado por una gruesa corona de hojas con cintas en las que se lee, a la izquierda, Barranco y Chorrillos, y a la derecha, San Juan y Miraflores. Remata en una corona de laurel más delgada. En el plano anterior, cinco coronas similares a las que sostiene el ángel reposan en el suelo, cerca a la base del monumento. En el fondo se aprecian escenas de la Guerra del Pacífico, la destrucción y los incendios que dejó la armada chilena a su paso por el la ciudad de Lima. En el último plano, la cordillera.

La composición trabajada en tonos medios, es piramidal, simétrica, equilibrada y se desarrolla a partir de un eje central en el que se ha ubicado el obelisco. El dibujo es suave, el autor es preciso en la representación de las texturas, sobre todo la piel del ángel y su indumentaria. Se observa detallismo en la representación de las coronas de laurel que se ubican en el obelisco, no así en las que están en el suelo, ni la que lleva el ángel o victoria.

La obra rinde homenaje a los héroes que dieron su vida en las batallas en defensa de la ciudad de Lima durante la Guerra del Pacífico.

Lámina 56

Alegoría a Grau

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 4 (167): portada)



Autores: Belisario Garay y Lozano en colaboración

Dibujo: R. Suárez.

Formato cuadrangular.

La escena se presenta vista desde arriba, en ángulo picado. Hay tres personajes, uno masculino y dos femeninos. En primer plano, hacia la izquierda según el espectador y formando una diagonal, el personaje masculino yace recostado, con el cuerpo ligeramente arqueado, sobre una bandera del Perú; apoya su cabeza sobre una estructura pétrea de reminiscencias incaicas, sus pies están hacia adelante. Lleva uniforme, su rostro tiene barba y bigote, los ojos están cerrados, sujeta con su mano derecha la espada que está colocada paralela a su cuerpo, es Miguel Grau. A su lado izquierdo, un personaje femenino está de rodillas en homenaje, lleva túnica y cabello largo, lo mira apesadumbrada, con la cabeza inclinada y sujeta con su mano derecha una corona de laurel, es la diosa de la Victoria coronando al héroe. Detrás de ella, el otro personaje femenino está de pie, con su brazo derecho extendido, dirigido hacia Grau en actitud protectora,

viste túnica, lleva yelmo y espada, es Minerva (Atenea) diosa de la guerra. Ellas se apoyan en un elemento cilíndrico con dos cañones y dos columnas de humo se dirigen diagonalmente hacia afuera.

La escena se desarrolla sobre un pergamino de contornos recortados, curvos, con las esquinas enrolladas, las inferiores hacia atrás y las superiores hacia delante. En la parte inferior, escrito con letras mayúsculas se lee *¡Grau!*. De izquierda a derecha, siguiendo el rededor del pergamino, hay una serie de elementos, entre los que destacan: la parte posterior de un cañón y cuatro balas esféricas; hacia arriba, una banda a modo de filacteria con la inscripción *Quiso dar a su patria una victoria;* espadas, armas. A la derecha, arriba, continuando con el recorrido, nuevamente una banda a manera de filacteria con la inscripción *y Dios por darle más le dio la gloria;* y en la parte inferior, parte de un ancla.

La composición presenta una línea estructural quebrada que forma un ángulo que apunta hacia la izquierda. Se inicia en los pies de Grau, ubicados hacia la derecha, se dirige hacia su cabeza a la izquierda; luego regresa hacia la derecha uniendo las tres cabezas.

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, el dibujo fue enviado por un colaborador y su apariencia es bastante ingenua. Demuestra el desconocimiento de las técnicas de representación. Por ejemplo, se ha tratado de representar a Grau en escorzo pero no se ha conseguido, la solución fue colocarlo en diagonal. Tampoco hay un conocimiento de las proporciones ni de la anatomía, pues su cuerpo aparece rígido y arqueado, y no hay una relación

proporcional entre las distintas partes. La imagen de Grau yacente no es la ideal, sin embargo cumple con el valor de reconocer su heroísmo y el agradecimiento general.

En cuanto al trabajo litográfico, el artista demuestra que posee un perfecto dominio de las texturas que se observa tanto en la minuciosidad en el tratamiento del uniforme y sus accesorios, como en el acertado manejo de las texturas de la piel y las telas.

La línea es firme y está claramente definida.

La obra presenta marco grueso.

Imagen 57

A LOS MÁRTIRES DE LA PATRIA

Fuente *EL PERÚ ILUSTRADO* (1890, 4 (167): anteportada



Autor: Belisario Garay.

Composición apaisada.

Presenta treinta retratos en busto, inscritos en óvalos delimitados con una línea delgada, distribuidos simétricamente en referencia a un eje central, organizados en círculos concéntricos. Detrás de los retratos se observa una estructura subyacente que los vincula: desde la región central e inferior, unidas por una filacteria, parten dos ramas de laurel, símbolo de la victoria, que se abren hacia los costados y suben en múltiples ramificaciones hasta enfrentarse finalmente, en la parte superior central, con una segunda filacteria. El título ha sido colocado en las dos filacterias, en la superior se lee: *A los mártires de la Patria,* y en la inferior *El Perú Ilustrado*. Salvo los retratos de la parte inferior que están unidos por los bordes, el conjunto crea la impresión de haber florecido sobre las ramas y están tan rodeados por hojas que el fondo neutro es

prácticamente indiscernible. Además, los retratos de las cuatro esquinas tienen terminaciones que se enrollan simulando bordes de pergamino.

La composición está presidida por un sol radiante, en posición central y superior, debajo de la filacteria. Al centro de la obra destacan los retratos de Grau y Bolognesi que doblan en dimensiones a los otros. La mayoría de los personajes tiene el rostro en tres cuartos con la mirada dirigida hacia afuera. Unos pocos están frontales y su mirada se dirige al espectador. Salvo los retratos de Grau y Bolognesi, todos los representados llevan el nombre siguiendo la curva inferior, escrito en mayúsculas con tipografía de palo seco.

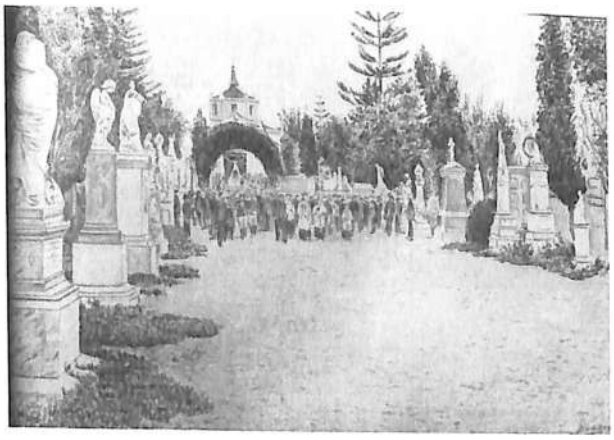
Una lectura paralela de la distribución de los retratos es la siguiente, al centro dos de mayores proporciones que confluyen hacia la base. En la parte superior van ocho retratos, formando una línea ondulada que deja espacio para la filacteria. Debajo, a cada lado, cuatro retratos ordenados en dos filas, coincidiendo con el espacio que ocupan los centrales, en la siguiente fila, ocho y finalmente dos a cada lado de la filacteria con la inscripción.

La línea es precisa, suavizada para lograr las expresiones individualizadas de cada uno de los retratados. Gran detallismo en la representación de los uniformes y accesorios. Los retratos han sido tomados de fotografías.

Imagen 68

Panteón de Lima. Avenida principal

Fuente *EL PERÚ ILUSTRADO* (1890, 4 (182): 1033)



Autor: Belisario Garay.

Fotografía: Bacigalupi.

El autor ha escogido un punto de vista desde el cual se distingue un pasaje en perspectiva amplia, en ligera diagonal dirigida hacia la izquierda del espectador. Se trata de una calle del Panteón de Lima flanqueada por esculturas de mármol, colocadas sobre pedestales altos. Los temas son variados, se distinguen ángeles y cruces, de los que solamente se ha insinuado su forma.

Desde atrás viene caminando una procesión, encabezada por tres sacerdotes y personajes que portan estandartes. Los tres sacerdotes visten sotana oscura y alba, llevan bonete en la cabeza. Se ubican en la zona central, en el extremo izquierdo va el principal sosteniendo un libro en las manos; al centro, el que porta el estandarte y a la derecha el que lleva la cruz procesional. Un poco más a la izquierda, un par de uniformados, con pantalones bombachos claros y saco oscuro parecen tocar un instrumento de viento, detrás de ellos está la

multitud de gente que observa capilla funeraria, que se ubica en último plano, coincidiendo con el vano del arco. Los personajes solo se han bosquejado, se ha recurrido a la economía de líneas para insinuar sus formas con mínimos detalles, se aprecian como una masa.

En el fondo, hay un arco y vegetación a los lados. El punto de fuga está ubicado hacia el primer tercio de la izquierda, coincidiendo con el eje vertical, y la línea de horizonte está algo elevada. La línea de contorno de los elementos escultóricos cercanos al primer plano es precisa y segura, mientras que todo lo demás está insinuado, es decir, trabajado como un apunte, con mínimos elementos.

Contrastan las líneas verticales y oblicuas. Las verticales están dadas por las esculturas y sus pedestales que flanquean rítmicamente la calle, así como por los árboles del fondo. Las oblicuas forman parte de la perspectiva, se adentran en la composición e invitan al espectador hacerlo.

Es de día. La tonalidad es media y hay un manejo equilibrado de luces y sombras. La obra presenta encuadre fotográfico.

4.7 PATRIMONIO

Imagen 71

Templo de San Pedro de Lima

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1891, 5 (202): 1795)



Formato: rectangular, vertical.

Vista general de la fachada del Templo de San Pedro que permite apreciar su enorme atrio y parte de la fachada del convento. El autor se ubica en la esquina izquierda, según el espectador, frente al edificio. La fachada es simétrica, presenta dos cuerpos divididos por cornisas y balaustradas que recorren en sentido horizontal todo el edificio. Presenta coronación a manera de tímpano con una hornacina central. El primer cuerpo presenta tres calles divididas por pilastras, en cada una hay una portada y, sobre ésta, una hornacina con una escultura. Las pilastras son de tonalidad más alta que el resto del muro, imprimiendo un sentido rítmico a la composición. En la esquina izquierda del atrio se sitúa un farol.

La portada principal es la central, es de mayores dimensiones y su puerta, de dos hojas, permanece abierta. Está flanqueada por dos enormes torres cuadrangulares de tres cuerpos divididos por cornisas y balaustradas bajas, cubiertas con cúpulas y linternas que rematan en cruces delgadas; los dos cuerpos superiores presentan almohadillado siguiendo el patrón de sillares en soga. La segunda balaustrada une las dos torres al prolongarse sobre el tímpano. En la torre izquierda se puede observar, en la ventana, la campana. En la torre de la derecha se puede observar un reloj de formato circular con números romanos que marca la hora (10:10).

El artista ha realizado una descripción gráfica pormenorizada de los elementos que conforman el edificio y las diferentes texturas, es hábil en el manejo de los contrastes de luces y sombras. Demuestra una gran precisión en la representación de la perspectiva, así como de los detalles arquitectónicos.

La obra presenta el contraste entre opuestos: la verticalidad de la edificación, acrecentada por el empleo del ángulo contra-picado, y la horizontalidad que se aprecia en todo el piso del atrio. La línea es segura, precisa y demarca perfectamente los contornos de la edificación, los almohadillados y demás detalles. La iluminación baña el edificio desde arriba, la sombra es ligera y se aprecia debajo de las cornisas. La vista debe haber sido tomada al medio día.

No presenta marco.

Imagen 76

Colección de huacus (sic) **peruanos de arcilla**

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1890, 3 (144): 1372)



Formato cuadrangular.

Se presenta un bodegón en el que los elementos se han organizado en base a una estructura piramidal de cuatro secciones. La peculiaridad es que se representa un conjunto de vasijas de cerámica, de diversas formas decoradas con motivos geométricos, vasos de madera y objetos de metal, todos de clara filiación formal Inca imperial.

Los objetos están colocados frontalmente sobre los diversos niveles de un andamio cubierto por una tela blanca. En el eje principal, en primer plano hay un cántaro con un asa lateral, flanqueado por dos camélidos de metal, que se miran enfrentados. Entre ellos, adelante del cántaro, una serie de pequeñas figuras masculinas y femeninas, frontales y hieráticas, y de camélidos[76]. También hay platos, tupos (alfileres) y tumis (cuchillos ceremoniales de hoja semilunar).

[76] Se trata de los idolillos que acompañan los sacrificios de capac-cocha.

En el segundo y tercer nivel, hay objetos de cerámica de formas aribaloides, cántaros con rostro antropomorfo y platos. También hay escudillas y keros (vasos de madera) con pedestal. En el eje, un kero de mayor dimensión, con bordes recortados, flanqueado por dos cucharones. Arriba, un aríbalo (urpo) de estilo imperial corona la composición y completa la pirámide.

Todo está muy pormenorizado, tanto las formas como los motivos decorativos de la cerámica son tan precisos que permiten su identificación. La luz llega del lado derecho, según el espectador, pero no crea sombras. El fondo es neutro.

El artista logra captar el brillo de los diferentes materiales así como la calidad de las superficies demostrando su dominio en el manejo de las texturas. Tiene un correcto manejo de luces y sombras de las que se vale para representar el volumen de cada una de las piezas.

La línea es bastante segura y precisa. La tonalidad media es predominante. No presenta marco.

Imagen 77

Crucifijo de la Capilla - Panóptico de Lima

Fuente: *El Perú Ilustrado* (1888, 1 (46): 4)



Foto – litografía[77].

Fotografía Bacigalupi y Cabieses.

Litografiado por P. Schindler.

Formato vertical.

Composición que queda como registro del altar de la Capilla del Panóptico de Lima. El Crucificado tiene como fondo una reja con barrotes verticales que cubre el vano de un arco de medio punto, de doble rosca, resguardado por dos pilastras, a manera de columnas toscanas.

La imagen de Cristo está muy bien lograda. Recuerda al de la Agonía del Monasterio del Prado, porque está vivo y dirige su cabeza y mirada hacia arriba;

[77] La fotolitografía es una técnica de impresión litográfica que utiliza la imagen formada por medios fotográficos. En el siglo XIX era un proceso muy complicado que demandaba mucho trabajo al litógrafo que tenía que retocar la placa constantemente.

y al de la Reconciliación, de la iglesia de las Nazarenas, por el movimiento del cuerpo, ambos locales en Lima. La base de la cruz se apoya en la predela, cubierta con un mantel, formándose así la capilla. A los lados de la cruz, sobre la predela, dos candeleros con vela, y ramos de flores, el frente de la misma presenta al centro a la Trinidad, como un triángulo con la paloma del Espíritu Santo rodeada de resplandores. A los lados, dos corazones, el primero, es el Corazón de Jesús, el segundo no está definido claramente.

La vista no ha sido tomada paralela al altar sino ligeramente hacia la izquierda, según el espectador. La luz llega por el ángulo superior derecho, baña el rostro y el torso descubierto de Cristo, y se concentra en el mantel sobre el que se apoya la cruz. La composición es piramidal.

El autor demuestra dominio de la anatomía y de las proporciones Destaca el contraste de luces y sombras, y la apariencia más real tanto de los volúmenes como de las flores. La línea es limpia y segura.

CONCLUSIONES

- La derrota en la Guerra del Pacífico fue uno de los acontecimientos más dramáticos de la historia del Perú, hundió al país en una profunda crisis de repercusiones insospechadas a la vez que menoscabó la autoestima de los peruanos. Después de la guerra con Chile el país vivió un período de crisis política expresado por el caudillismo; y la inversión de un enorme esfuerzo en la "reconstrucción" a fin de salir de la crisis económica. Además, se manifestó la necesidad de integrar físicamente a la nación.

- Durante último tercio del siglo XIX, la presencia italiana en el Perú permitió la transmisión de una serie de ideas relacionadas con *Il Risorgimento,* específicamente unidad y nación. La migración italiana fue tan grande que logró conformar una elite cultural, social y económica. El proyecto editorial del empresario Peter Bacigalupi fomentó la recuperación del sentimiento patriótico a través de sus litografías.

- *El Perú Ilustrado*, primera revista ilustrada después de la Guerra, se perfiló como un factor de unidad nacional, su aporte apunta a la construcción del sentimiento patriótico desarrollado en relación con los temas que presentan las litografías, la galería de personajes ilustres, la difusión de una imagen contemporánea de la realidad de cada rincón del Perú y la representación de las ciudades cautivas por los chilenos: Tacna, Iquique y Arica.

- El proyecto editorial de Bacigalupi propició el desarrollo y difusión de la litografía y, al convertir su taller en una suerte de escuela de litografía, contribuyó decididamente en la formación de jóvenes artistas.

- El semanario *El Perú Ilustrado* es una fuente muy rica para el estudio de la iconografía finisecular decimonónica. Es evidente que está inspirada en las revistas ilustradas contemporáneas y que responde específicamente a su momento histórico, así como coincide con muchas de las publicaciones españolas y latinoamericanas en anteponer la palabra *Ilustración* en su nombre.

- La imagen de las litografías de *El Perú Ilustrado* contribuyó significativamente en la formación de la conciencia nacional mediante el reconocimiento de personajes destacados, el conocimiento de la geografía del país, la esperanza en la recuperación de las ciudades cautivas, la presencia de monumentos prehispánicos y los tipos nativos y, sobre todo, en el reconocimiento de los héroes de la Guerra; a la vez que puso de manifiesto una visión de futuro, sustentada en la idea de progreso.

- Las litografías en *El Perú Ilustrado* jugaron un papel fundamental en el imaginario colectivo, al presentar un país que se levanta como el ave fénix, sobre sus cenizas, para lograr la reconstrucción del orgullo nacional; las imágenes contribuyeron a la formación del sentimiento de nación, dando una idea de la configuración general de país y poniendo énfasis en las peculiaridades del territorio.

- La recuperación de la autoestima de los vencidos a través de la imagen de un país en plena revolución industrial y del contacto con imágenes de zonas no exploradas, creando la expectativa de las riquezas por explotar es la contribución más importante de *El Perú Ilustrado.*

- El semanario plantea toda una preocupación por la calidad de las representaciones y de los textos, se podría afirmar que asume un compromiso ético, evidenciado en el contenido de los artículos, y un compromiso estético manifestado por la calidad de la mayoría de las litografías que se presentan y el cuidado en el momento de realizar la diagramación. De esta manera *El Perú Ilustrado* cumplió una función social, contribuyendo al desarrollo de una cultura visual después de la Guerra del Pacífico.

- *El Perú Ilustrado* orienta la reconstrucción no sólo con los temas, sino también con el lenguaje plástico. El imaginario nacional se configura en las litografías por el lenguaje claro y preciso del dibujo, en la visión amable y justa de los personales, objetos y paisajes. Las composiciones están estructuradas en planos definidos en los que los motivos se organizan en frases claras de contenido nacional.

- Los temas, tal como se presentan, conducen la opinión y orientan en la comprensión del contenido y fomentan el sentimiento del orgullo patrio, reivindicativo de una gran nación.

- Paralelamente, al organizar los contenidos busca alimentar el recuerdo, permite mantener vigente los hechos históricos que la población debía recordar y superar positivamente.

- Al recurrir al público de todo el país para que enviaran fotografías, llegando al extremo de pagarlas, obligaba a mirar el entorno regional y a plasmar los motivos de orgullo de la población. Posteriormente, al difundirlos, permite la comunidad de "nación" como un conglomerado variable pero coherente bajo una denominación: Perú, en la que debían reconocerse todos los lectores.

- El lenguaje plástico de alto nivel transmite que, junto con el valor territorial y de sus habitantes, sus artistas coinciden en excelencia y calidad. Por ello se señala que la imagen de Grau yacente no es la ideal pero cumple con el valor de reconocer su heroísmo y el agradecimiento general.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTE DE PRIMERA MANO

El Perú Ilustrado, años 1887 -1892

- Hemeroteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Reservado.

- Biblioteca del Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú.

BIBLIOGRAFÍA:

Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo.* México: Fondo de Cultura Económica. (Tercera reimpresión, 2006)

Basadre Grohmann, Jorge. (1939 (2005)). *Historia de la República del Perú.* (Tomos: 9 y 10). Lima: Empresa Editora El Comercio S.A.

_____ (1981). *Peruanos del siglo XIX.* Lima: Rikchay Perú.

Bellone, Bruno, comp. (1984). *Presencia italiana en el Perú.* Lima: Instituto Italiano di cultura.

Berg, Mary G. Clorinda *Matto de Turner: periodista y crítica (Perú, 1852-1909).* Cambridge, Massachusetts: Harvard University. http://www.evergreen.loyola.edu/~tward/mujeres/critica/berg-matto.htm. Página consultada el 27.06.2006

Bonfiglio, Giovanni. (1994). *Los italianos en la sociedad peruana.* Asociación de Italianos del Perú, Unión latina. Lima.

_____ (1995). "Los italianos en Lima". En: Mundos *Interiores 1850-1950.* Aldo Panfichi H. y Felipe Portocarrero, editores. Lima: Universidad del Pacífico, Centro de Investigación: 43 - 73.

Bonilla, Heraclio. (1979). "La dimensión internacional de la Guerra del Pacífico". En: Campodónico F., Francisco y Centro de Investigación y Capacitación, coeditores. *Reflexiones en torno a la Guerra de 1879.* Lima: Centro de Investigación y Capacitación (C.I.C.): 415 – 435.

Cavieses F., Eduardo y Cristóbal Aljovín de Losada, editores. (2006). *Perú-Chile / Chile/Perú 1820 - 1920. Desarrollos políticos, económicos y sociales.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Chatterjee, Partha. (2007). *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, South-south Exchange programme for research on the history of development.

Contreras, Carlos y Marcos Cueto. (2000). *Historia del Perú Contemporáneo. Desde las luchas por la Independencia hasta el presente.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Cotler, Julio. (2005). *Clases, Estado y Nación en el Perú.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Croci Federico y Bonfiglio, Giovanni. (2002). *El baúl de la memoria: Testimonios escritos de inmigrantes italianos en el Perú.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Estabridis Cárdenas, Ricardo. (2002). *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX).* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Banco de Crédito del Perú.

Fernández, José Abel. (1995). *Grabadores en el Perú. Bosquejo histórico 1574-1950. Con una muestra de 130 xilografías.* Lima: Didi de Arteta S .A.

Francastel, Pierre. (1981). *Sociología del arte.* Madrid: Alianza, Emecé

Frutiger, Adrian. (1985). *Signos, símbolos, marcas, señales.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A.

Gargurevich Regal, Juan. (2006). "Del grabado a la fotografía. Las ilustraciones en el periodismo peruano". En: *San Marcos.* Lima: (24): 133-150

_____ (2004). Inicios del fotoperiodismo en el Perú. *Primer Congreso Internacional de Fotoperiodismo. Ética y Memoria.*
http://www.pucp.edu.pe/eventos/fotoperiodismo/pdf/inicios_foto.pdf
Página consultada el 11.06.2006

Gonzáles Alvarado, Osmar. (2006) *La guerra y la construcción del Estado: el Perú en tres episodios.* Col: Realidad Nacional N° 4. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

Gootenberg, Paul. (1998). *Imaginar el desarrollo: las ideas económicas en el Perú postcolonial.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos / Banco Central de Reserva del Perú.

Guichonnet, Paul. (1990) *La unidad italiana.* Barcelona: Oikos-Tau, S.A. Ediciones.

Jaramillo G., Luis Eduardo. (1998). "Duelo en situaciones de violencia", en: Duelo, memoria y recuperación. Bogotá: Fundación Cepeda Vargas: 61-73.

Klarén, Peter F. (2004). *Nación y sociedad en la historia del Perú.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Lari, Fiorella. (1993). *Principios fundamentales del diseño y diagramación.* Lima: Universidad de Lima, Facultad de Ciencias de la Comunicación.

Leonardini, Nanda. (2003). *El grabado en el Perú Republicano (Diccionario Histórico).* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

_____ (1998). *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX.* Unpublised Tesis doctoral. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Majluf, Natalia. (2003). "Estudio Introductorio", en: Laso, Francisco. *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos (1854-1869).* Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Museo de Arte de Lima.

_____ (2001). "Arte Republicano y Contemporáneo", en: *Arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte de Lima.* Lima: Museo de Arte de Lima, Promperú.

Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden. (2002). *La recuperación de la memoria.* Lima: Fundación Telefónica.

Márquez, Miguel B. (2005). "D. Abelardo de Carlos y La Ilustración Española y Americana". En: *Ámbitos.* Sevilla: (13-14): 185-209. http://alojamientos.us.es/grehcco/ambitos13-14/11mbmarquez.pdf Página consultada el 30.06.2006

Martin, Judy y Miriam Stribley. (1985). *Guía completa de caligrafía: técnicas y materiales.* Madrid: Hermann Blume.

McElroy, Keith. (1985). *Early Peruvian Photography. A critical case study.* Michigan: UNI Research Press.

_____ (1990). "Fotografía peruana: antigua y prestigiosa historia". En: *Suplemento especial de El Peruano.* Lima, 29 de octubre: 10-11.

Milla Batres, Carlos ed. (1993 (1998). *Compendio Histórico del Perú.* T: 5 y 7. Madrid: Editorial Milla Batres S. A.

Mujica, Marisa. (2006). *Perú. 10,000 años de pintura. Desde la época rupestre hasta nuestros días.* Lima: Universidad de San Martín de Porres. Escuela Profesional de Turismo y Hotelería.

Ortiz Gaitán, Julieta. (2003). *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939).* México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Pease G. Y., Franklin. (1995). *Breve historia contemporánea del Perú.* México: Fondo de Cultura Ecnómica.

Peláez Malagón, José Enrique. (2000). *La ilustración gráfica y la caricatura en la prensa valenciana del siglo XIX.* Valencia: Universitat de Valencia.

Peña Herrera, Lilian. (1989). *Historia de la fotografía en el Perú.* Ponencia presentada en el I Coloquio Peruano de Fotografía. 6-8 de noviembre. Universidad de Lima.

_____ (1988). "Historia de la fotografía en el Perú". En*: Lienzo.* Lima: (8): 235-247.

Pérez Salas, María Esther. (2005). *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver.* México. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas.

Radicati di Primeglio, Carlo. (1984). *IV centenario de la imprenta en Lima. Antonio Ricardo Pedemontanus: Nuevos aportes para la biografía del introductor de la imprenta en la América Meridional. Señalejas biográficas de italianos en el Perú hasta mediados del siglo XVII* Lima: Editorial Ausonia. Instituto Italiano de Cultura.

Stastny, Francisco. (1970). "Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI". Separata de *Anales*, del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Buenos Aires: (22): 7-45.

_____ (1969). *Exposición Conmemorativa. Francisco Laso. I centenario (1869 – 1969).* Lima: Museo de Arte.

_____ (1967). *Breve historia del arte en el Perú. La pintura precolombina, colonial y republicana.* Lima: Editorial Universo.

Szir, Sandra M. (s/f). *De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional.* http://www.bn.gov.ar/archivos%5Canexos_trabajos_investigacion/anexo_trabajo_investigacion_15.pdf. Página consultada el 12.02.2009 (21:42)

Tauzin Castellanos, Isabelle. (2003). "La imagen en el Perú Ilustrado". En: *Bulletin Institute Française d'études andines.* Lima: 32 (1): 133-149

Valenzuela, Alejandro César. (1974). *Guía hemerográfica de El Perú Ilustrado.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea. (Texto mimeografiado)

Valladares Landa, Alicia. (1997). "El grabado en el Callao en el siglo XIX", trabajo inédito que forma parte Informe Final del Proyecto del Instituto de Investigaciones Humanísticas a cargo del profesor Ricardo Estabridis Cárdenas, *El Grabado Virreinal y Republicano en el Perú.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Vásquez Huamán, Enrique. (2004). *Estrategias del poder: grupos económicos en el Perú.* Lima: Universidad del Pacífico, Centro de Investigación.

Velázquez Castro, Marcel. (2003). *Notas sobre "El Perú Ilustrado".* http://www.ajosyzafiros.**peru**cultural.org.pe/02fant1.htm Página consultada el 11.06.2006

Ward, Thomas. (2009). *Buscando la nación peruana.* Lima: Editorial Horizonte, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Loyola University Maryland.

Zapater y Jareño, Justo y José García Alcaraz. (1993). *Manual de Litografía.* Madrid: Clan Editorial.

GRABADOS:

- ***Harper's Magazine:***

http://www.mccannas.com/recommend/dover/artnutype1.gif
Página consultada el 30. 06.2006

http://www.sonofthesouth.net/leefoundation/civil-war/1862/october/lincoln-cartoon.htm Página consultada el 30. 06.2006

- ***La Ilustración Española y Americana:***

http://www.grabadoantiguo.com/index.php?clave=Galicia&_pagi_pg=4.
Página consultada el 30. 06.2006

Illus. La Ilustración Española y Americana, en: *La iguana ilustrada. Blog con contenidos de cultura visual, infografía.*
http://laiguanailustrada.blogspot.com/2009/05/illus-la-ilustracion-espanola-y.html
Página consultada el 31.08.09

La Ilustración Española y Americana [Publicaciones periódicas], en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, sección Hemeroteca:
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/IndiceTomosNumeros?portal=0&Ref=23514
Página consultada el 04.06.09

BIBLIOTECA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS - U N M S M
030000051689