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

La historia nacional en la pintura de Juan Lepiani

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte

AUTOR

Ana Karina SALDAÑA NIÑO

ASESOR

Nanda LEONARDINI HERANE

Lima, Perú

2018



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

Saldaña, A. (2018). *La historia nacional en la pintura de Juan Lepiani*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

194 - P.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

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

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

Reunido en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día martes 29 de mayo del año 2018 a las once horas, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Luis Fernando Villegas Torres, Presidente; Sofía Karina Pachas Maceda, Diana Elvira Mercedes Rodríguez Díaz miembros informantes y Nanda Leonardini Herane, Asesora.

Después de la exposición de la graduanda **Ana Karina SALDAÑA NIÑO**, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis: **La historia nacional en la pintura de Juan Lepiani** con la nota de:

Aprobado con máximos honores (20)

Después de la calificación, se comunicó a la graduanda la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciada en Arte a la Bachiller **Ana Karina SALDAÑA NIÑO.** Concluido el acto académico a las 11.45 horas. Firman la presente acta por cuadruplicado.

Luis Fernando Villegas Torres
Presidente

Sofía Pachas Maceda
Informante

Diana Elvira Mercedes Rodríguez Díaz
Informante

Nanda Leonardini Herane
Asesora

A mis padres

La idea es dar al espectador la ilusión de realismo, aun cuando el artista, dándole rienda suelta a su imaginación, ha jugado con la verdad.

Guillaume Morel, 2016

[…] recordar que el pintor puede tomarse cuantas libertades quiera, siempre que éstas, sin alterar la parte moral y filosófica, ayuden a dar mayor claridad al asunto histórico que se representa; de la propia manera que el autor de un drama, para ligar la acción, puede hacer uso de idénticas libertades.

Manuel Ocaranza, *circa* 1873

ÍNDICE DE CONTENIDO

Pág.

RESUMEN 5

INTRODUCCIÓN 6

CAPÍTULO I: JUAN LEPIANI 13
1.1. Semblanza del artista 13
1.2. Lepiani y el arte *pompier* 36

CAPÍTULO II: LA CONQUISTA DEL PERÚ 42
2.1. *Los trece de la Isla del Gallo* 42
2.2. *La captura de Atahualpa* 52
2.3. *La fundación de Lima*: un cuadro en proyecto 66
2.4. *El asesinato de Pizarro* 70

CAPÍTULO III: LA INDEPENDENCIA DEL PERÚ 77
3.1. *La conferencia de Punchauca* 77
3.2. *La proclamación de la Independencia* 88
3.3. *La capitulación de Ayacucho*: el óleo no existente 105

CAPÍTULO IV: LA GUERRA DEL GUANO Y EL SALITRE 107
4.1. *La respuesta de Bolognesi* 108
4.2. *El último cartucho* 122
4.3. *Alfonso Ugarte* 138
4.4. *La defensa del tercer reducto de Miraflores* 149

CAPÍTULO V: LA GUERRA CIVIL 159
5.1. *Ingreso de Nicolás de Piérola por Cocharcas* 159

CONCLUSIONES 167

ANEXO: PINTURA HISTÓRICA DE JUAN LEPIANI 171

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 173

ÍNDICE DE IMÁGENES 187

RESUMEN

Con motivo de rescatar del olvido al autor de los cuadros más difundidos referentes a la historia del Perú, el presente trabajo analiza la pintura de tema histórico nacional de Juan Lepiani (1864-1932). El objeto de estudio seleccionado consta de diez óleos y dos proyectos pictóricos inconclusos, todos ellos originales trabajados desde 1891 hasta la tercera década del siglo XX en Lima y Roma. La investigación ha sido organizada en cinco capítulos en los cuales se busca comprender no sólo al artista y su plástica en su contexto, sino también la recepción de sus lienzos a partir de los comentarios críticos plasmados en periódicos y revistas, así como su relación con las instituciones nacionales que adquirieron su obra.

INTRODUCCIÓN

La pintura de historia es un género pictórico de larga data. Su temática, sumamente amplia, abarca la historia cristiana, la historia antigua, la mitología y la historia contemporánea, aunque también se incluye dentro de este género la alegoría. Todos estos asuntos tienen en común el sentido narrativo y el trasfondo moral.

Su origen se remonta a la Antigüedad, cuando el arte sirvió para dejar registro visual de los acontecimientos ya sean bélicos o rituales. Es durante el Renacimiento que la historia se erige en Europa como un gran tema en el arte. A partir del Neoclasicismo, a lo señalado se sumó la historia nacional contemporánea en torno a la Revolución Francesa; recordemos sino las obras de Jacques-Louis David. La pintura de historia fue, por lo general, promovida por el Estado. Esta postura prosperaría con el Romanticismo.

Para el investigador inglés James Harding (1979), en el siglo XIX, los temas adecuados para un artista de renombre cubrían "episodios de historia y mitología clásica, acontecimientos de historia nacional, encuentros militares y navales, temas nobles o sentimentales de la vida moderna […], temas religiosos, retratos mostrando un aspecto heroico del protagonista y, por último, –los menos considerados– paisajes y bodegones". A lo señalado se complementa la obra *Los pinceles de la Historia* conformada por cuatro volúmenes; en el tercero (2003), los coordinadores Fausto Ramírez y Esther Acevedo fundamentan en la introducción que la pintura de historia era el género de géneros porque envolvía a todos los demás y porque era el punto culminante adonde apuntaba la educación académica.

En el ámbito latinoamericano decimonónico, numerosos artistas trataron la historia aunque sólo algunos le dieron énfasis a partir de mediados de siglo. De esta manera, en México y Ecuador no se contó con un artista que se dedicase preferentemente a la pintura de historia como, a grandes rasgos, fue el caso de otros países.

En Venezuela resaltó Martín Tovar y Tovar (1827-1902) quien, tras formarse en su país natal, Madrid y París, fue encomendado por el presidente Guzmán Blanco a realizar retratos así como obras sobre la independencia sudamericana, entre las que destacan *La Firma del Acta de la Independencia* (1883), la pintura mural de la cúpula del Salón Elíptico del Palacio Federal de Caracas en donde plasmó *La batalla de Carabobo* (1886-1888), batalla que cerró la independencia venezolana, y los bocetos para *La batalla de Ayacucho* (1889).

En Colombia, José María Espinoza (1796-1883), además de participar en la guerra independentista como miembro del ejército patriota, se encargó de pintar este proceso basado en sus propios apuntes; muestra de ello es *Batalla del Río Palo* (*circa* 1850), tela en la que representó con gran detalle una acción bélica que otorgó victoria al ejército patriota.

En Brasil destacó Víctor Meirelles de Lima (1832-1903), artista formado en la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro y becado a Europa en 1852. A su regreso (1861), fue nombrado profesor de la Academia, en donde estuvo a cargo de la cátedra de pintura histórica. Se le recuerda principalmente por el óleo *La primera misa en Brasil* (1861), pero también ejecutó otros temas vinculados a la invasión holandesa en Brasil en el siglo XVII y a la Guerra de Triple Alianza (1865-1870).

Tanto en Uruguay como en Argentina resaltó la obra del uruguayo Juan Manuel Blanes (1830-1901) quien tuvo formación académica en Italia. Se le denominó “el pintor de la patria” aunque su fama fue internacional debido a que en su producción figuran episodios de la historia sudamericana, como *La revista de Rancagua* (1872) en donde San Martín inspecciona el Ejército de los Andes en dicha ciudad chilena, o aquellas inspiradas en la Guerra de Triple Alianza como *La paraguaya* (1879), o la propia historia uruguaya con *El Juramento de los Treinta y Tres Orientales* (1877).

En Argentina, el militar y artista autodidacta Cándido López (1840-1902), dedicado a la fotografía, participó en la Guerra de Triple Alianza; en ella tomó apuntes para realizar, posteriormente, cincuenta y cinco óleos. En su producción son recurrentes las vistas panorámicas de los lugares de batalla,

imágenes fidedignas de la guerra que han sido puestas en valor recién en el siglo XX.

En cuanto a la historia de Chile, destacan dos artistas: Pedro Subercaseaux (1880-1956), pintor y clérigo nacido en Roma, con formación europea; ejecutó retratos, paisajes, costumbres nacionales y temas históricos como *La Batalla de Chacabuco* (1908), enfrentamiento importante durante el proceso independentista, y *El abrazo de Maipú* (1908), escena posterior a la victoria que selló la independencia chilena; por su parte, el marino inglés Thomas Somerscales (1842-1927) se dedicó, mientras vivía en Valparaíso y a su retorno a Gran Bretaña, a pintar episodios históricos entre los que sobresalen las telas que tratan la Guerra del Pacífico, siendo una de las más reproducidas *Combate Naval de Iquique* (1881).

En el Perú, el pintor y marino limeño Guillermo Spiers (1859-1944), formado en la Academia Adelinda Concha, participó durante la Guerra con Chile que le sirvió como inspiración para su obra, parte de la cual es exhibida en el Museo Naval del Perú.

Quien motiva este trabajo es otro pintor de historia nacional peruana: Juan Lepiani. Se trata del autor de los cuadros más difundidos referentes a la historia del Perú, cuyo nombre es generalmente ignorado a pesar de la familiaridad de su obra: Jose Juan de Dios Mateo Osbaldo Botaro Lepiani y Toledo (1864-1932). Sus dibujos, acuarelas y óleos dan fe de que además de la historia abarcó el retrato, los temas de género, la pintura religiosa, la alegoría, el desnudo, el bodegón y la copia.

El objeto de estudio en este trabajo consta de diez óleos y dos proyectos pictóricos inconclusos, todos ellos originales de Lepiani trabajados desde el último decenio del siglo XIX (1891) hasta la tercera década del siglo XX en Lima y Roma. El análisis de dichos cuadros permitirá comprender no sólo al artista y su plástica en su contexto, sino también la recepción de sus lienzos a partir de los comentarios críticos plasmados en periódicos y revistas, así como su relación con las instituciones nacionales que adquirieron su trabajo.

Esta labor académica no habría sido viable sin la valiosa contribución de otros investigadores, de cuyas publicaciones se ha servido este texto. En orden cronológico, se debe reconocer el aporte del primer tomo de *Pintura*

contemporánea (1975) de Teodoro Núñez Ureta, quien se encargó de organizar en tres generaciones a los pintores decimonónicos, así como de brindar reseñas biográficas de cada uno de ellos. En el caso del acápite correspondiente a Juan Lepiani, Núñez también brindó juicios de valor acerca de su obra, entre la que consideró *Ingreso de Nicolás de Piérola por Cocharcas* como obra representativa.

La tesis doctoral *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (1998) de la historiadora Nanda Leonardini, además de abocarse –en la primera parte– al estudio de esta minoría étnica en el Perú, entre cuyos descendientes figura Juan Lepiani, incluyó –en la segunda parte– un panorama del arte en el Perú del siglo XIX, que organizó por disciplina artística, de manera que Lepiani destaca por su pintura histórica nacional.

El artículo "El rescate de la identidad en la pintura histórica de Juan Lepiani Toledo", publicado en la revista *Patio de Letras* (2003) y de autoría de Nanda Leonardini, también constituye un recuento de la producción de la pintura histórico-nacional del pintor, quien refleja el interés por exaltar el sentimiento patrio en su obra.

En cuanto al análisis específico de las obras de Lepiani, se ha considerado la tesis de licenciatura *Esbozos iconológicos acerca de El último cartucho de Juan Lepiani* (2007) del artista plástico Mario Quezada Orellana, quien se esforzó por reconstruir la biografía del artista, aunque su principal objeto de estudio fue el cuadro citado, al que analizó con meticulosidad en cuanto a formas y motivos para luego dar lugar a un ejercicio interpretativo.

De manera análoga, el texto "Proclamación de la Independencia de Juan Lepiani" publicado por Nanda Leonardini en *La pintura de la Independencia en el arte latinoamericano del siglo XIX* (2009) proporciona una valoración histórico-artística del cuadro de Lepiani que representa aquel momento solemne.

En el artículo "Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú", publicado en la *Revista ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura* (2009), Leonardini realiza un seguimiento de los símbolos de identidad peruana, realizados en soportes variados, desde 1821 hasta la década de 1980. Su importancia radica en que ubica a Juan Lepiani en la etapa "Hacia un

renacimiento" (1887-1919) –el segundo de los cuatro períodos que plantea en la iconografía republicana peruana– y en que resalta los cuadros que representan distintos episodios de la Guerra del Pacífico.

Otro texto que se aboca al análisis de la pintura de Lepiani es el artículo "La pintura en el marco del nacionalismo: interpretación iconológica del óleo 'El último cartucho'", realizado por los historiadores José Soto Lara y Pablo Chávez Zúñiga para la *Revista Norte Histórico* (2014). Ambos autores chilenos conjugan ideas para aplicar el método iconológico a este cuadro de Lepiani.

La recopilación bibliográfica referida a la pintura histórica de Lepiani se complementa con "Cuatro episodios de la Guerra del Pacífico. Juan Lepiani" de la profesora Nanda Leonardini, quien incluyó dicho artículo en el texto *Guerras de intervención en nuestra América durante el siglo XIX* (2014). El capítulo antedicho está dedicado exclusivamente a las pinturas de Juan Lepiani con la temática de la Guerra con Chile: *La respuesta de Bolognesi, El último cartucho, Alfonso Ugarte* y *La defensa del tercer reducto de Miraflores.*

A partir de los textos se hizo evidente que –sin deseo de subestimar la labor realizada por otros investigadores–, no había una publicación lo suficientemente amplia y actualizada que abordase con mayor base documental la vida y obra de Juan Lepiani. Aunque se debe reconocer que sí existen textos dedicados al análisis específico de algunos de sus cuadros históricos, como los ya mencionados de Quezada (2007), Leonardini (2009, 2014), o de Soto y Chávez (2014), esta parcialidad en cuanto al conocimiento de la plástica de Lepiani, cuyas obras sobresalen como imágenes representativas de nuestra historia, impulsó una mayor investigación que ha dado como resultado esta tesis.

El presente estudio investiga y analiza la pintura de tema histórico nacional del artista limeño Juan Lepiani con dos objetivos principales: primero, ampliar el conocimiento acerca de la pintura histórico-nacional de Juan Lepiani; segundo, comprender estos cuadros en el contexto en que fueron realizados, así como su relación con la crítica y las instituciones nacionales. Como objetivos secundarios: demostrar que Juan Lepiani se encuentra entre los artistas denominados *pompiers,* así como valorar la pintura histórica de Juan Lepiani desde una perspectiva histórico-artística.

La investigación está organizada en cinco capítulos. El primero trabaja sobre la biografía de Juan Lepiani; además de conocer sus orígenes, se comprende su inicio como pintor, su interés por viajar al viejo continente y sus relaciones con el medio cultural peruano. Para complementar la vida del artista, se ha incluido, cronológicamente, su variada producción plástica –conocida a la fecha–, ejecutada en Lima y en Roma, ciudad esta última en donde fallecería en 1932.

Los cuatro capítulos posteriores están abocados al análisis de la pintura histórica de tema nacional concebida por Lepiani para lo cual se han organizado los diez óleos y los dos proyectos inconclusos de acuerdo a la historia del Perú. Por ende, el segundo capítulo, La conquista del Perú, abarca las telas *Los trece de la Isla del Gallo* (1902)*, La captura de Atahualpa* (*circa* 1920)*, La fundación de Lima* (*circa* 1902) y *El asesinato de Pizarro* (s.f.). El tercer capítulo trata sobre la Independencia del Perú con los cuadros: *La conferencia de Punchauca* (*circa* 1921)*, La proclamación de la independencia* (1904) y *La capitulación de Ayacucho* (s.f.). El cuarto capítulo se detiene en la guerra del guano y el salitre con los óleos: *La respuesta de Bolognesi* (1891)*, El último cartucho* (1899)*, Alfonso Ugarte* (1922) y *La defensa del tercer reducto de Miraflores* (1894). El capítulo final, titulado La guerra civil, estudia la obra *Ingreso de Nicolás de Piérola por Cocharcas* (1895).

Para el examen de cada tela o proyecto se hace referencia al momento histórico representado, a los documentos, dibujos y estudios pictóricos que preceden a la obra, además de la localización actual, factor determinante para la observación y el análisis visual. Asimismo, se ha incluido la recepción del cuadro por parte de la prensa y la crítica de la época. El estudio de cada cuadro concluye con las obras de otros artistas –anteriores o posteriores al trabajo de Lepiani– que abordan el mismo momento histórico. Para complementar lo citado, y en la medida de lo posible, se ha hecho un seguimiento de cómo cada tela ha sido reproducida en formatos no digitales.

Sin embargo, es necesario aclarar que en algunas obras este orden no pudo cumplirse a cabalidad pues, por ejemplo, en algunos casos no se contó con dibujos, el cuadro no recibió comentarios, otros artistas no lo abordaron como asunto, por solo citar algunos puntos.

Esta investigación ha sido factible gracias al apoyo de numerosas personas a quienes expreso mi más sincero agradecimiento. En primer lugar, a mis padres por ser los pilares de mi formación a lo largo de la cual han fomentado la honestidad, la responsabilidad y la disciplina. Hago llegar también mi mayor agradecimiento a mi asesora de tesis, la profesora Nanda Leonardini, por la sinceridad, el compromiso y la confianza, especialmente brindados durante la elaboración de este trabajo. A las profesoras informantes, la magíster Sofía Pachas Maceda y la licenciada Diana Rodríguez Díaz, porque sus sugerencias han enriquecido este trabajo y mi perspectiva del mismo.

Agradezco también a las instituciones cuyos servicios facilitaron realizar esta investigación: mi casa de estudios, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por la formación recibida en ella; a la Biblioteca Nacional del Perú, el Archivo General de la Nación, el Archivo Arzobispal de Lima, la Biblioteca y la Pinacoteca de la Municipalidad de Lima, la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Museo Andrés Avelino Cáceres.

De igual manera, mi reconocimiento al personal del archivo y del área de historia, respectivamente, del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, entre ellos a Enrique Quispe Cueva por hacer más ligeros los trámites y facilitarme el acceso a las obras. Destaco especialmente el cordial y eficaz servicio brindado por Rosalyn Chávarry Aramburú y Jesús Varillas, de la biblioteca y archivo del Museo de Arte de Lima, así como el servicio del área de registro y catalogación de la misma entidad. A Fernando López por la deferencia con la que me recibió en la Catedral de Lima. A Eugenia Abadía por facilitarme el contacto y el acceso al Museo de los Combatientes del Morro de Arica. A Óscar Ferreyra y los miembros del Instituto de Estudios Históricos del Pacífico por la disposición, la generosidad y el diálogo incluso desde antes de embarcarme en esta tesis.

No quisiera dejar pasar la oportunidad de corresponder a mis amigos y compañeros de clase: Walter Vásquez López, Gabriela Paz Rojas, Marco Loo Zambrano, Anthony Holguín Valdez, Farah Baca Zamora, quienes con sus comentarios, préstamos, apoyo en la edición de imágenes y referencias contribuyeron a potenciar este trabajo.

CAPÍTULO I
JUAN LEPIANI

1.1. Semblanza del artista

Jose Juan de Dios Mateo Osbaldo Botaro Lepiani y Toledo (Imagen 1) nació en Lima el 20 de setiembre de 1864 (‘Juan Botaro’, 1864). Fue el quinto hijo de los siete que tuvo el comerciante limeño Melchor Botaro Lepiani Loyola (1830-1893) (‘Melchor Lepiani’, 1893) con la iqueña Manuela Toledo Dias (1839-1893) (‘Manuela Toledo’, 1893).



Imagen 1. *Retrato de Juan Lepiani.* Fuente: Archivo fotográfico de Luis Ugarte.

Su educación tuvo lugar en el “colegio del presbítero don Juan de la Cruz Rolando” (Dávalos, 1941, p. 51) y “en el Seminario de Santo Toribio” (Zanutelli, 1982, p. 10). Su formación artística no ha quedado plenamente documentada; Evaristo San Cristóval (1950) explica que:

> Como Lepiani desde su niñez demostrara decidida vocación por el cultivo del arte, de lo que daba pruebas manifiestas en los planteles en que se educara, dibujando con cierta corrección, su progenitor lo alentó en este sendero, recibiendo entonces Lepiani sus primeras lecciones del joven artista Guido[1]. (p. 2)

Se sabe también que Lepiani asistió al taller del español Ramón Muñiz[2], “al que secundaba en las obras que componía” (San Cristóval, 1950, p. 2), y posteriormente, al del artista peruano Francisco Masías[3] (Núñez, 1975, p. 138).

---

[1] Sobre este joven artista no se ha podido encontrar referencia.

[2] Fotógrafo y pintor español documentado en Arequipa y Lima entre 1960 y 1916. Se dedicó preferentemente a la pintura; exhibió retratos, bodegones, pinturas de género y pinturas religiosas. Autor del óleo *El Repase* (1888), ubicado en el Museo del Ejército Fortaleza del Real Felipe, y de *La muerte de Pizarro* (1885), hoy en el Museo de Arte de Lima. Fue maestro de los peruanos Isaac Angulo, Juan Lepiani, José Effio, José Otero, Luis Ugarte y Emma Coda y Arístides Vásquez (Villegas, 2016, pp. 24-25).

[3] Pintor limeño (1838-1894), alumno de Ignacio Merino, en Lima, y de León Cogniet, en París. Fue maestro de Juan Lepiani y José Effio. Realizó retratos, temas religiosos, naturalezas

El investigador Manuel Zanutelli (1982) destacó que el pintor durante su juventud dio fe de una dura lucha por la vida (p. 10) como lo corrobora el historiador Pedro Dávalos y Lissón (1941), amigo de Lepiani, quien en sus memorias *Por qué hice Fortuna,* relataba:

> Estaba Lepiani en 1887 al servicio del Ferrocarril Central Trasandino como Pagador de la Línea. Subía todas las semanas en un tren de carga. En los sitios donde habían campamentos, hacía paradas. Los viernes dormía en Chicla y los sábados regresaba a Lima en el tren de pasajeros que partía de la susodicha Chicla a las 8 de la mañana y arribaba en la capital a las 5 de la tarde. […] Ochenta soles de sueldo pagábanle […]. (pp. 51-52)

En 1891, Juan Lepiani finalizó su primer cuadro de historia nacional, *La respuesta de Bolognesi.* Esta obra da cuenta de un gran momento de tensión, cuando el coronel Francisco Bolognesi rechazó rendirse ante la presión del ejército chileno, representado por el sargento mayor Juan de la Cruz Salvo. Para realizar dicho óleo, cuya ejecución tomó quince meses (Crónica: Cuadro, 1891, p. 2), Lepiani relató que muchas veces recibió "la visita del coronel y doctor José del Carmen La Torre, del capitán de navío José Sánchez Lagomarsino y del coronel Nieto (entonces capitán)" (Una carta…, 1927, p. 1), quienes le proporcionaron datos de primera mano con respecto al consejo de guerra en Arica, representado en la pintura.



Imagen 2. Estudio Courret (*Circa* 1905). *María Josefina Grossberger e hijos.* Fuente: Museo de Arte de Lima.

A fines del citado año de 1891 (28 de noviembre), Lepiani contrajo matrimonio en Lima con la californiana María Josefina Grossberger (1876-19¿?), a quien le llevaba doce años ('Juan Lepiani y Maria Grossberger', 1891); con ella tuvo cinco hijos: Juan Manuel Antenor de la Natividad[4], Maria Julia Raquel[5], Maria Teresa Alejandrina[6], Rosa Mercedes Alejandrina[7] y María Margarita[8]

---

muertas y paisajes. Entre sus composiciones destacan *La muerte de Atala* y *El Señor de la Caña* (Lavarello, 2009, p. 242).

[4] Nació en Lima el 8 de setiembre de 1892 ('Juan M. Lepiani', 1892).

[5] Nació en Lima el 30 de mayo de 1894 ('María Lepiani', 1894) y falleció el 13 de noviembre de 1907, a los trece años en la misma ciudad ('María Lepiani', 1907).

(Imagen 2).

El 28 de mayo de 1892, el estudioso Emilio Gutiérrez de Quintanilla publicó en el periódico *La Integridad* una nota acerca de la obra de Lepiani titulada *El huaíno.* Dicho asunto, de carácter local, había sido inspirado por Abelardo Gamarra[9], amigo del artista, quien compartió con él su relato sobre los huacrarucos*,* "banda de mozos malos" que se desenvolvió "por los años de 1851" en el norte del Perú[10] y que constituyó "un poder que las facciones políticas del Perú utilizaron alguna vez". *El huaíno* es el retrato idealizado de uno de los huacrarucos; en él*,*

> el busto se presenta de soslayo; posición cautelosa que confirma el escorzo del brazo derecho, cuya mano empuña y de la cintura lentamente va extrayendo el puñal […] El otro brazo cuelga á lo largo, y aunque ceñido al cuerpo, preparado está á lo imprevisto […] (Gutiérrez de Quintanilla, 1892, p. 2).

Gutiérrez de Quintanilla (1892) desarrolla, además, comentarios con respecto al color, la composición de la tela y la vestimenta del personaje. Asimismo, afirma que Lepiani "comprendió y realizó en su huacraruco las misteriosas relaciones de la figura y el alma, enlazó en la paleta el principio psicológico y sus correspondencias fisiológicas con la misma verdad que es propia de la vida humana". Todos estos detalles llevaron a Gutiérrez de Quintanilla a revelar en el citado escrito: "este cuadro como revelación genial es superior á *La respuesta de Bolognesi"* y a desearle a Lepiani que "su viaje à Europa no sufra tardanza", "que cuando antes se sumerja en la atmósfera del arte y de los círculos de artistas que allá le aguardan" (p. 2).

---

[6] A la fecha, no se ha encontrado documentación; sin embargo, en la cronología de Gabriela Lavarello Vargas de Velaochaga sí figura dicho miembro de la familia con fecha de nacimiento el 20 de mayo de 1896.

[7] Nació en Lima el 10 de marzo de 1898 ('Rosa Lepiani', 1898) y murió el 28 de agosto de 1905 a causa de fiebre tifoidea ('Rosa Lepiani', 1905).

[8] Nació en El Callao el 3 de noviembre de 1900 y fue bautizada con el nombre de la madre ('María M. Lepiani', 1900).

[9] Escritor peruano (1850-1924). Estudió derecho en San Marcos y se desempeñó como periodista*,* labor que daría origen al seudónimo *El Tunante.* Participó en la defensa de El Callao contra la escuadra chilena, en las batallas de San Juan y Miraflores y en la resistencia del centro. Fue desterrado a Ecuador por oponerse al gobierno de Miguel Iglesias. A su regreso reanudó la edición del periódico *La Integridad* (Tauro del Pino, 2001, pp. 1033-1034).

[10] Probablemente, se refiere al sur del departamento de Cajamarca, por donde discurre el río Jequetepeque, una de cuyas afluentes se denomina río Huacraruco, el cual fluye hasta el distrito de San Juan en la provincia de Cajamarca, en donde además se localiza la hacienda Huacraruco.

A mediados de 1892, Juan Osbaldo viajó a Europa con el fin de mejorar su formación artística. Si bien no se tiene datos exactos, a través de un artículo anónimo (Obra de arte, 1895, p. 2) se sabe que el pintor estudió en París bajo la dirección de León-Joseph Bonnat[11], pintor *pompier* quien por esos años estaba a cargo del taller de pintura de la Escuela de Bellas Artes de París. Bonnat habría aconsejado a Lepiani para que asistiera a un taller de dibujo (Obra de arte, 1895, p. 2).

Durante su estadía en la ciudad luz, Lepiani acudió a los museos de Luxemburgo y Louvre tal como comenta ocho años después en una carta a Gutiérrez de Quintanilla: "Llenado el objetivo de mi viaje a París y después de haber visitado **nuevamente** el Palacio del Louvre y Museo de Luxembourg, emprendí mi viaje […]" (Lepiani, 1900a)[12].

Entre las obras que pudo observar figuraban las de Aimé Morot[13] y de Alphonse de Neuville[14], ambos pintores *pompiers* en cuya producción es perceptible el gran impacto que tuvo la Guerra franco-prusiana, ocurrida entre julio de 1870 y mayo de 1871; el resultado fue la derrota francesa y la formación del imperio alemán. Dicho acontecimiento y su representación atrajeron el interés de Lepiani, quien copió, del Museo de Luxemburgo, el lienzo *Rezonville, 16 août 1870, la charge des cuirassiers*[15] (1886) de Aimé

[11] Pintor, coleccionista y maestro francés (1833-1922). Alumno de Federico de Madrazo en Madrid y de León Cogniet y Eugène Delacroix en París (Harding, 1979; Lécharny, 1998). Obtuvo el segundo puesto en el *Prix de Rome* de 1857 con *La resurrección de Lázaro* (Harding, 1979, p. 96). Realizó pintura histórica, religiosa, de género; destacó por sus retratos altamente realistas. Como maestro, dirigió un estudio independiente desde 1865, enseñó en la Escuela de Bellas Artes de París desde 1883 y en 1905 asumió el cargo de director de la misma institución (Turner, 2002, pp. 328-329).

[12] Las negritas son nuestras.

[13] Pintor francés de historia, de batallas y de retratos (1850-1912). Debutó en el Salón de 1873 y obtuvo el primer puesto en el *Prix de Rome* el mismo año. La obra *Rezonville, le 16 août 1870,* que presentó en el Salón de 1886, lo hizo famoso debido a su numerosa reproducción a través del grabado. En 1900 obtuvo el Gran Premio de la Exposición Universal y fue nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de París (Bénézit, 1976, p. 553).

[14] Pintor francés de batallas (1835-1885). Fue alumno de François Édouard Picot y obtuvo el reconocimiento de Eugène Delacroix en el Salón de 1859. Participó en la Guerra Franco-Prusiana, cuyos episodios perpetuó en sus telas, valiéndose de su experiencia y de su investigación para lograr autenticidad pictórica (Turner, 2002, pp. 10-11).

[15] *Este* cuadro, de 1,17 x 2,445 m., fue adquirido en 1886 por el Estado francés en el *Salon des artistes français* y se ubicó hasta 1920 en el Museo de Luxemburgo, París. Actualmente, el lienzo se encuentra en el *Musée de la Guerre de 1870 et de l'Annexion,* en Gravelotte, Francia (Aimé Morot…, s.f.).

Morot (Imagen 3), el cual ha sido descrito por Louis-Marie Lécharny (1998) como:

> Cuadro que muestra la aptitud del arte *pompier* para multiplicar elementos y acciones con el afán de confluir en una verdad que supera el arte. Insertar en una realidad superior el poder del estilo, que es también su composición. Así, a pesar del "caos de coraceros" que anunciaba el diario *La Nación,* el cuadro se puede leer de una sola mirada por la disposición armoniosa de sus líneas y de sus masas. De esta manera, el movimiento barroco y fulminante de los caballeros en plena acción: brazos levantados, cuerpos abatidos, torsiones de todos los géneros en bustos y en cabezas espantadas que se vuelven hacia el enemigo, es equilibrado por el movimiento regular de los cuatro pesados caballos que los conducen, ellos mismos sobrellevados por tres brazos horizontales de sus jinetes, como nerviosas comas que enlazan los unos a los otros. Dinámica de un movimiento inexorable creado por líneas diagonales que parten desde la esquina superior derecha de la tela hacia la parte inferior izquierda de esta, y que da literalmente ritmo al cuadro en franjas regulares. […] La anécdota del casco perdido y que gira entre cielo y tierra, crea por sí solo el instante presente y un verismo que hace así al cuadro penetrar en la realidad[16] (p. 52-53)

La copia que ejecutó Lepiani a la que titula *Carga de Coraceros de la Guerra Franco-Prusiana* (189?) (Imagen 4), modificando su nombre original, es un ejemplo temprano de su afinidad con la pintura histórica de batallas, que con el tiempo elaboraría en composiciones propias. Esta copia sirvió para ilustrar la portada de la revista *Mundial* N° 20, del 10 de setiembre de 1920, donde figura incompleta debido al formato de la publicación; allí se consigna su pertenencia al Club internacional Revólver (Carga de Coraceros…, 1920, s.p.).

[16] Lécharny, L. (1998). *L'art pompier.* Paris: Presses Universitaires de France. « Tableau qui montre le génie de l'art pompier à multiplier éléments et actions dans un souci de rejoindre une vérité qui dépasse elle-même l'art. Greffer sur un réel supérieur la puissance du style, qui est aussi son ordonnance. Ainsi, malgré « le fouillis de cuirassiers » que dénonçait le journal *La Nation,* le tableau peut se lire d'un seul coup d'œil par la disposition harmonieuse de ses lignes et de ses masses. Ainsi, le mouvement baroque et fulminant des cavaliers en pleines actions : bras levés, corps renversés, torsions en tous genres de bustes et de têtes effrayés qui se retournent ver l'ennemi, est équilibré par le mouvement régulier des quatre lourds chevaux qui les entraînent, eux-mêmes surmontés par trois bras horizontaux de leurs cavaliers, comme des nerveuses virgules et qui lient les uns aux autres. Dynamique d'un mouvement inexorable créée par des lignes diagonales partant du haut droit de la toile vers le bas gauche de celle-ci, et qui rythment littéralement le tableau en stries régulières. […] L'anecdote du casque perdu et qui tournoie entre ciel et terre, crée à lui seul l'instant présent et un vérisme qui fait alors passer le tableau dans le réel. » Traducción: Ana Karina Saldaña Niño.



Imagen 3. Aimé Morot (1886). *Rezonville, 16 août 1870, la charge des cuirassiers.* Óleo sobre tela, 1.17 x 2.445 m. *Musée de la Guerre de 1870 et de l'Annexion*. Fuente: http://www.musee-orsay.fr/



Imagen 4. Juan Lepiani (*circa* 1892). *Carga de Coraceros de la Guerra Franco Prusiana.* Fuente: Carga de Coraceros…, 1920, s.p.

Asimismo, se tiene noticia de que el artista nacional copió "un magnífico cuadro original del autor francés" Alphonse de Neuville, tela expuesta en un establecimiento de la calle de Mercaderes[17], en Lima, en diciembre de 1893 (Crónica: Obra…, 1893, p. 1).

Lepiani volvió al Perú, probablemente, a mediados de 1893 debido a la muerte de su padre acaecida en febrero y la de su madre en julio del citado año.

[17] Corresponde a la cuadra cuatro del Jirón de la Unión en la actualidad.

En agosto de 1894, luego de tres meses y medio de trabajo, culminó el óleo *La defensa del tercer reducto de Miraflores* (Crónica local…, 1894, p. 3), una escena de la Batalla de Miraflores (15 de enero de 1881). Dicho cuadro, objeto de crítica favorable a través de *El Nacional,* fue rifado en junio de 1895 en el cuartel de la Compañía Internacional de Bomberos número 6, evento que favoreció al señor Alkman, gerente de la *Peruvian Corporation*[18] (Crónica: Rifa, 1895, p. 1).

Ese mismo año (1895) le brindó a Lepiani otros retos. Por ejemplo, a solicitud del hacendado del Valle de Chicama (La Libertad), Andrés Larco[19], realizó la alegoría *El trabajo detenido por los vicios.* El cronista de una nota periodística (Obra de arte, 1895), que no firma la reseña, comenta que en aquel cuadro

> aparece un agricultor de agradable talante, que va montado en un caballo blanco con dirección al campo de sus faenas, pero el animal es detenido en el camino por los vicios que se encuentran á la derecha del cuadro, quienes toman al animal por la cola para no dejarlo avanzar. El ginete ha volteado la cara y estimula al cuadrúpedo. Cerca de estas figuras hay otras que representan gentes embriagadas vegetando en la ociosidad. En último término se observa el incendio de un fundo, y se advierte también los entusiasmos de una orgía.
>
> Muy al contrario; a la izquierda de la composición y a dónde se encamina el ginete se vé hombres, mujeres y niños, tranquilos los semblantes; entregados á sus faenas, y á una competente distancia de este apacible grupo, se observa el edificio de la hacienda “Roma”, que ha sido tomado de una fotografía. (p. 2)

[18] La *Peruvian Corporation* se formó después de ser aprobado el contrato Grace en octubre de 1889, para reemplazar al Comité de Tenedores de Bonos Extranjeros. Esta corporación tuvo el derecho a administrar los principales ferrocarriles y efectuar diversos servicios financieros en el Perú por 66 años a cambio de cancelar la deuda externa del Perú (Quiroz, 2013, p. 207).

[19] La familia Larco manejó gran parte de la actividad agrícola azucarera en el norte del Perú. En las últimas décadas del siglo XIX, Rafael Larco Bruno era dueño de la hacienda Chiquitoy, la que a su muerte (1882) pasó a manos de su hijo Rafael Larco Herrera (1872-1956) (Tauro del Pino, 2001, p. 1406); en tanto que las haciendas Tulape y Cepeda, bautizadas como Roma, pasaron a manos de Andrés Larco Bruno (1836-1904) (Alvistur, s.f.; José A. Larco, s.f.).

Asimismo, Lepiani volvió a plasmar un episodio nacional, ahora de carácter político, referido a la Guerra Civil entre Piérola y Cáceres por el poder. Nos referimos a *Ingreso de Nicolás de Piérola por Cocharcas* (1895), lienzo en el que representó al caudillo liderando la caballería cuando ingresaba a la ciudad de Lima el 17 de marzo de 1895. Esta obra fue adquirida por suscripción por una comisión del Palacio de Gobierno, integrada por Ricardo Rossel, Carlos Amézaga y Emilio Seguí, para ser obsequiada a Piérola, entonces presidente del Perú, en enero de 1896 (Obra de arte, 1896a, p. 3). Asimismo, en 1896, Lepiani pintó un retrato de medio cuerpo del presidente Piérola (Imagen 5), en el cual, a pesar de todo, se observa la influencia de Bonnat en el fondo neutro y los detalles del retratado. Es importante resaltar que las buenas relaciones que Lepiani mantenía a nivel político lo beneficiaron con pedidos artísticos, además de ser favorecido con un "taller en el pabellón interior de la antigua exposición limeña, cedido por el gobierno de don Nicolás de Piérola" (Archivo Juan O. Lepiani, "'La Respuesta de Bolognesi' y el pintor Lepiani"), situación privilegiada para cualquier artista de la época.



Imagen 5. Juan Lepiani (1896). *Retrato de Nicolás de Piérola.* Óleo sobre tela, 120 x 80 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

A fines de 1896, un retrato al óleo del señor Portuondo[20], realizado por Lepiani, era exhibido en una tienda de la calle Mercaderes[21]. De dicha obra se dijo en *El Comercio*: "El parecido es exacto y los golpes de pincel revelan gusto y talento artístico de no escaso mérito" (Obra de arte, 1896b, p. 1). Durante el mismo período, Lepiani participó en el Segundo Concurso de Arte Concha[22], en

[20] Se sabe que, en 1893, el señor Manuel Portuondo ocupaba la presidencia del Club Internacional Revólver (Sindicatura: Oficios, 1902, p. 703).

[21] Ver nota número 17.

[22] Los premios Concha, ideados por la peruana Adelinda Concha, se llevaron a cabo desde 1891 por la Municipalidad de Lima. Constaron de cuatro categorías trienales: de virtud, de medicina, de arte (pintura y escultura) y de aprovechamiento escolar (Pachas, 2006, pp. 23, 32).

la disciplina de pintura[23], con la tela denominada *Maternidad,* en la cual mostraba a una fémina dando de lactar a un bebé. Esta obra, en cambio, fue duramente criticada por Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1896), quien se refirió al dibujo, el colorido y la expresión en los siguientes términos:

> El rostro de la nodriza ó madre está enharinado de azul y rojo, como cara chafarrinada de carnaval. El benemérito que chupa el jugo materno, carece de modelado y morbidez, y sorprende cómo no gime, rabie y se desespera el muy resiguado, después de la azotaina bárbara que denuncian sus impávidas nalgas, vueltas al espectador. ¿En dónde está la dignidad augusta de ese abnegado y alto ministerio de la naturaleza, que se llama *Maternidad?* (p. 2)

A pesar de la mala acogida que tuvo este trabajo, es interesante resaltar que dicho asunto social, en boga en París del XIX, fue tratado por otros artistas en América Latina a inicios del siglo XX; tal es el caso del brasileño Eliseu D'Angelo Visconti[24], quien elabora en 1906 *Maternidad*[25], cuadro en el que destaca la intimidad entre la madre y el niño en un entorno público; asimismo, el chileno Enrique Lobos[26] ejecuta un homónimo óleo sobre cartón[27] de pequeñas dimensiones en el cual la mujer amamanta al niño al borde de un bote; de igual manera, el mexicano Germán Gedovius[28] desarrolla el mismo tema en 1918 en su *Tehuana*[29], lienzo en el cual plasma una nodriza dando el pecho a la criatura, esta vez en un espacio interior.

Al ver que su producción artística no producía atractivos ingresos hasta el momento, en marzo de 1897 el joven artista decidió "abandonar la carrera é irse al interior en busca de una ocupación más lucrativa" (Abandona los

[23] En 1896, el primer premio fue suprimido, el segundo fue para Isaac Angulo y el tercero lo obtuvo José Otero (Pachas, 2006, p. 63).

[24] Pintor y artista decorativo brasileño nacido en Italia (1866-1944). Estudió ambas disciplinas en Río de Janeiro y en París. Se esforzó por eliminar la rigidez académica, dando paso al Impresionismo, estilo que plasmó en la decoración del Teatro Municipal de Río de Janeiro (Turner, 2000, p. 713).

[25] Óleo presentado en el Salón de París de 1906. Actualmente, se ubica en la *Pinacoteca do Estado de São Paulo*.

[26] Pintor chileno (1887-1918). Discípulo del español Fernando Álvarez de Sotomayor y miembro fundador de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Cultivó el retrato y los temas sociales (Enrique Lobos, s.f.).

[27] *Maternidad* de Enrique Lobos, se localiza en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.

[28] Pintor mexicano (1867-1937) formado en su país natal y en Alemania. Estilísticamente, su trabajó comprende elementos del neobarroco y del postimpresionismo. Pintó tipos populares y costumbres. Ejerció considerable influencia como maestro de color y composición en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México durante las primeras décadas del siglo XX (Turner, 2000, p. 289).

[29] Óleo sobre tela que actualmente se halla en el Museo Nacional de Arte en México.

pinceles, 1897, p. 3), idea a la cual renunció casi de inmediato y que le permitió participar una vez más en el Concurso de artes Concha de 1897[30], ahora con la pintura religiosa *La oración del Huerto*[31] (Imagen 6), actividad plástica que lo hizo merecedor del primer premio de 1800 soles[32] (Magnífico donativo, 1898, p. 2) y de provechosos comentarios:

> El claro oscuro es misterioso e intenso. La luz apenas penetra para exhibir el doliente rostro. Las tonalidades del fondo son calientes i sombrías como lúgubres indicios de una escena de dolor a través de la cual se adivina el Calvario. […]La expresión de las manos es tan angustiosa i dolorida como la del semblante; i su modelado correctamente anatómico. En sus sombras, aunque intensas, hai notable diafanidad. El color es pastoso, i está manejado, como el dibujo, de una manera magistral. La figura del Salvador pertenece por la concepción y la factura al grande estilo, i consolida la reputación del artista. (Gutiérrez de Quintanilla, 1897, p. 1)

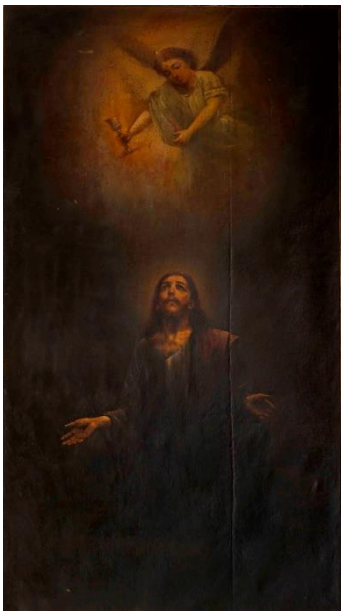

Imagen 6. Juan Lepiani (1897). *La oración del huerto.* Óleo sobre tela, 320 x 180 cm. Fuente: Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima.

En enero del año siguiente, dicha obra fue obsequiada por el artista a la Catedral de Lima, en donde también trabajó, como parte del proyecto de restauración del templo, en los retoques de algunos lienzos (La restauración…, 1898) (Imágenes 7-10):

> "La adoración de los Reyes"[33] […] y "El nacimiento del niño Jesús"[34], de autores desconocidos. […]

---

[30] Luis Astete ganó una medalla de oro y 200 soles por el óleo *Reminiscencia*, hoy día conocido como *La lección de guitarra*; Evaristo San Cristóbal fue premiado con 150 soles por la obra *Charitas*; José Otero recibió 200 soles por *Los desocupados*; y a José Effio fue otorgado el premio de cien soles por la pintura de historia *La fundación de Lima* (Pachas, 2006, pp. 67-72).

[31] Actualmente exhibido en la Catedral de Lima, en la pared lateral de la puerta de San Cristóbal, junto a la capilla de la Asunción.

[32] En 1902, esta premiación fue cuestionada por Luis Astete y Concha bajo el argumento de que Lepiani había viajado a Europa y recibido lecciones de pintura, circunstancia que contradecía el reglamento del concurso (Astete, 1902, p. 4).

[33] Esta obra es de 1799, actualmente está ubicada en la Capilla de Nuestra Señora de la Candelaria. Su autor es José Mendoza (Wuffarden, 2004, p. 296).

[34] Denominada *La adoración de los Pastores* y localizada en la Capilla de Nuestra Señora de la Candelaria. Su autoría sigue siendo anónima y su cronología se aproxima a 1799 (Wuffarden 2004, p. 299).

> “Santa Rosa”, alegoría de bastante mérito de Matías Maestro[35] […].
>
> “La consagración de la Catedral”, del mismo[36] […]. Este cuadro no solo ha sido retocado sinó aumentado en la parte alta, en todo lo que representa el misterio de la Santísima Trinidad.
>
> “San Gregorio Nazianceno”, de un autor alemán[37] […] (p. 2)



Imagen 7. José Mendoza (1799). *La Adoración de los Reyes.* Óleo sobre tela, 3.75 x 2.67 m. Fuente: Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima.



Imagen 8. Anónimo (*circa* 1799). *La Adoración de los Pastores.* Óleo sobre tela, 3.80 x 2.71 m. Fuente: Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima.

[35] No se sabe exactamente a cuál de los cuadros que aluden a la santa realizados por Matías Maestro se refiere el artículo periodístico. Las posibilidades remiten a *La apoteosis de la Iglesia Limeña,* en el Baptisterio*; El bautismo de la santa*, en el Baptisterio*;* y *Santa Rosa recibiendo el homenaje de los doctores de la Iglesia*, en la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua (Wuffarden, 2004, pp. 295-296).

[36] Se halla frente a la Capilla de Santa Apolonia y está fechada *circa* 1799-1805 (Wuffarden, 2004, p. 293).

[37] Se encuentra frente a la capilla de San José o de la Asunción. Hoy se titula *Triunfo de San Gregorio Nazianceno* y su origen está vinculado al flamenco Erasmus Quellinus (1607-1678) (Wuffarden, 2004, p. 270).



Imagen 9. Matías Maestro (*circa* 1799-1805). *La consagración de la Catedral.* Óleo sobre tela, 7.20 x 6.10 m. Fuente: Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima.



Imagen 10. Círculo de Erasmus Quellinus (siglo XVII). *Triunfo de San Gregorio Nazianceno.* Óleo sobre tela. Fuente: Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima.

Hacia 1899, Lepiani realizó *El último cartucho,* cuadro histórico que muestra uno de los momentos más significativos de la Batalla de Arica (7 de

junio de 1880), cuando Francisco Bolognesi continúa defendiéndose a pesar de encontrarse caído. Previo a la elaboración de esta tela, el presidente Nicolás de Piérola envió a Lepiani a Arica para estudiar el terreno (Una carta…, 1927, p. 1); allí, el artista tuvo la oportunidad de familiarizarse con el paisaje y de comunicarse con algunos sobrevivientes de la batalla. Este lienzo recibió comentarios óptimos por parte de Javier Prado Ugarteche, entonces catedrático sanmarquino, quien destacó su composición, su trascendencia y su simbolismo histórico nacional (Prado, 1899, pp. 537-541).

El reconocimiento artístico de Lepiani a nivel local fue progresivo. Elaboró "un apreciable número de retratos al óleo de medio cuerpo y de cuerpo entero, entre los que ocupa lugar preferente, el del General Manuel Velarde[38]" (San Cristóval, 1950, p. 2), considerado por Teófilo Castillo como "la obra mejor del pintor nacional" (Castillo, 1914, p. 1314).

Corría 1900 cuando Juan Lepiani fue convocado, junto a Maximiliano Doig, Ricardo Palma, Emilio Gutiérrez de Quintanilla y otras personalidades, por el Comité Patriótico de El Callao para formar parte de la comisión que estudiaría los dibujos del escultor italiano Agustín Marazzani[39] para realizar lo que sería el primer monumento a José de San Martín[40]. La escultura en bronce, inaugurada en 1901, muestra "al Libertador en hidalga actitud mirando al pueblo a sus pies, mientras con su mano derecha sostiene el estandarte nacional" (Leonardini, 1998, p. 164).

Pero retornemos al citado 1900, año en el cual Lepiani suscribió un contrato con el gobierno local:

> […] habiéndose presentado ante el H. Concejo Provincial el señor don Juan O. Lepiani, solicitando se le concediera una subvención para continuar sus estudios de pintura en Europa, el Concejo, en sesión de 23 de Mayo último,

[38] General limeño (1833-1900). Como militar, fue partícipe de gran número de enfrentamientos como aquel entre Castilla y Echenique, la campaña de Ecuador, el combate del 2 de Mayo y la Guerra del guano y el salitre. Ocupó diversos cargos políticos: fue ministro de Guerra, prefecto de El Callao y ministro de Gobierno (Milla, 1986, pp. 237-239).

[39] Pintor y escultor italiano (1853-1914). Llegó al Perú en 1896 durante el gobierno de Piérola. Estableció un taller de pintura y escultura, además de la primera fundición de bronce especializada para escultura en el Perú (Leonardini, 2015, s.p.).

[40] "Con tal motivo, y deseando consultar la realización de dicha obra, la verdad histórica al par que todas las reglas del arte y de la estética, ha tenido á bien nombrar una comisión compuesta de los siguientes caballeros, á cuyo patriotismo y saber encomienda el estudio del dibujo presentado, señores: Maximiliano Doig, Ricardo Palma, Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Julio Galvez, Numa P. Llona y Juan Osbaldo Lepiani" (León & Baldassari, 1900).

> acordó comprar al mencionado artista nacional señor Lepiani, tres cuadros al óleo, siendo uno de ellos el denominado *El último cartucho* y debiendo ser los otros dos sobre temas nacionales que designará previamente la Alcaldía. El precio de estos tres cuadros, es la cantidad de doce mil soles (S/ 12.000) plata, pagaderos por mensualidades de S/ 250 cada una. […] El señor Lepiani acepta las condiciones de este contrato y se compromete á entregar los dos cuadros materia de la venta, dentro de los cuatro años acordados por el Concejo. (Venta…, 1901, p. 84)[41]

Es así que el pintor, en julio de 1900, se embarcó hacia el viejo continente con la garantía de un contrato que le brindaría solvencia económica durante cuatro años.

Por otro lado, sus buenas relaciones a nivel político también las refleja su correspondencia con el presidente Eduardo López de Romaña[42]; la carta del 22 de agosto de aquel año, dirigida al mandatario, incluía un "bonito obsequio de vistas de la Exposición" (López de Romaña, 1900), gesto que fue correspondido por López de Romaña, quien además se mostró satisfecho con la llegada del artista a Europa y, por ende, con la consecución de sus estudios: "Feliz U. que puede dar rienda á sus anhelos profesionales con el espíritu tranquilo" (López de Romaña, 1900).

Asimismo, en una carta dirigida a Emilio Gutiérrez de Quintanilla el 30 de agosto de 1900, el pintor relató su travesía para llegar a Europa:

> Salí de Colon por el magnifico vapor de la Mail-Royal Trent y después de diez y ocho días de navegación llegué á Cherbourg, en cuyo puerto á los momentos tome el ferrocarril que me condusco hasta París á cuya ruidosa ciudad llegué á las doce menos un cuarto de la noche, después de trece horas de tren. (Lepiani, 1900a)

En París, el artista visitó la Exposición Universal[43], que por esos días se llevaba a cabo, dedicándole especial atención a las obras en el "Palacio de Bellas Artes"[44], como revela en la citada carta. Además, revisitó el "Palacio del Louvre" y el Museo de Luxemburgo, en cuyas salas estimó la superioridad de

---

[41] La solicitud del subsidio y la votación para que aquél sea aprobado se encuentran documentadas en los libros de Actas de Sesiones del Honorable Concejo Provincial de Lima con fechas 19 de enero (folio 138) y 23 de mayo (folios 205-206) de 1900.

[42] Gobernó el Perú desde setiembre de 1899 hasta setiembre de 1903 (Milla, 1986, p. 271).

[43] Fue la quinta Exposición Universal de París. Tuvo lugar del 15 de abril al 12 de noviembre de 1900. Dejó diversos edificios como la estación de Orsay, el *Petit Palais*, el *Grand Palais* y el puente Alejandro III (*Exposition universelle de 1900,* s.f.).

[44] Edificio construido en 1855 para la primera Exposición Universal de París. Fue destruido y sobre él se erigió el *Petit* y el *Grand Palais* para la Exposición Universal de 1900 (*Exposition universelle de 1900,* s.f.).

“los cuadros de los maestros antiguos” con respecto a la obra de los artistas modernos (Lepiani 1900a).

Posteriormente, el pintor continuó su viaje por ferrocarril hacia la capital italiana. Asentado en Roma, Lepiani estableció una relación emocional con Carolina Benites, con quien tuvo dos hijas: Carmela[45] y Sara[46], vínculo que duró hasta octubre de 1905 debido al fallecimiento de Carolina (‘Carolina Benites’, 1905).

En la correspondencia dirigida a Emilio Gutiérrez de Quintanilla, el 19 de diciembre de 1900, Lepiani le comenta que realizaba los estudios para dos cuadros originales y que ya había culminado el retrato de su amigo Alberto Quimper[47] (Lepiani, 1900b). Es indispensable recordar que el artista debía retribuir la subvención del gobierno local con el envío de cuadros (Gutiérrez de Quintanilla, 1917, p. 23). Producto de este compromiso, fueron pintados *Los trece de la Isla del Gallo* (1902), tela a la que Lepiani consideró como uno de sus mejores trabajos (Don Quijote, 1928a, s.p.). En ella representa el dilema al cual se enfrentan los acompañantes de Pizarro, quienes debían elegir entre continuar con la expedición hacia el Perú o devolverse a Panamá. Para concebir dicho lienzo de gran trascendencia histórica para el Perú, Lepiani solicitó a Gutiérrez de Quintanilla información histórica (Lepiani, 1901b). De esta etapa también forma parte el lienzo *La proclamación de la Independencia* (1904), donde el artista perennizó uno de los cuatro momentos en los que San Martín, desde un estrado, se dirigió al pueblo limeño para declarar la independencia del Perú con respecto a España.

De manera análoga, Lepiani trabajó por ganarse un lugar en el medio artístico italiano. Participó en la Exposición de Bellas Artes de Roma en 1901 con el cuadro *Il Brochettino,* el cual fue bien recibido a pesar de la simplicidad temática, pues representaba a una joven de pie, apoyada en un codo y que

[45] En algunos documentos existe confusión con respecto al nombre de Carmela, a quien a veces se le denomina Carolina, nombre de la madre. Según su pasaporte y confrontándolo con los documentos de nacimiento de su hermana, es probable que haya nacido en 1902.

[46] Sara Lepiani nació en Roma el 29 de mayo de 1903 (‘Sara Lepiani’, 1916) y falleció en octubre de 1926 en la misma ciudad (‘Sara Lepiani’, 1926).

[47] Abogado y político peruano (1863-1908). Estudió Jurisprudencia en San Marcos; formó parte del círculo literario de Manuel González Prada y coadyuvó a la formación del Partido Liberal (Tauro del Pino, 2001, p. 2175).

portaba una jarra de agua (*L'esposizione…*, 1901, s.p.), elemento que da título a esta pintura de género, cuyo paradero se desconoce.

Asimismo, estudió y copió cuadros de diversos museos, con preferencia por los maestros del *cinquecento* y *seicento*, como lo prueban las copias enviadas al Perú, cuyo destino era el Museo Nacional (Don Quijote, 1928a, s.p.)[48], dirigido entre 1912 y 1932 por Gutiérrez de Quintanilla: *San Jerónimo,* tomado de José de Ribera[49]; *Magdalena penitente,* de Domenico Tintoretto[50]; *Susana y los viejos* (Imagen 11) de Gerard van Honthorst[51]; *Amor sagrado y amor profano* (Imagen 12) de Tiziano[52] y *David* (Imagen 13) de Michelangelo da Caravaggio[53]. A dichos óleos, se añaden *El monte Parnaso* y *La escuela de Atenas* de Rafael, frescos que Lepiani señaló como aquellos que más veces había copiado (Don Quijote, 1928a, s.p.). También copió obras de artistas contemporáneos, muestra de ello es la escena de género que replicó *Le goûter au salon du peintre* (1891) de Madeleine Jeanne Lemaire[54], a la que se denominó la Berthe Morisot de los *pompiers* (Lécharny, 1998, 80) (Imagen 14).

El crítico de arte Carlos Solari resaltó el prestigio de Lepiani en esta materia: "durante los años de la guerra, cuando los museos fueron cerrados, se le permitió no solo el ingreso a las pinacotecas sino el que reprodujera las telas célebres en las mismas dimensiones que los originales, estando esto en Italia prohibido" (Don Quijote, 1928a, s.p.). Sin embargo, Solari debe haber exagerado puesto que la diferente dimensión de la copia con respecto al

[48] Durante su visita al Perú en 1928, Lepiani solicitó el traslado de *Amor sagrado y amor profano, David,* y *Susana y los Viejos* al Ministerio de Justicia ya que no estaba satisfecho "con las despectivas colaciones [*sic*] que en el Museo" habían tenido esas copias (Don Quijote, 1928b, s.p.).

[49] Remitido desde Génova en julio de 1916, llega a El Callao en noviembre del mimo año. El original de Ribera que inspiró a Lepiani se ubicaba en la Galería Borghese (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, pp. 407-409).

[50] Lienzo ejecutado entre 1598 y 1602; hoy se ubica en los Museos Capitolinos, Roma, en donde también lo observó Lepiani, cuya copia fue enviada en julio de 1916 y recibida en el Perú en noviembre de aquel año (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, pp. 407-409).

[51] También conocido como Gerardo della Notte; su óleo, que data de la primera mitad del siglo XVII, se ubica en la Galería Borghese, Roma.

[52] Cuadro original realizado en 1514; se encuentra en la Galería Borghese, Roma.

[53] El original de esta obra data entre 1609 y 1610, expuesto en la Galería Borghese, Roma.

[54] Pintora francesa de flores, género y retratos (1845-1928). Debutó en el Salón de París de 1864; se hizo famosa por sus cuadros de flores. Fue miembro de la Sociedad de Bellas Artes desde 1890, obtuvo medalla de plata en la Exposición Universal de 1900. Ilustró *Los placeres y los días* de Marcel Proust (Bénézit, 1976, p. 562).

original es un requisito indispensable para reproducir obras en los museos europeos.



Imagen 11. Juan Lepiani (*circa* 1920). *Susana y los viejos.* Copia de Van Honthorst. Óleo sobre tela, 140 x 189 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Imagen 12. Juan Lepiani (*circa* 1920). *Amor sagrado y amor profano.* Copia de Tiziano. Óleo sobre tela, 114 x 277 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Imagen 13. Juan Lepiani (*circa* 1920). *David con la cabeza de Goliat.* Copia de Caravaggio. Óleo sobre tela, 125.5 x 100.5 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Imagen 14. Juan Lepiani (s.f.). *Le goûter au salon du peintre.* Copia de Lemaire. Óleo sobre tela, 83,5 x 106 cm. Club de la Unión. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.

Como parte de sus obras destinadas al Perú también estaba el retrato del presidente José Pardo y Barreda[55], en el que, según el diplomático Pedro

[55] Político peruano (1864-1947). Cursó estudios de Letras y Ciencias políticas y administrativas en San Marcos durante la ocupación chilena; posteriormente, continuó con el grado en

José Rada y Gamio[56], se había "tomado la actitud del personaje y la mesa que tiene delante, del retrato de Pontius de Antonio Van Dyck; y el cortinaje de la Sibila del Dominichino, cuadros ambos que se hallan en la pinacoteca capitolina" (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, p. 408). El cuadro, que llegó al Perú en noviembre de 1916, tuvo corta existencia pues Emilio Gutiérrez de Quintanilla informa que el retratado, luego de observar la pintura, dio la orden de destruirlo, disposición que acató al retirar el bastidor y cortar el lienzo en pedazos "de modo que en lo venidero *nadie lo aprovecharía*"[57] (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, p. 410).



Imagen 15. Juan Lepiani (1919). *Carmela Lepiani.* Óleo sobre tela, 28 x 22.5 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

En Roma, Lepiani también recibió encargos de lienzos de personalidades vinculadas al clero. Carlos Solari indica que Lepiani pintó un retrato del arzobispo de Santo Domingo, Monseñor Noel[58]; luego, el Papa Benedicto XV[59] le encomendó cinco telas. Posteriormente, realizó dos retratos de Pío XI[60], uno de los cuales fue colocado en el Colegio Pío Latinoamericano de Roma y el otro fue enviado a Brasil (Don Quijote, 1928a, s.p.).

Jurisprudencia. Trabajó como diplomático y como profesor universitario. Fue ministro de Relaciones Exteriores y luego presidente de la República en dos ocasiones (1904-1908; 1915-1919); durante su segundo mandato enfrentó el desbalance económico originado en la I Guerra Mundial, pero su administración finalizó abruptamente con el golpe de estado de Leguía (Tauro del Pino, 2001, pp.1951-1952).

[56] Político y escritor peruano (1873-1938). Estudió Filosofía y Letras y Jurisprudencia; ejerció la docencia por poco tiempo para dedicarse a la política. Fue miembro de la legación acreditada en la Santa Sede desde 1911. A su regreso en 1918, continuó con la política, fue diputado, ministro de Fomento (1921), alcalde de Lima (1922), ministro de Gobierno (1922-1924) y ministro de relaciones exteriores. Al ser derrocado el gobierno de Leguía, sufrió prisión en San Lorenzo y fue desterrado a Arica (Tauro del Pino, 2001, p. 2203).

[57] Cursivas originales.

[58] Ocupó el cargo de Arzobispo de Santo Domingo de 1906 a 1935.

[59] Religioso italiano (1854-1922), originalmente denominado Giacomo della Chiesa. Fue pontífice de 1914 a 1922 (*Personajes del*…, 2003, p. 209).

[60] Religioso italiano (Italia, 1857-1939), originalmente denominado Achille Ratti. Fue pontífice de 1922 a 1939, lapso en el cual Lepiani lo retrató dos veces (*Personajes del*…, 2003, p. 1402).

Asimismo, dedicó parte de su tiempo a enseñar el oficio a sus hijas (Majluf, 2015, p. 222), tal como sugieren los cinco dibujos ejecutados por Sarah Lepiani que custodia el Museo de Arte de Lima. De esta época data también el retrato que hizo el artista de su joven hija Carmela (Imagen 15), a quien representó de tres cuartos mirando fijamente al pintor.

En cuanto al óleo *Ernesto Caballero y Lastres*[61] *y esposa*[62] (Imagen 16), se trata de un retrato de medio cuerpo con características convencionales; es decir, Josefa, de pie, está junto a su esposo sentado, ambos resaltan en un elegante fondo neutro en el que se distingue una cortina de color granate. Es probable que este retrato de pareja haya sido elaborado entre 1920 y 1924, cuando Caballero y Lastres se desempeñaba como Agregado Naval en Italia.



Imagen 16. Juan Lepiani (*circa* 1920). *Ernesto Caballero y Lastres y esposa.* Óleo sobre tela, 109.5 x 85.5 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

En 1922, Juan Lepiani elaboró el cuadro *Alfonso Ugarte* (Clovis, 1922a, p. 1), alegoría histórica que relata el instante cuando, durante la Batalla de Arica, el joven comandante Ugarte se lanzó desde el morro de Arica llevando consigo la bandera peruana con la finalidad de que esta no cayese en manos del enemigo. Años después, esta obra fue criticada públicamente por Abel Bedoya de Seijas, veterano de la guerra, quien cuestionaba la veracidad de la escena (Bedoya, 1927, p. 4); sin embargo, Lepiani sustentó la obra basándose en el viaje y la comunicación que había sostenido con testigos de aquella batalla.

En 1922, Lepiani continuaba la pintura *La entrevista de Punchauca* (Clovis, 1922a, p. 1), cuadro proyectado desde inicios de siglo, al igual que *La*

[61] Fue director de la Escuela Naval del Perú de 1908-1909 y nuevamente en 1917. En 1920 fue nombrado Agregado Naval de la Legación de la República en Italia. Para 1924, como Adjunto Naval fue enviado a Estados Unidos (Laguerre, 2014, pp. 74, 86).

[62] Josefa Tizon de la Guerra contrajo matrimonio con Ernesto Caballero Lastres el 4 de junio de 1912 (Alvistur, s.f.). Por ende, la pintura es posterior a esta fecha.

captura de Atahualpa. Para el primero de ellos y con el fin de lograr veracidad en su representación, Lepiani solicitó a Gutiérrez de Quintanilla los retratos de La Serna, La Mar y Las Heras, así como la descripción de los uniformes de cada uno de los personajes a representar (Lepiani, 1900b), solicitud que hizo extensiva a Ricardo Palma (Lepiani, 1901b). En diciembre de 1922, Lepiani había enviado a Lima un boceto de la escena en la cual San Martín proponía al virrey La Serna crear una monarquía constitucional en el Perú. Dicho trabajo preliminar obtuvo la aprobación de Luis Varela y Orbegoso, quien reconoció en Lepiani "el arte de la composición y la distribución feliz de los personajes". Además remarcó:

> la escena está muy bien trabajada, los grupos tienen vida intensa, y la acción es animada y atrayente. Los colores están muy bien obtenidos, haciendo oportuno contraste las rojas casacas del virrey y de sus cortesanos y los azules y dorados uniformes de San Martín y sus generales. (Clovis, 1922b, p. 1)

En cuanto a *La captura de Atahualpa,* lienzo que ya estaba entre los planes de Lepiani desde diciembre de 1900, se tiene noticia del boceto a través de la pluma de Carlos Solari en la revista *Mundial:* "El trascendental acontecimiento histórico ha sido estudiado a fondo por Lepiani quien ha obtenido una composición muy movida y de noble inspiración en la que resaltan la soberbia altivez del Inca y la bravura del gran capitán español" (Don Quijote, 1928a, s.p.). Ambas telas, *La entrevista de Punchauca* y *La captura de Atahualpa,* llegaron a Lima junto al lienzo *Alfonso Ugarte* en 1928 (Don Quijote, 1928a, s.p.).



Imagen 17. Juan Lepiani (circa 1927). *El cántaro roto (La virginidad perdida).* Óleo sobre tela, 120 x 100 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Fuente: *Pinacoteca Municipal…,* 2005, s.p.

Durante 1927, Juan Lepiani ejecutó diversas obras entre las que destaca *El cántaro roto* (Don Quijote, 1928a, s.p.), único desnudo femenino del artista, fina alegoría que alude a la pérdida de la virginidad[63] (Imagen 17). Lepiani da un

[63] Sobre este cuadro, ver Leonardini, 2015, pp. 60-64.

gran salto temático al presentar *Balaam* (Imagen 18)*,* asunto bíblico que alude al profeta llamado por el rey Balac de Moab (Don Quijote, 1928a, s.p.) para maldecir al pueblo de Israel, que ya había huído de Egipto y amenazaba la hegemonía de Balac. El cuadro representa el momento en el cual Balaam es detenido por un ángel para advertirle que sólo pronunciaría aquello que Dios pusiera en su boca (Núm. 22: 1-34).



Imagen 18. Juan Lepiani (*circa* 1927). *Balaam.* Óleo sobre tela, 82 x 95 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Existe otra obra de Lepiani sobre la que no es factible ubicar fecha de producción y a la que se ha accedido gracias a referencias periodísticas. Son dignas de mencionar *El Asesinato de Pizarro* (Delgado, 1932, p. 14) –que será abordada con mayor detalle en un capítulo posterior– y *La lección de* piano (Archivo Juan O. Lepiani, "'La Respuesta de Bolognesi' y el pintor Lepiani"), este último asunto de género que recuerda *La lección de guitarra* (1897) del peruano Luis Astete y Concha[64].

Las finanzas personales de Lepiani en Italia, lejos de ser favorables, empeoraron debido a una dolencia que aquejaba su vista, lo cual implicaba trabajar a un ritmo más lento. De ahí que personalidades como Luis Varela y

[64] Pintor y retratista peruano (1867-1914). Estudió en España junto a Joaquín Sorolla. Volvió al Perú en 1893; en Lima ocupó el cargo de profesor de dibujo en la Academia Concha. Obtuvo el primer premio de la Exposición de Lima en 1897 por el retrato *Antonio Raimondi* (Lavarello, 2009, p. 28).

Orbegoso, desde 1925 y a través del diario *El Comercio,* resaltasen su paupérrima calidad de vida:

> […] este artista que tanto á laborado, que tanto ha hecho por la popularización de nuestras glorias, tan sincero y tan estudioso, vive en Roma en la más honesta de las miserias. Leppiani entra a la ancianidad cargado de familia; la pobreza le asedia, la lucha por el vivir le extrangula. En su desesperación su patria le olvida, sus antiguos admiradores le desconocen. (Clovis, 1925, p. 1)

A dicho reclamo se sumó aquel de Carlos Solari, el cual coincidió con la visita de Lepiani al Perú en 1928, época en la que el artista ya llevaba más de dos años inhabilitado en la disciplina artística por prescripción médica:

> El autor de tantas telas que contribuyen a educar en el amor a nuestro suelo a cuantos nacen aquí, tienen derecho a que para curarse se haga estable la pensión que de modo intermitente antes, y transitorio en los últimos meses, recibió. (Don Quijote, 1928a, s.p.)

Como consecuencia, el gobierno de Augusto B. Leguía, ese mismo año, le otorgó un subsidio para el tratamiento de su progresiva ceguera en Italia (Don Quijote, 1928b, s.p.).

A pesar de su dolencia, Juan Lepiani continuó ejecutando obras, tal como evidencia la carta de Leguía al artista el 9 de enero de 1930: "[…] expreso a Ud. mi reconocimiento por el retrato que me ha hecho y que acaba de entregar al Embajador del Perú en Roma. Estoy seguro que es una obra que corresponde al prestigio artístico de su firma" (Leguía, 1930).

Durante el gobierno de Luis Sánchez Cerro[65], tras diversas gestiones mediadas por el general Juan Manuel Zuloaga[66], el Ministro de Relaciones Exteriores Freundt Rossel[67] dispuso el regreso del artista y su hija al país, tal como se lee en la carta del 8 de junio de 1932:

---

[65] Militar y político peruano (1889-1933). Se trasladó a Lima en 1906 para ingresar a la Escuela Militar, de donde egresó como subteniente de infantería. Participó en la revolución que depuso a Billinghurst en 1914 y se pronunció contra el gobierno de Leguía en 1922. En 1930 inició una revolución militar que derrocó a Leguía para luego ocupar la presidencia con aprobación electoral (1931) pero con gran oposición del partido aprista, uno de cuyos partidarios lo asesinó (Tauro del Pino, 2001, pp. 2364-2365).

[66] Militar y político peruano (1862-1944). Fue compañero de Lepiani en el colegio (Dávalos, 1941, p. 51). Participó en las batallas de San Juan, Chorrillos y Miraflores; durante la Guerra civil estuvo al lado de Cáceres. Ocupó el cargo de Ministro de Guerra desde diciembre de 1918, gestión interrumpida por el golpe de estado de Augusto B. Leguía en julio de 1919 (Tauro del Pino, 2001, p. 2839).

[67] Abogado y político peruano (1896-1972). Estudió Ciencias políticas y administrativas y Jurisprudencia en San Marcos, en donde ejerció la docencia en ambas facultades. En 1932

> Muy estimado amigo:
>
> Después de algunas gestiones que anteriormente resultaron infructuosas, he obtenido del actual Ministerio de R.R.E.E. Doctor Freundt Rossel la resolución por la cual se dispone tu regreso al Perú proporcionándote la movilidad respectiva para tí y tu familia, según verás por el recorte incluso; resolución en la que también intervino mi amigo el señor Alfredo Benavides, Ministro de Marina, encontrando en ámbos la mejor acogida.
>
> Confiando en que tu salud se encuentre mejor y que pronto puedas estar en Lima, recibe un afectuoso saludo de tu viejo y afectuoso amigo. S.S. (Zuloaga, 1932)

Transcurrieron casi seis meses sin que la resolución se cumpliera, seguramente debido a la lenta burocracia que implicaba un trámite de esta envergadura. El retorno no llegó a concretarse debido al fallecimiento del pintor en Roma, el 28 de noviembre de 1932, a causa de un paro cardiaco (La muerte…, 1932, p. 11).

1.2. Lepiani y el arte *pompier*

El primer cuadro de Lepiani fechado data de 1891. Durante su vida profesional, el pintor, ligado al medio cultural peruano, se nutrió del quehacer europeo que lo marcó a partir de su primer viaje al viejo continente, en 1892, y desde su traslado definitivo a Europa, en julio de 1900. Este influjo lo empujó a buscar una formación académica acorde a sus inquietudes.

Cuando Lepiani arribó a Europa en busca de una enseñanza académica, primaban dos corrientes: la académica y su contraparte. La primera, conocida como arte *pompier,* se difundía a través de las academias de arte y de los pinceles de los más renombrados artistas de la época.

Se entiende como *pompiers* a aquellos artistas aceptados y reconocidos por las instituciones oficiales europeas, francesas principalmente, debido a que realizaban obras dentro de los lineamientos académicos; cronológicamente, el arte *pompier* define la producción de finales del siglo XIX e inicios del XX, aunque abarca desde 1848 hasta 1914 (Lécharny, 1998, pp. 3, 16).

Autores como el inglés James Harding (1979) y los franceses Louis-Marie Lécharny (1998) y Guillaume Morel (2016) coinciden en que el término se

---

fue ministro de Relaciones Exteriores y, de 1950 a 1952, de Justicia y Culto. Más adelante se desenvolvió como embajador en Gran Bretaña y en Brasil (Tauro del Pino, 2001, p. 1008).

originó como alusión a los personajes de los cuadros de David y sus seguidores, los cuales, desnudos, ceñían espada y portaban casco; este último accesorio de la indumentaria guardaba semejanza con los cascos de los bomberos (*pompiers* en francés) de 1830. No obstante, la palabra *pompier* se utilizó durante las últimas décadas de siglo XIX como adjetivo peyorativo para referirse a los autores de estas escenas de corte académico, de las que se dijo estaban privadas de originalidad y pasadas de moda.

De manera paralela a lo ya referido, existía un movimiento plástico como contraparte a lo académico. En 1874 se realizó la primera exposición impresionista; sin embargo, los impresionistas, que ahora son renombrados por ser el punto de quiebre o dar inicio a lo que conocemos como arte moderno, no fueron reconocidos por las instituciones oficiales puesto que su producción se alejaba de los cánones académicos. Estos artistas debieron esperar hasta mediados de la década del ochenta (1886) para obtener éxito comercial, época que coincide con el inicio del declive de la estima popular hacia la tradición académica y dos importantes exposiciones de los impresionistas: el último Salón en París y la primera muestra en Nueva York, donde existía poder económico.

Desde el inicio del siglo XX hasta ahora, los *pompiers* "han sido relegados al olvido"[68] por la historia del arte oficial (Harding, 1979, p. 29). Aunque fueron el pilar de los Salones, "ha sido repetidamente demostrado que es posible escribir una historia de la pintura del siglo diecinueve sin mencionar los nombres de algunos de los artistas más exitosos del periodo: Gerôme[69], Bouguereau[70], Delaroche[71], Horace Vernet[72], Detaille[73] y Clairin"[74] (pp. 16, 19),

[68] Harding, J. (1979). *Artistes Pompiers. French Academic Art in the 19th Century.* New York: Rizzoli. "From the turn of the century until now these artists have been consigned to oblivion." Traducción: Ana Karina Saldaña Niño.

[69] Pintor y escultor francés (1824-1904) cuyo nombre completo fue Jean-Léon Gérôme. Alumno de Paul Delaroche en Paris y en Roma y posteriormente de Charles Gleyre. Salto a la fama con el cuadro *Pelea de gallos* (1847). En 1856 viajó a Oriente por primera vez, lo cual influenció su producción en adelante. Fue yerno de un marchante que lo ayudó a potenciar su carrera y suegro de Aimé Morot. En 1864 inició su desempeño como profesor en la Escuela de Bellas Artes. En los setentas comenzó a realizar esculturas. Defendió la Academia y se expresó abiertamente en contra de Manet y Caillebotte (Lécharny, 1998, pp. 120-123; Harding, 1979, pp. 111-112).

[70] Pintor francés (1825-1905). De 1838 a 1841, tomó lecciones de dibujo con Louis Sage, discípulo de Ingres. Se ganó la vida haciendo retratos hasta que, en 1846, se dirigió a París e

por cuyas obras Juan Lepiani expresó simpatía cuando visitó la Exposición Universal de París en agosto de 1900, gusto que nos empuja a profundizar en su obra para corroborar el parentesco con este estilo.

El arte *pompier* adoptó "el dibujo armonioso del neoclasicismo, el color y el barroco del romanticismo, el aspecto carnal del realismo, [y] el hiperrealismo de la foto naciente"[75] (Lécharny, 1998, p. 28); es decir, se erigió como un estilo ecléctico dentro de la normativa académica. En líneas generales, se puede afirmar que el arte *pompier* se caracterizó por su sentido anecdótico, su erotismo, su uso de contrastes plásticos y morales, su gusto por el detalle, su acabado y su propensión a lo espectacular. "Los colores son brillantes, incluso

---

ingresó al taller de pintura de Picot en la Escuela de Bellas Artes; tras cuatro años de formación académica, obtuvo el primer puesto del *Prix de Rome.* A su regreso de Italia, participó en la Exposición Universal de París de 1855. Realizó pintura religiosa, retratos, pero sobre todo escenas mitológicas, obras en la que es constante su fino acabado y las poses clásicas. Obtuvo todo tipo de reconocimientos oficiales. En 1875 comenzó a enseñar en la academia Julian y en 1888, en la Escuela de Bellas Artes de París (Bénézit, 1976, p. 221; Turner, 2002, pp. 526-528).

[71] Pintor francés (1797-1856); su nombre original fue Hippolyte Delaroche, aunque fue conocido como Paul. Se inició en la pintura de paisaje pero, luego de no ganar el *Prix de Rome,* decidió formar parte del estudio de Gros y en adelante se dedicó a la pintura de historia. Aunque su reputación no trascendió después de su muerte, fue uno de los artistas más exitosos de su tiempo (Harding, 1979, pp. 109-110).

[72] Pintor francés (189-1863). Creció en el seno de una familia de artistas, de quienes recibió su primera formación artística. Debutó en el Salón en 1810. La temática de su obra traslucía su posición bonapartista la cual generó falta de apoyo oficial tras restaurarse la monarquía (1815). En 1827 se convirtió en director de la Academia de Francia en Roma. Formó parte de la campaña francesa en Argelia (1833), motivo de inspiración para sus obras orientalistas. Recibió numerosos honores y en la Exposición Universal de 1855 se consagró toda una sala para su obra (Harding, 1979, p. 129).

[73] Pintor francés (1848-1912) de historia y de batallas. Alumno en el taller se Meissonier desde 1865, debutó en el Salón de 1867 con *Un coin de l'atelier de Meissonier.* Expositor fiel de los Salones de París hasta 1879, cuando estalló la guerra Franco-Prusiana, experiencia en la que participó junto a Alphonse de Neuville y que inspiraría su renombrada pintura. Sus cuadros toman escenas de la vida militar a las que dotó de gran intensidad y expresión. Se hizo notar por la amplitud de sus composiciones y por el cuidado en la exactitud de los detalles (Bénézit, 1976, pp. 539-540).

[74] Harding, J. (1979). *Artistes Pompiers. French Academic Art in the 19th Century.* New York: Rizzoli. "It has been demonstrated repeatedly that it is possible to write a history of painting in the nineteenth century without mentioning the names of some of the most successful artists of the period: Gerôme, Bouguereau, Delaroche, Horace Vernet, Detaille and Clairin". Traducción: Ana Karina Saldaña Niño.

[75] Lécharny, Louis-Marie (1998). *L'art pompier.* París: Presses Universitaires de France. "[…] le dessin harmonieux du néo-classicisme, la couleur et le baroque du romantisme, l'aspect charnel du réalisme, l'hyperréalisme de la photo naissante". Traducción: Ana Karina Saldaña Niño.

saturados, […] las poses son exageradas y los personajes parecen congelados en el tiempo" (Morel, 2016, p. 26).

Entre los abundantes géneros trabajados por los *pompiers* estaba: el desnudo, generalmente femenino, cuyo erotismo se ocultaba ya sea bajo la temática mitológica o la orientalista que permitió mostrar a la mujer en distintos roles; el retrato, principal fuente de solvencia económica de los pintores del siglo XIX (Lécharny, 1998, p. 34); las escenas de género, que incluían temas de la vida cotidiana, las escenas campestres u obreras, la maternidad, etc.; la pintura de historia; los temas religiosos en menor cantidad; los asuntos literarios, entre otros.

La obra de Lepiani, ya reseñada en el apartado previo, coincide con el arte *pompier* en cuanto a límites cronológicos, características estilísticas así como en la variedad de los géneros y asuntos tratados, los cuales abarcaron la pintura de historia, el retrato, los temas de género, la pintura religiosa, la alegoría, el desnudo y el bodegón. Por otro lado, gracias a la oportunidad de observar *in situ* el arte que entonces se realizaba en Europa, Lepiani declaró, convencido, su identificación con el academicismo, pues indicó que los maestros antiguos le causaban "verdadera admiración y deseo de imitar" (Lepiani 1900a). La copia era una práctica común durante el aprendizaje académico ya que ejercitaba la destreza técnica sobre la base de obras consagradas, pericia que también realizó Lepiani como revelan las réplicas enviadas al Perú.

Su gusto *pompier* queda confirmado en el comentario hecho a Emilio Gutiérrez de Quintanilla en una de sus cartas: "entre las obras francesas tiene Ud. cuadros verdaderamente de genio, valientes composiciones y magníficos retratos"; de "los nombres de los artistas franceses cuyos cuadros" le agradaron estaban William-Adolphe Bouguereau, Carolus Duran[76], León-

[76] Pintor y escultor francés (1837-1917) cuyo nombre original fue Charles-Emile-Auguste Durand. Cursó estudios en París, Suiza y Roma. Se consagró al retrato, el cual lo hizo famoso, pero también ejecutó pintura de historia, paisajes y cuadros de género. En 1890 fundó la Sociedad Nacional de Bellas Artes junto a Meissonier y Puvis de Chavannes y en 1905 fue destinado a ocupar la dirección de la Academia de Francia en Roma (Bénézit, 1976, p. 537).

Joseph Bonnat[77], Edouard Detaille[78], Aimé Morot[79], Jules Lefebvre[80] (Lepiani 1900a), todos pintores *pompiers*.

Es importante destacar que su lineamiento con el academicismo era patente desde su producción en el Perú, en donde contaba con el apoyo de Gutiérrez de Quintanilla, considerado autoridad en materia artística, quien tras recibir la misiva de Lepiani (1900), replicó:

> Me parecen mui juiciosas i atinadas las observaciones capitales que expresa Ud. a este respecto.
>
> […]
>
> Este periodo del arte por el arte, solo ha podido producir las efímeras ridiculeces del impresionismo i el decadentismo. Este Arte que no piensa, que nada tiene que decirnos, es por hoy un holgazán ignorante que se entretiene en caricaturas a la naturaleza en monstruosidades efectistas… (Gutiérrez de Quintanilla, 1900)

Vale recalcar que el academicismo que traslucen las palabras del artista y del crítico peruano coincide con lo que entonces era predominante en el viejo continente. El pintor chileno Pedro Subercaseaux en sus *Memorias* (1962) indica que:

> En 1905, época de la que trato ahora, se apercibían en los medios que yo frecuentaba, solamente vagos indicios de la revolución artística que se estaba reparando en París. Los impresionistas aparecían, ante la inmensa mayoría del público, como extravagantes que no debían tomarse en serio. De los cubistas aún ni se hablaba. La enseñanza oficial del arte seguía insistiendo en la veneración de Monsieur Ingres, y el refrán que se repetía sin cesar era:
>
> - Imite, copie a Rafael…
>
> Los pintores españoles, de los que frecuentaba a algunos, añadían:
>
> - Estudie a Velázquez
>
> […]

[77] Ver nota número 11.
[78] Ver nota número 73.
[79] Ver nota número 13.
[80] Pintor francés (1836-1911). Retratista, pintor de historia, género y desnudos. Fue alumno de León Cogniet, ingresó a la Escuela de Bellas Artes en 1852 y su *Muerte de Príamo* le valió, en 1861, ganar el *Prix de Rome.* Expositor fiel en los Salones de París, fue reconocido en la Exposición Universal de París de 1878 y ganó nuevamente el *Prix de Rome* de 1889. Fue miembro regular del jurado de los Salones desde 1875 y enseñó en la Academia Julian desde los setentas hasta casi el final de su vida (Bénézit, 1976, pp. 534-535; Turner, 2002, pp. 65-66).

> En aquel tiempo casi nadie se interesaba por aquellos “locos exorbitados”. (pp. 120-121)

Consecuentemente, “el sistema académico de formación artística continuamente reforzaba la postura de la pintura de historia dado que la reconocida cumbre del éxito para un alumno de la Escuela de Bellas Artes [en Francia] era ganar el *Prix de Rome*[81]”[82] (Harding, 1979, p. 31). La pintura de historia era considerada “la más importante y la más alta forma de cometido artístico”, de ahí que los temas elegidos para participar en un certamen “eran tomados ya sea de la historia y la mitología clásica o de la Biblia”[83], similar a lo que sucedía con la mayoría de comisiones oficiales y estatales (Harding, 1979, p. 31).

La pintura de historia justificó los grandes formatos, los cuales originaban “la ilusión de una segunda realidad que precipita al espectador en la escena”[84] (Lécharny, 1998, p. 48); asimismo, respaldó la multitud de personajes y otros efectos técnicos. Durante esta época, la pintura histórica además de abocarse a escenas de la historia contemporánea también se permitió la representación de lo violento y lo terrible bajo el argumento de la objetividad; así, en América, en el último cuarto del siglo XIX, también se buscaron imágenes mucho más agresivas, se resaltaron los aspectos depravados y violentos de la historia de la conquista y la intervención foránea (Ades, 1989, p. 31), aquellos que la pintura histórica de Juan Lepiani también trasluce.

---

[81] Gran concurso de arte que llevaba al ganador a la Academia de Bellas Artes de Francia en Roma y, dada su condición de pensionado, le otorgaba alojamiento en la Villa Medici. Luego de cuatro años de formación en Italia, el artista volvía a Francia con una carrera oficial asegurada gracias a comisiones estatales (Lécharny, 1998, p. 10).

[82] Harding, J. (1979). *Artistes Pompiers. French Academic Art in the 19th Century.* New York: Rizzoli. “The academic system of artistic training continually reinforced the position of history painting since the acknowledged pinacle of success for the student at the Ecole des Beaux-Arts was to win the Prix de Rome.” Traducción: Ana Karina Saldaña Niño.

[83] Harding, J. (1979). *Artistes Pompiers. French Academic Art in the 19th Century.* New York: Rizzoli. “[…] the most important and the highest form of artistic endeavour. […] The subjects for the competition were taken either from classical history and mythology or from the Bible”. Traducción: Ana Karina Saldaña Niño.

[84] Lécharny, Louis-Marie (1998). *L’art pompier.* París: Presses Universitaires de France. “[…] l’illusion d’un second réel qui précipite le spectateur dans la scène”. Traducción: Ana Karina Saldaña Niño.

CAPÍTULO II
LA CONQUISTA DEL PERÚ

A lo largo de este capítulo, se entiende por Conquista del Perú al proceso armado que condujo España en el siglo XVI con el fin de lograr el dominio político, económico, ideológico y cultural del Tahuantinsuyo.

2.1. *Los trece de la Isla del Gallo*

A fines del siglo XV e inicios del XVI, la Corona de España apoyó distintos viajes de exploración con destino a América. El encuentro de dos mundos en 1492, percibido por los europeos como "descubrimiento", "dio una salida a las ambiciones materiales, militares y religiosas de la nación española recién victoriosa y unificada" (Klarén, 2004, p. 59).

Francisco Pizarro (1478-1541) (Tauro del Pino, 2001, p. 2084) fue uno de aquellos militares que se embarcaron hacia el continente en búsqueda de mejor fortuna. Tras haber participado en los viajes exploratorios de Nicolás de Ovando, Alonso de Ojeda y Vasco Núñez de Balboa, y con el anhelo de hallar el territorio rico en tesoros del que había oído hablar durante sus excursiones, Pizarro se asoció con Diego de Almagro[85] y el eclesiástico Hernando de Luque[86] para dirigir una expedición al sur de Panamá, que en esos días era sede de la Corona española en América.

La organización de estos tres personajes fue clave durante la travesía a Sudamérica: Pizarro estuvo al mando de la expedición, Luque "proporcionó la mayor parte de los fondos" (Prescott, 1955, p. 152) y Almagro equipó y surtió de víveres a los buques. El primer viaje, el cual salió "a mediados de noviembre de 1524" (Prescott, 1955, p. 154), los llevó por la costa occidental del

[85] Conquistador español (¿1480?-1538). Incorporado a la armada en Sevilla, viajó a América en 1514. Durante el primer viaje de la empresa formada con Pizarro y Luque, fue atacado y perdió un ojo. Posteriormente, intentó conquistar Chile; sin éxito, volvió al Cuzco y se enfrentó a los Pizarro. Fue vencido por Hernando Pizarro, quien le hizo dar garrote (Tauro del Pino, 2001, p. 98).

[86] Clérigo español (¿?-1534). En 1514 se embarcó a América. Cuando formó compañía con Pizarro y Almagro, era maestrescuela de la iglesia en Panamá, donde permaneció con la misión de acopiar recursos e interceder ante el gobernador. Murió sin recibir su parte de los tesoros del Perú (Tauro del Pino, 2001, p. 1534).

continente; desembarcaron en Puerto de Piñas, Puerto del Hambre y Puerto Quemado para, posteriormente, retornar y estando en Chicamá, cerca de Panamá, enviar a la gobernación a Nicolás de Ribera[87] y luego a Almagro con la finalidad de conseguir mayor número de reclutas y recursos.

Durante el segundo viaje, la empresa dirigida por Pizarro y Almagro fue cuestionada tanto por el gobernador de Panamá, Pedro de los Ríos, así como por los mismos reclutas. Esto se debió a la traición por parte del español Sarabia quien, durante el siguiente retorno de Almagro a Panamá, envió, clandestinamente, una carta que llegó a manos del gobernador; en ella le hacía saber del descontento y las penurias que experimentaban muchos de los reclutas; finalizaba su mensaje con el siguiente cuarteto: “Pues señor gobernador, / Mírelo bien por entero, / Que allá va el recogedor, / Y acá queda el carnicero” (Citado en Prescott, 1955, p. 180).

Como resultado de dicha misiva el capitán Juan de Tafur fue enviado a la isla del Gallo para dar encuentro a Pizarro; el objetivo era “buscar a los harapientos y hambrientos hombres de Pizarro para llevarlos al Istmo y dar por terminada la segunda intentona pizarrista” (Regalado & Someda, 2005, p. 152).

> Con las vituallas y alimentos traídos por Tafur, a Pizarro le llegaron cartas de Almagro y Luque, instándolo a quedarse, para evitar que otros los reemplacen en sus propósitos de conquista y enriquecimiento, y ofreciéndole que de todas maneras ellos lo auxiliarían próximamente, con vituallas y un nuevo reclutamiento. (Roel, 2009, p. 95)

Pizarro, convencido de que haría realidad su objetivo, se opuso a la disposición comunicada por Tafur y decidió quedarse en la isla, determinación a la que se unieron otros trece conquistadores. De acuerdo al estudio del historiador Carlos Alberto Romero (1899), la identidad de estos trece individuos era: Pedro Alcón, Alonso Briceño, Pedro Candía, Antonio Carrión, Francisco Cuellar, García Jarén, Alonso Molina, Martín Paz, Cristóbal Peralta, Nicolás Rivera, Domingo Soraluce, Juan de la Torre y Francisco de Villafuerte (p. 415).

Inspirado en el acontecimiento más importante del segundo viaje de Pizarro, Juan Lepiani elaboró *Los trece de la isla del Gallo.* Este óleo sobre

[87] Conquistador español (1487-1563), participó en las dos primeras expediciones de Pizarro como tesorero. Fue uno de los fundadores de Lima, su primer alcalde y encargado de trazar y diseñar el plano de la ciudad. Se desempeñó como alcalde de Lima en repetidas ocasiones (Romero, 1899, p. 441; Tauro del Pino, 2001, pp. 2247-2248).

tela, de formato apaisado, es el primer cuadro histórico hecho por Lepiani durante su estadía en Roma. El lienzo data de 1902, tal como indica su margen inferior derecho, y fue enviado en razón del compromiso que sostenía el artista con el Perú.

Su planificación, no obstante, se remonta a dos años antes, como asevera el pintor en una carta remitida el 19 de diciembre a Emilio Gutiérrez de Quintanilla: “Pizarro en la Isla del Gallo- cuando Ud reciba la presente es mas que probable que este cuadro ya esté en obra- tendrá 3½m de largo por 2½ de alto” (Lepiani, 1900b).

Lepiani sostuvo correspondencia con Gutiérrez de Quintanilla con el fin de obtener datos que lo ayudasen durante el proceso de ejecución. El 25 de febrero de 1901, Lepiani dice a Quintanilla:



Imagen 19. Juan Lepiani (1902). *Estudio de soldado español.* Lápiz sobre papel, 44 x 29.3 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

> Le participo, con el mayor gusto, que he dado comienzo á mi primer cuadro-“Pizarro en la Isla del Gallo”, tiene 4m de largo por 2.50 m de alto. En éste cuadro hay un detalle que necesito me ilustre Ud. sobre el particular. Cual es el vestido que llevaban por el año 1520 los pilotos españoles pues como bien sabe Ud. Ruiz uno de los que acompañaron á Pizarro era piloto- Le suplico en la primera que me escriba me de datos sobre el particular. (Lepiani, 1901b)

Lepiani, a pesar de carecer de la pronta respuesta de Gutiérrez de Quintanilla, concretó sus dibujos que lo facultaron para desarrollar la obra. Prueba de ello es el *Estudio de soldado español* (Imagen 19)*,* figura que se convertiría en el prototipo del cuadro debido a la postura y al atuendo[88], esto es el morrión[89], el jubón[90], los

[88] En Castilla se dieron influencias indumentarias diversas: la francesa y la borgoñona, hasta mediado el siglo XV, y la italiana, en la segunda mitad especialmente. Entre los españoles de comienzos del siglo XVI domina la moda italiana: calzas prietas que llegan a la cintura; justillos o bien jubones, en ocasiones con acuchillados (Dalmau & Soler, 1947, pp. 166, 216).

[89] Variedad de casco del siglo XVI, tenía levantada el ala anterior y posteriormente. Era de acero y su interior estaba acolchado (Dalmau & Soler, 1947, p. 190; Munda, 1985, p. 84).

[90] Sayo con faldones, a veces hasta la rodilla. Esta prenda se podía llevar bajo la coraza. El descote del cuello se mantuvo mucho tiempo. Posteriormente el jubón permitió en la parte superior el paso de la camisa, la cual terminaba en un alzacuello o camisolín cerrado (Boehn, 1928, pp. 124-125).

gregüescos[91], las calzas[92], los zapatos, sin olvidar la alabarda que es una constante en el grupo desertor.

Sus misivas sugieren que la ejecución de este proyecto pictórico se habría dilatado. El 26 de abril de 1901, Lepiani escribe a Gutiérrez de Quintanilla: “A fines del año, presente, mandaré el cuadro- representando ‘Pizarro en la Isla del Gallo’” (Lepiani, 1901c), idea que se hace realidad un año más tarde; en tanto que *El Comercio,* en febrero de 1903, publica la recepción de la fotografía de la obra culminada.

Si bien no se conoce la fecha exacta de la entrada del lienzo al país, el *Catálogo de las secciones colonia i república i de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional* (Gutiérrez de Quintanilla, 1916) informa que el óleo *Los Trece de la Isla del Gallo* de Juan Lepiani fue “remitido por S. E. el Presidente de la República el 31 de Marzo de 1910” (p. 27), en ese entonces Augusto B. Leguía. Actualmente la obra forma parte del patrimonio del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Imagen 20. Juan Lepiani (1902). *Los trece de la Isla del Gallo*. Óleo sobre tela, 251 x 379.5 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

[91] Prenda de vestir masculina que cubría desde la cintura hasta las rodillas. Era muy ancha y se dividía en dos piernas o fundas, una para cada muslo. Se usó en los siglos XVI y XVII (Dalmau, 1947, pp. 211-212).

[92] “Prenda de vestir que, según los tiempos, cubría, ciñéndolos, el muslo y la pierna, o bien, en forma holgada, sólo el muslo o la mayor parte de él.” (Dalmau, 1947, p. 211).

Los trece de la Isla del Gallo (Imagen 20) está planteado en tres planos: el primero presenta a los españoles en el momento de su discusión; el segundo es un paisaje con ligeros desniveles en el cual se levanta un bosque; cierra la escena, por el lado izquierdo, el mar sobre el cual se mecen dos embarcaciones.

El momento seleccionado por el artista, aunque cuestionado por el historiador Virgilio Roel Pineda[93], alude a la trascendente decisión que debieron tomar los exploradores respecto a continuar con la expedición rumbo al Perú o volver a Panamá. Este hecho fue relatado por el historiador norteamericano William Hickling Prescott (1847) en *History of the conquest of Peru, with a preliminary view of the civilization of the Incas*[94]*,* libro que sirvió de base para otros artistas, como por ejemplo, para Luis Montero en *Los funerales de Atahualpa* (1867).

El futuro de cada uno de los conquistadores fue determinado por la opción de cruzar o no la línea trazada por Pizarro en el suelo. “El pasar la línea significa continuar con el conquistador, posibilidad que implica una gran aventura que puede convertirlos en hombres ricos. Los que determinan no cruzar la famosa línea retornan a Panamá sin riquezas” (Leonardini, 1998, p. 265). De ahí que a la posteridad el asunto fuese conocido como ‘los trece de la isla del Gallo’ o ‘los trece de la fama’, pues fueron aquellos trece, junto a Pizarro, quienes llegaron al Perú.

El equilibrio compositivo se ha logrado aplicando la proporción áurea. La distribución asimétrica de los personajes, agrupados en su mayoría sobre el cuadrado a la izquierda del lienzo, es compensada por el peso visual del pequeño grupo de la derecha, conformado por los protagonistas del acontecimiento histórico, encabezados por Pizarro en actitud resuelta.

---

[93] “…ciertos historiadores fantasiosos han presentado el hecho aquél, como si Pizarro y sus trece acompañantes, hubieran protagonizado algo así como una gran gesta […]. La verdad es ese ‘hecho’ nunca ocurrió, pues ninguno de los que allí estuvo presente relata tal acontecimiento, puramente ficticio y proveniente de un falso relato posterior, elaborado e imaginado con la exclusiva finalidad de otorgarle un carácter cuasi romántico a un acto quimérico.” (Roel, 2009, p. 96)

[94] Texto originalmente publicado en New York en dos volúmenes. La primera edición en español fue impresa en 1847 en Madrid, la cual también contó con dos volúmenes.

Lepiani ha distribuido las figuras, de aproximadamente metro y medio de alto, sobre una superficie llana: las más cercanas al espectador han sido colocadas a intervalos amplios y regulares; en tanto que aquellas que se ubican lejos del observador están casi cohesionadas en el lado izquierdo y su individualidad se pierde conforme se alejan.

Asimismo, si bien todos los hombres se encuentran de pie bajo el mismo eje horizontal que forman sus cabezas cubiertas por morriones y gorros, este estatismo es contrarrestado por la predominante posición de perfil, con una pierna delante de la otra, así como por el juego de actitudes y miradas que no confluyen a un solo punto; resalta la del individuo del primer tercio de la izquierda, quien observa fuera del cuadro.

El movimiento insinuado por cada uno de los soldados otorga cierto dinamismo a la escena: el numeroso grupo de la izquierda dirige su mirada hacia la derecha del cuadro, mientras que el pequeño, de la derecha, lo hace a la inversa. Ambos grupos convergen en un eje vertical, simbolizado por el capitán Juan de Tafur, espacio en el que se concentra la tensión de la escena.

La figura del capitán Tafur es clave en la composición debido a la energía que emite el personaje aislado: sugiere una personalidad belicosa, la cual se expresa en la actitud provocadora y en la postura que adopta pues, al saberse representante absoluto de la gobernación de Panamá, pisa la línea trazada por Pizarro en el suelo, como si desafiara la determinación adoptada por el citado Pizarro.

Este último, por otro lado, mantiene una actitud de respeto y seguridad porque, a pesar de estar apoyado por pocos, cuenta con el aliento de sus socios, Almagro y Luque, ausentes en la escena pero garantes de la continuación del proyecto conquistador.

Esta pintura es de factura mixta; es decir, pinceladas acabadas logran detalles preciosistas en los atuendos, en tanto el suelo y el paisaje presentan un pincel de toques más sueltos y fluidos.

Lepiani consigue el volumen gracias a las gradaciones del color, resaltado, principalmente, en la vestimenta, así como en las irregularidades del terreno, donde destaca la pendiente escarpada de la derecha. El pintor se ha valido tanto de colores cálidos, colocados en el paisaje y en algunos atuendos,

entre los que se distingue el rojo bermellón –símbolo de poder– de jubones, gregüescos y calzas; además, hace uso de tonos fríos y neutros que otorgan solemnidad al acontecimiento.

La escena da cuenta de una luz natural que ilumina uniformemente a los personajes, cuya individualidad es sugerida por el brillo de sus morriones. En contraste, la nitidez y posición de sus rostros oculta a la mayoría en el anonimato; sin embargo, unos pocos adoptan personalidades singulares a través del retrato.

Como artista *pompier,* Lepiani responde en esta y otras composiciones –que estudiaremos más adelante– a lo que Lécharny (1998) ha reconocido en este tipo de pintura:

> Se observa que el cuadro se divide en dos partes bien diferenciadas: la parte inferior: tierra, personajes, arquitectura, ocupa los tres cuartos de la tela; aquella del cielo, ínfima. La primera está pintada en una gama cromática restringida a base de marrón-rojo y de gris, es decir los colores mayoritarios en la naturaleza. Esta unidad coloreada une las masas entre ellas y otorga a la acción una gran fuerza de cohesión. Todo está concentrado en los contrastes […] La influencia del blanco aclara los oscuros, aquella del negro refuerza los claros, de manera que se obtiene un neutro. Aquella es la gama de los segundos planos. Sobre un fondo así, serán placenteros los primeros planos: valores más fuertes, colores más vivos, y que serán suficientes para hacerlos avanzar, mientras que el boceto permanece lejano.[95] (p. 76)

En la tela en estudio sobresale un individuo de cuerpo entero que, por su ubicación, es el eje vertical del lado izquierdo. Su atuendo no posee elementos militares; es más sencillo: en lugar del morrión, porta birrete, carece de coraza y parte de la alabarda cae hacia abajo. Por otro lado, su postura y rostro manifiestan una actitud dubitativa, como si no estuviese conforme con su posición en el suceso, idea expresada en sus ojos que observan la prolongación de la línea trazada por Pizarro, de la cual depende su futuro. Se

---

[95] Lécharny, L. (1998). *L'art pompier.* Paris: Presses Universitaires de France. « On observe que le tableau se divise en deux parties bien distinctes : la partie inférieure : terre, personnages, architectures, et qui occupe les trois quarts du tableau ; celle du ciel, infime. La première est peinte dans une gamme chromatique restreinte à base de marron-roux et de gris, c'est-à-dire les couleurs majoritaires de la nature. Cette unité colorée lie les masses entre elles et donne à l'action une grande force de cohésion. Tout est concentré sur les contrastes […]. L'influence du blanc éclaircissant les foncés ; celle du noir fonçant les clairs, de manière à obtenir un neutre. Ce qui est la gamme des seconds plans. Sur un tel fond, il sera aisé de placer ensuite les premiers plans : valeurs plus fortes, couleurs vives, et qui suffiront à les faire avancer, tandis que l'ébauche restera lointaine. » Traducción: Ana Karina Saldaña Niño.

trata de un civil, probablemente el piloto de la nave, Bartolomé Ruiz, interesado en formar parte del grupo de los trece, pero obligado a volver a Panamá, tal como señala la información brindada por Prescott (1955):

> En el buque en que volvió Tafur y los que se separaron de la expedición, se fue también con el consentimiento de sus compañeros, el piloto Ruiz, con el objeto de cooperar con Luque y Almagro en sus esfuerzos por obtener nuevos auxilios (p. 184)

Es importante destacar el simbolismo evocado por la correspondencia entre planos y la distribución de los hombres. Es decir, aquellos pocos que optan por quedarse, representados en el lienzo por tres ubicados a la derecha, tienen un destino prometedor: la tierra firme que se prolonga en el bosque del segundo plano. De otro lado, a los desertores, a la izquierda del cuadro, les corresponde el estrecho mar y las embarcaciones que los llevarán de retorno a Panamá.

Tras la ejecución pictórica de este relevante momento histórico, Juan Lepiani envió una carta a Ricardo Palma con fecha del 1 de enero de 1903:

> […] me es muy grato dirigirle nuevamente la presente para participarle que por éste correo le remito una fotografía del cuadro que mando al Gobierno de mi patria.
>
> Si no es una gran obra mi primer trabajo histórico ejecutado aquí, al menos he adquirido experiencia y conocimientos que tendrán que servirme de mucho para el futuro. (Lepiani, 1903)

Sobre el último párrafo de este comentario, Lepiani se contradeciría al manifestar a Carlos Solari, veinticinco años después, en una entrevista publicada en la revista *Mundial* N° 398 con motivo de su visita al Perú: “Le menciono su cuadro *Pizarro en la isla del Gallo*. -Tengo -me dice- en gran estima esa tela. Creo que ella es uno de mis mejores trabajos.” (Don Quijote, 1928a, s.p.)

Retornemos a 1903 cuando la fotografía del lienzo fue motivo del siguiente comentario, publicado anónimamente en *El Comercio* del 10 de febrero:

> La idea ha sido desarrollada con la amplitud vigorosa que caracteriza al pincel de Lepiani. Allí se ve las fisonomías torvas y decididas de esos aventureros españoles; la vacilación de algunos de ellos; la animación desesperada de los otros y la expresión confiada y viril de Pizarro, como alentado por un poderoso presentimiento del éxito.

> Tratándose, pues, de una copia fotográfica, no podemos decir nada sobre el valor de los colores; pero, en cuanto al dibujo y á la variada expresión de las fisonomías y á los detalles de la época y del medio. Lepiani ha conquistado muy alto puesto entre los pintores nacionales. (Crónica: Un…, 1903, p. 2)

Al año siguiente, *El Comercio* del 15 de mayo muestra y aborda nuevamente la tela, ahora de manera sucinta y descriptiva, junto a *La proclamación de la independencia,* con el fin de recalcar la entrega de Lepiani a "la perpetuación gráfica de los principales hechos históricos del Perú" (Los últimos…, 1904, p. 3).

Posteriormente, la literatura hace sólo mención breve del óleo en estudio como parte de la producción artística global de Lepiani, esto sucede generalmente en textos de carácter panorámico como *Pintura Contemporánea* de Teodoro Núñez Ureta (1975, p. 138). En la tesis de licenciatura, *Esbozos iconológicos de "El último cartucho" de Juan Lepiani,* Mario Quezada (2007) clasifica la obra de Lepiani en tres etapas y coloca *Los trece de la Isla del Gallo* en el segundo período, el cual va de 1895 a 1904 (p. 6), mas no da mayores detalles aparte de datos técnicos (p. 6a). La historiadora Nanda Leonardini se refiere al cuadro en estudio en su tesis doctoral *Los Italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (1998, pp. 173, 265), así como en el artículo "El rescate de la identidad en la pintura histórica de Juan Lepiani Toledo" (2003). En este último, plantea una diferencia compositiva en los cuadros históricos de Lepiani, contraponiendo el movimiento de algunas escenas a la rigidez de otras; en este último grupo ubica el lienzo *Los trece de la isla del Gallo*, en el cual el sutil hieratismo utilizado por el pintor correspondería al intento de otorgar solemnidad al instante relatado (p. 52).

Por otro lado, el artista español Manuel Piqueras Cotolí[96] planteó el mismo asunto como parte de la decoración de la capilla funeraria dedicada a Francisco Pizarro, que fue llevada a la realidad por el mosaiquista italiano Amadeo Mantellato e inaugurada el 18 de enero de 1928 en la Catedral de

[96] Escultor y arquitecto español (1885 - 1937). Llegó a Lima en 1919; entre sus obras destacan la traza de la Plaza San Martín (1920-1921), el monumento a Hipólito Unanue (1921) en el Parque Universitario, la fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1924), institución en la que se encargó de la sección de escultura y en cuya fachada cultivó el estilo Neoperuano, el cual plasmó también en el Pabellón del Perú en la Feria Iberoamericana de Sevilla (1929) (Tauro del Pino, 2001, p. 2071).

Lima[97]. El muro frontal de la capilla corresponde a *Los trece de la isla del Gallo* (Imagen 21). En este caso, el artista propone un trampantojo; es decir, la escena es observada a través de un arco de medio punto apoyado en dos pilares. La composición de Piqueras, en un primer plano, plantea un marcado contraste entre Pizarro, quien permanece en tierra firme, ricamente ataviado con atuendo militar y mostrando seguridad; en tanto que aquellos que retornan a Panamá suben desnudos a un bote, símbolo de la pobreza y el desamparo al que vuelven. En un segundo plano, los partidarios de Pizarro sobrepasan el número propuesto por el título; la mayoría luce indumentaria militar, algunos cargan escudos; otros, morriones y lanzas. Finalmente, el paisaje se divide entre la tierra tras los soldados de Pizarro, el mar cristalino en el que oscilan las naves, y el cielo iluminado.



Imagen 21. Manuel Piqueras Cotolí (*circa* 1927). *Los trece de la isla del Gallo.* Mosaico. Capilla Sepulcro de Francisco Pizarro en la Catedral de Lima. Fuente: Wuffarden, 2004, p. 336.

Sin afán de desmerecer la obra de Piqueras Cotolí, es necesario resaltar que el episodio histórico aquí tratado es más conocido gracias al pincel de Lepiani. Muestra de ello es la constante reproducción de su tela en láminas escolares –siendo Huascarán (N° 160) y Navarrete (N° 73, 503, 676) las más conocidas –, cuyo uso hoy en día ha disminuido debido al desarrollo de la informática, y en textos especializados. Luego de consultar, entre estos últimos, *Los Trece de la fama* de José Antonio del Busto (1989, p. 19), el cuarto tomo de *Historia general del Perú* del mismo autor (1994, p. 53), y el primer tomo del *Compendio histórico del Perú: Perú histórico* (2005, p. 25), en el que la obra de Lepiani también ilustra la portada, es apropiado afirmar que *Los trece de la isla*

[97] Por encargo del Municipio de Lima, Piqueras se ocupó del proyecto decorativo de la capilla de Pizarro. Modeló las figuras del mausoleo y trazó los bocetos de todo el conjunto alrededor de 1925. La ejecución de las figuras alegóricas y de los paños de mosaicos fueron trabajados en Francia e Italia, respectivamente, para luego ser enviados en 1927 al Perú (Wuffarden, 2004, p. 335).

del Gallo de Juan Lepiani ha sido la imagen predilecta para ilustrar el acontecimiento que definió a los protagonistas de la Conquista del Perú.

2.2. *La captura de Atahualpa*

Tras su segundo viaje y el rechazo del gobernador de Panamá, Pizarro se dirigió a España para conseguir aprobación y apoyo directo de Carlos V. La Capitulación de Toledo, firmada el 26 de julio de 1529, otorgó a Pizarro, además de facilidades para su tercer viaje, "el título de Gobernador, Adelantado y Alguacil Mayor de Nueva Castilla" (Del Busto, 1994, p. 30) y, por ende, derechos sobre el territorio sudamericano a cambio del compromiso de entregar a la corona la quinta parte de lo que obtuviese y de llevar con él eclesiásticos para asegurar la conversión religiosa de los indígenas.

En enero de 1530, Pizarro partió de Sevilla rumbo a Panamá junto a nuevos reclutas, entre los que se encontraban sus hermanos: Francisco Martín de Alcántara[98], Gonzalo Pizarro[99], Juan Pizarro[100] y Hernando Pizarro[101]. Tras reencontrarse con Diego de Almagro y Hernando de Luque, limar asperezas luego de no haber obtenido estos los mismos beneficios políticos que Francisco Pizarro y organizar las embarcaciones, a inicios de 1531, zarpan de Panamá con dirección al Perú. Así se iniciaba el tercer viaje a Sudamérica. El sistema era similar a los anteriores; es decir, se enviaba buques de regreso a Panamá cuando los recursos estaban por acabarse, en tanto que Pizarro y su séquito continuaban por tierra rumbo al sur hasta que volviesen las embarcaciones, a

[98] Hermano de Francisco Pizarro por el lado materno, era hijo ilegítimo. Durante el asalto de los almagristas contra Francisco Pizarro, defendió a su hermano antes de hallar la muerte en 1541 (Milla, 1986, p. 78).

[99] Hermano de Francisco Pizarro por el lado paterno, era hijo ilegítimo. Participó en el tercer viaje de Pizarro, así como en la captura del inca y en la fundación hispana del Cusco (1534). Durante la rebelión contra el virrey Blasco Núñez Vela, fue vencido en la batalla de Jaquijahuana, tras la cual fue decapitado (1548) (Tauro del Pino, 2001, p. 2087).

[100] Hermano de Francisco por línea paterna, era hijo ilegítimo. Participó en el tercer viaje de Pizarro y en la captura de Atahualpa, así como en la fundación hispana del Cusco (1534), ciudad que defendió durante la rebelión de Manco Inca, evento en el que encontró la muerte en 1536 (Tauro del Pino, 2001, p. 2088).

[101] Único hijo varón legítimo del matrimonio entre Gonzalo Pizarro e Isabel de Vargas. Recibió educación esmerada. Participó en las guerras de Italia y Navarra. Tras la Capitulación de Toledo, participó también en el tercer viaje de Pizarro y en la captura de Atahualpa. Estuvo prisionero durante 21 años a causa del asesinato de Almagro (1538) (Tauro del Pino, 2001, p. 2087).

las cuales se sumaban nuevos aventureros. De esta manera, desembarcaron en el puerto de San Mateo[102], en Coaque y en la isla de Puná[103].

Mientras tanto, el territorio del Tahuantinsuyo estaba dividido entre Atahualpa, a quien su padre le había cedido Quito, y su hermano Huáscar, al mando del sur, con sede en Cusco. Ambos hermanos, inconformes con lo que les correspondía, se encontraban en un enfrentamiento bélico que los debilitó en contra del invasor. Atahualpa, desde Quito, se dirigió a Cajamarca mientras gran parte de su ejército era enviado a Cusco, en donde, tras un duro enfrentamiento, Huáscar fue apresado.

Luego de su estadía en Tumbes, Pizarro se dirigió a Tangarará[104], donde fundó su primera ciudad, a la cual bautizó con el nombre de San Miguel[105]; allí, mientras mandó construir edificios religiosos y administrativos, era informado sobre la situación política interna del Tahuantinsuyo.

Tras dejar funcionarios a cargo en San Miguel, Pizarro se internó en los territorios del Tahuantinsuyo a partir de setiembre de 1532. Durante su viaje, realizó paradas en Zarán y en Motupe[106], siempre informado del descontrol político. Durante su ascenso en los Andes, arribó a Cajamarca el 15 de noviembre de 1532. Tras instalarse, envió de inmediato un grupo selecto, encabezado por Hernando de Soto[107] y Hernando Pizarro, para presentarse ante Atahualpa. Al retorno de la embajada diplomática, Pizarro y su grupo determinaron la captura de Atahualpa, violando de esta manera el trato de mutuo respeto.

Al día siguiente, Atahualpa, quien había retrasado el encuentro con los extranjeros, se dirigió a la plaza de Cajamarca con un séquito numeroso. El

---

[102] Cabo de Ecuador, en la provincia de Manabí, al oeste de Manta (*Dic. geográfico universal,* 1986, p. 659).

[103] Isla de Ecuador, en el golfo de Guayaquil (*Dic. geográfico universal,* 1986, p. 612).

[104] Región localizada en el valle del río Chira, en Piura (García, 1972, p. 149).

[105] Se habría fundado el 15 de agosto de 1532 (Del Busto, 1994, p. 35).

[106] Distrito de la provincia de Lambayeque, en la región del mismo nombre (García, 1972, p. 101).

[107] Conquistador español. Llegó a América en 1514 acompañando a Pedro Arias Dávila. Participó en la conquista de Nicaragua desde 1524. Se acopló a la expedición de Pizarro en su tercer viaje. Se retiró a España en 1536 para solicitar al rey la conquista de La Florida, a donde se dirigió y en donde encontró la muerte en 1542 (Milla, 1986, pp. 341-342).

dominico fray Vicente de Valverde[108] fue el primero en comunicarse con el Inca para explicarle su misión catequizadora y el respeto que todos, incluidos Atahualpa y sus súbditos, debían manifestar, mediante el tributo, a Carlos V. Como hecho que reforzó su rechazo, Atahualpa arrojó la Biblia que le había alcanzado el dominico, quien utilizó esto como afrenta y motivo del ataque. La mortandad fue alta,

> [los indios] cogidos de sorpresa, aturdidos por el ruido de la artillería y arcabucería, cuyos ecos zumbaban como el trueno en los edificios, y cegados por el humo que en sulfúreas columnas se extendía por la plaza, se llenaron de terror y no sabían a dónde huir (Prescott, 1955, p. 269).

A pesar de estar en desventaja por carecer de armas de fuego, los súbditos demostraron lealtad al Inca, defendiéndolo con sus vidas. Finalmente, la embestida logró su cometido, Atahualpa fue prendido con vida, tal como lo había planificado Francisco Pizarro.

El tema reseñado inspiró distintas obras pictóricas desde mediados del siglo XIX, concentradas en diversos episodios de la vida de Atahualpa, como fueron el encuentro con los españoles, la captura, el rescate y la muerte.

Juan Lepiani se concentró en el violento asalto en la plaza de Cajamarca, representándolo en el óleo *La captura de Atahualpa* (Imagen 22). No se sabe con exactitud cuándo ni cuánto tardó en realizar el lienzo. No obstante, gracias a una carta del 19 de diciembre de 1900 que remitió a Emilio Gutiérrez de Quintanilla, podemos afirmar que *La captura de Atahualpa* es uno de los cuatro cuadros que Lepiani, a inicios de siglo durante su estancia en Roma, tenía planificado llevar a cabo (Lepiani 1900b).

El lienzo en cuestión, a diferencia de los que había trabajado anteriormente, es de menor dimensión. Es la única obra en donde Lepiani pinta la presencia indígena reflejada en un momento icónico, por ser este la captura del Inca, que significó en gran medida la caída del Tahuantinsuyo.

La escena se desarrolló en la plaza de Cajamarca, hecho que permitió al artista plantear el cuadro en tres planos: el primero corresponde a la mitad inferior del lienzo en donde tiene lugar el alboroto generado por el ataque de

[108] Capellán de la hueste conquistadora del Perú. Cursó estudios de teología y filosofía. Llegó a América en 1530. Tuvo encomienda en el Cusco y otras propiedades en Lima, pero las deudas lo obligaron a abandonar la capital. Falleció asesinado en la isla de Puná (Ecuador) (Milla, 1986, pp. 182-183).

los españoles a caballo. En medio de este barullo destacan Atahualpa, sobre una litera; en su flanco derecho, de pie, el fraile dominico Vicente de Valverde; y en el izquierdo, a caballo, Francisco Pizarro amenaza al Inca con la espada desenvainada.

En un segundo plano, se elevan los muros que rodean la plaza, mas no cercan totalmente la escena, pues el vacío en la parte central da paso al tercer plano, al paisaje bocetado y el cielo anaranjado rojizo al atardecer.



Imagen 22. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *La captura de Atahualpa.* Óleo sobre tela, 60 x 85 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

El óleo presenta pinceladas cortas con las cuales realiza una factura minuciosa de los personajes principales, mientras el paisaje es más suelto y abocetado.

El dibujo se percibe principalmente en los contornos de cada individuo con líneas ligeras, dado que predomina el color sobre la línea. La arquitectura del segundo plano, idealizada por el autor, probablemente está inspirada en la descripción de Guillermo Prescott: “La plaza […] estaba defendida por sus tres lados por filas de pequeños edificios que consistían en espaciosos salones, con anchas puertas de salida” (Prescott, 1955, p. 263). Lepiani agrega su interpretación de la arquitectura inca al colocar un torreón con remate almenado, vanos rectangulares enmarcados por molduras diversas y un dintel decorado con una serpiente, entre otros elementos imposibles de determinar.

Los volúmenes representados son múltiples: el modelado anatómico de personas y caballos, en primer plano, se logró mediante gradaciones de color; el volumen de los muros que parecen abrazar la escena depende de la configuración del diseño arquitectónico; finalmente, el volumen recreado en las montañas y el cielo dependen de las gradaciones de luz y color.

Lepiani ha escenificado la luz natural del atardecer, la cual ilumina uniformemente el ambiente bélico, en tanto que dota de variaciones tonales al paisaje. Asimismo, la puesta de sol en el horizonte tiene carga simbólica, pues la captura de Atahualpa es, en otras palabras, el inicio del ocaso del Tahuantinsuyo.

Entre la gama de colores utilizada, predominan los colores cálidos, prevaleciendo las tonalidades terrosas con gradaciones variadas; dinamizadas gracias a los atuendos rojos y azules de los indígenas del primer plano.



Imagen 23. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *Estudio para 'La captura de Atahualpa'.* Lápiz sobre papel, 34.5 x 24.2 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

Con respecto a los atuendos de Atahualpa y sus súbditos, Lepiani comentaba a Gutiérrez de Quintanilla, en la carta del 19 de diciembre de 1900, que con posterioridad le solicitaría esos detalles (Lepiani 1900b). Sobre este cuadro, existe un estudio a lápiz (Imagen 23) donde Lepiani da cuenta de la postura, vestuario y actitud del Inca. Este, sedente, porta una *mascapaycha*[109] cubriendo cada oreja y pendiendo del *llautu*[110], túnica holgada en lugar de *uncu*[111], capa con broche a la altura del cuello y sandalias; la túnica y las

[109] Insignia de autoridad exclusiva del inca. Constaba de: *kahua,* fleco o borla roja, de cuatro dedos de ancho y uno de grosor; y el *tupacochor,* lámina de oro con incrustaciones y fleco. Los incas la llevaban colgando sobre la frente y unida al *llautu* (Tauro del Pino, 2001, p. 1616).

[110] Insignia de autoridad inca que consiste en una cinta de pelo de camélido trenzado que daba cuatro o cinco vueltas a la cabeza formando una especie de corona (Tauro del Pino, 2001, p. 1479).

[111] Especie de camiseta recta y sin mangas utilizada por los hombres en el antiguo Perú (Tauro del Pino, 2001, p. 2640).

sandalias son replicadas en los indígenas que cargan el anda sobre la cual el Inca está en un trono. En el lienzo, al atuendo inca descrito se le suman brazaletes y collares de oro. A diferencia de Atahualpa en el óleo, la actitud del inca en el dibujo es más precisa, denota mayor sorpresa y sus rasgos son más definidos.

Aparte de ello, la triada que integran Atahualpa, en el vértice superior, seguido por Pizarro y Valverde en la base, demuestra el importante rango histórico otorgado al inca, cuyo atuendo blanco resalta como símbolo del compromiso honesto pactado en la reunión diplomática con los invasores. Además, su capa roja sobre la túnica blanca denotan los colores nacionales, detalle que lo coloca como personaje principal dentro de toda la composición sin necesidad de que el observador sepa de qué trata el cuadro.

Análogamente, en la base del triángulo se encuentran Pizarro, vestido de negro, fina alegoría a sus retorcidas intenciones, y el fraile dominico, quien con la biblia en alto intenta disfrazar sus siniestros deseos.

La configuración de la obra es compleja y abierta. Por un lado, el artista se vale de un eje horizontal que limita la escena bélica y da inicio al marco arquitectónico; sólo la imagen de Atahualpa sobresale por encima de la efervescente multitud. La distribución de los múltiples personajes en posturas variadas dota a la obra de dinamismo. Finalmente, la expresión de la mayoría de los individuos es de sorpresa; al estar en condiciones adversas para defenderse, corren despavoridos o son asesinados por los españoles; entretanto, Atahualpa, a pesar de la amenaza de Francisco Pizarro, no pierde solemnidad.

Esta composición destaca particularmente porque el artista ha contrastado un episodio con mucho movimiento y energía en la parte inferior de la tela, con la calma del Inca y la solidez de los muros y el cielo en la mitad superior. En palabras de la historiadora Nanda Leonardini: “Arte y violencia unidos en un solo bloque lleno de pasión histórica” (Leonardini, 2003, pp. 52-53).

Si bien no se sabe con exactitud la fecha en la cual Lepiani realizó la obra, esta fue enviada al Perú junto a *La conferencia de Punchauca, Alfonso Ugarte, El cántaro roto* y *Balaam,* trabajos que llegaron a la capital durante el

primer tercio de 1928 (Don Quijote, 1928b, s.p.), cuando el artista se encontraba de visita en el país. Dicha circunstancia, a la que se suma el conocimiento previo de la tela a través de una reproducción fotográfica en la revista *Mundial* número 398 (Don Quijote, 1928a, s.p.), motivó la adquisición del cuadro por el Estado.

Carlos Solari comentó:

> … debo también expresar que *La captura de Atahualpa* es un boceto sumamente interesante. El trascendental acontecimiento histórico ha sido estudiado a fondo por Lepiani quien ha obtenido una composición muy movida y de noble inspiración en la que resaltan la soberbia altivez del Inca y la bravura del gran capitán español resuelto a salvar al cautivo del vértigo de sangre que se apoderó de los conquistadores. (Don Quijote, 1928a, s.p.)

Es necesario remarcar la visión hispanista que denota Solari en las últimas líneas citadas cuando se refiere a la supuesta defensa de Atahualpa por parte de Pizarro. Esto se deba, tal vez, a la influencia del relato de Prescott, según el cual, cuando algunos caballeros españoles intentaron dar muerte a Atahualpa durante el enfrentamiento, Pizarro les gritó ostentosamente: “El que estime en algo su vida, que se guarde de tocar al Inca” (Prescott, 1955, p. 270). Al observar el lienzo, es evidente que el momento plasmado en la tela por Lepiani muestra a Pizarro amedrentando al Inca.

Meses después, el mismo Solari indicó que Lepiani, antes de embarcarse de retorno a Italia, había “ofrecido en venta al Estado los cuadros de índole histórica”, entre los que figuraba *La captura de Atahualpa*; asimismo el crítico aseveraba que su obra merecía “ser adquirida para alguna dependencia pública adecuada” (Don Quijote, 1928b, s.p.).

El Estado peruano no adquiere el lienzo y por ello, en su lugar, este llega a una colección particular, de donde pasa al Museo de Arte de Lima, como donación Ricardo Blume[112] en 1997.

A la fecha, esta obra no ha sido objeto principal de investigaciones de carácter histórico-artístico. Excepcionales son los párrafos dedicados a ella,

[112] Actor y director peruano (1933-). Cursó estudios en la Asociación de Artistas Aficionados de Lima y en la Real y Superior Escuela de Arte Dramático de Madrid. Es uno de los fundadores del Teatro de la Universidad Católica (1961), así como de la Compañía de Teatro de México, país donde desarrolló gran parte de su carrera (Tauro del Pino, 2001, pp. 105-106). En el 2013 se inauguró en el distrito de Jesús María, Lima, el Teatro Ricardo Blume, en homenaje al actor.

como el de Nanda Leonardini en su tesis doctoral *Los Italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (1998, p. 266) o aquel de su artículo "El rescate de la identidad en la pintura histórica de Juan Lepiani Toledo" (2003, p. 53). Posteriormente, la tesis de licenciatura de Mario Quezada Orellana (2007), *Esbozos iconológicos de "El último cartucho" de Juan Lepiani,* sólo contiene una breve mención al lienzo, fechado hacia 1920, como parte de la lista de obras que conforman la producción del pintor (p. 6a).

En el ámbito artístico, Atahualpa ya había sido protagonista de distintas pinturas; destacan como antecedentes de Lepiani y en orden cronológico, Luis Montero (1826-1869)[113] con *Los funerales de Atahualpa* (1861-1867) (Imagen 24), uno de los cuadros más emblemáticos de la pintura decimonónica peruana. En él se representa, en la mitad izquierda, la desesperación de las esposas del Inca ante su muerte, en el lado derecho del lienzo, rodeado por elementos de la ceremonia fúnebre católica. Esta obra fue trabajada en Florencia, basándose en la narración de William Prescott en *Historia de la conquista del Perú,* así como en "los retratos del fraile Valverde y de Pizarro" (Leonardini, 1998, p. 265), hechos que demuestran el deseo de Montero por acercarse a la realidad histórica, objetivo del que se alejó por varios motivos al colocar modelos italianas en el papel de las coyas. El óleo, exhibido en Florencia, Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires y Lima (Majluf, 2011, pp. 31-32), fue apreciado por la crítica de la época y por estudios posteriores[114].

[113] Pintor peruano (1826-1869) nacido en Piura. Estudió en Lima bajo la dirección de Ignacio Merino. Fue becado en dos oportunidades: la primera (1848-1851), por el presidente Ramón Castilla, y la segunda (1853-1855), por José Rufino Echenique; en ambas ocasiones estuvo en Florencia, a donde se dirigió con sus propios medios en 1861. Falleció en 1869 en el Callao, víctima de fiebre amarilla (Majluf, 2011, pp. 24-41).

[114] La composición de Montero fue utilizada para ilustrar los billetes de cien soles en 1874 y los de quinientos soles de 1879 (Majluf, 2011, p. 34). Asimismo, fue reinterpretada en el siglo XX en un mate burilado (*circa* 1910-1930) atribuido a Mariano Inés Flores y en un lienzo homónimo de Marcel Velaochaga (2005) trabajado en acrílico.



Imagen 24. Luis Montero (1867). *Los funerales de Atahualpa.* Óleo sobre tela, 350 x 537 cm. Museo de Arte de Lima. Fuente: Google Arts & Culture.

Debemos añadir que Juan Lepiani, treinta años después, realizó una copia (Imagen 25) de este afamado lienzo, pero con calidades plásticas distintas y de menores dimensiones. Dicha réplica es hoy en día custodiada por el Museo Naval del Perú, en el Callao.

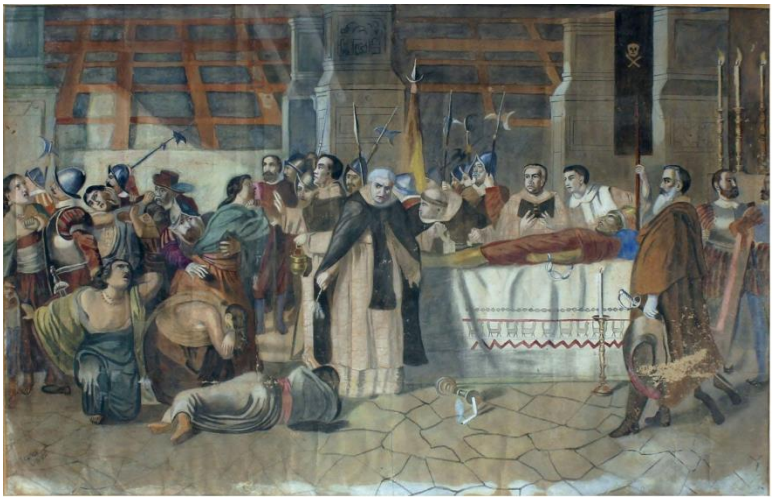

Imagen 25. Juan Lepiani (1892). *Los funerales de Atahualpa.* Técnica mixta sobre papel, 75 x 110 cm. Museo Naval del Perú. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles.

Un segundo precedente es la obra *Entrada de Atahualpa en Cajamarca* (Imagen 26), atribuida a Alberto Zevallos[115]. Esta pintura fue realizada a fines

[115] Pintor nacido en Roma (1872-1951), se estableció en Arequipa en 1879. Obtuvo premios en Lima y Arequipa por su labor artística. En 1902 se trasladó a Tacna, espacio que también representó en sus telas y donde falleció (Tauro del Pino, 2001, p. 2834).

del siglo XIX y presentada “con éxito a la exposición de Lima de 1892” (Majluf, 2011, p. 80). En ella se ubican, frente a frente, el bando español, en el extremo izquierdo, y el inca, en la mitad derecha, formando una composición en la que predomina el eje diagonal que divide las facciones, en medio de las cuales se encuentra fray Vicente de Valverde con los brazos en alto. La escena principal, en la mitad inferior del lienzo, está enmarcada por altos muros pétreos trapezoidales tras los cuales se prolonga el paisaje, que abarca la mitad superior de la tela. Esta horizontalidad es equilibrada por la imagen sobresaliente de Atahualpa sobre un trono ricamente decorado que parece fundirse con el sol en el horizonte.



Imagen 26. Alberto Zevallos (atribución) (*circa* 1892). *Entrada de Atahualpa en Cajamarca.* Óleo sobre lienzo, 79.4 x 119.6 cm. Colección Franklin Pease. Fuente: Museo de Arte de Lima.

El tercer antecedente es el óleo *El rescate de Atahualpa* (Imagen 27) de Carlos Baca-Flor[116], quien selecciona el momento en que Atahualpa negocia su libertad a cambio de entregar habitaciones llenas de oro y de plata. Valiéndose de la proporción áurea, el pintor trabajó una escena cuyo eje y foco principal es la imagen del inca, vestido con rico atuendo dorado que alude al poder con el que todavía cuenta a pesar de estar preso. Al estar sobre una alfombra roja,

[116] Pintor y escultor peruano (1869-1941), cursó estudios en la Academia de Bellas Artes de Chile, y en la de Roma. Alcanzó fortuna y fama tras retratar a John Morgan, quien requirió su traslado a Nueva York. Falleció en París (Tauro del Pino, 2001, p. 276).

Baca-Flor tal vez insinuó los colores españoles; es decir, el inca encarna la entrega de las riquezas del Tahuantinsuyo al control de España.



Imagen 27. Carlos Baca-Flor (*circa*1896-1898). *El rescate de Atahualpa.* Óleo sobre tela, 81 x 133 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

El encuentro entre Atahualpa y Francisco Pizarro fue retomado en un dibujo a tinta por el cusqueño Manuel Alzamora Zamalloa[117], quien coloca al dominico Vicente de Valverde triunfante, al centro del cuadro, sosteniendo la cruz como arma para agredir a Atahualpa, doblegado en el suelo (Imagen 28). Alrededor de ambos se observa un grupo de indios encadenados y soldados españoles que, sin inmutarse ante la escena, rechazan el ruego desesperado de las mujeres que suplican por el inca vencido. Elementos particularmente anacrónicos en la obra de Alzamora son los muebles a la derecha de la composición: una silla de patas helicoidales en la que un español sentado interrumpe su lectura para observar la escena; tras él, una mesa sobre la cual un escribano registra el suceso.

[117] Pintor peruano (Cusco, 1900-Arequipa, 1974). No se cuenta con información acerca de su formación artística; su primera exposición fue en Chile (1924) y la mayor parte de su carrera artística se desenvolvió en Arequipa. Realizó paisajes, aunque es más conocido por los temas sociales (Bernuy, 2016, pp. 68-69).



Imagen 28. Manuel Alzamora (*circa* 1920). *La captura de Atahualpa.* Tinta sobre papel, 26.5 x 34 cm. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño.

La captura de Atahualpa formó parte de un proyecto mural trabajado por Camilo Blas[118] (1955) en la ciudad de Cajamarca. Fueron dos escenas elaboradas en el corredor de entrada al Cuarto de Rescate "por encargo de la Junta Departamental del Centenario de Cajamarca" (Majluf & Wuffarden, 2010, p. 243) que representan: *La hecatombe de Cajamarca* y *El rescate de Atahualpa.* El primero, dado a conocer en 1933 en la *Revista del Museo Nacional* con motivo del cuarto centenario del violento encuentro[119], se acerca a nuestro objeto de estudio; no obstante, es en razón del primer centenario de la creación política del departamento de Cajamarca[120] cuando se dispuso decorar el famoso recinto.

> En un primer momento, la mencionada institución no está de acuerdo con el boceto de Blas sobre *La hecatombe de Cajamarca*, pues exigen que el tema sea *El rescate de Atahualpa*. Finalmente, el artista accederá a realizar las dos escenas. (Majluf & Wuffarden, 2010, p. 243)

[118] Pintor, grabador y abogado peruano (1903-1985), originalmente denominado José Alfonso Sánchez Urteaga. Recibió lecciones de Mario Urteaga en Cajamarca, así como de Daniel Hernández y José Sabogal en la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima. Elaboró un proyecto de ley a favor de los artistas. Falleció en Lima a causa un accidente de tránsito en 1985 (Majluf & Wuffarden, 2010, pp. 236-243).

[119] El mismo evento motivó también la realización del óleo *La captura de Atahualpa* de Mario Urteaga (*circa* 1932-1934), quien destruyó su propia obra tras haber sido desatendida por la crítica limeña (Buntinx & Wuffarden, 2003, p. 211).

[120] Departamento creado el 11 de febrero de 1855. Hasta aquel año había formado parte del departamento de Trujillo. Fue creado sólo con cuatro provincias, a las que se añadieron otras progresivamente hasta contar con las trece de hoy en día (García, 1972, p. 22).

Similar al óleo de Lepiani, la composición de *La hecatombe de Cajamarca* (Imagen 29) también se ordena en tres planos; es así que el encuentro entre los españoles, que ingresan a la plaza por el flanco izquierdo, y los indígenas, a la derecha, ocurre en el primer plano, resaltando la solemnidad de Atahualpa sentado en un trono que, a su vez, es sostenido en un anda. En el segundo plano, se prolonga la multitud anónima, así como la arquitectura pétrea y monumental. Finalmente, los cerros, que dejan poco espacio al cielo en la parte superior, parecen estar más cerca de la escena pues tienen la misma altura que los edificios que los preceden.



Imagen 29. Camilo Blas (1955). *La hecatombe de Cajamarca.* Temple seco sobre pared, 209 x 200 cm. Cuarto del rescate, Cajamarca. Fuente: Museo de Arte de Lima

La composición de Blas resalta, primero, por su configuración; es decir podemos dividir la tela en dos triángulos rectángulos que se unen en la hipotenusa o diagonal que va del ángulo superior izquierdo al inferior derecho. Una vez establecido dicho eje, es más evidente el contraste equilibrado entre el movimiento enérgico que mantienen las figuras en el triángulo de la izquierda, comparadas a aquellas de la multitud a la derecha. En el primer triángulo, reconocemos a cuatro intrépidos caballeros españoles; de estos cuatro, Pizarro monta el caballo blanco cuyas patas delanteras se encuentran suspendidas en el aire, amedrentando a los indígenas a punto de ser aplastados por el equino;

es decir, Pizarro encarna la imagen de Santiago Mataindios[121] en la tela de Blas.

En el segundo triángulo destaca Atahualpa con atuendo blanco y rojo, no sólo por ubicarse a mayor altura, sino también por el gesto ausente y hierático, el cual recuerda a los faraones egipcios, incluso en la actitud de adelantar el pie derecho. La litera y el trono del soberano están sostenidos por su séquito, sin perder ceremoniosidad, seguido por una multitud; en este numeroso grupo Blas ha trabajado al detalle los rostros indígenas cercanos al observador en tanto que ha aplicado en la multitud que se prolonga a distancia un recurso medieval, ya utilizado en otras telas suyas: la repetición constante de las cabezas o simplemente de las coronillas. Otro detalle que resalta en la zona inferior derecha del lienzo es el grupo de tres mujeres, jamás representadas en el enfrentamiento de Cajamarca; ellas encarnan la desesperación del violento asalto.

Finalmente, la tríada Atahualpa - Pizarro - Valverde no es reconocible a simple vista pues, Valverde, en el margen inferior derecho, mulato y sosteniendo una cruz, y Pizarro, montado sobre el caballo blanco, se confunden en la trifulca.

Hemos dado especial atención a esta escena de Blas por ser de fecha posterior a la de Juan Lepiani y porque comparte exactamente el mismo tema, pero con configuración y originalidad propia, a lo que se añade su emplazamiento cercano al lugar de los hechos históricos.

Es conveniente reconocer que, con el paso del tiempo, de los distintos episodios de la vida de Atahualpa que fueron trabajados en la pintura, la escena de sus funerales en el pincel de Montero ha sido la más difundida en distintos soportes. De ahí que *La captura de Atahualpa* de Juan Lepiani sea, en menor medida, utilizada en textos escolares para ilustrar el encuentro y el enfrentamiento con los españoles en la plaza de Cajamarca.

[121] Santiago Apóstol matando al enemigo ha sido asumido por la pintura peruana cuando transforma al Santiago Matamoros en Santiago Mataindios y a partir de la República, Santiago, en algunas oportunidades, es reemplazado por algún caudillo, como es el caso de esta pintura, donde Pizarro asume el rol principal.

2.3. *La fundación de Lima*: un cuadro en proyecto

Mientras se encontraba en Pachacamac, el 6 de enero de 1535, día de la Epifanía, Francisco Pizarro comisionó a tres de sus hombres, “Ruy Díaz, Juan Tello de Guzmán y Alonso Martín de Don Benito" (Lavallé, 2005, p. 168), para encontrar un lugar adecuado en donde reubicar la sede principal de control político. Esta no sería otra que aquella ya organizada por el cacique Taulichusco a orillas del río Rímac, espacio estratégico para el control del agua y del regadío de los valles. Tras el retorno y la sugerencia de la comitiva, Pizarro establece Lima como ciudad hispana el 18 de enero de 1535 bajo la denominación de Ciudad de los Reyes en alusión a la fecha en que los tres caballeros salieron a buscar el territorio idóneo.

La fundación hispana de Lima fue uno de los temas encomendados a Juan Lepiani por el Concejo Provincial en virtud del contrato que mantenía con dicha entidad desde 1900 para poder continuar sus estudios en Europa. Según consta en la minuta,

> […] el Concejo, en sesión de 23 de Mayo último, acordó comprar al mencionado artista nacional señor Lepiani, tres cuadros al óleo, siendo uno de ellos el denominado *El último cartucho* y debiendo ser los otros dos sobre temas nacionales que designará previamente la Alcaldía. (Venta: D. Juan…, 1901, p. 84)[122]

La selección del tema es la del 27 de junio de 1902, cuando el municipio de Lima a cargo de Federico Elguera[123], señaló:

> Ofíciese al pintor nacional señor Juan O. Lepiani señalándole los siguientes temas para los dos cuadros al óleo que está obligado á trabajar en Europa para este municipio: 1° el acto de la Jura de la Independencia en la plaza de Lima; y 2° la fundación de Lima. Regístrese. (Sindicatura: Oficios, 1902, p. 703)

El encargo fue criticado por la prensa limeña. A través de un artículo del diario *El Tiempo* –6 de julio de 1902– Moliére, pseudónimo del autor, resaltó la irracionalidad de la solicitud debido a que, estando Lepiani en Roma, era imposible informarse debidamente con respecto al tópico requerido:

> … a nuestros doctos ediles guardo rencor africano.
>
> Allá va esa *idea,* señor pintor, y arréglese como pueda.

[122] Ver nota número 41.

[123] Estudió letras y derecho en la Universidad de San Marcos. Como alcalde de Lima (1901-1908), efectuó obras de urbanismo e higiene, a la par que continuó con su labor como escritor en periódicos y revistas (Tauro del Pino, 2001, p. 896).

> Yo de Lepiani devuelvo la timbrada nota y con ella un cheque por el valor recibido. […]
>
> No puede sacrificarse la verdad al colorido, ni el dibujo importa más que la concepción. Si no hay concordancia perfecta no hay obra de arte, señores municipales.
>
> Ustedes pretenden representar hechos notables, sin dar los elementos para empezar la obra, suponiendo que el autor tenga bragas para concluirla. (Moliére, 1902, p. 2)

Ante esta visión neoclásica que solicita fidelidad absoluta a la realidad, es importante mencionar que la pintura de historia nacional realizada en el extranjero era una práctica recurrente de los pintores decimonónicos[124]; asimismo, la fidelidad neoclásica requerida por Moliére era imposible de lograr más de cuatro siglos después de acaecido el hecho histórico; por tanto, para inicios del siglo XX, su criterio resulta ya obsoleto.

Este asunto histórico había sido abordado por José Effio[125], quien realizó la tela *Fundación de Lima*[126] (Imagen 30) para participar en el Concurso de artes Concha de 1897[127], con la que obtuvo una medalla de oro y el premio de cien soles (Pachas, 2006, p. 109).

[124] Es el caso del peruano Luis Montero cuando pinta *Los funerales de Atahualpa* (1861-1867) en Florencia, o del venezolano Martín Tovar y Tovar con *La batalla de Carabobo* (1885-87), realizada a solicitud del presidente Guzmán Blanco mientras el artista se encontraba en París.

[125] Pintor peruano nacido en Lambayeque (1856-1914), de padre italiano. Discípulo de Leonardo Barbieri y posiblemente también de Francisco Masías y Ramón Muñiz. Su obra abarca cuadros de tema costumbrista como *El velorio* (1890), de tema histórico, donde destaca *Fundación de Lima* (1897), así como naturalezas muertas (Ugarte, 2005, pp. 43-44).

[126] Actualmente forma parte del patrimonio histórico-artístico del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

[127] En aquel certamen Juan Lepiani obtuvo el primer premio de 1800 soles por la pintura *La oración del Huerto*; Luis Astete ganó una medalla de oro y 200 soles por el óleo *Reminiscencia*, hoy día conocido como *La lección de guitarra*; Evaristo San Cristóbal fue premiado con 150 soles por la obra *Charitas*; y José Otero recibió 200 soles por *Los desocupados.* Al año siguiente del concurso, Effio ofreció su cuadro al Concejo Provincial de Lima, entidad que lo adquirió a mediados de 1899 (Pachas, 2006, pp. 67-72).



Imagen 30. José Effio (1897). *Fundación de Lima.* Óleo sobre tela, 213 x 301 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fuente: Catálogo en línea.

Detalle curioso es que cuando se solicitó a Lepiani un óleo sobre la fundación hispana de Lima, el lienzo de Effio ya se encontraba en manos del Concejo Provincial de Lima, colgado en el salón de sesiones (Pachas, 2006, p. 72).

Por su parte, Juan Lepiani realizó un bosquejo a tinta (Imagen 31) en el que se aprecia una composición ya utilizada en sus obras históricas. En un formato apaisado, la escena principal, en el primer plano, muestra a los españoles en torno a Pizarro, quien sostiene un estandarte plegado. Todos los personajes comparten el mismo eje horizontal, tras el que se extiende el perfil del San Cristóbal, el apu de la zona del cual los españoles se apoderaron al colocar una cruz en su cima.

Aparte de este boceto, no se ha encontrado mayores referencias, lo cual conlleva a afirmar que Lepiani no concretó dicho asunto pictórico[128], como sí lo hizo José Effio o, posteriormente, el cusqueño Francisco González Gamarra[129] (Imagen 32), en 1944, en una tela de formato vertical.

[128] Probablemente, debido a que la subvención municipal acordada no se regularizó tras el cambio de gestión, tal como refiere el Acta de Sesión del Honorable Concejo Provincial de Lima con fecha 2 de marzo de 1901 (folios 330, 332-333).

[129] Pintor, grabador, escultor, ilustrador y compositor musical peruano (1890-1972). Estudió letras y derecho en la universidad de San Marcos. Sus primeras lecciones de dibujo y pintura se las dio su padre; su vocación artística lo llevó a Estados Unidos y a Europa. Pintó retratos y temas históricos, entre los que destacan *El primer cabildo de Lima* (1944) y el cuadro aquí



Imagen 31. Juan Lepiani (*circa* 1900-1905). *Estudio para 'La fundación de Lima'.* Tinta sobre papel, 51 x 62.2 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. Edición: Marco Loo Zambrano.



Imagen 32. Francisco González Gamarra (1944). *Fundación de Lima.* Óleo sobre tela. Fuente: www.cervantesvirtual.com

Pese a que Juan Lepiani, quien cumplía su palabra cuando asumía un compromiso artístico, no concluyó *La fundación de Lima* es importante resaltar que la subvención que obtuvo y la solicitud de temas tan trascendentes

en mención. Fue director de la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1949 y 1950 (Milla, 1986, p. 234).

evidencian que fue favorecido de manera singular con el reconocimiento oficial de las autoridades ediles.

2.4. *El asesinato de Pizarro*

Tras el retorno almagrista de una fracasada expedición a Chile y la consiguiente ruptura de la sociedad con Pizarro que resultó en la guerra civil entre ambas facciones, el odio almagrista se multiplicó con el asesinato de Diego de Almagro, el 8 de julio de 1538. Los almagristas, derrotados en la batalla de las Salinas y luego sumidos en la pobreza, alentaron a Diego de Almagro el Mozo[130] a tomar las riendas, reclamar su legado a nivel político y vengar a su padre.

Los partidarios del gobernador le hicieron partícipe del peligro que lo acechaba en Lima debido al resentimiento de los almagristas; no obstante, Pizarro no prestó atención a la amenaza. El domingo 26 de junio de 1541, Francisco Pizarro no asistió a misa debido a una indisposición. Los almagristas[131], encabezados por Juan de Rada[132], se dirigieron a casa del gobernador vociferando arengas que atemorizaron a la gente.

Al escuchar el bullicio, los criados y allegados de Pizarro que habían ido a visitarlo preocupados por su salud actuaron rápidamente; la mayoría prefirió huir.

> Francisco Pizarro no había tenido tiempo de armarse completamente […]. Con la espada en una mano y una rodela –un pequeño escudo redondo– en la otra, se enfrentó a los asaltantes, acompañado tan sólo de su hermano [Francisco Martín de Alcántara] y de dos pajes, Juan de Vargas y Alonso Escandón, quienes tampoco habían tenido tiempo de acorazarse. (Lavallé, 2005, p. 228)

---

[130] Hijo del homónimo conquistador español y de una india (1520-1542). Se asoció a la empresa de su padre, a quien dio alcance en Chile. Participó en la toma del Cusco en 1537 y en la batalla de las Salinas (1538). Tras el asesinato de Pizarro (1541) fue reconocido como gobernador hasta su derrota en la batalla de Chupas (1542). Fue capturado y ejecutado en el Cusco (Tauro del Pino, 2001, p. 98).

[131] Los textos señalan que eran entre doce (Lavallé, 2005, p. 227) y dieciséis almagristas (Martín, 2014, p. 339) entre los que se encontraban, además de Rada: Martín de Bilbao, Pedro de San Millán, Juan Rodríguez Barragán, Juan de Guzmán, Juan Diente, Cristóbal de Sotelo, Alonso de Porras, Baltazar Gómez, Bartolomé de Arbolancha, Cristóbal de Sosa, Diego Méndez y uno apellidado Narváez (Busto, 2010, p. 440).

[132] De Rada o Herrada. Llegó al Perú en 1534 con el Adelantado Pedro de Alvarado. Había participado con Hernán Cortés en la conquista de México. Después del asesinato de Francisco Pizarro el Viejo, fue maestre de campo de Almagro el Mozo (Busto, 2010, pp. 430-431).

Tras asesinar al hermano y a los servidores del gobernador, los almagristas no dudaron en liberar su resentimiento en el cuerpo de Pizarro. Luego de herirlo en el brazo, una potente estocada atravesó mortalmente su garganta y "estando la víctima en el suelo los asesinos dieron rienda suelta a su ferocidad, a su encono y sed de sangre con puñaladas, cuchilladas, golpes de daga y de armas cortas y largas, etc. dejando exánime al Gobernador" (Munda, 1985, p. 163).

Este asunto, que ya había sido elaborado por Ramón Muñiz[133] en 1885 (Imagen 33) y que fue trabajado por Teófilo Castillo[134] en 1904[135] (Ugarte, 2005, p. 40) (Imagen 34), también formó parte de la producción artística de Juan Lepiani durante su estadía en Roma (Don Quijote, 1928a, s.p.).



Imagen 33. Ramón Muñiz (1885). *La muerte de Pizarro.* Óleo sobre tela, 120.2 x 168 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

[133] Ver nota número 2.

[134] Pintor, fotógrafo y crítico de arte peruano (1857-1922). Cursó estudios artísticos en Lima con Louis Boudat y en Europa, en el taller de William Bouguereau, en el de Stefano Ussi y en el de Antonio Ciseri. Se dedicó a la docencia en la academia que estableció en la Quinta Heeren. Consagró gran parte de su obra a tratar temas del pasado incaico y colonial. Colaboró en *Prisma, La Ilustración Peruana, y Variedades*, en las que también reprodujo su obra y ejerció la crítica de arte. Promovió activamente la fundación de la Escuela de Bellas Artes. Se fue del Perú en 1920 y se estableció en Tucumán, donde falleció (Tauro del Pino, 2001, pp. 548-549; Lavarello, 2009, pp. 75-77).

[135] Este óleo fue adquirido por el gobierno de Augusto B. Leguía en 1920 y destruido por el incendio en Palacio de gobierno al año siguiente (Ugarte, 2005, p. 40).



Imagen 34. Teófilo Castillo (1904). *El asesinato de Pizarro.* Óleo sobre tela. Fuente: Archivo fotográfico de Luis Ugarte.

Aun cuando no se cuenta con la obra, esta ha quedado documentada en dibujos del artista y referencias escritas. En el lápiz, *Estudio para 'La muerte de Pizarro* (Imagen 35), se observa a Francisco Pizarro, replegado a la izquierda de espaldas al espectador y portando una coracina[136]. Mientras apoya el brazo izquierdo sobre una mesa, el derecho sostiene un estilete, en lugar de su espada[137], para defenderse de los almagristas encabezados por Juan de Rada quien, con el rostro enfurecido sostiene en el brazo izquierdo la única capa que –a decir de las tradiciones[138]– restaba a los partidarios de Almagro. Tras él, otros tres conjurados de rasgos abocetados.

De este planteamiento, además, tres elementos llaman la atención: primero, el libro sobre la mesa a la espalda del conquistador quien no sabía leer; si bien Lepiani no identifica con un título en la tapa el contenido del texto, tal vez esta podría ser aquella Biblia de la cual el sacerdote se sirvió para dar la

[136] Arma defensiva de acero de dos piezas: la pechera y el espaldar, perfectamente moldeados a la conformación de las partes del cuerpo que debían defender. La pechera es más robusta que el espaldar al estar más expuesta a los golpes del adversario. En los laterales cuenta con hebillas cruzadas; se cierra al final con dos correas (Munda, 1985, p. 81).

[137] Se sabe que Pizarro portó una espada de "lazo"; es decir, su empuñadura estaba decorada con delgadas barras metálicas, denominadas gavilanes, que se retorcían a manera de lazos alrededor de ella. La espada de Pizarro se llamó "Compañera" (Munda, 1985, pp. 20, 22, 103).

[138] Los doce hidalgos estaban sumidos en tanta miseria que sólo contaban con una capa; de esta manera, si alguno debía salir, los otros once se quedaban en casa por falta de dicha indispensable prenda (Palma, s.f., p. 133).

misa de manera particular a Pizarro. Segundo, la alcarraza[139], igualmente sobre la mesa, habría sido utilizada para dar el golpe final a Pizarro. Finalmente, la capa que carga Rada, por la forma de portarla, limitaría su movilidad en la lucha cuerpo a cuerpo.

Existe también un estudio a lápiz del retrato de Juan de Rada (Imagen 36) con actitud serena, cuyos rasgos faciales coinciden con los del boceto de la muerte de Pizarro.



Imagen 35. Juan Lepiani (*circa* 1915-1927). *Estudio para 'La muerte de Pizarro'.* Lápiz sobre papel, 24.5 x 37.1 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.



Imagen 36. Juan Lepiani (*circa* 1915-1927). *Juan de Herrada, estudio para 'La muerte de Pizarro'.* Lápiz sobre papel, 21.2 x 30.9 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

[139] Vasija de arcilla porosa y poco cocida, que tiene la propiedad de dejar rezumarse cierta porción de agua, cuya evaporación enfría la mayor cantidad del mismo líquido que queda dentro (Diccionario de…, s.f.).

Por otro lado, la referencia al óleo más temprana data de 1916, aproximadamente; según ella, el óleo se encontraba en manos de Jacinto García[140], entonces cónsul de Argentina en Perú, quien además poseía *La lección de piano* de Lepiani. Al aludir al cuadro del asesinato de Pizarro, García explica que "denota mayor gusto [en comparación a *La lección de piano*] y una experimentada maestría en la coloración del conjunto y el dinamismo de los personajes." (Archivo Juan O. Lepiani, "'La Respuesta de Bolognesi' y el pintor Lepiani")

Luis Ugarte apunta que este cuadro fue una de las obras enviadas "al Museo Nacional como tributo de su pensionado en Europa" (2005, p. 59). Junto a la reseña biográfica de Lepiani, se añadió una fotografía del óleo, fechado hacia 1907 (Imagen 37). En la escena, Pizarro, a la izquierda, se mantiene de pie sosteniendo su espada mientras es acechado por los almagristas, a la derecha. El enfrentamiento ya ha dejado varios caídos, cuyos cuerpos escorzados yacen en primer plano, sobre el suelo ajedrezado. El choque tiene lugar en un espacio interior iluminado a través del vano por donde ingresan los partidarios de Almagro.



Imagen 37. Juan Lepiani (1907). *Sin título.* Óleo sobre tela. Fuente: Archivo fotográfico de Luis Ugarte.

Carlos Solari, en 1928, durante la entrevista que realizó al artista, de visita en el Perú, menciona que *El asesinato de Pizarro* estaba "en poder del

[140] Diplomático argentino, ocupó distintos cargos alrededor del mundo, en el Perú fue cónsul desde 1913.

caballero arequipeño señor Juan Forja" (Don Quijote, 1928a, s.p.), de quien no se ha encontrado mayor información.

Posteriormente, Luis Humberto Delgado[141] refiere en un artículo de *El Comercio* del 4 de diciembre de 1932 que este lienzo de pequeñas dimensiones había sido adquirido por el conde Fernández Concha, agregado de la embajada de Chile en Roma, quien lo obsequió al periodista. Este indica que, al llegar a Lima, vendió el óleo a la pareja González Orbegoso, en cuyo domicilio se localizaba la obra a fines de 1932, a la que describía de la siguiente manera:

> Se trata de la escena trágica, en la que el Conquistador perece asesinado. Se le ve de pie, apoyado a una mesa, con el brazo extendido, la mano en el puño de la espada, la mirada desafiante, soberana. Están en igual actitud los conjurados. Rada, Bilbao, Gutiérrez Barragán, mientras tendidos a sus plantas, yacen dos esclavos. El negro traje de Pizarro, la cinta roja que le cuelga del cuello, su personalidad arrogante, se destacan entre las chaquetas de colores y los pantalones cortos de los que lo increpan y fulminan. La puerta abierta, en la que todos se amontonan para ver el final del drama, la ventana de gruesos barrotes, deja entrar la luz sobre el busto blanco del Marqués. Todos esperan. Hablan las miradas. Se adivina el final. (Delgado, 1932, p. 14)

Junto a la reseña de Delgado se colocó una imagen de la tela (Imagen 38), la cual si bien no permite apreciar los colores de la pintura, coincide formalmente con la descripción del periodista. Además, existe un anagrama en el margen inferior derecho, cuyas letras no coinciden con las iniciales del artista, hecho que suscita confusión, pero que probablemente corresponda al sello de la casa fotográfica.

[141] Historiador y periodista peruano (1899-1983), fue cónsul en Amberes y El Havre. Al volver a Perú, ocupó cargos en el Congreso; en 1946 fue nombrado delegado del Perú ante la UNESCO. Colaborador de *El Comercio* y de diversos periódicos y revistas extranjeros, publicó también libros y folletos de materias diversas, entre ellos: *Guerra entre el Perú y Chile, 1879* (1965); *Guerra entre el Perú y España* (1965) (Milla, 1986, p. 196).



Imagen 38. *El asesinato de Pizarro.* Fuente: Delgado, 1932, p. 14.

Hasta el momento, la información recopilada indica que Lepiani realizó estudios para *El asesinato de Pizarro* y que culminó este óleo; sin embargo, el no contar con el lienzo en la actualidad nos aleja de la posibilidad de corroborar los datos formales obtenidos y apreciar *El asesinato de Pizarro* en su composición final.

CAPÍTULO III
LA INDEPENDENCIA DEL PERÚ

La historia nacional representada en la producción de Juan Lepiani da un salto hasta la tercera década del siglo XIX para tratar el desprendimiento político de la monarquía española, y con ello, el establecimiento del sistema republicano en el Perú.

3.1. *La conferencia de Punchauca*

Debido a la declaración del Trienio Liberal (1820-1823) y del restablecimiento de la Constitución de 1812 por Fernando VII, España envió comisionados a América con el fin de negociar con los territorios insurgentes. El 4 de mayo de 1821 tuvo lugar una primera reunión en Punchauca[142] a la que asistieron los portavoces patriota y realista; esta concluyó en un armisticio, firmado el 23 de mayo, "en virtud del cual se suspendían las hostilidades por veinte días y se acordaba una entrevista entre La Serna y San Martín" (Vargas, 1966, p. 153).

El encuentro entre el virrey José de la Serna[143] y el general José de San Martín[144], acompañados de sus respectivas comitivas se llevó a cabo el 2 de

[142] Localidad situada en el margen izquierdo del río Chillón, 25 kilómetros al norte de la ciudad de Lima, en el distrito de Carabayllo (Tauro del Pino, 2001, p. 2147). Originalmente, en el Intermedio Tardío, en dicha hacienda existía una huaca dedicada al sol. Iniciada la colonia, se edificó la casa hacienda del primer alcalde de Lima y sobre la huaca se consagró la capilla familiar en honor al apóstol Santiago, razón por la cual la residencia adoptó el nombre Santiago de Punchauca. La hacienda estaba dedicada a la producción de trigo (siglo XVI-XVII) y caña de azúcar (XVIII). En 1821, los propietarios de la hacienda eran Jacinto Jimeno y su esposa Mariana Domínguez. Declarada Patrimonio Monumental de la Nación el 23 de julio de 1980, actualmente, la casa hacienda está deteriorada. En julio del 2017 se presentó al congreso el Proyecto de Ley 1337/2016-CR para restaurarla (Quispe, 2013, pp. 7-10).

[143] Militar español (1770-1832). Participó en la defensa de España frente a Marruecos y Francia a fines del siglo XVIII. Fue destacado al ejército del Alto Perú en 1816 y elevado a virrey tras el motín de Aznapuquio (29 de enero de 1821), que depuso a Pezuela. Luego de ser derrotado en la Batalla de Ayacucho (9 de diciembre de 1824), retornó a España en 1825, en donde falleció siete años después (Tauro del Pino, 2001, pp. 1417-1418).

[144] Libertador del Sur (1778-1850). Tuvo una destacada carrera militar en España y Argentina. Sus campañas político militares propiciaron la independencia de Argentina, Chile y Perú. Presidió el gobierno transitorio o Protectorado en el Perú (agosto 1821 - setiembre 1822). Luego de volver a Argentina, se retiró a Francia, en donde falleció (Tauro del Pino, 2001, pp. 2388-2389).

junio de 1821 nuevamente en la hacienda Punchauca con el objetivo de llegar a un acuerdo entre los altos mandos patriotas y realistas y así evitar un enfrentamiento. En dicha reunión San Martín propuso constituir un gobierno provisional, presidido por el entonces virrey, además de dos miembros, uno nombrado por el virrey y el otro, por San Martín (De la Puente, 2007, p. 65). A pesar de los convincentes argumentos que presentó el general, el virrey no pudo otorgar una respuesta favorable, pues su fidelidad al rey de España contradecía los intereses patriotas.

Este asunto histórico formó parte del conjunto de cuatro obras que Juan Lepiani, en 1900, tenía planeado realizar en Roma, tal como informa en la misiva que envió a Emilio Gutiérrez de Quintanilla el 19 de diciembre de aquel año:

> Son cuatro las obras que voy á llevar a cabo, aquí, y son:
>
> Pizarro en la Isla del Gallo, La entrevista de San Martin con el Virrey La Serna, La captura de Atahualpa, y la Capitulación de Ayacucho.
>
> […]
>
> El 2° que pondré en obra será La entrevista de San Martin con el Virrey La Serna. (Lepiani, 1900b)

Dicho lienzo tenía como destino la Municipalidad de Lima (Lepiani, 1901a). Su realización y posterior envío se dilataron debido a la imprescindible documentación que llevó a cabo el artista. En la citada carta de diciembre de 1900, Lepiani daba cuenta de la información con la que contaba y precisaba el momento seleccionado para plasmar en la tela:

> La entrevista, como Ud bien lo sabe tuvo lugar en Punchauca, el Virrey asistió con los suyos y San Martín por lo consiguiente, vino la comida ambos personajes brindaron.
>
> - Aquí viene el cuadro -
>
> Concluida la comida, San Martín que no había podido adelantar para que se admitiese la Independencia por base de la negociación, propuso al Virrey una conferencia particular, á la que asistieron los comisionados pacificadores, General La Mar, Las Heras y el Brigadier Canterac. La inesperada proposición de San Martin apoyada por sus dos socios Llano y Saldiano puso al Virrey en embarazo para salir con habilidad de aquella zalagarda. (Lepiani, 1900b)

Además, solicitó a Gutiérrez los datos de los que carecía para llevar a cabo la obra:

> 1. Retrato de La Serna, La Mar y Las Heras.
> 2. Me indique como eran los uniformes de cada uno de ellos, por separado, incluyendo el de San Martín y el de sus dos socios, que creo eran civiles y no militares. (Lepiani, 1900b)

Las palabras de Lepiani indican que, a pesar de no contar con referencias suficientes, tenía el interés de aproximarse a la realidad de la época a representar, motivo que lo animó a remitirle una carta también a Ricardo Palma, a mediados de febrero de 1901. En ella ya se observa progreso en la información obtenida por el artista:

> De San Martín tengo retrato y datos sobre el uniforme que llevaba, no así de los otros personajes, y deseando que mi cuadro sea verdaderamente histórico suplico á Ud. me ponga en conocimiento de estos, que al honrarme Ud. con tan inmenso servicio mi gratitud será eterna. (Lepiani, 1901a)

Sin embargo, las respuestas tardarían y, consecuentemente, los bocetos también, tal como escribe el pintor a Gutiérrez el 25 de febrero de aquel año: “Espero para comenzar el boceto del cuadro de San Martin, los datos que le he pedido á Ud.” (Lepiani, 1901b). Lepiani, perseverante, reiteró su pedido a Gutiérrez en abril: “Querido amigo, espero con ansia sus noticias y le suplico no olvide Ud. los detalles que le he pedido para llevar a cabo el cuadro que deseo hacer representando ‘La conferencia de San Martin con el Virrey La Serna’” (Lepiani, 1901c).

De igual manera, el envío del lienzo a Lima también implicó diversos contratiempos. Emilio Gutiérrez de Quintanilla explica en sus memorias como director del Museo Nacional que, según resolución suprema del 27 de marzo de 1920[145], *La conferencia de Punchauca* debía ser remitida junto a las copias tituladas *Susana y los viejos, David* y *Amor sagrado y amor profano* a la institución que en ese entonces presidía (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, p. 142). Pero, hasta mayo de 1921, el cónsul de Perú en Génova, sólo había remitido las tres copias, mas no el lienzo original de Lepiani (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, p. 142).

Es Luis Varela y Orbegoso quien informa en un artículo publicado en *El Comercio,* el 10 de abril de 1922, que *La conferencia de Punchauca* aún estaba

[145] Dicha resolución también concedía a Lepiani un subsidio mensual de veinte libras durante seis meses, así como “tres pasajes de primera clase, para que vuelva al Perú, vencido ese plazo” (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, p. 142).

en manos del artista e inconclusa (Clovis, 1922a, p. 1). No es sino hasta enero de 1928 cuando Carlos Solari confirma el envío de la tela a Lima (Don Quijote, 1928a, s.p.). Finalmente, el óleo llegó a la capital durante el primer tercio de 1928, época que coincidió con la visita del pintor al Perú:

> Después de haberlos esperado Juan Leppiani durante largas semanas, por fin llegaron los últimos cuadros que en Italia pintara el veterano artista, antes de una cruel enfermedad a los ojos. En la Escuela de Bellas Artes han permanecido dichos trabajos algunos días.
>
> Forman el lote: "La conferencia de Punchauca", "Alfonso Ugarte", "La captura de Atahualpa", "El cántaro Roto" y "Balaam".
>
> […] Y antes de embarcarse ha ofrecido en venta al Estado los cuadros de índole histórica que figuran entre los recién llegados […].
>
> En un salón del Palacio de Gobierno tendría esta tela un sitio.
>
> […] Inútil es decir que "La Captura de Atahualpa" del mismo modo que el "Alfonso Ugarte" y "La Conferencia de Punchauca", merece ser adquirida para alguna dependencia pública adecuada […]. (Don Quijote, 1928b, s.p.)

Y así como sugirió Solari, *La conferencia de Punchauca* (Imagen 39), hoy en día, forma parte del patrimonio histórico artístico del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Imagen 39. Juan Lepiani (*circa* 1921-1928). *La conferencia de Punchauca.* Óleo sobre tela, 138 x 249.5 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Este óleo sobre tela de formato apaisado está planteado en tres planos: el primero corresponde a los protagonistas al centro de la composición. San

Martín de pie, con la mano extendida hacia su interlocutor –semejante a la del boceto a lápiz del Museo de Arte de Lima (Imagen 40)– expone sus ideas, en tanto La Serna, sentado –basado en los estudios a lápiz que previamente realizó el artista–, escucha atento con el índice derecho posado sobre su sien. En el segundo plano, de pie, los miembros de ambos séquitos se encuentran divididos por una mesa sobre la que se ha colocado un Cristo crucificado, imagen cercana a la monarquía, a la izquierda, que recuerda la alianza entre el poder eclesiástico y el poder absolutista. Finalmente, el tercer plano corresponde a las paredes del salón de la hacienda, en donde destaca un interesante cuadro, bocetado, que enfatiza una reunión entre el clero y la nobleza.



Imagen 40. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *Estudio de mano para "La conferencia de Punchauca".* Lápiz sobre papel, 11 x 15.6 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

En la composición, Lepiani acentúa el eje vertical, resaltado por la isometría de la mayoría de los individuos. Estos se distribuyen de manera asimétrica, tres detrás de La Serna a la izquierda y cinco a la derecha detrás de San Martín.

La estructura de *La conferencia de Punchauca* muestra equilibrio del eje horizontal, ubicado en el tercio superior de la obra, con las líneas verticales que forman las figuras, las cuales se agrupan estrechamente en los laterales, mientras que otorgan mayor espacio e individualidad a los líderes, en quienes, dada su importancia, se concentran las miradas atentas. Los protagonistas

resaltan, además, por las diferentes posturas, atuendos, y por su simbolismo, al personificar cada uno un sistema político distinto, la monarquía absoluta y la monarquía constitucional.

En esta obra sobresale el dibujo que otorga personalidad a cada individuo a través del retrato, así como detalles singulares a los elementos que conforman y ornamentan la habitación, destacando el sillón del virrey y la talla del Cristo en marfil. Las gradaciones de color no sólo dotan de volumen a las figuras, sino que centralizan la luminosidad al medio de la escena, donde se concentra el peso visual. Asimismo, la sensación de profundidad se insinúa en los ejes verticales que forman los muros en el tercer plano, así como en las líneas diagonales que señalan la alfombra roja y los muebles en la habitación.

Dado que aparentemente el pintor nunca recibió respuesta de parte de Gutiérrez con respecto a los uniformes ni a los retratos de los protagonistas de la conferencia en Punchauca, Lepiani se tomó la libertad de elaborar su obra con elementos recogidos de diversas fuentes, donde la francesa era la más significativa.

El virrey, vestido de civil, porta un atuendo de incuestionable influencia borbónica, esto es: “el justacuerpo o casaca (*justeaucorps*), la chupa (*veste*) a modo de chaleco con mangas y el calzón (*culotte*)” (Dalmau & Soler, 1947, p. 354), se distingue por los encajes blancos de la corbata y de los puños de la camisa, los cuales contrastan con el justacuerpo rojo que presenta brocados dorados. Finalmente, la parte baja del calzón se oculta bajo las medias blancas, prendas que figuran en los bosquejos de Lepiani para la postura sedente del virrey (Imágenes 41 y 42).



Imagen 41. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *Estudio de piernas para "La conferencia de Punchauca".* Lápiz sobre papel, 12.2 x 16.7 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

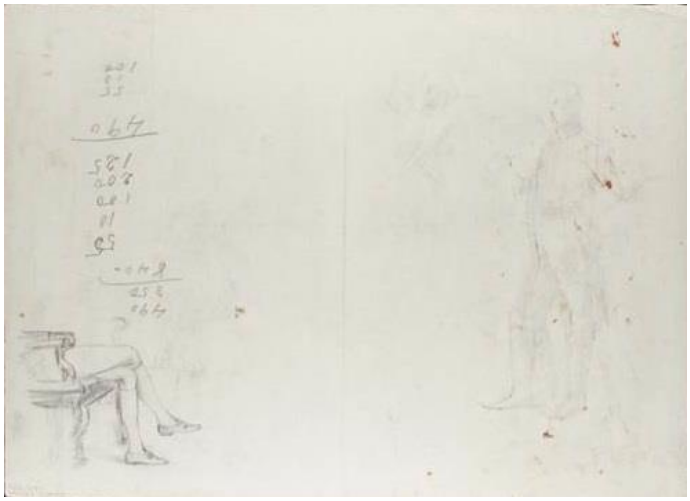

Imagen 42. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *Estudio de militar para la "La conferencia de Punchauca".* Reverso. Carbón y lápiz sobre papel, 35 x 48.5 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

Similar indumentaria porta el hombre ubicado tras el virrey, de quien sólo vemos el rostro de perfil por dar la espalda al espectador. En este caso particular, el justacuerpo es azul marino, largo para la época pues, según la moda, debía tapar sólo la mitad del muslo (Boehn, 1928, p. 232). Entre las manos cruzadas en la espalda, porta un bicornio o tricornio difícil de definir a causa de las medias tintas oscuras. Se trata de un civil, hecho advertido en las medias y los zapatos que calza.



Imagen 43. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *Estudio de silla para "La conferencia de Punchauca".* Lápiz sobre papel, 17.5 x 11.5 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

Por otra parte, el sillón está tomado de los muebles de estilo Luis XV del *Dictionnaire du tapissier* (1878-1880) del francés Jules Deville-Cavellin, cuyas láminas figuran entre los objetos del artista donados al Museo de Arte de Lima. Este análisis visual se refleja en el estudio a lápiz del sillón (Imagen 43), cuyas formas curvas adquieren mayor vitalidad tras la aplicación del estofado y el rojo del tapiz, complementándose estos colores a los de la indumentaria del virrey.

El atuendo de San Martín evidencia una constante presente en todos los militares de la escena, tanto patriotas como realistas. El uniforme lo constituye una casaca de cuello alto con tres botones abrochados hasta la mitad del torso, a partir de donde la tela cae oblicuamente hacia la parte posterior, más larga que la anterior; la chupa llega hasta la cintura, sobre la que se sujeta el cinturón, el cual sostiene los calzones, cuyos extremos inferiores se ocultan bajo las botas negras de vaqueta, típicas de la caballería de línea (Medina & Mendoza, 2005, p. 364). La vestimenta de San Martín se diferencia por los brocados dorados en la casaca azul y se completa con el sable corvo, a la izquierda del talle.



Imagen 44. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *Estudio de militar para "La conferencia de Punchauca".* Cartón y lápiz sobre papel, 48.5 x 35 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

Esta indumentaria, estudiada por Lepiani en el lápiz *Estudio de militar para "La conferencia de Punchauca"* (Imagen 44), era "el tipo de traje que predominó durante la segunda mitad del siglo XVIII" (Boehn, 1928, p. 234), al que el pintor tuvo acceso gracias a recortes de periódico que aluden a representaciones teatrales de la época.

El grado militar de los séquitos se

reconoce a partir de las charreteras doradas sobre sus hombros. En el lienzo, no obstante, hay dos excepciones: el hombre a espaldas del virrey, en el grupo de la izquierda, con justacuerpo azul –ya mencionado en líneas previas– y el individuo ubicado a espaldas de San Martín, en el extremo izquierdo del grupo con justacuerpo rojo.

Es necesario mencionar que el traje militar peruano durante las primeras décadas del siglo XIX no corresponde a aquél representado por el artista. Gracias a estudios posteriores, sabemos que tras la llegada de la Expedición Libertadora, se formaron y organizaron cuerpos peruanos a los que se dotó de uniformes, los cuales, en un inicio, eran similares a los de las tropas rioplatenses y chilenas, azul turquí, empero no se ha encontrado documentos que describan los uniformes de aquellas unidades (Medina & Mendoza, 2005, p. 9). En marzo de 1821, San Martín avaló un "Reglamento de uniformes para los oficiales del Ejército" y luego de la proclamación de la independencia, "demandó la aprobación de nuevos distintivos, más aún teniendo en cuenta el gran número de oficiales que se pasaron del campo realista al Ejército patriota" (Medina & Mendoza, 2005, p. 10); de ahí que la diferencia entre un séquito y otro a partir de los uniformes sea inadecuada, como pretendía Luis Varela y Orbegoso:

> Los colores están muy bien obtenidos, haciendo oportuno contraste las rojas casacas del virrey y de sus cortesanos y los azules y dorados uniformes de San Martín y sus generales. (Clovis, 1922b, p. 1)

Según Tomás Guido[146], el séquito de San Martín estaba formado por "los renombrados coroneles Las Heras[147], Paroissien[148], Necochea[149]; los

[146] Militar y diplomático argentino (1788-1866). Como miembro del ejército, participó en el movimiento libertador en Argentina. Contribuyó a la formación de la marina de guerra de Chile. En 1820 acompañó a San Martín al Perú, de quien además fue consejero y ministro de guerra y marina (Milla, 1986, p. 310).

[147] Juan Gregorio de las Heras (Argentina 1780-Chile 1866) inició servicios militares en el ejército realista. Incorporado al ejército de los Andes en 1813, participó en la independencia de Chile y del Perú. Posteriormente, tuvo puestos político militares en Argentina y Chile; falleció en este último país en 1866 (Milla, 1986, p. 179).

[148] Diego Paroissien (Inglaterra 1784-Perú 1827) fue médico cirujano y militar. Llegó a América en 1807. Luego se enlistó en las filas patriotas argentinas. Fue cirujano del ejército de San Martín, con el que participó en la campaña libertadora de Chile y sirvió además como diplomático durante el protectorado en el Perú (Milla, 1986, p. 89).

[149] Mariano Necochea (Argentina 1792-Perú 1849) desarrolló su carrera militar en Argentina; participó en la campaña del Alto Perú. Posteriormente, como miembro del ejército de los

tenientes coroneles Spry, Raullet y cuatro ordenanzas"; en tanto que el de La Serna lo constituían el "general La Mar[150], el brigadier Monet[151], el de igual clase Canterac[152] […] y los tenientes coroneles Landázuri[153], Ortega y Camba" (De la Puente, 2007, p. 62). En este óleo, salvo San Martín y La Serna, resulta prácticamente imposible reconocer a cada uno de los representados. En la investigación iconográfica realizada, basada en los libros de José Antonio de Lavalle (1891, 1893), Alberto Tauro del Pino (2001), Juan Pedro Paz Soldán (1917), en *Chile a color. Biografías* (1983), en el catálogo *José Gil de Castro: pintor de libertadores* (2014), así como en la colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, donde se encuentra el retrato de La Mar elaborado por Ignacio Merino[154], los rostros de los acompañantes de ambos líderes no coinciden con los que Lepiani plasmó en su obra; surge entonces la pregunta ¿quiénes fueron sus modelos?

Con todo, sí podemos afirmar con plena seguridad, gracias a las referencias de Lepiani cuando planificaba la obra en 1900 (Lepiani, 1900b), que tres de los hombres que acompañan a San Martín y La Serna en la tela son: el

---

Andes, formó parte de la campaña de Chile y luego vino al Perú con el Ejército Libertador; participó en la batalla de Junín, en donde quedó malherido. Después de esto, desempeñó diversas funciones políticas en Argentina, Ecuador y Chile (Tauro del Pino, 2001, pp. 1773-1774).

[150] José Domingo de la Mar (Ecuador 1778-Costa Rica 1830), militar y político al servicio de España y, desde 1821, al servicio de los patriotas. Participó en la campaña de Ayacucho al mando de las tropas peruanas. Fue miembro de la junta gubernativa hasta febrero de 1823 y ocupó la presidencia del Perú entre junio de 1827 y junio de 1829, tras la cual fue desterrado a Costa Rica (Milla, 1986, pp. 142-144).

[151] Juan Antonio Monet. Militar español que llegó al Perú en 1816 y acompañó a La Serna en su salida de Lima, en 1821. Participó en la batalla de Ayacucho y tras la derrota se embarcó a España, en 1825 (Milla, 1986, p. 165).

[152] José Canterac (Francia ¿?-España 1835), general realista al servicio de España, destacado a América en 1815. Participó en las guerras de independencia de Nueva Granada y Perú. Firmó la capitulación de Ayacucho (1824) en representación del virrey; retornó a España en 1825, en donde murió diez años después (Tauro del Pino, 2001, pp. 488-489).

[153] Ignacio Landázuri (Perú ¿?-España 1825), oficial del ejército realista que hizo carrera militar en España y, en 1817, llegó a Lima para dirigir el escuadrón de caballería. Fue edecán del virrey La Serna y se mantuvo fiel a la causa realista, por lo que optó por el traslado a España después de la capitulación de Ayacucho (Tauro del Pino, 2001, p.1396).

[154] Pintor nacido en Piura (Perú 1817- Francia 1876). Estudió en París, en el taller de Monvoisin. Volvió al Perú en 1838; fue maestro de Luis Montero, Francisco Laso y Francisco Masías. Retornó a Europa en 1850. Entre sus obras destacan: *La lectura del Quijote* (1861), *Colón ante los sabios de Salamanca* (1863), entre otras (Tauro del Pino, 2001, pp. 1666-1667).

coronel Gregorio de las Heras en el grupo patriota; el general José de la Mar y el brigadier José de Canterac en el realista. Como se aprecia en este estudio, Lepiani se tomó varias licencias lejanas a las fuentes históricas.

Es considerable mencionar que desde antes de la llegada del óleo a Lima, este ya contaba con óptimos comentarios. En diciembre de 1922, Luis Varela y Orbegoso comunicaba en *El Comercio* el envío a Lima de un boceto de "La entrevista de Punchauca". En él, reconocía las capacidades del artista, así como las calidades de su nuevo cuadro:

> Leppiani posee el arte de la composición y la distribución feliz de los personajes. En "La entrevista de Punchauca", la escena está muy bien tratada, los grupos tienen vida intensa, y la acción es animada y atrayente. Los colores están muy bien obtenidos, haciendo oportuno contraste las rojas casacas del virrey y de sus cortesanos y los azules y dorados uniformes de San Martín y sus generales. (Clovis, 1922b, p. 1)

Seis años después, tras la llegada del lienzo, fue nuevamente objeto de comentarios favorables, esta vez en la pluma de Carlos Solari a través de la revista *Mundial*:

> "La Conferencia Punchauca" […] atrae por su composición bien meditada. La prestancia de la figura de San Martín, la atenta actitud del virrey y la forma en que se agrupan por separado los séquitos de los grandes personajes centrales se hallan a tono con lo que podríamos llamar la idealización de la famosa entrevista. Desde el punto de mira técnico hay que destacar la factura del virrey. La plasticidad, el indumento, la fijeza y la atención del que escucha a un contrario de gran valía resaltan a primera vista. En San Martín ha puesto el pintor el fuego de los visionarios sublimes que son al mismo tiempo incontenibles conductores de muchedumbres. Leppiani ha sentido en toda su intensidad el soplo dramático de esa página de nuestra emancipación y la ha desarrollado con brío y soltura. (Don Quijote, 1928b, s.p.)

Además de las características plásticas observadas en el cuadro, Solari reconoce "la idealización de la famosa entrevista" y es que, como se mencionó al inicio, las circunstancias en las cuales el artista elaboró el óleo complicaban su deseo de acercarse a la realidad de la época, mas no imposibilitaron la realización de la pintura.

Los ecos de esta obra en el ámbito académico se han limitado a breves menciones cuando se alude a la producción general de Lepiani. La historiadora Nanda Leonardini se refiere al cuadro en su tesis doctoral *Los Italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (1998), así como en el artículo "El rescate de la identidad en la pintura histórica de Juan Lepiani

Toledo" (2003); por su parte, el artista plástico Mario Quezada Orellana, en su tesis de licenciatura *Esbozos iconológicos de "El último cartucho" de Juan Lepiani* (2007), clasifica a *La conferencia de Punchauca* como parte de un segundo período de trabajo artístico que va de 1895 a 1904 y que se caracteriza por "mejoras en el dibujo, el color y la composición" con respecto a la etapa previa o inicial (hasta 1895) (Quezada, 2007, p. 6).

Juan Lepiani supo dar vida en el lienzo a este episodio de nuestra historia, no trabajado por otros artistas. En efecto, esta singularidad en cuanto a la selección del tema otorga protagonismo a la obra de Lepiani al ilustrar con *La conferencia de Punchauca* el tránsito del virreinato a la república, tal como demuestran las láminas educativas Huascarán (N° 570) y Navarrete (N° 4), así como textos especializados de historia que tratan dicha temática, tomemos como muestra la *Enciclopedia Ilustrada del Perú* (2001) de Tauro del Pino o los tomos a cargo de Luis Durand Flórez en la primera (1992) (volumen V) y tercera edición (2005) (volumen VI) del *Compendio histórico del Perú.*

3.2. *La proclamación de la Independencia*

Después de las frustradas negociaciones entre los altos mandos patriotas y realistas y del consiguiente abandono de la capital por parte de estos últimos (6 de julio de 1821), José de San Martín[155] ingresó a Lima, donde se convocó a los vecinos a un cabildo abierto para el 15 de julio con el fin de conocer su sentir con respecto al destino político del país.

Una vez conocido el voto a favor de la independencia y redactada el acta (Gamio, 1971, pp. 48-49), San Martín determinó el sábado 28 llevar a cabo la ceremonia oficial, la cual motivó la ornamentación de la ciudad con luces y castillos de fuegos artificiales (Gamio, 1971, p. 65), así como la organización del protocolo[156]. Al llegar el día sábado, se dirigieron a la plaza, además de la sociedad civil, miembros de la comunidad eclesiástica, de la milicia y de la administración pública.

---

[155] Ver nota número 144.

[156] Este incluía un recorrido ya establecido, el adorno de casas y la designación de un responsable del estandarte, actividades equivalentes a las realizadas en Lima en 1701, después de la proclamación regia de Felipe V, y en 1808, luego de aquella de Fernando VII (Gamio, 1971, pp. 56-57).

> Precedía el desfile la Universidad de San Marcos con sus cuatro colegios, los prelados, jefes militares, oidores, gran parte de la nobleza y los miembros del ayuntamiento; a continuación venía el Libertador acompañado del Gobernador Político y Militar Teniente General Marqués de Montemira[157], el Estado Mayor y los Generales del Ejército Libertador. Cerraban el cortejo la guardia de caballería de Alabarderos de Lima, los Húsares de la Escolta, el batallón No. 8, y la artillería con sus respectivos cañones. (Ugolotti, 1963, pp. 55-56)

Ya en el tabladillo, ubicado "entre el callejón de petateros[158] y la pila de la Plaza" (Vargas, 1966, p. 176), San Martín sostuvo el pabellón nacional y proclamó la independencia con las célebres frases: "Desde este momento el Perú es libre e independiente, por la voluntad general de los pueblos y por la justicia de su causa que Dios defiende. ¡Viva la patria! ¡Viva la libertad! ¡Viva la independencia!". El discurso animó a todos los congregados en la plaza mayor, así como a aquellos que asistieron a la plazuela de la Merced, la plaza de Santa Ana y la plaza de la Inquisición, en donde el acto simbólico se replicó el mismo día.

Juan Lepiani se encargó de representar este acto en el óleo de amplias dimensiones indistintamente titulado[159] *Jura de la independencia* o *Proclamación de la independencia*. Si se toma en cuenta que el juramento de fidelidad al Perú independiente se realizó a partir del 29 de julio –un día después de la proclama–, el nombre más apropiado de la obra es el segundo. La tela, que data de 1904, fue elaborada en Roma en razón del compromiso que el artista mantenía con el Concejo Provincial de Lima desde el 5 de julio de 1900 (Venta…, 1901, p. 84). Según la minuta, el pintor se comprometía a entregar *El último cartucho* y a pintar dos óleos de similares dimensiones "sobre temas nacionales que le indicaría la Alcaldía" (Venta…, 1901, p. 84)[160].

---

[157] Pedro José Zárate y Navia Bolaños (1742-¿?), militar y noble limeño. Se le otorgó el título de marqués de Montemira en 1776 y el de caballero de la Orden de Santiago en 1786. Fue consultor de la Sociedad Académica Amantes del País. Encargado del gobierno político y militar de Lima cuando el virrey La Serna se dirigió a la sierra (1821), auspició la reunión del cabildo (15 de julio de 1821) que aprobó la proclamación de la Independencia, después de la que pasó a ser miembro del Consejo de Estado (Tauro del Pino, 2001, p. 2826).

[158] Actualmente corresponde al pasaje José Olaya.

[159] Según el Registro Nacional N° 0000145949 del Ministerio de Cultura, la obra se denomina *Jura de la Independencia,* información a la que se contrapone aquella del rótulo del lienzo en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, *Proclamación de la Independencia.*

[160] Ver nota número 41.

En la misiva que Lepiani envió al crítico Emilio Gutiérrez de Quintanilla el 19 de diciembre de aquél año, mientras se refería a *La conferencia de Punchauca,* el artista insinuó su interés por el asunto aquí en estudio:

> Ilustrándome en la historia de nuestra patria, he encontrado que de resulta de la entrevista que tuvieron esos dos personajes, provino la ocupación de Lima por el General San Martin que tanto la deseaba y por lo tanto la Jura de la Independencia (tema magnífico para un cuadro). (Lepiani, 1900b)

Tiempo después, a fines de junio de 1902, los temas ya estaban seleccionados; por ello el alcalde de Lima, Federico Elguera[161], por recomendación de la Sindicatura, ordenó enviar a Lepiani un oficio en el cual se señalaban los temas pendientes, uno de ellos era "el acto de la Jura de la Independencia en la plaza de Lima" (Sindicatura: Oficios, 1902, p. 703).

Días después de conocida la disposición del alcalde, esta fue criticada en el diario *El Tiempo* por Moliére, pseudónimo del cronista, quien no cuestionaba la trascendencia de las escenas escogidas, ni la capacidad de Lepiani para realizarlas, sino que se indignaba ante la insensatez del Concejo Provincial al solicitar un contenido nacional para el cual no se tenía modelos en Europa. Desde su perspectiva: "Si no hay concordancia perfecta no hay obra de arte, señores municipales. // Ustedes pretenden representar hechos notables, sin dar los elementos para empezar la obra, suponiendo que el autor tenga bragas para concluirla" (Moliére, 1902, p. 2).

Con todo, Juan Lepiani cumplió su compromiso y elaboró la tela, cuyo arribo exacto al país se desconoce. El periodista Federico Larrañaga comentaba en el semanario *Siluetas* del 18 de noviembre de 1908 que la obra había permanecido durante cuatro años "en uno de los oscuros almacenes de la Aduana del Callao" (Larrañaga, 1908b, p. 105). De otro lado, Emilio Gutiérrez de Quintanilla en el *Catálogo de las secciones colonia i república i de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional* (1916), museo que presidía, apuntaba que el cuadro había sido remitido por el presidente Augusto B. Leguía a la Galería de Pinturas, el 13 de marzo de 1911 (Gutiérrez de Quintanilla, 1916, p. 44). Dicha institución, hoy Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, expone, en el muro testero del auditorio, el famoso óleo.

[161] Ver nota número 123.

La *Proclamación de la independencia* (Imagen 45) es un lienzo apaisado de gran formato, organizado en tres planos: al centro del primero, San Martín, de espaldas al espectador, desde el balcón del segundo piso del cabildo, se dirige a la gente apostada en la Plaza Mayor; tras el Libertador se ubican diez militares, un sacerdote mercedario, y cuatro civiles, quienes personifican los grupos de poder: la milicia detenta el poder político; la iglesia católica, el eclesiástico; y el pueblo, el poder civil. Casi todos dirigen su vista al pueblo, por lo que no es posible observar sus rostros completamente, a excepción de un civil, quien mira al espectador. En el segundo plano se extiende la multitud, con detallados rostros en primera fila que se desdibujan conforme se alejan. Cierra la composición, a la izquierda, la catedral simplificada y, a la derecha, edificios civiles desde cuyos balcones se asoman vecinos de Lima.



Imagen 45. Juan Lepiani (1904). *Jura de la independencia.* Óleo sobre tela, 274.7 x 397.9 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

El cuadro posee equilibro gracias a ejes verticales y horizontales. Los primeros los conforman los individuos, todos de pie, en primer plano, así como los pilares de madera del balcón; los ejes horizontales están insinuados por la parte superior del balaustre y las cabezas de los personajes, distribuidos a uno y otro lado de San Martín.

La obra, iluminada con luz natural de un día semidespejado, poco común en Lima durante el mes de julio, presenta contraste entre los tonos vivos y saturados del primer plano frente a los pasteles del tercero.

El sentido de profundidad es reforzado a través del diseño ajedrezado del suelo, que recuerda los retratos de cuerpo entero del siglo XVIII y aquellos de tránsito a la República[162], y de los ejes diagonales de los inmuebles.

A pesar de que no se han encontrado bocetos sobre este lienzo, es indudable que requirió estudios previos. Sabemos que Lepiani, hacia 1901, contaba con el retrato de San Martín y con "datos sobre el uniforme que llevaba" (Lepiani, 1901a) como lo informaba en una misiva a Ricardo Palma. No obstante, en la *Proclamación de la independencia,* Lepiani no realiza retratos de los protagonistas principales a quienes –como se ha señalado– muestra de perfil y de espaldas al espectador. Y aunque gracias a fuentes oficiales se conoce el nombre de algunos de los integrantes, resulta imposible identificarlos.

Los diez militares lucen casaca roja o azul, corta en la parte anterior y larga hasta el muslo en la posterior, ornamentada sobre las solapas, el cuello alto y las botamangas con diseños fitomorfos. Las charreteras doradas sobre sus hombros indican su jerarquía militar como oficiales. Una faja de tela, del mismo color que la casaca, atada a la cintura y con extremos en borlas doradas que caen por el lado izquierdo, complementa el uniforme. El atuendo incluye calzones blancos, ocultos en la parte baja dentro de las botas de vaqueta[163] negras. Se añade el sable corvo que pende a la izquierda del talle y, en cuatro oficiales, un bicornio negro que portan en sus manos.

[162] Entre los pintores de dichos retratos recordemos a Cristóbal Lozano, Cristóbal de Aguilar, Pedro Díaz, Julián Jayo, Mariano Carrillo, Pablo Rojas y José Gil de Castro.

[163] Tapan la rodilla y son típicas de la caballería de línea (Medina & Mendoza, 2005, p. 364).

Distribuidos a diestra y siniestra hay cuatro civiles. Dos de ellos, semiocultos y de perfil, se distinguen por el atuendo oscuro y el cuello blanco alto. Un tercer civil, también de perfil a la izquierda, viste casaca sobre la que destaca el cuello blanco de la camisa, calzones de color canela, medias blancas a rayas y zapatos negros. El cuarto civil, que mira al espectador, porta el justacuerpo abierto, lo cual permite observar el chaleco guinda que contrasta con el cuello blanco alto de la camisa, sobre el que se anuda la corbata que forma un lazo sobre el pecho; viste calzones cremas ocultos en la parte inferior bajo las medias blancas a rayas, que contrastan con el calzado negro. Hemos dejado a este personaje hasta el final debido a su postura y actitud ajena a la proclama y a la algarabía de la gente; parece intuir la presencia del espectador. Es probable que Lepiani (Imagen 46), quien por aquel entonces bordeaba los cuarenta años, haya inmortalizado su imagen en este joven[164], detalle que traspasa los límites cronológicos de la escena.



Imagen 46. Courret y Cia. (1885). *Juan Osbaldo Lepiani Toledo.* Placa de vidrio, 18 x 13 cm. Fuente: Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional del Perú.

Aunque no podemos dar identidad definitiva a cada hombre en escena, sabemos que entre los funcionarios y generales patriotas, aquella mañana, además del Libertador “en traje de gala” (Gamio, 1971, p. 69), estaban el marqués de Montemira, quien había tomado el mando ante la salida de La Serna, el conde de San Isidro[165], primer alcalde electo de la ciudad, quien al igual que el resto de miembros del ayuntamiento, acudió vestido con casaca

[164] A esto se conoce como autorretrato camuflado; en él, “el artífice se cubre, y al unísono se descubre por medio de distintas máscaras o bien encarnando personajes con los que, más o menos, elípticamente, se siente identificado” (Argullol, 1994, p. 54).

[165] Isidro Cortázar y Abarca, marino y funcionario español (¿?-1832). Llegó al Perú en 1803. Heredó el título de conde de San Isidro en 1813. Fue alcalde de Lima en dos ocasiones: de 1817 a 1818 y en 1821. Su nombre aparece primero en el acta de Independencia. Obtuvo carta de naturalización en mayo de 1823 y falleció en Lima nueve años después (Tauro del Pino, 2001, pp. 764-765).

azul “con bordados en oro” (Gamio, 1971, p. 70), y el jefe del Estado Mayor, quien en ese momento era el general Gregorio de Las Heras[166].

Si bien durante la proclama de la independencia ningún representante del clero estuvo en el tabladillo, Lepiani se tomó la libertad de poner a un mercedario tonsurado vestido con hábito crema, quien encarna uno de los más profundos legados españoles, la religión católica.

Es importante reconocer la presencia del pueblo. Lepiani retrató, tras el balaustre, a hombres y mujeres atentos. Los varones, civiles vestidos a la usanza de la época, son mestizos a semejanza de las damas semicubiertas con el manto. Destaca en segunda línea un negro, detalle interesante si se toma en cuenta que San Martín, el 12 de agosto de aquel año, dio libertad a los hijos de esclavos nacidos a partir del 28 de julio; el negro recibe la independencia de su casta. Por su parte, la multitud, al fondo, agita los sombreros al viento en señal de júbilo.

Como se señaló previamente, no existen detalles precisos de la llegada de la obra al Perú. En mayo de 1904 se anunciaba en *El Comercio* el óleo en el que “vemos al general San Martín en el acto de proclamar la independencia del Perú desde los balcones de la municipalidad de Lima el 28 de julio de 1821” (Los últimos…, 1904, p. 3).

La recepción crítica de la obra contó con opiniones dispares. De un lado, Federico Larrañaga, en *La Prensa* del 15 de abril de 1908, tras conocer el proyecto del monumento a San Martín de Mariano Benlliure, se refirió a la imagen del Libertador, a quien “sin belleza y sin indumentaria […] nos ha representado el pintor Lepiani, antiguo pensionado del Gobierno en Italia, en un lienzo que anda por allí, gracias á Dios, enrollado...” (Larrañaga, 1908a, p. 1). En noviembre del mismo año, Larrañaga arremetió una vez más, catalogó el óleo como “producto desgraciado, inverosímil, la peor de todas las concepciones realizadas por el pintor de *El último cartucho*” (Larrañaga, 1908b, p. 105); sobre el artista, aseguró que “no solamente perdió su tiempo en este medio, sino que también lo ha perdido en Europa” (Larrañaga, 1908b, p. 105).

En cuanto a la elaboración formal de la tela se explayó:

[166] Ver nota número 147.

> ¡La jura de la Independencia! Valiente panorama de feria, sin perspectiva; de paupérrimo dibujo; de colores manchados y enfermos; de conjunto monótono y fotográfico, mal alumbrado, y en cuya escena, todos los personajes, vueltos de espaldas, menos uno que mira graciosamente al autor, semejan mayordomos de palacios ó cómicos de la legua[167]: ni más ni menos que el gracioso acto del *Duo de la Africana*[168].
>
> San Martín habla á las muchedumbres, á un pueblo de máscara, que asoma entre la balaustrada de los balcones del Cabildo; á lo lejos distínguense el Palacio Arzobispal, las torres de la Catedral y altos balcones enguirnaldados del Portal de Botoneros; todo pálido, mal trazado, confundiéndose los planos, sin ambiente y sin arte.
>
> Qué rectitud de cuerpos, la de ese Estado Mayor, frío, parados como unos gendarmes, endomingados y en cuyos perfiles no se ha impreso el carácter de ninguna época! Falso; de un fausto ridículo, sin verdad ni inspiración, el conjunto como el detalle, toda la composición es débil pesada y antipatriótica. (Larrañaga, 1908b, pp. 105-106)

Si bien fue una dura y apabullante crítica, Larrañaga inventó detalles, como el Palacio Arzobispal y las guirnaldas en los balcones, que Lepiani no pintó.

Lo único rescatable, en palabras del duro intelectual, era el tema, aspecto que no disminuyó su sentencia de que la obra no contaba con "ninguna condición favorable y solo abundan las malas formas, los defectos inestéticos, las teorías rudimentales y una imaginación infantil é ignorante" (Larrañaga, 1908b, p. 106).

Nueve años después, al riguroso juicio de Larrañaga se sumó el de Emilio Gutiérrez de Quintanilla, quien durante las Fiestas Patrias de 1917 publicó un artículo en *La Prensa* donde reseñaba las obras que hacían referencia a la independencia. Reconoció en la tela de Lepiani "la primera representación plástica de esta Jura" (Gutiérrez de Quintanilla, 1917, p. 23), comentario erróneo si recordamos la *Proclamación de la Independencia* de Ignacio Merino. Gutiérrez manifestó también:

> El único acierto visible en la Jura de Lepiani, es la colocación de sus dos masas humanas en planos diferentes, dominando el de lo que había de ser tabladillo y no lo es, el terreno ocupado por la muchedumbre congregada. Ved aquí el único e inexplicable caso en que un Libertador practica tan grave,

[167] Se refiere al actor que va representando obras de pueblo en pueblo (*Diccionario enciclopédico,* 2000, p. 526).

[168] Alude a una zarzuela española, estrenada en Madrid en 1893. La trama consiste en las relaciones amorosas que surgen al interior de los miembros de una humilde compañía de ópera (El dúo de…, s.f.).

> solemne y regocijado acto, dando la espalda al pueblo con quien se entiende el beneficio, y a quien dirige su histórica declaración, si bien negándole con deliberado e injustificable intento, la mayor elocuencia que el no engañoso rostro añadiera a la significación de la palabra […].
>
> No me eximo de decir que aquello a espaldas vueltas no puede ser la Jura de nuestra Independencia, sino severa e inútil amonestación, atribuida falsamente a San Martín y dirigida a varias generaciones de las nuestras […] (Gutiérrez de Quintanilla, 1917, p. 23.

En este extracto, el crítico resalta la imprecisión histórica de la proclama que se realiza, en el lienzo, desde un balcón y no desde un tabladillo. Además reprocha la postura de San Martín por no mostrar su rostro, el cual habría dado, además de identidad al personaje, mayor expresividad a la escena, falta que extiende al resto de "inescrutables personajes". Prosigue:

> No solamente falta el tema propuesto; sí que también todo lo que debió servir de fondo a la escena. Ni aquellos campanarios de aldea son los de nuestro grandioso templo metropolitano, parte feliz del arquitecto Noguera, ni aquella esquina es la pintoresca de Judíos, ni esa otra es la del Arzobispo, ni esos balcones que se enfilan por la derecha son los del Portal de Botoneros. No es verdad tanta… belleza. Algo más valió el antiguo ornato de Lima.
>
> Por otro lado, la factura adolece de estrabismo semejante al del asunto. Cuanto se representa por el fondo se halla fuera de las líneas principales de la perspectiva […].
>
> Finalizando, deploro que San Martín embrace en la poca histórica tela, bandera distinta de la que efectivamente batió en el tabladillo al grito de ¡Viva la patria, viva la Libertad, viva la Independencia! La que allí se ve es la de tres campos verticales matizados de blanco y rojo. (Gutiérrez de Quintanilla, 1917, p. 23)

Con respecto a la bandera, efectivamente, no es aquella que San Martín sostuvo en 1821 y que había descrito en setiembre de 1820:

> Se adoptará por bandera nacional del país una de seda, o lienzo, de ocho pies de largo y seis de ancho, dividida por líneas diagonales en cuatro campos, blancos los dos de los extremos superior e inferior, y encarnados los laterales; con una corona de laurel ovalada, y dentro de ella un sol, saliendo por detrás de sierras escarpadas que se elevan sobre un mar tranquilo. (Gamio, 1971, p. 59)

En definitiva, las palabras del crítico evidencian su perspectiva neoclásica y la prevalencia del criterio de verosimilitud por sobre aquel de la estructura compositiva, a la que sólo alude una vez en todo el artículo. Reclamaba fidelidad hacia la arquitectura urbana y describió la obra como "poco histórica"; sin embargo, Gutiérrez de Quintanilla, parecía desconocer también que el tabladillo se ubicó en la plaza de Lima "entre el callejón de

petateros y la pila" (Vargas, 1966, p. 176) por lo que la proclamación tuvo al "Palacio Arzobispal a la derecha, […] el Palacio de Gobierno al frente, […y] el Palacio del Ayuntamiento a la izquierda" (Gamio, 1971, p. 71). Así pues, bajo su mismo criterio valorativo, Gutiérrez de Quintanilla también incurre en error al solicitar un paisaje que históricamente no corresponde al de la escena.

Por otro lado, Luis Varela y Orbegoso, contrario a sus homólogos, comentó en *El Comercio* de diciembre de 1922 que "*La proclamación de la independencia* demostró cuánto había ganado el pintor en su permanencia en Italia y en su contacto con los grandes maestros del pasado y del presente" (Clovis, 1922b, p. 1).

A pesar de haber sido objeto de comentarios diversos y de tener un antecedente en el pincel del renombrado Merino, la *Proclamación de la independencia* de Lepiani fue la imagen utilizada por los diarios para los aniversarios patrios durante esos años; muestra de ello es la portada de *Mundial* N° 14 (1920) o aquella de *La Prensa* del 28 de julio de 1924, práctica prolongada hasta nuestros días. Recodemos también que, como parte de las actividades conmemorativas por el centenario de la independencia, durante el gobierno de Augusto B. Leguía, se emitieron estampillas que evocaban el papel del libertador; una de las series llevaba como imagen central, bajo guirnaldas, una reproducción de *La proclamación de la Independencia* de Lepiani, flanqueado por la alegoría de la Patria, con la estela de Chavín detrás, y una alusión a la victoria tras la batalla de Ayacucho, en 1824 (Imagen 47) (Leonardini, 2009, pp. 1264-1265).



Imagen 47. Estampilla para el centenario de la Independencia (1921). Fuente: Leonardini, 2009, p. 1264.

En el ámbito académico, no son muchos los investigadores que se han ocupado de este lienzo. La historiadora Nanda Leonardini aludió a la tela en su tesis doctoral *Los Italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX,* texto en el que luego de catalogar a Lepiani como artista descendiente de inmigrantes italianos, dedicado a rescatar la identidad nacional con temas históricos, brinda un análisis de dicho cuadro*,* en el que reconoce dos roles: el del emisor, en las autoridades sobre el balcón, y aquél del receptor, en la muchedumbre; ambos en espacios autónomos, pero interrelacionados por un mismo hecho histórico (Leonardini, 1998, p. 174). Posteriormente, en el mismo texto, localizó diez lienzos que trataban el tema de la Independencia nacional y otorgó también algunas líneas a la tela de Merino al referirse a la proclama de San Martín (Leonardini, 1998, p. 267). Más adelante, en el artículo "El rescate de la identidad en la pintura histórica de Juan Lepiani Toledo", insistió en que el hieratismo en la actitud de los personajes de algunos cuadros históricos de Lepiani era símbolo de solemnidad en el instante relatado (Leonardini, 2003, p. 52). Además afirmó por primera vez que el cuadro estaba "inspirado, por su composición, distribución de los actores, manejo de luces y perspectiva, en el óleo *Ecce Homo*" (Imagen 48) de Antonio Ciseri[169] (1871) (Leonardini, 2003, p. 52), referencia que amplió

[169] Pintor ítalo-suizo (1821-1891). Estudió en la Academia de Florencia; fue alumno de Pietro Benvenuti y de Giuseppe Bezzuoli. Realizó retratos, pintura religiosa y de historia; entre sus

en el artículo "*Proclamación de la Independencia* de Juan Lepiani" (Leonardini, 2009, pp. 59-62) y que trató la tela aquí en estudio de manera exclusiva.



Imagen 48. Antonio Ciseri (1871-1891). *Ecce Homo.* Óleo sobre lienzo, 292 x 380 cm. Palacio Pitti. Fuente: Gallery of Modern Art-Florence.

Por su parte, el artista plástico Mario Quezada, quien en su tesis de licenciatura clasifica la producción de Lepiani en tres etapas, indicó que la *Proclamación de la independencia* correspondía al segundo período (1895-1904), caracterizado por "mejoras en el dibujo, el color y la composición" con respecto a la etapa inicial (Quezada, 2007, pp. 5-6).

Por otro lado, el sociólogo Gonzalo Portocarrero, en el primer capítulo de su libro *La urgencia por decir "nosotros": los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano,* comparó algunas acuarelas de Pancho Fierro que aluden a los desfiles cívicos de 1821 con la *Proclamación de la independencia* de Lepiani, óleo del que hace una breve lectura y al que considera como "la imagen 'clásica', oficial y hegemónica de la proclamación de la Independencia" (Portocarrero, 2015, p. 30), idea con la que coincidimos.

---

obras destacan *El martirio de los macabeos* (1852-1863)*, El entierro de Cristo* (1864-1870), y *Ecce Homo* (1871-1891) (Turner, 2002, p. 344).

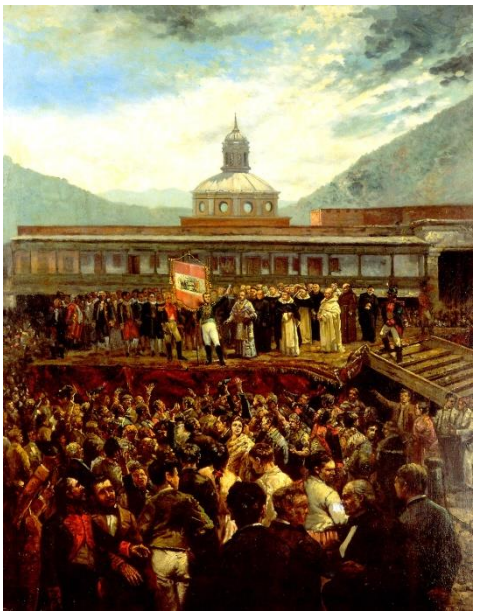

Imagen 49. Ignacio Merino (s.f.). *Proclamación de la Independencia.* Óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Colección privada. Fuente: Núñez, 1975, p. 64.

Debemos tener en cuenta que, antes de Juan Lepiani, la proclamación de la independencia había sido por primera vez llevada al campo artístico en manos del peruano Ignacio Merino[170] (Imagen 49). Su composición, en un óleo de formato vertical, se ordena en cuatro planos: el primero cuenta con la presencia del pueblo, en cuyos miembros reconocemos actitudes, posturas, rostros y estratos sociales diversos; en el segundo plano se ubica el tabladillo sobre el que se encuentra San Martín al centro con el estandarte en mano, así como autoridades ediles, miembros del clero –dominicos, mercedarios, agustinos y franciscanos–, militares y nobles. El marco arquitectónico coincide con el tercer plano, en el que reconocemos el Palacio de Gobierno donde destaca una cúpula sobre falso tambor, rematada en linterna. El telón de fondo lo constituye el paisaje natural formado por las faldas del San Cristóbal y el cielo nublado y grisáceo, típico de Lima. Como se observa, la obra de Merino corresponde a una interpretación del artista, más cercana a la verdad histórica en algunos aspectos –San Martín y autoridades sobre un tabladillo–, pero lejana en otros, como la ubicación de la ceremonia de espaldas al Palacio de Gobierno o el estandarte con franjas horizontales rojas y blancas en lugar de la bandera. Además, es el pueblo el que ocupa el lugar protagónico, en primer plano y cercano al espectador, quien al introducirse en la escena, toma el lugar de otro ciudadano, lejano testigo de la proclama. Es evidente que Lepiani, con un antecedente como este lienzo, no lo tomó como fuente de su propia obra, distinta en formato, color y composición.

[170] Ver nota número 154.

Con respecto a los artistas posteriores a Lepiani, en orden cronológico, está el trabajo escultórico de Luis Felipe Agurto[171] con un relieve en bronce de grandes dimensiones (Imagen 50), realizado hacia 1917. Al centro, sobre un pedestal con guirnaldas, destaca el general San Martín quien, con la bandera en su mano izquierda y la diestra en alto, se dirige al pueblo que lo rodea. Imagen a resaltar, también al centro, es aquella del sacerdote que, junto al Libertador pero en la parte baja, se esmera por mostrar la cruz en alto, señal de que el poder religioso no se aparta del político durante la República. Tras la multitud, se distingue la fachada y una de las torres de la Catedral de Lima, edificio que confirma el emplazamiento de la escena.

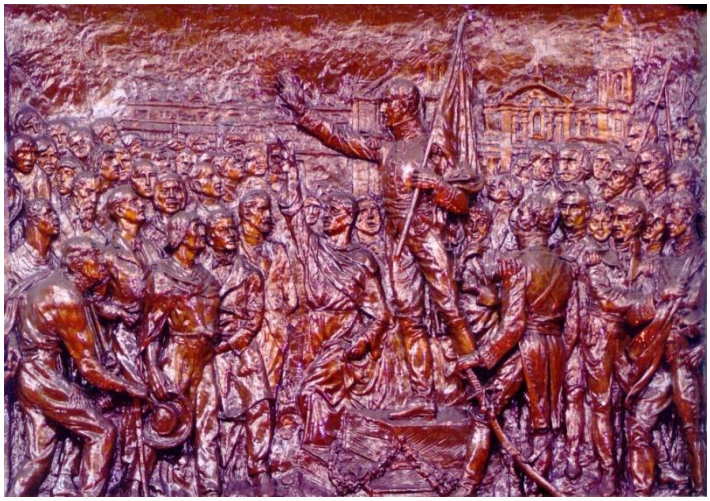

Imagen 50. Luis Agurto (1917). *Jura de la independencia.* Relieve en bronce, 500 x 600 cm. Salón de Sesiones del Palacio Legislativo.

Casi a mediados de siglo, Camilo Blas[172] pintó *San Martín jura la independencia* (1947) (Imagen 51) "para ilustrar el almanaque institucional de la empresa petrolera Esso correspondiente al año 1948" (Majluf & Wuffarden, 2010, p. 215). A la izquierda del primer plano cuatro miembros de la caballería, de espaldas al espectador, escoltan el acto en sí realizado sobre un tabladillo

[171] Escultor peruano (1898-1967). Después de estudiar en la Escuela de Artes y Oficios en Lima, fue becado a Europa en 1913; en París fue alumno de Antonio Mercier y Auguste Rodin. De regreso al Perú, trabajó como profesor de escultura y como Supervisor de Enseñanza de Bellas Artes en el Ministerio de Educación (1933-1948). Sus obras se encuentran en plazas y edificios públicos; destacan el monumento a Miguel Grau (1943) en Piura, Sebastián Lorente (1924) en el Parque Universitario en Lima, el monumento al soldado caído (1922) en Chorrillos, entre otros (Tauro del Pino, 2001, p. 62; Leonardini, 2015, s.p.).

[172] Ver nota número 118.

donde San Martín y su séquito proclaman la Independencia; en él destaca un enérgico Libertador que sostiene la primera bandera nacional que flamea frente a la multitud congregada en la Plaza Mayor de Lima, reconocible gracias a la catedral reproducida al fondo.



Imagen 51. Camilo Blas (1947). *Boceto para el mural "San Martín jura la independencia".* Acuarela y carbón sobre papel, 38.4 x 44.6 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

Francisco González Gamarra[173], a inicios de los setenta, elaboró el dibujo *El acto de la proclamación de la independencia* (Imagen 52); de formato apaisado, está inspirado en el modelo neoclásico de la obra inconclusa *Le Serment du Jeu de Paume* (1790-1794)[174] de Jacques Louis David[175] (Imagen 53). La distribución de los personajes y sus posturas conllevan a resaltar la figura central, aquella de San Martín sobre el tabladillo. Detalle particular en este dibujo es la presencia de la caballería alrededor de la multitud. Al fondo, el cielo abierto es interrumpido en el margen izquierdo por una de las torres de la

[173] Ver nota número 129.

[174] En español, *El juramento del Juego de Pelota.* Lienzo que alude a la reunión acaecida el 20 de junio de 1789 en el salón *Jeu de Paume* del Palacio de Versalles, en donde los representantes de los tres estados (el clero, la nobleza y la burguesía) se comprometen a no separarse hasta redactar una constitución francesa y hacerla vigente.

[175] Pintor francés (1748-1825), el más prominente e influyente del movimiento Neoclásico en Francia. Activo revolucionario, puso su arte al servicio de la Primera República Francesa y posteriormente, al del Imperio de Napoleón I. Entre sus numerosos discípulos sobresalieron François Gérard, Antoine-Jean Gros y Anne-Louis Girodet. Después de restaurarse la monarquía Borbón, se exilió en Bruselas, en donde falleció. En su producción destacan *El juramento de los Horacios* (1784)*, Los lictores llevan a Bruto los cuerpos de sus hijos* (1789), *La muerte de Marat* (1793), entre otros (Turner, 2002, pp. 554-562).

catedral. Es importante mencionar que el pintor elaboró otros dibujos relativos a la firma y a la jura de la independencia, así como retratos de personalidades destacadas, todos ellos para ilustrar el texto *La Municipalidad de Lima y la Emancipación, 1821,* publicado en 1971.

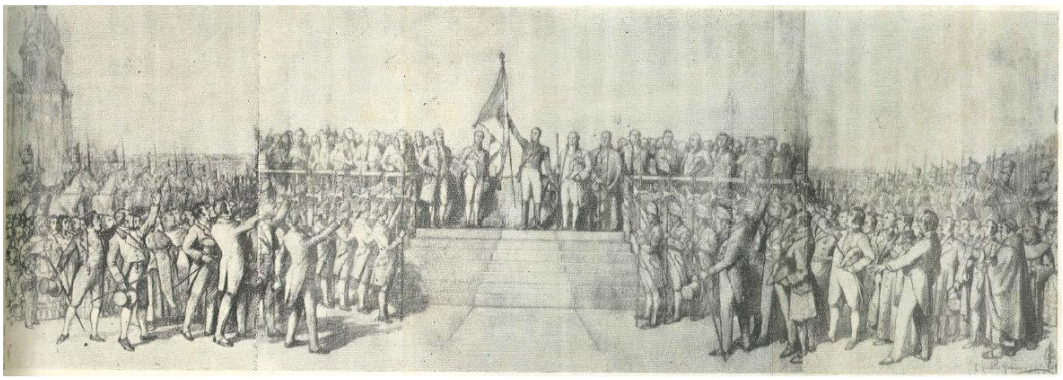

Imagen 52. Francisco González Gamarra (1970?). *Acto de la proclamación de la independencia.* Dibujo. Fuente: Gamio, 1971, s.p.

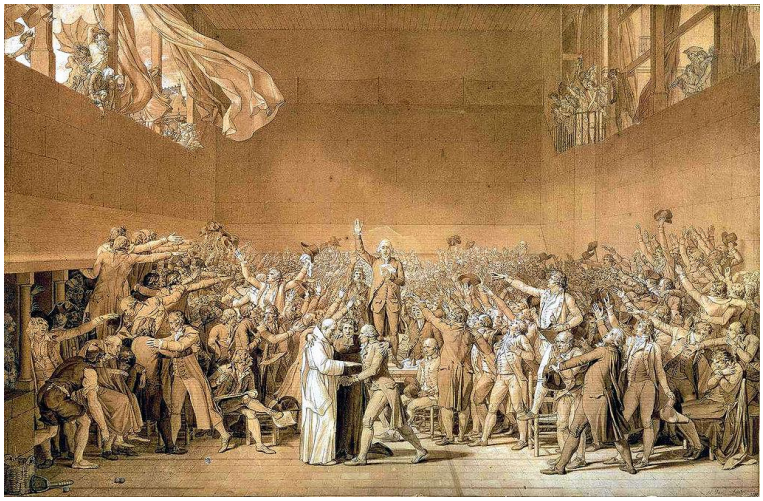

Imagen 53. Jacques-Louis David (1791). *Le Serment du Jeu de paume.* Dibujo preparatorio, 66 x 101.2 cm. Fuente: David sous les révolutions.

Otra artista que pintó este trascendente hecho fue Etna Velarde[176], quien utilizó sus pinceles para copiar a mayor escala los lienzos de Lepiani[177] y

[176] Pintora limeña (1940-2014). Cursó estudios en la universidad de San Marcos y en la Escuela de Bellas Artes. En su producción artística son numerosos los retratos y las piezas de tema histórico, adquiridas por diversas instituciones y motivo de condecoraciones (Tauro del Pino, 2001, p. 2715).

[177] Actualmente en la Colección del Instituto Sanmartiniano del Perú (Dammert, 2014, p. 25).

Merino[178]; en el último reemplazó la disposición de los colores del estandarte –antes en franjas horizontales– por aquella en aspa, correspondiente a la bandera nacional de la época.

Generalmente sin dar créditos a Lepiani, su obra ha sido tomada de manera permanente por periódicos, revistas y variado tipo de publicaciones; concretamente, en "Entrada de San Martín a Lima: Crónica de la época", reseña histórica del diario *La Prensa* del 28 de julio de 1948, se agregó el óleo bajo autoría de "Dellepiani" (Entrada de…, 1948, p. 18); en cambio, en "Pintura patria", artículo del diario *Correo* del 28 de julio de 2006 (p. 18), se brindó un panorama artístico de la pintura histórica en el cual sí se aludía al artista en estudio. El archivo digital de *El Comercio* del 28 de julio de 2017 corrobora que la obra continúa siendo la imagen predilecta para representar la independencia del Perú.

Al campo periodístico, se suma el ámbito educativo. El cuadro ha sido utilizado en distintos números de las láminas Navarrete (N° 1, 191, 420), material que hasta fines del siglo pasado era usado con frecuencia en las tareas escolares. A ello se suma su aparición en la mayoría de textos de educación primaria y secundaria, correspondientes a las áreas de Personal Social, en los que figura sin autor y sin fecha, como materia de análisis visual introductorio o como refuerzo del contenido cívico o histórico del texto. Finalmente, algunos libros especializados de historia, como *Historia del Perú Contemporáneo* (2013) de Carlos Contreras y Marcos Cueto (p. 81), o el volumen cinco del *Compendio histórico del Perú* en su primera edición (1993) a cargo de Luis Durand Flórez (p. 59), también han hecho lo propio, sin dejar de lado la identidad del artista.

En conclusión, el óleo *Proclamación de la independencia* de Juan Lepiani*,* pese a la inclemente crítica que lo abordó en sus inicios y a la variedad de interpretaciones plásticas del momento representado, se ha erigido como la imagen simbólica del momento más emblemático de nuestra historia republicana y que, hasta el día de hoy, es utilizada para cultivar y afianzar la memoria y la identidad nacional.

[178] Actualmente en la Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia.

3.3. *La capitulación de Ayacucho*: el óleo no existente

La proclamación de la independencia en Lima fue el acto que simbolizó la ruptura con el poder español y el inicio de la República. Sin embargo, las fuerzas militares realistas aún se encontraban en territorio peruano con la esperanza de recuperarlo. La independencia política del Perú se consolidó oficialmente con la capitulación de Ayacucho, acuerdo firmado por el teniente general José Canterac[179], en representación de José de la Serna[180] quien hasta entonces era la máxima autoridad española en el Perú, y el comandante en jefe del Ejército Unido Libertador del Perú, Antonio José de Sucre[181]. En dicho documento, fechado 9 de diciembre de 1824 pero firmado dos días después (Vargas, 1966, p. 364), se determina, entre otros puntos, la entrega de territorios ocupados por los españoles y el retiro de sus tropas ante el triunfo patriota.

Este pacto de suma trascendencia también formó parte del repertorio temático de Juan Lepiani, tal como indica la misiva que envió a Emilio Gutiérrez de Quintanilla el 19 de diciembre de 1900 desde Roma. Como se ha comentado, el pintor solicitaba datos para este proyecto:

> Ahora soy yo el que necesito datos de Ud. para las nuevas obras que voy á llevar a cabo y espero de su amabilidad y de la amistad sincera que nos une no me deje requetechingado. (Lepiani, 1900b)[182]

Entre las cuatro obras que iba a llevar a cabo en la ciudad eterna estaba “la capitulación de Ayacucho” (Lepiani, 1900b).

Aunque en la misma carta aludió a los otros temas, con respecto a la capitulación de Ayacucho aseveró “en mi próxima le hablaré sobre ellos” (Lepiani, 1900b). No obstante, Lepiani no volvió a mencionar este asunto.

Veinte años después, Gutiérrez de Quintanilla, en comunicación del 5 de febrero de 1920, solicitó al presidente Leguía se contrate “con el reputado

---

[179] Ver nota número 152.

[180] Ver nota número 143.

[181] Político y militar venezolano (1795-1830). Interrumpió estudios de ingeniería para dedicarse a la milicia. Participó en la liberación de Quito (1822) y en la consolidación de la independencia del Perú, en donde obtuvo el triunfo en la batalla de Ayacucho. Ocupó la presidencia en Bolivia (1825-1828). Tras optar por el retiro, murió asesinado en Colombia en 1830 (Tauro del Pino, 2001, pp. 2485-2487).

[182] Subrayado original en el término malsonante que pertenece al habla coloquial mexicana.

artista D. Daniel Hernández[183]" la realización de "cuadros históricos al óleo, destinados a incrementar la Pinacoteca" del Museo Nacional (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, pp. 491-493)[184]. De ahí que "a raíz del primer centenario de la Independencia del Perú y por ende de la capitulación de Ayacucho", el mandatario encargue a Hernández, en 1924, "elaborar algunos óleos de carácter histórico entre los que se encontraba *La Capitulación de Ayacucho*" (Rodríguez, 2009, pp. 87-88) (Imagen 54).



Imagen 54. Daniel Hernández (1924). *Capitulación de Ayacucho.* Óleo sobre tela, 96 x 132 cm. Pinacoteca del Banco Central de Reserva. Fuente: http://www.bcrp.gob.pe/museocentral/

[183] Pintor peruano (1856-1932). Su formación artística inicial estuvo en manos del italiano Leonardo Barbieri. Fue pensionado del gobierno en Europa, en donde continuó su formación y adquirió renombre; permaneció en el continente de 1874 a 1918, cuando vuelve a Perú para ocupar el puesto de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En su producción, destacan las *Perezosas,* así como cuadros históricos y retratos, como aquellos de San Martín y Bolívar en el Palacio Legislativo (Tauro del Pino, 2001, pp. 1155-1156).

[184] Entre los temas requeridos por el crítico figuraban: la batalla de Junín, la batalla de Ayacucho, la victoria de Tarapacá, el combate de Punta Angamos, el reducto N° 2 de Miraflores, el retrato del almirante francés Du Petit Thouars, la batalla de Huamachuco y el episodio del repase (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, pp. 491-493).

CAPÍTULO IV
LA GUERRA DEL GUANO Y EL SALITRE

El Perú, después de un período de auge económico gracias a la explotación del guano y del salitre y de haber afianzado su independencia frente a la intervención española (1864-1866), se vio envuelto en un nuevo conflicto internacional, cuyas consecuencias han calado hondamente en la memoria colectiva.

A fines de la década del setenta, Bolivia tuvo discrepancias con el gobierno chileno debido a que este, por los acuerdos firmados en 1866 y 1874[185] entre ambas naciones, había reestablecido su frontera y, con apoyo de capital inglés, explotaba los yacimientos salitreros "de Antofagasta sin gravamen alguno" (Guerra, 1994, p. 572). Además de rechazar el pago de impuesto, Chile declaró la guerra a Bolivia el 14 de febrero de 1879 y, a causa del Tratado de Alianza Defensiva que había firmado Perú con Bolivia en 1873, Chile, en aguas peruanas, le declaró la guerra al Perú el 4 de abril de 1879.

El desarrollo del conflicto bélico, denominado Guerra del guano y el salitre[186] en razón de los intereses económicos que comprometían a Bolivia, Perú y Chile, se llevó a cabo en dos escenarios distintos, por mar y por tierra. La campaña marítima, concluida en el combate de Angamos (8 de octubre de 1879), otorgó victoria a la escuadra chilena. Las contiendas por tierra han sido divididas en tres etapas para facilitar su estudio: la campaña del sur, la campaña de Lima y la resistencia de La Breña.

La campaña del sur, además de definir la retirada del ejército boliviano, incluyó distintos enfrentamientos, entre los que destacaron la batalla de Tarapacá (27 de noviembre de 1879), única victoria peruana después de la cual el ejército nacional, por falta de recursos defensivos, debió retirarse a Arica; así como aquella del Alto de la Alianza (26 de mayo de 1880), que concluyó en la toma de Tacna.

---

[185] En ambos tratados Bolivia reconoció la frontera con Chile en el paralelo 24; en el último (1874) liberó de impuestos al salitre por veinticinco años. No obstante, el presidente boliviano Hilarión Daza hizo caso omiso de aquellos acuerdos y promulgó una ley (1878) que fijó el impuesto de diez centavos por quintal de salitre (Guerra, 1994, p. 521).

[186] También denominado Guerra del Pacífico, Guerra con Chile o Guerra del 79.

4.1. *La respuesta de Bolognesi*

Luego de llegar a Chacalluta –al norte de Arica– junto a sus tropas y de recibir a nuevos regimientos, el general chileno Manuel Baquedano[187] se propuso bombardear el lugar ocupado por el coronel Francisco Bolognesi[188]. Antes de efectuar el ataque, Baquedano envió –el 5 de junio de 1880– una comitiva[189] encabezada por el sargento mayor José de la Cruz Salvo[190] al cuartel enemigo en Arica para obtener la rendición del ejército peruano. Tras conocer el motivo de la visita, el coronel Francisco Bolognesi respondió "Tengo deberes sagrados que cumplir y los cumpliré hasta quemar el último cartucho", frase históricamente célebre y actitud ética, respaldada por los jefes militares, que ha dejado un ejemplo de alta moral y responsabilidad para la historia nacional: la patria no se vende, se defiende hasta morir.

Esta resolución fue la que inspiró a Juan Lepiani el cuadro *La respuesta de Bolognesi* (1891), primera escena de la historia nacional en su producción artística. Cuando estalló la guerra, el pintor tenía quince años y desde entonces abrigó "el deseo de inmortalizar los principales hombres de esa memorable jornada" (Archivo Juan O. Lepiani, [Manuscrito inédito]).

El lienzo, de amplio formato y firmado en el margen inferior derecho, fue elaborado en Lima durante "15 meses de incesante trabajo" (Crónica: Cuadro, 1891, p. 2). Según *El Comercio* del 9 de setiembre de 1891, la obra –ya

---

[187] General chileno (1823-1897). Dedicado a la milicia desde muy joven; participó en la guerra contra la Confederación Peruano-Boliviana (1838), así como en las batallas libradas durante la Guerra del Pacífico (1879-1881), tras las que regresó a Chile para anunciar su candidatura a la presidencia en 1881. Posteriormente, desempeñó cargos políticos, entre ellos, la presidencia incidentalmente (29-31 de agosto de 1891) (*Chile a color…,* 1983, pp. 841-854).

[188] Coronel peruano, comandante general de la plaza de Arica (1816-1880). Se trasladó junto a su familia a Arequipa, en donde estudió y trabajó como tenedor de libros. Ingresó al ejército en 1853; fue progresivamente destacado en la carrera militar, como parte de la cual realizó viajes a Europa con el objetivo de estudiar y adquirir artillería. Tuvo importante participación en la campaña del sur hasta que encontró la muerte durante la Batalla de Arica, el 7 de junio de 1880 (Tauro del Pino, 2001, pp. 377-378).

[189] La escolta de Cruz Salvo la componían el capitán Enrique Salcedo, el alférez Santiago Faz, un abanderado, una corneta y dos ordenanzas (Vargas, 1980, p. 82).

[190] Militar y abogado chileno (1842-1917). Inició la carrera militar en 1860 y paralelamente estudió leyes, graduándose en 1870. Se reintegró al ejército con el grado de Capitán al iniciarse la guerra contra Perú y Bolivia. En 1880, un accidente le hizo perder la mano derecha, por lo que se retiró del conflicto antes de ingresar a Lima y volvió a Chile para dedicarse a la redacción (*Chile a color…,* 1983, pp. 963-964).

culminada– se exhibiría en el Palacio de la Exposición desde el 20 de aquel mes; de igual manera, el artículo informó que el pintor ya contaba con una oferta de "compra por la cantidad de 15000 soles" (Crónica: Cuadro, 1891, p. 2).

El 6 de junio del año siguiente (1892), la tela fue rifada entre más de ciento cuarenta números adquiridos (Anuncios especiales, 1892, p. 2) "a dos soles el boleto" (Zanutelli, 1982, p. 10), dato que sugiere la acogida y trascendencia que tuvo la representación de un hecho reciente en aquella época.

Una década después, el *Boletín Municipal* de Lima N° 88 publicó un documento del 13 de mayo de 1902 el cual advertía que el óleo *La respuesta de Bolognesi,* "en virtud de un decreto expedido por la Alcaldía con fecha 17 de Marzo de 1893", estaba depositado en el local del Club Internacional Revólver; asimismo, miembros de la alcaldía reclamaban la devolución y el traslado de la obra a una dependencia municipal, como "la planta alta del Palacio de la Exposición", en donde se ubicaba "una galería de pinturas, de propiedad del H. Concejo, en la cual tendría lugar conveniente el cuadro en referencia" (Sindicatura: Oficios, 1902, p. 703).

Posteriormente, Emilio Gutiérrez de Quintanilla refirió que el Club Internacional Revólver había entregado *La respuesta de Bolognesi* al Museo Nacional, el 25 de abril de 1907, en donde estuvo expuesta hasta 1916 (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, p. 67), cuando, "ejerciendo su derecho de propiedad", el club la reclamó y colocó en su local (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, p. 491). Como se aprecia, los comunicados entre el Club Revólver y la Municipalidad de Lima resultan confusos.

Actualmente, la obra está expuesta en el Museo de los Combatientes del Morro de Arica[191], institución dirigida por el Ministerio de Defensa del Perú (Imagen 55).

[191] Ubicado en la casa donde nació Francisco Bolognesi –hoy jirón Cailloma 125, Cercado de Lima–, declarada monumento nacional el 29 de enero de 1962 por Ley N° 13939, documento que también dispuso el establecimiento de un museo en aquel lugar. El gobierno de Velasco Alvarado, por D.S. N° 021-74/VI del 19 de marzo de 1974 determinó la conversión del inmueble en el Museo de los Combatientes del Morro de Arica (Miranda, 1980, p.320).



Imagen 55. Juan Lepiani (1891). *La respuesta de Bolognesi.* Óleo sobre tela, 275 x 383 cm. Museo de los Combatientes del Morro de Arica. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano.

El lienzo, de grandes dimensiones y formato apaisado, está organizado en dos planos consecutivos: en el primero, formando una media luna, se distribuyen dieciséis militares, todos atentos e inmóviles debido a la tensión generada por el encuentro con Cruz Salvo, ubicado en el extremo izquierdo, en el vano de acceso a la sala. El segundo plano corresponde al espacio que acoge la entrevista, el cuartel peruano en Arica, ambiente bastante sencillo que cuenta con una mesa de madera y un reloj de pared.

En el aspecto estrictamente formal, Lepiani se valió del uso de la línea para señalar el espacio arquitectónico a través de vanos en los muros y maderos en el suelo, así como para reforzar el sentido de profundidad en la escena. El dibujo delimita los contornos de los personajes, cuyo modelado se consolida con el juego de luces y sombras. La iluminación, de tipo natural, tiene su origen fuera de la escena e ingresa en ella a través de los vanos de la izquierda, principal fuente de luz que el sargento chileno interrumpe, y la ventana, encima del reloj a la derecha; asimismo, modifica la intensidad de los colores, entre los que predominan el azul y el rojo de los uniformes por sobre los tonos marrones de la habitación.

La selección y elaboración de este asunto fue todo un reto para el pintor. En una entrevista a Jacinto García, cónsul de Argentina en Perú, este recordaba haber sugerido a Lepiani dicho episodio. Añade que, tras hacerlo:

> Titubeó en un principio Lepiani advirtiendo que la magestad del momento trágico de la respuesta requería un perfecto conocimiento de la situación, una recomposición detallada y acabada de la escena inmortal en que el guerrero peruano contestara á las instancias de rendición del comandante chileno Salvo, que él no se sentía con disposiciones de alcanzar desgraciadamente. (Archivo Juan O. Lepiani, "'La Respuesta de Bolognesi' y el pintor Lepiani")

A esta inseguridad inicial se opuso la insistencia de García quien, valiéndose de su cargo diplomático, se comunicó por carta con Roque Sáenz Peña[192], presente en la histórica entrevista y sobreviviente de la batalla de Arica, a quien le pidió narrar "el hecho legendario en la forma misma en que se produjo" (Archivo Juan O. Lepiani, "'La Respuesta de Bolognesi' y el pintor Lepiani"). Con la respuesta del argentino se logró pormenorizar el acontecimiento y cuidar la veracidad representativa, que iba "desde la exactitud en los uniformes hasta la posición de jefes y oficiales en derredor del héroe" (Archivo Juan O. Lepiani, "'La Respuesta de Bolognesi' y el pintor Lepiani").

Roque Sáenz Peña no fue la única fuente directa de aquel evento, Lepiani declaró en 1927:

> Siendo aún muy joven, inspirado por el amor a mi patria y lleno de admiración por el coronel Bolognesi y los que lo acompañaron en la defensa del morro pinté mi primer cuadro histórico que titulé: *La respuesta de Bolognesi.* Durante el trabajo de este cuadro muchas veces tuve la visita del coronel y doctor José del Carmen La Torre[193], del capitán de navío José Sánchez Lagomarsino[194] y del coronel Nieto (entonces capitán). (Una carta…, 1927, p. 1)

---

[192] Político y diplomático argentino (1851-1914). Estudió derecho; se desempeñaba como diputado cuando Chile declaró la guerra al Perú y decidió viajar a Lima para ofrecer sus servicios. Se incorporó al batallón Iquique, con el que participó en las batalla de San Francisco, Tarapacá, y Arica, durante la cual fue herido y hecho prisionero. Posteriormente, trabajó para el Ministerio de Relaciones Exteriores, fue presidente de Argentina entre 1910 y 1914 (Tauro del Pino, 2001, pp. 2329-2330).

[193] Coronel peruano (1847-1912). Abogado de profesión; al estallar la guerra, se dirigió a Iquique como voluntario. Asumió la jefatura del estado mayor antes de la batalla de Arica, tras la cual fue hecho prisionero. Después de su retorno, ocupó distintos puestos: fue diputado de Moquegua, cónsul del Perú en Iquique, prefecto de Lima e intendente de guerra (Milla, 1986, pp. 180-181).

[194] Marino peruano (1844-1898). Participó en la campaña que Castilla condujo al Ecuador y enfrentó a los españoles en 1866. Solicitó su retiro en 1869 para incursionar en política. Se trasladó a Arica y se desenvolvió activamente durante la guerra con Chile hasta que fue

Este vínculo con algunos de los protagonistas de la entrevista permitió al artista conocer la identidad de los militares. De acuerdo al historiador Gerardo Vargas Hurtado:

> Quince fueron los jefes que asistieron a la junta de guerra antes recordada, los mismos que figuran en el cuadro de Lepiani "La Respuesta". Hé aquí sus nombres: Coroneles: Francisco Bolognesi, José Joaquín Inclán[195], Justo Arias y Aragüéz[196], Marcelino Varela[197], Alfonso Ugarte[198]; Comandantes: Moore[199], Manuel J. La Torre, Ramón Zavala[200], Roque Sáenz Peña, Francisco Cornejo, Benigno Cornejo, Francisco Chocano, Bustamante[201], Ayllón[202], Capitán de Fragata José Sánchez Lagomarsino. (Vargas, 1980, p. 87)

---

hecho prisionero en 1880. Tras volver al Perú, apoyó la revolución de Cáceres contra Iglesias (Tauro del Pino, 2001, pp. 2365-2366).

[195] Coronel peruano (1818-1880). Se incorporó al ejército en 1838: sirvió a Castilla durante la campaña contra Echenique, participó en el combate del Dos de Mayo (1866). Ocupó cargos políticos en Tacna, Moquegua y el Callao. Al declararse la guerra con Chile, se trasladó al sur y defendió Arica hasta caer abatido (Tauro del Pino, 2001, pp. 1281-1282).

[196] Coronel peruano (1825-1880). En 1841 se inició en el ejército al incorporarse al batallón Legión Peruana. Participó en la defensa del Callao (2 de mayo de 1866) ante la intervención española y ostentaba el grado de coronel cuando Chile declaró la guerra al Perú. Murió en la batalla de Arica tras recibir siete balas y dos bayonetazos (Tauro del Pino, 2001, pp. 219-220).

[197] Coronel peruano. Participó en la defensa del Callao en 1866. Se reincorporó al ejército durante la guerra del Pacífico y organizó el batallón Artesanos de Tacna, del cual fue jefe y con el que participó en la batalla de Arica. Falleció a consecuencia de las heridas de guerra (Miranda, 1980, pp. 131-132).

[198] Coronel peruano (1847-1880). Dedicado al comercio, en 1876 fue elegido alcalde de Iquique. Luego de declarada la guerra, se incorporó al ejército y ofreció su fortuna personal para solventar las necesidades defensivas. Organizó el Batallón Iquique N° 1 con sus propios recursos, participó en las batallas de San Francisco y Tarapacá; en Arica se inmoló lanzándose del morro con la bandera nacional para que esta no cayera en manos enemigas (Tauro del Pino, 2001, p. 2625).

[199] Capitán de navío Juan Guillermo Moore (1833-1880). Estudió ingeniería en Londres; al morir su padre interrumpió sus estudios para ingresar a la marina inglesa, en 1850. En el Perú participó en la campaña contra Ecuador (1859-1860) y tuvo un importante desempeño durante la campaña marítima en la guerra con Chile, así como en la defensa de Arica, en donde luchó junto a Bolognesi hasta encontrar la muerte (Tauro del Pino, 2001, p. 1715).

[200] Teniente coronel (1853-1880). Interrumpió su educación para responsabilizarse de los negocios de su padre, quien había muerto. Radicado en Lima a raíz de la guerra con Chile, ofreció sus servicios. Formó el batallón número 11 de la Guardia Nacional y costeó sus gastos. Se trasladó al sur y participó en las batallas de San Francisco, Tarapacá, Alto de la Alianza y Arica, donde falleció (Tauro del Pino, 2001, p. 2828).

[201] Coronel Mariano E. Bustamante (1831-1880). Se alistó como soldado en 1843. Participó en la batalla de La Palma (1855), en la toma de las islas de Chincha (1864) y en el combate del Dos de Mayo (1866). Durante la guerra con Chile, se desempeñó como coronel en la batalla de Tarapacá (1879) y, como jefe del estado mayor, en la de Arica, durante la cual murió (Milla, 1986, p. 181).

[202] Comandante Juan Pablo Ayllón (1834-1881). Ingresó al Colegio Militar en 1851. Como miembro de la artillería, enfrentó a España en el combate en el Callao (1866) y fue destacado

Es necesario mencionar que, a pesar de que textos posteriores de carácter histórico -como los de Jorge Basadre o Manuel Zanutelli- se basan en la obra de Vargas Hurtado, no existe unanimidad con respecto a las personalidades presentes en aquel acontecimiento. Por otro lado, la Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia cuenta con un esquema de este cuadro de Lepiani (Imagen 56) en el cual se ha identificado a todas las personalidades en escena: 1) Coronel Francisco Bolognesi Cervantes, 2) Coronel José Joaquín Inclán Gonzáles Vigil, 3) Coronel Alfonso Ugarte Bernal, 4) Capitán de Navío Juan Guillermo Moore Ruiz, 5) Coronel Marcelino Varela Barrios, 6) Coronel Justo Arias Aragüez, 7) Teniente Coronel Ricardo O'Donovan Córdova[203], 8) Teniente Coronel Medardo Cornejo[204], 9) Teniente Coronel Manuel C. de la Torre Barbachan, 10) Capitán de Fragata José Sánchez Lagomarsino, 11) Teniente Coronel Francisco Cornejo, 12) Coronel Mariano E. Bustamante Mantilla, 13) Teniente Coronel Ramón Zavala Suarez, 14) Teniente Coronel Juan Pablo Ayllón Herrera, 15) Teniente Coronel Roque Sáenz Peña Lahitte, 16) Parlamentario chileno Sargento mayor Juan J. de la Cruz Salvo.

---

al Ejército del Sur al iniciarse la guerra con Chile. Durante la batalla de Arica, fue hecho prisionero y luego conducido a Chile, en donde enfermó gravemente y falleció (Tauro del Pino, 2001, p. 265).

[203] Militar peruano (1836-1880). Se enroló al ejército para secundar la revolución de Echenique. Posteriormente, participó en la defensa del Perú frente a España (1864-1866), tras lo cual se retiró del servicio activo. Luego de ser declarada la Guerra con Chile, participó en la campaña del sur. Falleció durante la batalla de Arica (Tauro del Pino, 2001, pp. 1821-1822; Milla, 1986, pp. 335-336).

[204] Militar peruano (1850-¿?). Se inició en el servicio militar en 1864, especializándose en artillería. Participó de la defensa del morro de Arica; luego de la batalla fue hecho prisionero, pero huyó a Buenos Aires. Regresó al Perú en 1891 y fue coalicionista en 1895 (Milla, 1986, pp. 51-52).

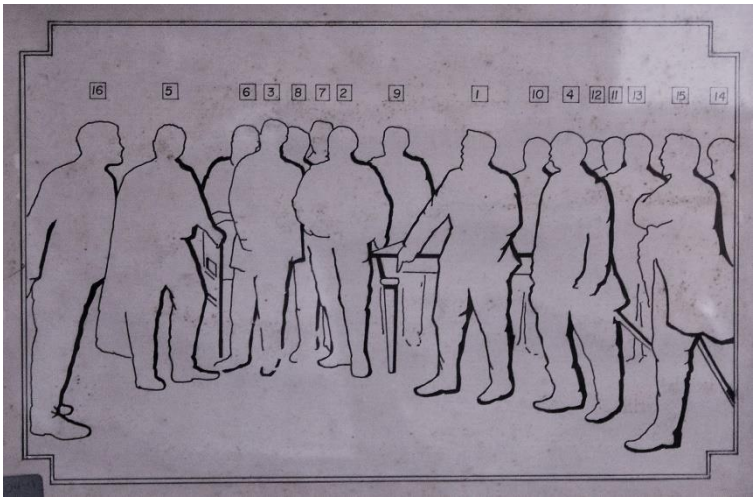

Imagen 56. Personajes del óleo *La respuesta de Bolognesi* de J. O. Lepiani. Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño.

En lo que respecta al atuendo, si bien comparten los colores, hay diferencias en el uniforme del enviado chileno. Cruz Salvo, en el lienzo, viste chaqueta azul con puños y cuello rojos, este último contrasta con el cuello de la camisa blanca. Sobre sus hombros, los galones indican el grado militar que le corresponde. El pantalón, también azul, presenta al costado una franja roja que recorre de largo la pierna; esta prenda se oculta en las botas marrones con espolines.

Por su parte, el coronel Francisco Bolognesi luce chaqueta azul con botamangas y cuello rojos; sobre los hombros, galones dorados, color que comparten el cinturón y los botones abrochados en una línea central. El pantalón, rojo carmesí, se oculta en las botas. Su indumentaria la completan la espada, que pende del lado izquierdo, y el revólver en la cartuchera, del mismo lado.

Existen contradicciones en las referencias al atuendo de Bolognesi. De un lado, Emilio Gutiérrez de Quintanilla se sobrepasó en 1918 cuando aludió a “la casaca marimacho, con que peleó el glorioso defensor de Arica” y que, según él, había sido “desfigurada por Lepiani en su cuadro *La Respuesta de Bolognesi,* debido a la falta de modelo verdadero” (Gutiérrez de Quintanilla, 1921, p. 111). Por otro lado, el texto *Evolución histórica de los uniformes del Ejército del Perú (1821-1980)* indica que “el uniforme usado por los oficiales peruanos al iniciarse la guerra del guano y el salitre […] se componía de

casaca corta azul turquí, con dos líneas derechas de ocho botones al pecho" (Medina & Mendoza, 2005, p. 110). Sin embargo, la descripción proporcionada por Claudio Fernández y Patricio Greve al respecto del uniforme del coronel coincide con aquella que plasma Lepiani, imagen a la que solamente añaden los espolines (Fernández & Greve, 2006, p. 142).

La mayoría de los hombres en la escena presenta similares características en la vestimenta; dos de ellos cuentan, además, con un sobretodo azul. Hay un único hombre –ubicado a la derecha del grupo, a la izquierda de Bolognesi– vestido con saco y pantalón azul; el calzado y el ornado de las mangas indican que es de la marina, se trata del capitán de navío Juan Guillermo Moore.

A pesar de tratarse de su primer lienzo histórico, Juan Lepiani supo contrarrestar las dificultades. Luis Varela y Orbegoso resaltó que "En todo el país se aplaudió la obra de ese, entonces, joven artista que, casi sin recursos, había llevado á cabo una obra que revelaba extraordinario aliento" (Clovis, 1922b, p. 1).

Antes de que el óleo estuviese culminado, ya se hablaba de la composición. El 20 de julio de 1891, un artículo de *El Comercio* expresaba felicitaciones al artista por haberse sobrepuesto a su edad y a la ausencia de una enseñanza académica para lanzarse a pintar una obra de gran envergadura (Crónica: Un…, 1891a, p. 2). El texto, cuyo autor desconocía que el lienzo aún no estaba terminado, señaló:

> con respecto a la ejecución, como es el dibujo, colorido y claro oscuro, es de exigir algo; en cuanto á la parte filosófica que la constituye: la invención y composición, es una obra de mérito.
>
> Los personajes están dispuestos de una manera armoniosa, guardando unos con respecto á los otros una juiciosa variedad, unida á las naturales y expresivas actitudes.
>
> […]
>
> La concepción del joven Lepiani es la de un artista de vuelo, y aunque su obra tiene que resentirse de los efectos que hemos indicado y de que él no es responsable; hay que reconocer en él un verdadero aficionado con dotes pocos comunes, todo lo que hace abrigar la esperanza de que podrá con la experiencia, el estudio y la práctica, ser un artista de mérito. (Crónica: Un…, 1891a, p. 2)

Al día siguiente, el autor de la reseña tuvo que modificar el comentario luego de enterarse que el pintor todavía no había dado sus últimas pinceladas a la tela:

> De suerte que solo queda en pie de nuestra crítica la parte favorable, esto es la grandeza de la concepción, el plan bien meditado, y los efectos generales, que como dijimos honran al autor y revelan al artista de vocacion y con facultades y preparacion bastante. (Crónica: un…, 1891b, p. 2)

El 9 de setiembre, el mismo medio publicó, tras haber observado nuevamente *La respuesta de Bolognesi*:

> La perspectiva que presenta es de un efecto admirable. En primer término se destaca la figura de Bolognesi en una actitud digna como debió ser la del héroe al contestar "quemaremos el último cartucho", no como el actor que declama, sino como el hombre de valor sereno que está decidido a sostener con su vida lo que dice. (Crónica: Cuadro, 1891, p. 2)

Asimismo, el artículo se refirió a la imagen de las otras personalidades, cuya fisonomía expresa la firmeza de la valiente decisión. Finalmente, debido a su tamaño, se comparó el cuadro con *Los funerales de Atahualpa* y se concluyó en que la obra de Lepiani debía "ser orgullo para su autor y una satisfacción para todos los que se interesan por el adelanto de las bellas artes en nuestra patria" (Crónica: Cuadro, 1891, p. 2).

Posteriormente, en 1902, el diario *El Tiempo* del 6 de julio publicó un texto, firmado por Moliére, en el que se hacía referencia a los personajes, pero ahora no sólo para aludir a sus expresiones, sino también a su simbolismo:

> Los héroes, *encojonados,* y ese Mayor Salvo, abriendo las puertas de la libertad, bañado en luz, en tanto que los nuestros, (*prisioneros), permanecen* en la sombra, son figuras *elocuentes.* (Moliére, 1902, p. 2)

En otras palabras, el sargento mayor Juan de la Cruz Salvo como vocero de la propuesta de sometimiento personifica una salida facilista sin mayor derramamiento de sangre, opuesta al ideal peruano de los coroneles y oficiales quienes, por sus convicciones, prefieren morir luchando antes que subordinarse a las fuerzas chilenas.

La acogida de la obra de Juan Lepiani además de ser reconocida en la pluma de algunos escritos de la época, se observa en la reproducción del cuadro en la prensa para celebrar el centenario del nacimiento de Francisco Bolognesi (1916), así como para la batalla de Arica, conmemoración para la

cual destacamos la revista *Mundial* N° 58, en la que aparece una copia de *La respuesta de Bolognesi* de Lepiani (La respuesta…, 1921) en la portada.

En el ámbito académico, *La respuesta de Bolognesi* ha sido objeto de estudio de pocos autores. Al frente de ellos, se encuentra la historiadora Nanda Leonardini, quien en su tesis doctoral, *Los Italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (1998), hizo mención al lienzo en dos ocasiones: la primera, para aludir a su tema y simbolismo (p. 172); la segunda, para referirse a su localización y a su veracidad histórica (p. 268). Más adelante, en el artículo "El rescate de la identidad en la pintura de Juan Lepiani Toledo" (2003), insistió en los aspectos ya mencionados y apuntó también al hieratismo en la actitud de los actores, característica de la que se valdría el artista para dar solemnidad al instante relatado (p. 52). Posteriormente, en "Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú", además de clasificar la iconografía republicana peruana en cuatro períodos[205], colocó la producción de Juan Lepiani dentro de la segunda etapa, a la que denominó "Hacia un renacimiento", que abarcaba la producción artística desde 1887, después de la Guerra del Pacífico, hasta 1919, final de la República Aristocrática (Leonardini, 2009, p. 1259). Asimismo, consideró como los asuntos más significativos "aquellos referidos a la Guerra con Chile, por su cercanía histórica y dolor con heridas abiertas" (p. 1262). De ahí que las telas de Lepiani -*La respuesta de Bolognesi* entre ellas- revaloren "el coraje patriótico y la identidad peruana de una nación que renacía de sus propias cenizas" (p. 1262). El último texto de la misma investigadora en que se refirió al cuadro en estudio es "Cuatro episodios de la Guerra del Pacífico. Juan Lepiani" (2014); en él, dada la especificidad del tema, además de tratar los aspectos antedichos, realizó una descripción formal más detallada de cada tela (pp. 84-92).

Luis Ugarte Ronceros, en el diccionario biográfico *Nuestros Artistas,* proyecto que dejó inconcluso hacia 1948 y que se publicó póstumamente en el 2005, consideró la vida y obra de Juan Lepiani y calificó *La respuesta de Bolognesi* como aquella que "formaría el comienzo de su brillante carrera artística" (p. 62); de igual manera, reconoció*:*

[205] El primero iba de 1821-1879; el segundo, de 1887-1919; el tercero, de 1919-1930; y el cuarto, de 1968-1975 (Leonardini, 2009, p. 1259).

> En este gran lienzo que desde luego se reciente de la falta completa de escuela hay que admirar antes que nada la concepción artística que no puede ser ni más atrevida ni más grandiosa pues a pesar de las muchas deficiencias que tiene el asunto está presentado, a parte de su verdad histórica con toda la majestad del caso: Lepiani ha salvado lo trivial y nos ha presentado al vivo la sublime escena de Arica. (p. 62)

No debemos dejar de lado al artista plástico Mario Quezada Orellana quien, en el primer capítulo de su tesis de licenciatura (2007), organizó la producción de Lepiani en tres etapas. De acuerdo a esta propuesta, *La respuesta de Bolognesi* estaba ubicada dentro del segundo período (1895-1904) (p. 6); sin embargo, Quezada cometió un error al registrar 1898 como la fecha del óleo (p. 6a), dato al que se suma la insuficiente delimitación estilística propuesta para cada etapa de la obra del pintor.

Cabe mencionar que nuestro objeto de estudio no sería el único lienzo del mismo asunto trabajado por Lepiani. De acuerdo a los datos obtenidos en la entrevista a Jacinto García, durante su permanencia en Roma, hacia 1909, el artista obtuvo un "encargo del doctor Sáenz Peña, ministro á la sazón de la Argentina en Italia, para hacer una copia en grande de su elogiada creación" (Archivo Juan O. Lepiani, "'La Respuesta de Bolognesi' y el pintor Lepiani"), dato corroborado por el mismo artista[206]. Dicha fuente indica que el cuadro fue retocado, no sólo por Lepiani, bajo indicaciones de Sáenz Peña, sino también por el pintor Ribas, cusqueño residente en Italia, descrito como "artista brillante, […] un anónimo, un olvidado", a quien se encargó simular el envejecimiento de la pintura, de manera que "Sáenz Peña tuvo entonces una obra á su gusto" (Archivo Juan O. Lepiani, "'La Respuesta de Bolognesi' y el pintor Lepiani").

Por otro lado, otros artistas también se ocuparon de evocar la solemne respuesta de Francisco Bolognesi. Dicho acontecimiento, con el patrocinio de la Asamblea Patriótica Bolognesi, fue llevado al teatro, escenario donde se originó la fotografía (Imagen 57) de 1897 (Leonardini, 2014, p. 85). En ella, el orden de los actores y la escenografía hacen evidente el parecido con la

[206] Lepiani realizó dos copias de sus cuadros para Sáenz Peña (Una carta…, 1927, p. 1).

composición de Juan Lepiani. Dato singular es que la fotografía haya sido considerada erróneamente como imagen real del acontecimiento histórico[207].



Imagen 57. *La respuesta de Bolognesi* (1897). Fotografía. Fuente: http://clioperu.blogspot.pe/

Destaca también el español Agustín Querol[208] quien, en 1902, obtuvo el primer premio del concurso de escultura organizado por la Municipalidad de Lima[209]. Su proyecto, denominado *Salve, Patria, Fides* (Villegas, 2016, p. 381), fue "trabajado en la fundición Artística Marriera y Campiens de Barcelona, e inaugurado el 3 de junio de 1906" (Castrillón, 1991, p. 341) en la plaza Bolognesi. La obra de Querol rinde homenaje a los defensores de Arica y está compuesta por una gradería a la que sigue un basamento cruciforme, elemento a resaltar ya que cuenta con un relieve en bronce sobre cada frente: el anterior y el posterior cuentan con la dedicatoria y una lista de los homenajeados, respectivamente; en los laterales se reprodujo, de Juan Lepiani, *La respuesta*

[207] "En esta fotografía solo se hallan once de los quince oficiales que contestaron al mayor chileno Juan Salvo que su resolución sería combatir hasta la muerte" (Zanutelli, 2014, p. 116). "Extraordinaria fotografía de Bolognesi y su Estado Mayor, en Arica, captada algunos días antes del asalto chileno" (Quezada, 2007, p. 49).

[208] Escultor catalán (1860-1909). Fue aprendiz de Domènec Talarn y de los hermanos Vallmitjana en Barcelona. Una pensión le permite estudiar en la Academia Española de Bellas Artes de Roma hasta 1892. Luego de una exitosa carrera, decide instalarse en Madrid, en donde se desempeña como director del Museo de Arte Moderno hasta 1909, año de su deceso (Castrillón, 1991, pp. 341-343).

[209] El segundo premio fue otorgado al proyecto *Resurgit* del italiano Alessandro Biggi y a *Pershelles* de los franceses Charles Perron (escultor) y L. Siffert (arquitecto); el tercer premio, a *Roma* del italiano Giulfo Fadolini; y el cuarto, a *Gloria* del italiano Ricardo Secchi (Miranda, 1980, pp. 292-293).

de Bolognesi (Imagen 58), relieve con ligeras diferencias en la postura de algunos personajes con respecto al original pictórico.



Imagen 58. Agustín Querol (1905). *Monumento a Bolognesi.* Detalle. Relieve en bronce. Plaza Bolgonesi. Fotografía: Omar Saldaña. Edición: Marco Loo Zambrano.

Este cuadro también fue copiado en los pinceles de José Effio en un óleo de menores dimensiones (Imagen 59). Los protagonistas de la escena son más rígidos y de menor altura que aquellos en la tela de Lepiani. La copia de Effio se ubica en el Museo de los Combatientes de Arica, la cual habría sido reproducida en la portada de la revista *Mundial* N° 58 (*La respuesta*…, 1921).



Imagen 59. José Effio. *La respuesta de Bolognesi.* Copia de Lepiani. Óleo sobre tela. Museo de los Combatientes del Morro de Arica. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano.

Posteriormente, la composición de Lepiani fue nuevamente copiada (Imagen 60) en 1988, con tonos más oscuros e iluminación reducida, por C. Vizcarra, de quien no se ha obtenido mayores datos biográficos.



Imagen 60. C. Vizcarra (1988). *La respuesta de Bolognesi.* Copia de Lepiani. Óleo sobre tela. Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano.

Estas obras demuestran que el óleo de Juan Lepiani ha sido referente importante para representar el hecho histórico. Los ecos de su obra, como se ha observado, no sólo resuenan en la crítica, la prensa y el arte de la época en que vivió el pintor, sino también en formatos posteriores. En la prensa, *La respuesta de Bolognesi* continuó vigente. Evaristo San Cristóval, en un artículo de *La Crónica* del 2 de mayo de 1950, catalogó a Lepiani como aquel artista al que le "cupo sobresalir entre todos" los que representaron la Guerra con Chile "por la originalidad y belleza de sus cuadros". Asimismo, consideró dos de sus lienzos como los principales, uno de ellos, *La respuesta de Bolognesi*, tela en la que gracias al "pincel, revive y palpita el heroísmo peruano" (San Cristóval, 1950, p. 2).

Es de suma importancia reconocer la presencia de la obra de Lepiani en el material educativo peruano. Los textos escolares, a los que siguen las láminas Huascarán (N° 140) o Navarrete (N° 78, 488), son las principales fuentes que han contribuido a perennizar el cuadro de Lepiani como hecho histórico en el público no necesariamente docto en materia artística. Por su

parte, los textos especializados de historia han sabido dar crédito a la imagen emblemática, como *La batalla de Arica* de Gerardo Vargas Hurtado (1980, s.p.), ediciones recientes de *Historia de la República del Perú* de Jorge Basadre (2005, p. 74) o *La epopeya del Morro de Arica: 7 de junio de 1880* (1980, s.p.), texto publicado por la Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú, por solo mencionar algunos.

4.2. *El último cartucho*

La campaña del sur, que comprendió el período entre noviembre de 1879 y junio de 1880, concluyó con la batalla de Arica.

En la mañana del 5 de junio de 1880, luego del rechazar la capitulación propuesta por la comitiva chilena, se inició el ataque enemigo; debido a la escasez de recursos bélicos, la respuesta peruana fue limitada; sin embargo, resistieron durante cinco horas (Vargas, 1984, p. 126), cuando terminó el hostigamiento.

El día siguiente, al enfrentamiento por tierra se sumó el apoyo de la escuadra; Chile contaba con las naves Cochrane, Covadonga, Loa y Magallanes, mientras que el Perú se valió del monitor Manco Cápac; al cesar el cañoneo a las cuatro de la tarde, la Covadonga tenía daños de consideración a causa de un incendio y en el Cochrane se habían producido bajas (Vargas, 1984, p. 127).

El 7 de junio fue la ofensiva final, iniciada en la madrugada. 1600 hombres defendieron el territorio frente a más de 5000 chilenos (Cayo, 2004, p. 87); ambos ejércitos contaban con baterías e infantería. La lucha se llevó a cabo paralelamente en los fuertes del este y del norte, luego en Cerro Gordo, y culminó en el Morro. La batalla llegó a su fin a las nueve de la mañana (Vargas, 1984, p. 130); sin embargo, la destrucción se prolongó en la ciudad de Arica con saqueos, violaciones y muertes (Guerra, 1994, p. 540). Entre los militares caídos estaba el coronel Francisco Bolognesi, quien, al igual que el resto de peruanos, honró su palabra hasta quemar el último cartucho.

La batalla de Arica y el heroísmo de sus protagonistas calaron en la memoria de Juan Lepiani quien, posteriormente, declaró que “La defensa de nuestro suelo hecha por puñales de hombres bravos y resueltos a todo, hasta a

luchar sin elementos, [le] encendía el alma" (Don Quijote, 1928a, s.p.). De ahí que este episodio haya sido motivo de inspiración para realizar, en 1899, *El último cartucho*, óleo de gran formato pintado en Lima y firmado en el margen inferior izquierdo.

Elaborar la tela implicó recopilar datos adecuados ya que Lepiani abrigaba el deseo de representar aquella jornada "no como [su] imaginación haya querido sino como la verdad lo dice" (Archivo Juan O. Lepiani, [Manuscrito inédito]). Para ello contaba con referencias previas que habían sido brindadas por el coronel José del Carmen la Torre, el capitán José Sánchez Lagomarsino y el coronel Nieto (Una Carta…, 1927, p. 1) mientras trabajaba en *La respuesta de Bolognesi.*

Antes de comenzar *El último cartucho*, el presidente Nicolás de Piérola envió al pintor "a Arica para estudiar bien el terreno"; asimismo, Lepiani contó con una recomendación especial para que se le permitiese visitar el morro (Una Carta…, 1927, p. 1). El historiador Gerardo Vagas Hurtado confirma que, en julio de 1898, Juan Lepiani realizó excursiones diarias "al Morro y Cerro Gordo, en cuyos sitios bosquejó su tela; tomando, al mismo tiempo, vistas fotográficas del escenario donde se realizó el sangriento drama" (Vargas, 1919, p. 10). Además, con el fin de conocer el uniforme que vestían los soldados de ambos séquitos, "también hizo exhumar cadáveres de soldados peruanos y chilenos" (Vargas, 1919, p. 10). Todos estos datos sugieren el empeño de lograr acercarse a la "realidad histórica" que por esta época impulsaba la obra del artista.

El *Boletín Municipal* de Lima N° 11 publicó una serie de documentos vinculados al contrato de compra de tres cuadros al óleo de Lepiani, entre ellos la tela en estudio*,* por el precio de doce mil soles plata que servirían para subvencionar sus estudios en Europa (Venta..., 1901, p. 84). Según dicha publicación, el 20 de junio de 1900, el artista entregó a las autoridades ediles "el cuadro titulado *El último cartucho,* en buenas condiciones", el cual fue "colocado en el museo, dándole entrada en el catálogo de la galería de propiedad municipal" (p. 84). Noticias posteriores datan de 1916 (p. 46) y de 1920 (1921, p. 491) en la pluma de Emilio Gutiérrez de Quintanilla, director del

Museo Nacional, quien catalogó esta obra, en la institución que presidía, como lección “de amor patrio i defensa nacional llevada al sacrificio” (1921, p. 491).

Actualmente, el óleo (Imagen 61) está expuesto en el Museo de los Combatientes del Morro de Arica, en Lima.



Imagen 61. Juan Lepiani (1899). *El último cartucho.* Óleo sobre tela, 294 x 490 cm. Museo de los Combatientes del Morro de Arica. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano.

El lienzo, de amplio formato apaisado, muestra una composición organizada en dos espacios divididos por un eje horizontal sobre la base de la sección áurea: el primero corresponde a los dos tercios inferiores, en donde peruanos y chilenos se disputan la victoria en una lucha cuerpo a cuerpo; el tercio superior de la tela coincide con el paisaje en lontananza donde el cielo grisáceo es interrumpido al centro por Cerro Gordo, del que desciende una línea de soldados rumbo al morro de Arica.

Lepiani ha configurado una escena bélica en la que el movimiento enérgico insinuado en las diversas posturas de los protagonistas envuelve al espectador. Es difícil, más no imposible, reconocer a los miembros de cada bando; los soldados chilenos portan uniformes rojo y azul –muy similar al de los altos mandos peruanos– a usanza del ejército francés; se distinguen al portar quepis de brin blanco o quepis azul y rojo (Imagen 62).

Por su parte, la infantería peruana se identifica con dos atuendos debido a que sus miembros provenían de distintas fuerzas armadas: a los soldados del ejército, que visten traje de brin blanco completo y quepí azul, se suman los marineros (Imagen 62), originalmente tripulantes de la fragata Independencia, hundida el 21 de mayo de 1879 en el Combate de Iquique, quienes portan traje de paño azul oscuro y gorra sin visera o boina azul (Fernández & Greve, 2006, p. 143).



Imagen 62. Juan Lepiani (1899). *El último cartucho.* Detalle de un marino peruano (izq.) y dos soldados chilenos (der.).

Imagen a destacar es aquella de Francisco Bolognesi, en el primer tercio inferior, caído mas no vencido; apoyado en el brazo izquierdo, dispara su revólver, semirrodeado por un marinero y algunos infantes peruanos que, en una lucha cuerpo a cuerpo, controlan al tenaz enemigo. El artista resalta este detalle a través de un foco luminoso más intenso en un espacio holgado en comparación al resto de la escena, donde los individuos aglomerados se confunden en la contienda, entre ellos el agresor de Bolognesi, próximo a darle el golpe final con la culata de su arma.

Destacan, de manera secundaria, los cuerpos caídos escorzados en el primer plano, recurso muy empleado en la pintura histórica de batallas. Una de estas figuras, la del centro, corresponde al capitán de navío Juan Guillermo Moore, a quien Lepiani otorga lugar cerca a Bolognesi.

En el tercio medio, Roque Sáenz Peña, quien comparte la misma franja vertical que Bolognesi y Moore, se encuentra de pie, indolente, frente al soldado chileno que lo sostiene del cinturón, momento preciso de su prendimiento. Con estas tres personalidades se sugiere una nueva lectura de la escena: el capitán Moore, marino yacente en primer plano; tras él, el coronel Bolognesi, caído pero dispuesto a agotar hasta la última bala en la lucha;

finalmente, Sáenz Peña, comprometido con el Perú aunque pertenezca al ejército argentino, se mantiene impertérrito en la batalla.

Como se observa, esta escena representa la heroica lucha que protagonizaron no sólo aquellos hombres cuyos retratos identificamos, sino también esos valientes soldados anónimos que defendieron el suelo patrio ante la ferocidad del adversario. En *El último cartucho,* Lepiani simboliza una lección de honor, aquella de los hombres que honran su palabra, acción ética que se sobrepone al éxito del enemigo.

Una vez culminado el lienzo, este fue objeto de diversos comentarios. Emilio Gutiérrez de Quintanilla publicó en las primeras páginas del diario *El País,* del 22 de octubre de 1899, un extenso artículo en el que abordó la tela en estudio. En primer lugar, destacó la elección del asunto, a la que calificó como ejemplar, y contrapuso la ausencia de demanda estatal de obras, resultando el cuadro de Lepiani como una "floración insólita […] digno por ahora de las vitrinas de un museo" (p. 1). Posteriormente se explayó en el análisis de la obra; de los personajes resaltó:

> El Bolognesi de *El último cartucho,* mil i mil veces superior al de la *Respuesta*, eclipsa el resto de la composición, i es un genial destello que descubre la potencia pictórica de Lepiani.
>
> Concebida esta figura sin trivialidades, exceso de contorciones, antes bien, poseída de majestuosa é imponente simplicidad; basta por si sola á decidir el triunfo del artista ganándole estruendoso aplauso. (p. 1)

Por el contrario, de la actitud de Saenz Peña y del chileno que lo hace prisionero dijo "La grosera realidad presentada destruye el efecto estético". Con respecto a los soldados chilenos, el crítico declaró que se había exagerado su corpulencia. Además, notó la completa ausencia de caballos en la tela, los cuales habrían roto la monotonía de los infantes al introducir "nuevos movimientos en la acción" (p. 1); asimismo, indicó que se habría completado la escena principal colocando a distancia a Alfonso Ugarte y su caballo sobre el despeñadero.

Más adelante se juzgó el color, la perspectiva y las proporciones de las figuras, aspectos en los que el crítico observó falencias. Aun así, Gutiérrez de Quintanilla reconoció:

> la idea pictórica se desarrolla de izquierda á derecha con un movimiento pasional bien sostenido, en la diversidad de violentos lances que lo forman, i

> cuyo efecto general, harmonioso por la ordenación, patentiza la fogosidad i rapidez que singularizaron históricamente así el asalto i la toma del *Morro* (p. 1)

Es importante mencionar que dada la proximidad cronológica del hecho histórico, la verosimilitud, que interesaba a Lepiani, también fue un criterio de valoración para el crítico:

> La escena que U. pinta no es la que realizaron los protagonistas del drama, sino una evocación poética, sometida á las leyes de la belleza
>
> […]
>
> Como en los cuadros de batallas, propende el artista á realizar una representación genérica, no debe engolfarse en pormenores i detalles cuyo prolijo estudio sacrificaría el carácter i la unidad de su obra. Le basta preocuparse de la verosimilitud en cuanto al hecho histórico, valiéndose de algún sobresaliente episodio que sirva de base al pensamiento, como expresión típica de la variadísima y compleja realidad.
>
> Esta reducción á una verdad típica, de los infinitos hechos particulares en que se diversifica un acontecimiento, es lo que se llama *estilo.*
>
> Pues hasta á él llega, á mi entender, el señor Lepiani, en la concepción principal de su asunto.
>
> El episodio del Morro, según está representado, resume el drama entero, expresa de la manera más feliz la cumplida palabra de *quemar el último cartucho,* i, de fijo, pasó ó debió pasar como lo entrevió el artista. (p. 1)

Es decir, Gutiérrez de Quintanilla, reconoció que la fidelidad a la realidad histórica no tenía que ser estricta al ejecutar una obra de arte dado que pesaba más la concepción plástica del artista.

Por otro lado, el crítico dijo que el título del lienzo empequeñecía la obra y que 'La Respuesta de Bolognesi' era un nombre que le restituiría la importancia que tenía. Esto se fundamentaba en la comparación de la obra de Lepiani con aquella de Alphonso de Neuville, *Les dernières cartouches* (1873)*,* lienzo de similar denominación que alude a la guerra franco-prusiana; en él se representó a soldados franceses que resisten, dentro de una casa, el ataque del enemigo mientras, desesperadamente, buscan balas en sus cartucheras vacías. Gutiérrez de Quintanilla admitió que ninguno de los actos en la tela francesa tenía la expresión del cuadro de Lepiani pero que la obra de Neuville, debido a su composición, valía más.

Finalmente, luego de aludir a otros pintores occidentales como Jean Gros, Diego Velázquez, Puvis de Chavannes, Rafael, Eugène Delacroix,

Charles Gleyre, Albert Cuyp, Pedro Pablo Rubens, entre otros, Gutiérrez de Quintanilla destacó la genialidad de Lepiani, quien merecía toda clase de estímulos y cuyos triunfos futuros dependían del estudio.

Por su parte, Javier Prado y Ugarteche redactó para la revista mensual *El Ateneo,* de noviembre de 1899, un artículo dedicado a esta tela en la que examinó aciertos y reveses. En principio, Prado reconoció la vocación de Lepiani al desempeñarse en un medio hostil que no le ofrecía "halagadoras ilusiones de un porvenir mejor, como recompensa legítima para sus nobles trabajos" (p. 537); asimismo, consideró su labor artística como original ya que, a diferencia de Merino, Montero, Laso o Ingunza, él buscaba "las emociones fuertes y vivas del género militar en acción de combate", lo cual era "el carácter descollante de su vigorosa pintura" (p. 538). Prado expresó que *El último cartucho,* realizado "modesta y silenciosamente, y con una perseverancia infatigable" (p. 538), tenía como mérito primordial su composición pues:

> Tenía que vencer grave dificultad: concentrar una compleja acción militar, á la que la personalidad de Bolognesi debía al mismo tiempo dar unidad artística, y trascendencia y simbolismo histórico y nacional. Y Lepiani ha vencido su asunto; y no de un modo corriente, sino con esa rara simplicidad y sencillez de composición, que es uno de los grandes triunfos de las obras maestras. En el cuadro de Lepiani se revela, de golpe, en intuición inmediata que domina al espectador, la heroicidad de la acción, centralizada á la vez en la figura inmaculada de Bolognesi, cumpliendo su juramento histórico: *quemando el último cartucho*, y recibiendo la muerte. (Prado, 1899, p. 538)

Luego, se refirió en detalle a tres de los protagonistas, "concepciones que, hábilmente graduadas y armonizadas, unifican y desarrollan, con singular sencillez y espontaneidad, fuerza y sugestión, la acción dramática de *El último cartucho*" (p. 540). Destacó el retrato de Bolognesi, frente al que "se experimenta una emoción avasalladora de respeto y de concentración de espíritu" ya que, al ubicarse en medio de la escena de rencor y muerte, su "semblante pálido y demacrado, pero con expresión de profunda rectitud, la mirada firme y serena, la actitud resuelta, […] se impone como intensa evocación de la más pura grandeza moral" (p. 539). Comparó esta imagen con la de Moore, cuya fisonomía, afirmó, "no era necesaria como en la figura de Bolognesi", de manera que se obtuvo "artístico contraste que contribuye á la variedad de los efectos en las figuras del cuadro" (p. 539). Por último, indicó que Sáenz Peña, de pie al centro de la escena, estaba "bien ideado, pero

reproducido con alguna debilidad", como si "la figura no se hallara concluida, que le faltaran últimos toques", razón por la cual sugirió suprimir "el ultraje personal del chileno que lo hace prisionero" (p. 539).

Un segundo personaje criticado por Prado fue la del "esforzado joven soldado", ubicado atrás de Bolognesi, con la frente vendada, cuya figura –manifestó– a pesar de contrastar en edad con la del coronel, "es de una debilidad física" que "perjudica al efecto buscado" (p. 540).

Posteriormente, resaltó el número de las figuras, "estudiadas con ardoroso cuidado" tanto en su anatomía como en sus actitudes y expresiones, aunque hubiese preferido ampliar la perspectiva para variar las proporciones "pues las figuras [que ocupan dos terceras partes de la tela] saltan y hieren demasiado á la vista" (p. 540). Al referirse al color, dijo que era vivo, encendido y simple, con energía y realidad, pero que aún le faltaba flexibilidad y riqueza. Finalmente, Prado alentó "la poderosa genialidad pictórica de Lepiani" (p. 540), en cuya obra rescató también una función social ya que el espíritu de todo peruano, al contemplar *El último cartucho,* apreciará "en toda su grandeza las acciones que no ha percibido materialmente" (pp. 540-541).

El historiador Gerardo Vargas Hurtado, en su texto *La Batalla de Arica,* publicado en 1921, aludió al lienzo para realzar su verismo histórico, fundado en los apuntes que tomó Lepiani del paisaje y de los uniformes durante "sus diarias excursiones al Morro y Cerro Gordo", a las que él lo acompañó (Vargas, 1980, p. 199). De igual manera, expresó su estima al artista, quien "en posesión de todos sus detalles, ha inmortalizado [la epopeya de Arica] en el lienzo con pasmosa exactitud; otro pintor acaso no habría sabido explotar el tema con más exactitud y acierto" (p. 200).

Al año siguiente, mientras Lepiani se encontraba en Italia, Luis Varela y Orbegoso publicó un artículo en *El Comercio* en el que aludió al lienzo en estudio y reconoció que el pintor había "sabido canalizar su dedicación al arte, en obras genuinamente nacionales, cumpliendo así una labor tan patriótica como artística", "digna del más sincero y entusiasta encomio y del mejor apoyo" (Clovis, 1922b, p. 1).

Así pues, en la pluma de estos autores podemos advertir el acierto que este cuadro significó no sólo por sus calidades plásticas, sino también por haber cumplido el afán historicista que el artista se propuso.

Si concentramos nuestra atención en la prensa contemporánea, podemos tener una idea general de la acogida de esta obra. El cuadro fue motivo de elogio por parte del presidente López de Romaña (El último cartucho, 1899a, p. 2) antes de inaugurarse la exposición, el 22 de octubre de 1899, en la casa Dubois (El cuadro de…, 1899a, p. 2). A fines del citado mes, el inspector de instrucción convocó a los directores de escuelas municipales para coordinar la visita de los alumnos y sus lecciones en presencia del cuadro (El cuadro de…, 1899b, p. 1). Dicha convocatoria surtió efecto, de manera que las visitas de las instituciones educativas y las emotivas lecciones se llevaron a cabo a lo largo del mes de noviembre y la primera mitad de diciembre[210]. De lo expuesto se puede afirmar con toda seguridad que *El último cartucho* cumplió una función didáctica. La exhibición contó con numerosa concurrencia, que no se limitó al entorno escolar, razón por la cual se solicitó y aprobó ampliar la muestra por quince días (El lienzo de…, 1899, p. 2), es decir, hasta el 17 de diciembre (El último cartucho, 1899b, p. 2).

En 1916, con motivo del centenario del nacimiento de Bolognesi, se usó el cuadro en *La Crónica* (Cuadros célebres…, 1916, s.p.) y *El Comercio* (La Torre, 1916, p. 3) para recordar su heroica muerte “en el asalto de Arica” (Cuadros célebres…, 1916, s.p.). Asimismo, el cuadro ocupó la portada de la revista *Mundial* N° 312 (7 de junio…, 1926) y la del N° 364 (7 de junio, 1927), en ambos casos para conmemorar la batalla de Arica.

En el ámbito académico, este es el óleo más abordado por distintos investigadores. La historiadora Nanda Leonardini, en su tesis doctoral, *Los Italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (1998), indica que “*El último cartucho* es una pintura de denuncia a la barbarie con la que los chilenos actúan en la toma del Morro, pues viendo allí vencido a su enemigo, arremeten contra él sanguinariamente, a bayoneta calada” (p. 173),

[210] Dichas visitas y su impacto han sido registrados en *El Comercio* los días 6, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 24 y 27 de noviembre así como el 2 y el 10 de diciembre.

actitud descontrolada que atribuye al consumo de la “chupilca del diablo” (pp. 172-173). Leonardini remarca que:

> Lo interesante del óleo de Lepiani es precisamente el frenesí incontrolable, manifestado en un cuadro de gran envergadura, con mucho movimiento e innumerables personajes, donde la imagen de la guerra, a pesar de la derrota, es de carácter epopéyico. (1998, p. 173)

Más adelante, en el artículo “El rescate de la identidad en la pintura de Juan Lepiani Toledo” (2003), la autora remarca que *El último cartucho* corresponde al grupo de cuadros en los que el artista “relata sangrientos pasajes” y representa a la multitud agitándose “en un torbellino rodeado de muerte […] lleno de pasión histórica” (pp. 52-53), aspecto en el que insiste en el texto “Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú” (2009), en el cual también resalta los episodios referidos a la Guerra con Chile como “los más significativos” entre los diversos pasajes de la historia nacional que trata el pintor (p. 1262). Finalmente, en “Cuatro episodios de la Guerra del Pacífico. Juan Lepiani” (2014), la autora volvió sobre los elementos ya tratados y añadió a pie de página que el artista terminó el óleo “pocos días antes de partir por segunda vez a Italia” (p. 89), dato al que debemos complementar la información obtenida pues la tela, en noviembre de 1899, ya estaba culminada; durante el primer semestre de 1900 se negocia su adquisición por parte del Concejo Provincial de Lima y es esta obra la que garantiza la subvención que obtiene Lepiani para realizar, efectivamente, su segundo viaje a Europa en julio de 1900.

Por su parte, el pintor Mario Quezada redactó su tesis de licenciatura, *Esbozos iconológicos acerca de “El último cartucho” de Juan Lepiani,* en la cual se propone “rescatar la obra de Juan Lepiani a través del estudio de uno de sus más interesantes y enigmáticos lienzos” (2007, p. I). Con tal fin, organiza su estudio en cuatro capítulos: el primero corresponde a la vida y obra del artista; en tanto que los otros tres están dedicados a la aplicación de cada uno de los niveles del método iconológico de Erwin Panofsky a *El último cartucho*.

Como parte del nivel primario (segundo capítulo), realiza una lectura formal en la que aborda la composición, la figuración, la perspectiva, los conjuntos sintagmáticos, la luminosidad, la precisión, la linealidad, la espacialidad y la cromaticidad. No obstante, en este mismo acápite incluye una

reseña del episodio histórico representado, así como la identificación de los principales personajes; aspectos, ambos, que lo apartan del nivel preiconográfico o primario y que corresponden, más bien, al siguiente.

En el segundo nivel plantea analizar el contenido temático con "la intención de reflexionar sobre las imágenes históricas relacionadas con esta obra" (p. III). Con este afán, ofrece una visión diacrónica de la épica y ahonda en los "orígenes del academicismo europeo y en especial del Romanticismo" (p. III), por ser –según Quezada– la obra de Juan Lepiani deudora de este lenguaje artístico (p. 27). El detalle que, sin afán de desmerecer el estudio realizado, contradice nuevamente la metodología propuesta es otorgar mayor atención a la imagen del héroe y de la muerte heroica como subtítulos en este apartado, pues como él mismo asevera: "La figura heroica de Francisco Bolognesi, personaje central del lienzo, nos conduce necesariamente a una reflexión sobre el **valor simbólico** de la figura del héroe"[211] (p. 30), valor que se debería detallar en el siguiente nivel, siguiendo a Panofsky.

Finalmente, como parte del nivel iconológico (cuarto capítulo), Quezada interpreta *El último cartucho* como "una piedad de la Posguerra del Pacífico (1879-1899)" (p. III). Debemos ser minuciosos en este capítulo, pues en primer lugar, el límite cronológico y la denominación propuesta, "Posguerra del Pacífico (1879-1899)" (p. III), son inadecuados. Quezada pretende contener en este concepto tanto la guerra como quince años posteriores al retiro de los chilenos del territorio peruano.

Luego, asume la tela "como un 'réquiem'", lo cual da lugar a su "indagación sobre el origen de la 'piedad' y las relaciones existentes entre *El último cartucho* y este tradicional tema del arte occidental" (p. III). Ahora bien, es imposible coincidir con esta lectura de Quezada dado que resulta forzada. Reconocer en la imagen de Francisco Bolognesi, y en la de cada hombre luchando, un símbolo de la muerte heróica es algo que se desprende de la obra aplicando el método propuesto y que ha sido mencionado en los capítulos previos; no obstante, asumir que el lienzo es una piedad es confundir la subjetividad del intérprete, en quien probablemente los hombres caídos inspiran compasión, con aquello que la tela representa y simboliza.

[211] Las negritas son nuestras.

> La figura de Bolognesi, que es la del héroe, queda referida en un contenido mítico a Cristo, en el momento de su sacrificio y también, de su piedad. La probable ligazón con referencia al tema de la piedad se evidencia en la tradición moral mediterránea y se extiende a la cristiana. (Quezada, 2007, p. 52)

De manera análoga, ante la falta de documentación, el autor explica que "el cuadro fue elaborado durante el período de transición que media entre los gobiernos de Piérola y Romaña" (p. 60), se inclina a pensar *El último cartucho* como un "posible encargo por Piérola" (p. III), cuya figura –afirma– "pareciera traslucirse y proyectarse desde lo profundo del rostro del coronel Bolognesi, adosando a su persona los contenidos heroicos y crípticos que provienen de esta representación épica" (p. 61).

Quezada recae en la sobreinterpretación, pero pretende soslayarla con un lenguaje ambiguo y a diversas referencias históricas sobre la piedad que se limitan al mundo antiguo y al cristianismo, mas terminan resultando inconexas a la tela:

> La piedad o compasión, conducta vital en la convivencia humana y tema de antigua data, que además informa la tradición cristiana, es invocada de alguna manera, al parecer, en "El último cartucho", como último contenido mítico y moral, es decir también, como último recurso en una situación bastante complicada para el Perú en 1899 […] (p. 50)

> De hecho se piensa que la pasión de Cristo pasó a ser un tema central de la épica en la cultura cristiana occidental en los siguientes siglos, y a ello debe su sublime presencia en los temas de carácter histórico que producía la academia occidental europea hasta el siglo XIX, y de la que Lepiani era partícipe. (p. 54)

Aunque no coincidimos con lo planteado por Mario Quezada, debemos valorar su iniciativa al realizar estos "*Esbozos iconológicos"*, pues como él mismo reconoce, "existe, aunque con algunas limitaciones, la clara intención de incursionar en el ámbito de los estudios históricos artísticos" (p. I), disciplina a la que no corresponde plenamente su formación.

De manera similar, los historiadores chilenos José Soto Lara y Pablo Chávez Zúñiga publicaron, en 2014, el artículo "La pintura en el marco del nacionalismo: interpretación iconológica del óleo 'El último cartucho'". En dicho texto sostienen que esta "pintura ha sido utilizada como un 'artefacto cultural' que ha permitido llegar a amplios sectores de la sociedad peruana propagando la ideología del nacionalismo" (p. 14). A diferencia del estudio anterior, la aplicación del método iconológico es más objetiva y sistemática (nivel

preiconográfico, iconográfico e iconológico), aunque se abstienen de cualquier tipo de valoración de carácter estético, por decisión propia (p. 17). Es importante destacar, que los autores cuentan con fuentes vinculadas a su propia disciplina, las cuales proporcionan mayor sustento a su propuesta; un detalle particular es la alusión a los tipos humanos plasmados en la tela: "llama la atención la contextura y fenotipo de un soldado de paño blanco en la cabeza con aspecto asiático", observación con la que no coincidimos, pero que para los autores da pie para ahondar en la "alineación de chinos al ejército peruano" (p. 30), asunto que no es real.

Soto y Lara reconocen en el coronel Bolognesi al héroe de la escena pues "Lepiani se enfoca en su último momento antes de morir" (p. 34). Destacan, frente a Bolognesi, a uno de los soldados con gesto "quizás humanitario, conteniendo" a su camarada, quien porta la bayoneta [calada] en posición de ataque; momento de la pintura al que se opone la actitud del soldado chileno atrás de Bolognesi quien sostiene "en alto la culata de su rifle para aturdir al 'superhombre' peruano" (p. 34).

Tras aplicar los tres niveles de análisis, ambos concluyen en que este lienzo, cuya "función socio-política en la sociedad peruana" es "de carácter nacionalista", ha sido utilizado como "artefacto cultural" ya que su uso reiterado conlleva a mantener mensajes más profundos sobre "la guerra, el odio, la rivalidad, la traición, el anti-chilenismo y la superioridad valerosa de los héroes peruanos" (p. 37). La conclusión, en este caso, no se desprende directamente del análisis de la tela en su contexto; sino que, desde una visión actual (anacrónica), Soto y Lara engloban tanto *El último cartucho* como los contenidos añadidos tras su constante reproducción posterior.

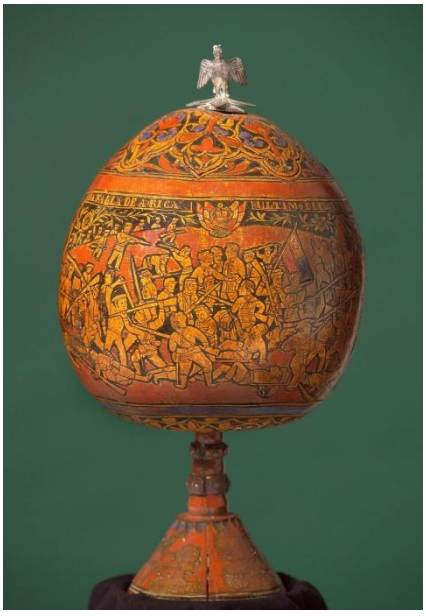

Imagen 63. Anónimo (siglo XIX). Azucarero. Mate burilado con pedestal de madera y aplicación de plata, 37 x 20 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

En el campo artístico, la batalla de Arica fue motivo de inspiración para otros trabajos. Destacan, en orden cronológico, un azucarero

(Imagen 63) en el cual se ha burilado *El último cartucho* de Juan Lepiani.

De 1905 data el *Monumento a Bolognesi* de Agustín Querol –obra a la que ya nos referimos en el apartado previo–, en cuya base se han colocado relieves en bronce, dos de los cuales corresponden a las composiciones de Lepiani: *La respuesta de Bolognesi* y *El último cartucho* (Imagen 64). En este último, similar al óleo, se ha dado mayor definición a los hombres que luchan en primer plano, quienes ahora ocupan tres cuartas partes de la escena, pues el formato del bronce, más apaisado que la pintura, corta la cima del Cerro Gordo.



Imagen 64. Agustín Querol (1905). *Monumento a Bolognesi.* Detalle. Relieve en bronce. Plaza Bolgonesi. Fotografía: Omar Saldaña. Edición: Marco Loo Zambrano.

Se tiene noticia también de un bastón de madera labrada que era exhibido en el escaparate de un negocio, en 1909. “En la parte alta del bastón se destaca el cuadro de la epopeya del Morro y más abajo, la heroica respuesta de Bolognesi, que lo inmortaliza” (Hechos diversos…, 1909, p. 2).

De data posterior, aunque aún imprecisa, es el mate burilado atribuido a Mariano Inés Flores[212], en cuyo diseño reconocemos *El último cartucho* de Juan Lepiani (Imagen 65). Los personajes principales en la lucha, con una estética distinta, mantienen la misma distribución y postura que aquellos en el óleo. La escena histórica, que se adapta a la forma esférica del mate, se complementa con la decoración en motivos fitomorfos.

[212] Artista popular (1845 - 1949), especialista en la técnica del burilado de mates. Fue dado a conocer por José Sabogal (Milla, 1986, p. 56).

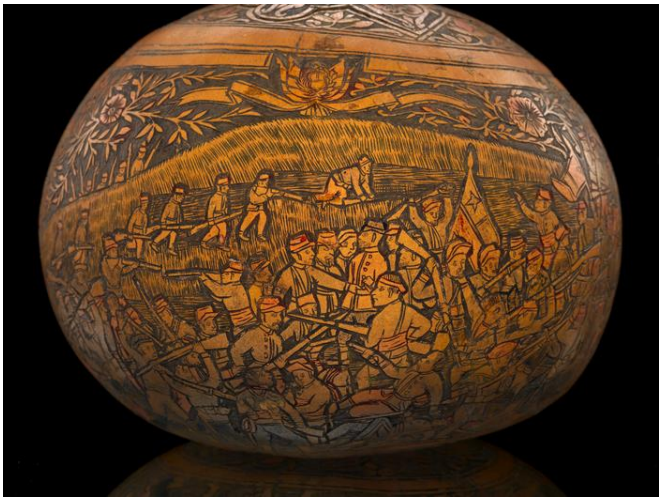

Imagen 65. Mariano Inés Flores (atribución) (*circa* 1925). Azucarero con escenas de batalla. Mate burilado y pintado, 17 x 18 cm. Fuente: *National Museum of the American Indian*.

Aparte de estos trabajos, *El último cartucho* ha sido reproducido con otros fines. Un ejemplo de ello es el afiche publicitario (Imagen 66) que guarda el Instituto de Estudios Históricos del Pacífico en el cual se lee: “Gran Fábrica a Vapor ‘El Gallo’ a sus favorecedores para 1901”. El marco con volutas recuerda la copia hecha por el mismo Lepiani (Imagen 67) y que custodia el Centro de Estudios Histórico Militares del Perú. En el caso del afiche, la inscripción indica que fue utilizado por un negocio local y reproducido en mayor número, público para el cual también se incluyó una leyenda de los personajes principales en escena.



Imagen 66. Anónimo (1901). Afiche publicitario con escena *El último cartucho*. 44.5 x 61 cm. Instituto de Estudios Históricos del Pacífico. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano.



Imagen 67. Juan Lepiani. *El último cartucho.* Centro de Estudios Histórico Militares del Perú. Fotografía: Gabriela Paz Rojas. Edición: Marco Loo Zambrano.

La utilización más reciente de esta obra de Lepiani probablemente se deba al diseño gráfico y la serigrafía de Christian Sánchez Zárate (Imagen 68). Bolognesi fue sacado de la composición, se le quitó el revólver, se retiró el color y se añadió la figura de un miembro de la DIVSERESP[213] a punto de golpear con su vara de goma. El resultado es un diseño ingenioso que, valiéndose de imágenes preexistentes, se dirige al observador contemporáneo: el hombre caído y desarmado persiste en la lucha y se enfrenta a la represión de su propio compatriota, quien abusa de su poder; escena recurrente durante las protestas contra la Ley de régimen laboral juvenil a fines de 2014, conocida popularmente como “Ley Pulpín”.



Imagen 68. Christian Sánchez Zárate (2014). Serigrafía. Fuente: Christian Sánchez Zárate.

Textos posteriores a la época de Lepiani dieron crédito a este cuadro. Jorge Basadre, cuya obra *Historia de la República del Perú [1822-1933]* se editó por primera vez en 1939, y sigue vigente, afirmó: “Desde el punto de vista

[213] División de Servicios Especiales de la Policía Nacional del Perú. Se caracterizan por el uso de armas no letales para mantener el control durante las manifestaciones populares.

de la historia social, interesa […] su aporte porque refleja con sinceridad los sentimientos latentes en una generación de culto a los héroes y odio al adversario del 79" (2005, p. 292). Asimismo, los medios de comunicación escrita han valorado las escenas históricas, las cuales "quizás no hubieran llegado a nosotros a no ser por Juan Botaro Lepiani", cuyas obras "han suplido con creces la ausencia de una fotografía más desarrollada, entre el 79 y el 81, años de los más sangrientos episodios" (Juan Lepiani…, 1979, p. 7), época en que dicha técnica resultaba imposible de emplear.

La difusión de *El último cartucho* debe al material de formación escolar ya que, en su constante reproducción y uso, aunque sin señalar al autor de la tela, ha perennizado la composición. Rol similar tuvieron las láminas escolares Huascarán (N° 46, 140, 451) y Navarrete (N° 16, 78, 488, 573), cuya utilización ha disminuido debido al Internet, pero que dan fe de la preeminencia de la obra de Lepiani para ilustrar este hecho histórico.

En cuanto a textos especializados de historia que, a diferencia de los libros escolares, sí dan crédito al pintor, la imagen de *El último cartucho* forma parte de *La batalla de Arica* de Gerardo Vargas Hurtado (1980, s.p.), de *Historia de la República del Perú* de Jorge Basadre en la edición de 2005 (p. 74), de la portada y el contenido del décimo tomo de *Historia general del Perú. La República (1879-1884)* de Rubén Vargas Ugarte (1984), así como de *La epopeya del Morro de Arica: 7 de junio de 1880,* editado por Enrique Miranda (1980), y de *Francisco Bolognesi (En la paz y en la guerra)* de Manuel Zanutelli Rosas (2014, p. 119).

Todos los formatos aludidos demuestran el protagonismo de Lepiani al ser el único artista que se preocupó por plasmar este tema, cuya composición caló de manera evidente en artistas y textos posteriores, los cuales se valieron de la tela del pintor, imagen que pervive en nuestra memoria cada vez que evocamos *El último cartucho*.

4.3. *Alfonso Ugarte*

Durante la batalla de Arica, la marina y el ejército defendieron el suelo nacional con gran compromiso e identidad. Entre ellos destaca la figura de

Juan Alfonso Ugarte Vernal quien, frente al conflicto, se asimiló al ejército, además de haber formado una división solventada con su peculio personal.

Natural de la villa de Tarapacá (Tudela, 2012, p. 15)[214], nació en 1847 en el seno de una familia con sólida economía. Su padre falleció en 1852 (Tudela, 2012, p. 17) y dos de sus hermanos también murieron por lo que él estaba destinado a ser jefe de familia. Su educación la llevó a cabo en Valparaíso y en Europa. En 1872, junto a Antonio Cevallos, creó una empresa denominada Ugarte-Cevallos y Compañía para explotar y exportar salitre (Zanutelli, 2014, p. 160). Elegido alcalde de Iquique en 1876, entre sus proyectos inmediatos estaba contraer nupcias con su prima Timotea Vernal, así como viajar a Europa para consolidar negocios, planes que quedaron truncos debido a su incorporación al ejército. Sus actividades como "comerciante y propietario" (Basadre, 2005, p. 89) de un yacimiento salitrero le habían permitido acumular mayores riquezas, las cuales puso al servicio de la guerra: creó el batallón Iquique N° 1, formado por 36 oficiales y 429 soldados (Tudela, 2012, p. 25), a los que comandó, alimentó, armó y uniformó (Basadre, 2005, p. 89).

Participó con heroísmo en la victoria de la batalla de Tarapacá (27 de noviembre de 1879), durante la cual fue herido en la cabeza, pero continuó en campaña, pues se negó a retirarse de la guerra para ir a curarse. Promovido a Comandante General de la Octava División antes de la batalla del Alto de la Alianza (26 de mayo de 1880) (Tudela, 2012, p. 40), formó parte del consejo de guerra del 28 de mayo de 1880 cuando los altos mandos peruanos coincidieron en el compromiso de luchar hasta quemar el último cartucho, decisión unánime que daría pie a la famosa respuesta del coronel Francisco Bolognesi días después ante el portavoz chileno, acontecimiento durante el cual también estuvo presente Ugarte.

Su muerte, a la edad de treinta y tres años, ocurrió durante la batalla de Arica (7 de junio de 1880); al verse "acorralado por los chilenos, cuando su sable ya era inútil y su pistola se encontraba descargada, el joven tarapaqueño tomó una bandera clavada en la cima y picando a su blanco caballo se arrojó

[214] Localidad de la provincia de Tarapacá, la cual formó parte del departamento de Moquegua hasta 1868, cuando pasó a ser provincia litoral (Tudela, 2012, p. 17). Fue declarada departamento en 1878, denominación que tuvo hasta 1883, cuando al firmarse el Tratado de Ancón pasó a ser parte del territorio de Chile (Tauro del Pino, 2001, p. 2528).

del Morro al océano" (Tudela, 2012, p. 55); es decir, prefirió inmolarse para defender el pabellón nacional antes que ser capturado y obligado a rendirse.

Este sacrificio consciente y deliberado fue el que inspiró a Juan Lepiani el óleo *Alfonso Ugarte,* realizado en Roma y firmado en el margen inferior izquierdo con su rúbrica. El artista explicó que:

> Al querer yo […] inmortalizar aquel joven héroe –que como peruano que soy me llena de orgullo– lo he hecho con el espíritu predispuesto a popularizar su nombre hasta el lugar mas remoto del Perú – a fin de que se le recuerde siempre con admiración y seamos todos dignos de imitarlo. (Archivo Juan O. Lepiani, [Manuscrito inédito])

Asimismo, en su manuscrito añadió que desde niño, cuando aconteció la guerra con Chile, albergó el deseo de perpetuar la imagen de los principales hombres de la batalla de Arica, entre ellos Alfonso Ugarte, y los representó "no como [su] imaginación haya querido sino como la verdad lo dice" (Archivo Juan O. Lepiani, [Manuscrito inédito]).

Con tal idea en mente, para realizar el retrato ecuestre de Alfonso Ugarte, el pintor se basó en testimonios de sobrevivientes de la guerra. Mientras pintaba *La respuesta de Bolognesi* (1891), contó con referencias al heroísmo de Alfonso Ugarte por parte del coronel José del Carmen La Torre, del capitán José Sánchez Lagomarsino, del coronel Nieto y del coronel Roque Sáenz Peña (Una carta…, 1927, p. 1). De manera similar, cuando viajó a Arica para estudiar el paisaje antes de comenzar *El último cartucho* (1899), hizo

> diversas excursiones –y algunas veces con gente sobreviviente a la batalla– que [le] indicaron el sitio por donde se arrojó del morro el coronel Ugarte, y que el caballo fue encontrado a los dos o tres días de la batalla muerto entre las rocas, no así el cuerpo del coronel Ugarte […] (Una carta…, 1927, p. 1)

Aquellos testimonios lo motivaron a culminar el lienzo aproximadamente en 1922[215] y a enviarlo junto a otras telas a Lima durante el primer tercio de 1928, época en que el artista se encontraba de visita en el país (Don Quijote, 1928a, s.p.). Tras el arribo del cuadro, este permaneció algunos días en la Escuela de Bellas Artes, en donde fue observado por el presidente Augusto B.

[215] El cuadro no está fechado, pero según Luis Varela y Orbegoso: "Leppiani dedica su tiempo á la pintura de dos grandes cuadros de carácter histórico. Uno representa a Alfonso Ugarte y el otro la entrevista de Punchauca. […] desgraciadamente, la falta de recursos y la intensidad de la lucha por la vida, hace que el segundo de esos cuadros esté todavía inconcluso" (Clovis, 1922a, p. 1).

Leguía pues, no sólo se habían creado expectativas antes de la llegada de la obra, sino que el intelectual Carlos Solari sugirió su compra por parte del gobierno: “Inútil es decir que […] “Alfonso Ugarte” […] merece ser adquirida para alguna dependencia pública adecuada” (Don Quijote, 1928b, s.p.).

Actualmente, *Alfonso Ugarte* (Imagen 69) forma parte del patrimonio que alberga el Museo de los Combatientes del Morro de Arica.



Imagen 69. Juan Lepiani (*circa* 1922). *Alfonso Ugarte.* Óleo sobre tela, 250 x 138 cm. Museo de los Combatientes del Morro de Arica. Fuente: SINAR. Edición: Marco Loo Zambrano.

Alfonso Ugarte es un cuadro de gran formato vertical planteado en dos planos: en el primero el coronel Alfonso Ugarte porta el pabellón nacional, que flamea a su espalda, mientras se precipita con determinación desde la cima del morro de Arica montado en su caballo blanco. El segundo plano corresponde al paisaje, en el que una sección del morro, que ocupa casi la mitad de la tela, se complementa con el mar, sobre el que se mece una embarcación, y con el cielo azul grisáceo debido al humo producido por la artillería.

En Ugarte contrastan la serenidad del lenguaje corporal y la mirada fija en el horizonte con la magnitud del sacrificio que simboliza, la entrega de su vida en la defensa de su nación. El artista habría estudiado con detenimiento al protagonista de esta alegoría histórica ya que en los archivos del Museo de Arte de Lima existe un dibujo de busto catalogado como *Retrato de hombre* (Imagen 70), cuyos rasgos son similares al cuadro que Lepiani pintó.

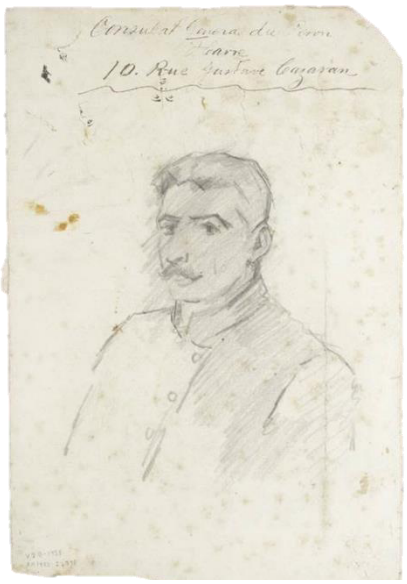

Imagen 70. Juan Lepiani (*circa* 1900-1920). *Retrato de hombre.* Lápiz sobre papel, 26.4 x 17.7 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima.

Además, en la composición de Lepiani, la verticalidad de Ugarte contrasta con el eje diagonal que predomina en el cuerpo del caballo. Por otro lado, el instante plasmado deja rastro del movimiento ante la ineludible caída, ello se revela en la bandera flameante, así como en la crin y la cola del corcel. Es importante también destacar la utilización del color, pues los tonos oscuros en el paisaje resaltan la inmolación al centro.

Las opiniones vertidas por parte del público académico al respecto del lienzo revelan opiniones diversas. Uno de los principales opositores a la representación de Alfonso Ugarte fue el coronel y veterano de guerra J. Abel Bedoya de Seijaz, quien publicó un artículo en *El Comercio* de 1927. Su principal reclamo se refería a la nula fidelidad histórica, pues según él “creer que el Coronel Ugarte se fue al abismo ileso del plomo enemigo” significaba desmentir “el valor del militar peruano, que valientemente murió por el plomo chileno con arrojo desafiándolo” (p. 4). Para sustentar su perspectiva, Bedoya se basa en los partes de guerra del teniente coronel Manuel C. de la Torre, del capitán de corbeta I. Espinosa, del coronel Marcelino Varela y del teniente coronel Roque Sáenz Peña, documentos en los que se menciona a los jefes que fallecieron en la batalla, Ugarte entre ellos, mas no se detalla cómo. No obstante, Bedoya asume que Ugarte tuvo una muerte instantánea en plena lucha en las calles de Arica, por la que solicita “no se desvirtúe la historia de

nuestra patria, dañando el heroísmo de nuestros compatriotas, que se esforzaron para sostener la honra nacional" (p. 4).

En dicho texto también se refirió al trabajo plástico del pintor, quien "se propuso figurar en el lienzo la heróica acción de Arica con su excelente pincel, como efecto así lo consiguió", pero también a las fuentes que utilizó para realizar la obra: "sin haber consultado con los partes oficiales sino sólo por datos adquiridos" (Bedoya, 1927, p. 4).

Lo curioso es que al leer con detenimiento la descripción del coronel Bedoya: "se hace constar en el cuadro al Coronel Alfonso Ugarte en un caballo blanco precipitándose del morro al mar con la cara hacia atrás; y últimamente se le ha agregado en la mano una gran bandera nacional" (1927, p. 4), esta no coincide con la obra de Juan Lepiani, en la cual Alfonso Ugarte tiene el rostro en tres cuartos y una de sus manos sostiene un sable en tanto la otra está oculta por la posición de la cabeza del caballo. Una posible explicación es que Bedoya se haya referido a la *Inmolación de Alfonso Ugarte* (1905), óleo de Agustín Marazzani[216] (Imagen 71) cuyas características sí coinciden con la cita líneas arriba; sin embargo, otra probable hipótesis es que, efectivamente, como indicó Luis Varela y Orbegoso (1922, p. 1), Lepiani aún no había culminado el lienzo y que posteriormente añadió la bandera nacional tras Ugarte.

Con todo, es Juan Lepiani quien emite respuesta el 8 de agosto de aquel año, carta publicada en el mismo medio periodístico un mes después. En ella indica:

> Habiendo leído en su acreditado diario el 7 de junio último un artículo escrito por un Sr. Bedoya Seijas –referente a la batalla de Arica– y en el que niega la manera como murió el coronel, Alfonso Ugarte y trata, al mismo tiempo, como una invención mía la manera como yo lo he representado en el cuadro que aún tengo en mi poder –y que el no obstante el estar enfermo de la vista– Dios me ha dado fuerzas para poderlo terminar. (Una carta…, 1927, p. 1)

Posteriormente, Lepiani detalla sus fuentes: los testimonios de veteranos de guerra a los que recurrió cuando pintaba sus otras telas referentes a la Guerra con Chile, quienes coincidieron en:

> un dato interesante sucedido después que terminó el consejo de guerra- y cuando se retiraban de la casita donde éste se realizó (y que yo he conocido) el coronel Alfonso Ugarte dijo las siguientes palabras: "Si perdemos la batalla –los chilenos no me tomarán ni vivo ni muerto-" (Una carta…, 1927, p. 1)

[216] Ver nota número 39.

También especificó que durante su viaje a Arica, en 1898, sobrevivientes de la batalla le indicaron el lugar por donde se arrojó Ugarte, así como aquel donde encontraron el cuerpo del caballo (Una carta…, 1927, p. 1).

Luego de sustentar la veracidad del hecho histórico representado, Lepiani concluyó con total patriotismo:

> Tratar después de 47 años de desmentir esta verdad cuando existe en el corazón de todos los peruanos el amor por ese héroe joven aún que supo mantener su palabra haciendo ver como se muere por la patria, y existe en el corazón de todos los peruanos el deseo de reconquistar el Morro y niega la gloria a un hombre que con mérito se la supo conquistar. Creo que el que escribió el artículo alterando la verdad es poseído de una gran bajeza de espíritu. (Una carta…, 1927, p. 1)

Sentimiento que fue compartido por el periodista de *El Comercio*, quien afirmó: "Indudablemente el coronel Bedoya Seijas cometió un error al pretender demostrar que la muerte gloriosa de Alfonso Ugarte no se había realizado en la forma que la historia consagra", pero para moderar las últimas líneas de Lepiani, añadió:

> nos parece que habría injusticia en deducir de este extravío del coronel Bedoya Seijas que su propósito fue restarle gloria a la legendaria figura de uno de nuestros grandes héroes, desde que en el artículo relativo a este asunto se encomia el valor con que rindió la vida Alfonso Ugarte en la memorable batalla de Arica y se habla del heroísmo que en esa sangrienta acción cubrió de gloria al Perú, y desde que no puede haber jefe alguno de nuestro ejército ni ciudadano alguno de este país que no sienta el más grande orgullo patriótico ante la nobleza heroica del sacrificio de Bolognesi y de sus compañeros inmortales, entre los que tan destacado lugar ocupa Alfonso Ugarte. (Una carta…, 1927, p. 1)

Por su parte, el crítico Carlos Solari, quien describió a Lepiani como "el pintor que mantuvo siempre viva la llama de las grandes conmemoraciones de la historia patria" (Don Quijote, 1928a, s.p.), anunciaba en la revista *Mundial* desde enero de 1928 el pronto arribo del óleo al Perú. Tras la llegada de la tela, Solari redactó otro artículo, que incluía una imagen de *Alfonso Ugarte* aún sin la bandera nacional; refirió: "El 'Alfonso Ugarte' que mide tres metros de altura, representa al héroe en el momento glorioso de su épico salto al abismo. Es obra que continúa la tradición de 'La Respuesta de Bolognesi' y 'El último Cartucho'" (Don Quijote, 1928b, s.p.), comentario prudente porque dichos cuadros representan distintos momentos de un mismo hecho histórico. Además Solari sugirió que "Su adquisición para el ministerio de la Guerra o algún

instituto militar sería muy natural"; con ello, invitaba a las instituciones a comprarlo.

La recepción de *Alfonso Ugarte*, además de dar pie a controversias que no se limitaron al ámbito estrictamente artístico, es estimulada en la portada de la revista *Mundial* N° 417 (Alfonso Ugarte, 1928), cuya composición, atribuida a Lepiani, coincide en gran parte con el óleo, pero sin la bandera tras Ugarte, y muestra calidades plásticas inferiores.

En el ámbito académico, esta obra sólo ha obtenido lugar entre los estudios histórico artísticos realizados por la historiadora Nanda Leonardini. Una primera mención del óleo data de 1998, en su tesis doctoral *Los Italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX,* en la cual se refiere a los "tres momentos solemnes" de la guerra -*La respuesta, El último cartucho* y *Alfonso Ugarte*- que, además de acaecer "en un mismo campo de batalla: el Morro de Arica", representan "hechos históricos contemporáneos para proyectar una acción moral" (p. 172). El tema del óleo aquí en estudio, en palabras de la investigadora, "implica el resguardo del honor de la Patria vencida en la contienda, al preferir morir arrojándose al mar antes de entregar la bandera peruana; de esta manera se enaltece el valor del aguerrido Ugarte" (p. 172). Posteriormente, en el artículo "El rescate de la identidad en la pintura de Juan Lepiani Toledo" (2003, p. 54), vuelve sobre los aspectos ya mencionados. Más adelante, en el texto "Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú" (2009), la autora propone una cronología de la iconografía republicana según la cual la producción más significativa de Lepiani -aquella con el tema de la Guerra con Chile- se ubica en el período "Hacia un renacimiento (1887-1919)"; sin embargo, debemos reconocer que *Alfonso Ugarte*, aunque coincide con el rol atribuido a los cuadros al revalorar "el coraje patriótico y la identidad peruana de una nación" (p. 1262), se escapa de la periodización propuesta al haber sido ejecutado después de 1919. La más reciente publicación en la que alude a la tela *Alfonso Ugarte* es "Cuatro episodios de la Guerra del Pacífico. Juan Lepiani" (2014); en ella, remarca el interés del artista en la realidad histórica relatada por actores de la guerra (p. 87) y, además de resaltar el sacrificio de Ugarte como en los textos ya citados, realiza una descripción más detallada de la obra.

Otros artistas también han dado cabida a la inmolación de Alfonso Ugarte en su producción. El primer caso corresponde al artista italiano radicado en el Perú Agostino Marazzani Visconti quien, en 1905, ejecutó su único óleo conocido (Leonardini, 1998, p. 165) (Imagen 71), un cuadro de gran formato apaisado en el que representó a Alfonso Ugarte con la bandera nacional en la mano derecha, mientras que la izquierda se desprende de las riendas del caballo "en el momento de arrojarse […] al mar, desde el histórico Morro, prefiriendo morir con gloria a ser prisionero del enemigo" (Gutiérrez de Quintanilla, 1916, p. 46).



Imagen 71. Agostino Marazzani (1905). *Inmolación de Alfonso Ugarte.* Óleo sobre tela, 258 x 364 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fuente: Catálogo en línea.

Otra original composición es aquella de Natalicio Delgado[217], quien ejecutó el cuadro que denominó *Patria y Heroísmo* (Imagen 72) y que firmó, mas no fechó. En él figura una alegoría a la patria a los pies de un pequeño morro, desde donde alienta al hombre con traje militar peruano quien sostiene la bandera nacional mientras se impulsa, mirando al cielo y montado en su caballo, para dar el salto que lo llevará a la inmortalidad y lo alejará de la amenaza enemiga.

[217] Artista peruano (1876-¿?). Obtuvo reconocimiento por sus obras en Turín en 1904 y en el Vaticano en 1905. Activo como escultor en el Cusco en 1920, entre sus trabajos más conocidos destacan la figura de *Manco Cápac* en la cumbre de Sacsayhuamán, el monumento al *Brigadier Pumacahua* en la plaza de Sicuani y el alto relieve a la memoria de Leónidas Yerovi (Lavarello, 2009, p. 116; Leonardini, 2015, s.p.).

Posteriormente, la limeña Etna Velarde, inspirada en la composición de Marazzani y Lepiani, realizaría su *Alfonso Ugarte* (Imagen 73), de formato vertical. En su obra, Ugarte mira hacia atrás mientras sostiene el asta de la bandera nacional; su mano izquierda sujeta las riendas del caballo que cae desde la cima del morro.



Imagen 72. Natalicio Delgado (*circa* 190?). *Patria y heroísmo.* Óleo sobre tela, 100 x 72 cm. Instituto de Estudios Históricos del Pacífico. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano.



Imagen 73. Etna Velarde (1976). *Alfonso Ugarte.* Óleo sobre tela. Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano.

En 1979, durante el gobierno del general Francisco Morales Bermúdez, se crea la Comisión Nacional del Centenario de la Guerra del Pacífico, institución que se encargaría de rendir homenaje a los héroes de dicho conflicto. Una de las obras que encargó es la escultura ecuestre de un osado Alfonso Ugarte, quien sostiene la bandera nacional que flamea tras él debido al impulso del caballo saltando. Esta obra fue ejecutada por Joaquín Ugarte y Ugarte[218] en 1983 (Imagen 74) y está inspirada en el *Monumento ecuestre a*

[218] Pintor y escultor autodidacta peruano (1917-1984). Participó en numerosas muestras nacionales e internacionales. Fue miembro activo de la Sociedad de Bellas Artes del Perú desde la década de 1920. A partir de 1960 se dedicó exclusivamente a la escultura; entre su numerosa obra destacan las figuras de Simón Bolívar (Pueblo Libre), Túpac Amaru II (Tungasuca), Mariano Necochea (San Isidro), entre otras (Leonardini, 2015, s.p.; Lavarello, 2009, p. 413).

Simón Bolívar (1934), trabajado en bronce por los franceses Jacques Zwobada, René Letourner, Félix Bruneau y René Marouzeau, que se ubica en la plaza de la Alameda en Quito (Valverde, 2011, p. 87).

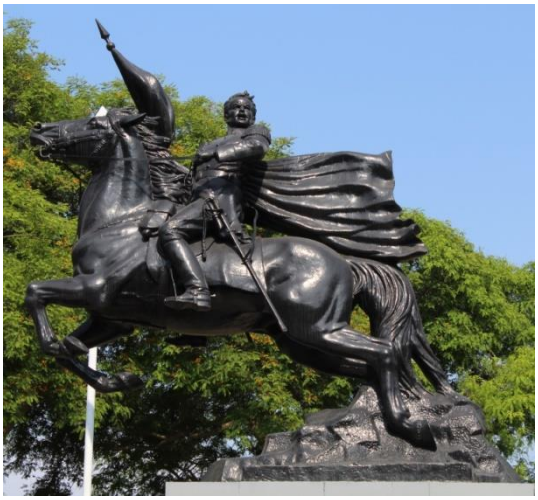

Imagen 74. Joaquín Ugarte y Ugarte (1983). *Alfonso Ugarte.* Escultura ecuestre en bronce, 4 m. Parque Alfonso Ugarte. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño.

La difusión de la alegoría histórica ideada por Juan Lepiani no ha contado con mucha repercusión como otros de sus óleos. No son muchos los textos posteriores a la época de Lepiani que dieron crédito a este cuadro, el cual figura junto a la biografía de Lepiani redactada por Jorge Basadre y que el periódico *La Prensa,* en el suplemento dominical *La imagen*, del 1 de abril de 1979 incluyó (pp. 8-9). En cuanto al material escolar, *Alfonso Ugarte* ha sido opacado en textos y láminas escolares por el lienzo de Agostino Marazzani, *Inmolación de Alfonso Ugarte.* Finalmente, los textos especializados de historia que hemos revisado y que dan lugar entre sus páginas a la pintura de Lepiani son dos: *La epopeya del Morro de Arica: 7 de junio de 1880,* editado por Enrique Miranda (1980, s.p.), libro que incluye entre sus láminas una toma de la Sala Alfonso Ugarte del Museo los Combatientes del Morro de Arica; y *Francisco Bolognesi (En la paz y en la guerra)* de Manuel Zanutelli Rosas (2014, p. 134), quien no menciona la autoría de la obra, sino sólo su ubicación.

En definitiva, pese a que este lienzo de Juan Lepiani no ha contado con suficiente interés, es menester nuestro rescatarlo del olvido y que se ponga en

valor el esmero del artista, quien sin incentivo gubernamental y alejado del suelo patrio, se preocupó por rendir homenaje a este héroe peruano cuya actitud durante la guerra, al punto de entregar hasta su vida por la patria, es digna de mayor elogio.

4.4. *La defensa del tercer reducto de Miraflores*

Tras las frustradas gestiones de paz en las que intervino Estados Unidos[219], la expedición Lynch al norte del Perú[220], y ante la amenaza de las tropas chilenas las cuales se dirigían desde Arica a Lima a fines de 1880 comandadas por el general Manuel Baquedano, el ejército peruano debió organizarse para la defensa de la capital.

Entre las medidas adoptadas por el dictador Nicolás de Piérola[221] estuvo otorgar altos grados militares a sus allegados políticos, no necesariamente preparados para el cargo. A esta coyuntura se añade la formación de cuarteles reservistas con peruanos de diversa proveniencia, edad, estrato social y económico.

El primer enfrentamiento en Lima corresponde a la batalla de San Juan y Chorrillos (13 de enero de 1881), durante la cual las fuerzas peruanas en distintos frentes resistieron el avance chileno hasta ser derrotadas. Después de esta contienda, Chorrillos fue lugar de saqueos e incendios causados por el ejército invasor desenfrenado, situación que se extendió hasta Barranco.

---

[219] También denominadas Conferencias de Arica, tuvieron lugar en la corbeta americana Lackawanna entre el 22 y el 27 de octubre de 1880 y contaron con la presencia de los delegados norteamericanos en Perú y Chile, así como los plenipotenciarios peruanos, chilenos y bolivianos.

[220] Llevada a cabo en setiembre y octubre de 1880 con las embarcaciones Itata, Copiapó y Chacabuco, impuso contribuciones a las poblaciones costeras en donde desembarcaba, bajo amenaza de destruir las propiedades privadas, con el fin de obtener recursos para los costos de guerra. Además realizó saqueos e incendios en los puertos, entre ellos Chimbote, Supe, Paita y Etén. Producto de esta expedición, también se integró gran número de chinos al ejército chileno (Flores, 2004, p. 209; Vargas, 1984, pp. 132-134).

[221] Político peruano (1839-1913). Fue ministro de Hacienda (1869-1871) durante el gobierno de José Balta y, como tal, responsable de la firma del contrato Dreyfus (1869). Se opuso al gobierno de Mariano Ignacio Prado y, ante su ausencia, lideró una revolución (23 de diciembre de 1879) que lo llevó a ser dictador del Perú (1879-1881). Se opuso a la elección de Cáceres como presidente para organizar una insurrección (1895) que lo llevaría al poder una vez más (Tauro del Pino, 2001, pp. 2054-2056).

El 14 de enero se acordó un armisticio que tuvo por objetivo detener las operaciones hasta la medianoche del día 15 (Guerra, 1994, p. 550). Sin embargo, aquél 15 por la tarde se escuchó un disparo y ambos ejércitos tomaron sus puestos para continuar la acción bélica en la batalla de Miraflores.

Para esta contienda, se había elaborado la línea de defensa de Miraflores que "se extendía desde las inmediaciones del mar, en el poniente, hasta Monterrico Grande, por el nor-este. Estaba jalonada por diez 'reductos' (no cerrados) trazados sobre toda su extensión (unos 12 kilómetros) y a intervalos de 800 a 1000 metros" (Cáceres, 1973, p. 81), entre los que se distribuyeron las fuerzas reservistas y las permanentes. El enfrentamiento implicó la participación primordial del "ala derecha, correspondiente a los reductos 1, 2 y 3[222], cuya jefatura correspondió a Cáceres" (Guerra, 1994, p. 551), pero las posiciones de los batallones, los intereses personales de sus miembros[223] y la variedad de armas y municiones fueron aspectos que jugaron en contra, de tal manera que Chile obtuvo victoria.

Tras la derrota, Piérola se estableció en Tarma por lo que Lima, sin gobierno efectivo y presa de desbordes populares, quedó en manos del alcalde Rufino Torrico. Las tropas chilenas ingresaron a Lima el 17 de enero, presencia que se prolongó durante tres años.

El impacto de estos funestos sucesos calaron en la memoria del artista Juan Lepiani quien, además de haber sido testigo indirecto de las batallas, incendios y saqueos, decidió utilizar sus pinceles para representar, en 1894, *La defensa del tercer reducto de Miraflores,* tela firmada y fechada en el margen inferior izquierdo. Esta obra, que recibe además los títulos *El tercer reducto* y *La batalla de Miraflores,* demandó al pintor "tres meses y medio" de constante trabajo, tiempo durante el cual también fue "al mismo lugar donde se verificó

[222] Actualmente corresponderían al cruce de las calles Alcanfores y José Gonzáles (reducto 1), el parque Reducto No. 2 y el parque Ramón Castilla (reducto 3), en Miraflores (Ferreyra, 1998).

[223] "…los comandantes generales permanecieron inactivos, sin moverse, y cual meros espectadores presenciaban cómo el chileno rehecho y nuevamente reagrupado, tornaba a la ofensiva y, devolviendo el golpe con abrumadora superioridad numérica, destrozaba mis tropas. Los comandantes generales esperaban órdenes. Y, por desgracia, el general en jefe [Piérola] no se encontraba en el lugar apropiado para dárselas oportunamente" (Cáceres, 1973, pp. 84-85).

dicha jornada, para estudiar el terreno y tomarlo del natural" (Crónica local…, 1894, p. 3).

Una vez ejecutado el lienzo, este fue anunciado el miércoles 22 de agosto de 1894 en el diario *El Nacional,* en el que además de referirse al tema representado y brindar una descripción de la obra de "un metro ochenta de alto por dos y medio de largo" (Crónica local: Un…, 1894, p. 3), el periodista elogió el trabajo del artista. Asimismo, informó que la tela sería exhibida a la semana siguiente en un lugar público de la ciudad.

Al año siguiente, se organizó una rifa –a realizarse el 17 de marzo– cuyo premio principal era el óleo; sin embargo, el evento se aplazó hasta el 5 de junio, cuando el lienzo fue rifado entre los dos mil boletos vendidos por la Compañía Internacional de Bomberos número 6, institución sede del sorteo del que resultó ganador el señor Alkman, gerente de la *Peruvian Corporation* (Crónica: Rifa, 1895, p. 1).

En enero de 1921, el lienzo estaba en manos del estado, como indica la portada de la revista *Mundial* N° 38 (Defensa del…, 1921); hacia 1922, la obra era propiedad del Club de la Unión[224] (Clovis, 1922b, p. 1).

Actualmente, el óleo (Imagen 75) es expuesto en el Museo Andrés Avelino Cáceres, en Miraflores, lugar en donde se ubicó el reducto número dos durante la batalla.

[224] El Club de la Unión fue fundado en 1869 por civiles y militares peruanos con el ideal de fomentar lazos de camaradería. Entre sus fundadores, liderados por Enrique de Armero, están Miguel Grau, Francisco Bolognesi y Alfonso Ugarte. Su sede principal actualmente se ubica en el Jr. de la Unión 364, en la Plaza Mayor de Lima (Club de…, s.f.).

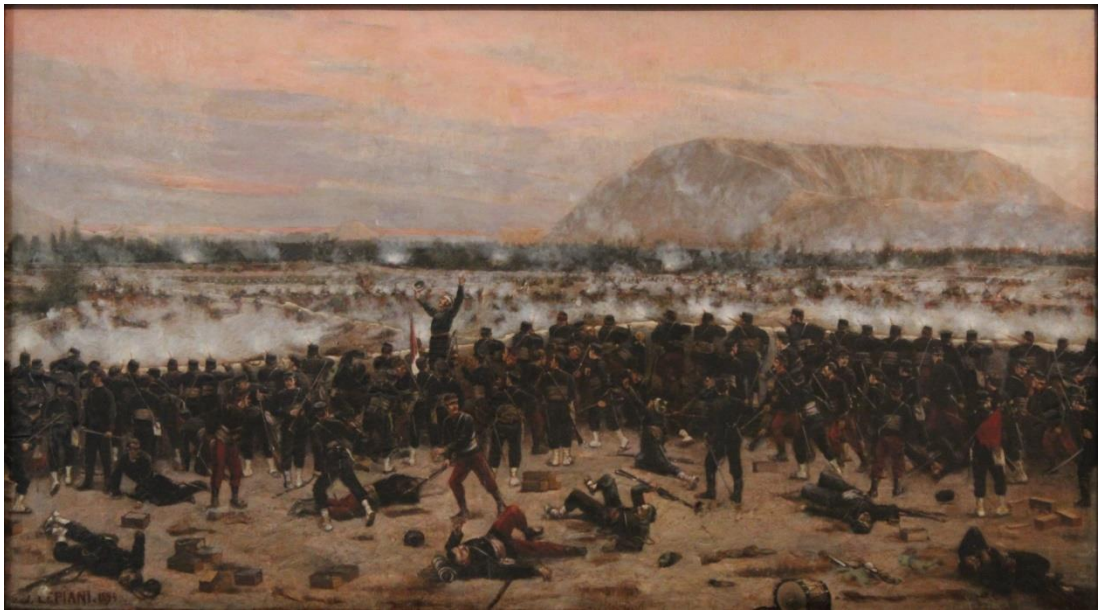

Imagen 75. Juan Lepiani (1894). *La defensa del tercer reducto de Miraflores.* Óleo sobre tela, 133 x 239 cm. Museo Andrés Avelino Cáceres. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano.

En *La defensa del tercer reducto de Miraflores* se pueden distinguir tres planos sucesivos en un formato apaisado: en el primero, gran parte de la infantería peruana, compuesta por numerosos hombres en posiciones y actitudes diversas, defiende el reducto número 3 –bajo órdenes de Narciso de la Colina[225], y este a su vez en el ala dirigida por el coronel Belisario Suárez[226]– del ataque chileno, ejército que se ubica en el segundo plano y cuya imagen es poco visible debido a las humaredas ocasionadas por los disparos, así como por el desplazamiento de los batallones en el terreno. El tercer plano corresponde al paisaje, en el que distinguimos una franja de árboles, que luego dan lugar, a la derecha, al Morro Solar y al amplio cielo cuyos colores indican el atardecer.

[225] Abogado y militar peruano (1839-1881). Graduado en jurisprudencia, también se dedicó a la agricultura y estuvo a cargo de los ferrocarriles de Tarapacá y de la Beneficencia Pública de dicho departamento. Participó en la defensa del Callao frente a España (1866); tras la declaratoria de guerra, puso su patrimonio a disposición del Perú y prestó servicios militares en Iquique, Arica y Lima, en donde murió durante la batalla de Miraflores (Tauro del Pino, 2001, pp. 710-711).

[226] Militar y político peruano (Arica, 1833-Lima, 1910). Luego de trabajar para la tesorería de Tacna, inició carrera militar en 1853. Participó del movimiento revolucionario de Ramón Castilla, así como en la defensa del Perú contra España (1866). Fue diputado de Jauja (1867) y prefecto de Puno (1875) y Arequipa (1875-1878). Tuvo actuación destacada en la batalla del Alto de la Alianza (1880) y en la de San Juan y Miraflores (1881). Presidió el ministerio de Guerra y Marina (1890-1891) (Tauro del Pino, 2001, pp. 2481-2482).

Es importante resaltar la variedad y el detalle logrado en el primer plano, en donde se desarrolla la escena principal y la mayor cantidad de personajes. De un lado, tenemos la diferencia de uniformes: la gran mayoría de hombres porta el uniforme del Ejército de Reserva de Lima compuesto por la chaqueta, pantalón y gorra azul, polainas blancas y el calzado –ojotas en su mayoría–, atuendo al que se añaden las armas y sus accesorios respectivos; en tanto, un grupo reducido porta el uniforme de chaqueta azul, pantalón rojo, gorra azul y botas marrones, además de los respectivos complementos bélicos.

Por otro lado, Lepiani muestra el alboroto propio de la guerra: en el suelo observamos algunos escorzos de soldados caídos (Imagen 76) –figura que aparece por primera vez en su producción artística y que replicará en otros óleos–; cerca al parapeto se distribuyen aquellos que atacan con sus armas, unos entregan o buscan municiones (Imagen 77), otros se enfrentan con las miradas (Imagen 78), y algunos dubitativos sólo observan el escenario bélico.



Imagen 76. Juan Lepiani (1894). *La defensa del tercer reducto de Miraflores.* Detalle.



Imagen 77. Juan Lepiani (1894). *La defensa del tercer reducto de Miraflores.* Detalle.



Imagen 78. Juan Lepiani (1894). *La defensa del tercer reducto de Miraflores.* Detalle.

Resalta uno de los personajes entre toda la línea del ejército al colocarse por encima de la trinchera con los brazos extendidos (Imagen 79), Narciso de la Colina, responsable de aquel emplazamiento (el tercer reducto), quien al arengar a la tropa se expone sin defensa instantes antes de encontrar la muerte:

> En pleno fragor del combate infundió entusiasmo y confianza a los defensores. De pie, sobre el reducto, arengó a los suyos afirmando que las balas chilenas eran inofensivas y el triunfo aguardaba a los peruanos; de ponto hicieron impacto en su pecho los proyectiles enemigos, cayendo sin proferir un solo lamento. (Tauro del Pino, 2001, p. 711)



Imagen 79. Juan Lepiani (1894). *La defensa del tercer reducto de Miraflores.* Detalle.

Con todo ello, esta pintura da cuenta del interés de Juan Lepiani por abarcar distintos matices de la acción peruana en la defensa de la capital. De un lado, el desorden reina entre los soldados que participan en la defensa del tercer reducto, sensación opuesta al heroísmo que se plasma en la figura sobresaliente de Narciso de la Colina, quien apasionadamente alienta a los infantes y se entrega, dado su emplazamiento, a la muerte.

La obra fue motivo de comentarios favorables por parte de la prensa y de los especialistas, quienes se refirieron tanto al hecho histórico representado como a las calidades plásticas. En *El Nacional* del 22 de agosto de 1894, un cronista anónimo indicó que: "El cuadro, pues, es de mérito y revela que su autor, si continúa dedicándose a ese género, llegará a ocupar un lugar distinguido entre los cultivadores de las Bellas Artes" (Crónica local: Un…, 1894, p. 3). Se elogió al artista, quien entonces contaba con prestigio debido a *La respuesta de Bolognesi* (1891); además, se reconoció la verosimilitud en el paisaje, pues "a la simple vista, cualquiera que conozca el lugar de ese episodio ve que ha sido copiado con propiedad, siendo el colorido bastante bueno" (Crónica local: Un…, 1894, p. 3). También señaló que "el asunto es verdaderamente simpático y esto realza más la producción del artista. / A fuer de cronistas y siendo absolutamente neófitos [en] el arte pictórico, trasmitimos nuestras impresiones: el cuadro gusta y revela inspiración" (Crónica local: Un…, 1894, p. 3).

Al día siguiente, el cronista redactó un nuevo artículo con mayores detalles objetivos referidos a las medidas y al número de personajes en escena: "Esta parte del reducto contiene 105 figuras y cada una de ellas mide máximum un pie de altura" (Crónica local, 1894, p. 3). Asimismo, el artista fue reconocido:

> El pincel del joven Lepiani en este estudio, tiene tintes soberbios y de verdadero arte. […] El señor Lepiani revela, pues, dotes poco comunes en el arte pictórico.
>
> Tiene disposición y ha adquirido escuela. (Crónica local, 1894, p. 3)

Posteriormente, en el mismo texto, la composición en conjunto fue admirada, tal como se lee en los siguientes párrafos:

> La **idea** del joven artista está hábilmente desarrollada.

> La **perspectiva** que ofrece el cuadro es soberbia, las posiciones de las figuras bien estudiadas.
>
> El **colorido** artísticamente tardío. Representa la caída del Sol. El campo se halla entoldado por la gran humareda del combate encarnizado de aque[lla] histórica fecha, donde la falta de dirección dióle glorias baratas al enemigo.
>
> También resalta entre las figuras chilenas, el caballo tordillo de uno de los jefes, que cayó muerto por un proyectil peruano.
>
> El animal está perfectamente estudiado.
>
> El Morro Solar y demás cerros dan un efecto admirable.
>
> Lo que más puede llamar la atención de los aficionados, al arte de Rafael, es la **unidad** que ofrece el conjunto de las figuras, pues, no hay dos que tengan una misma **posición** y todas se destacan del fondo del cuadro. (Crónica local, 1894, p. 3)[227]

El artículo culmina con un llamado al presidente de la República, general Andrés Avelino Cáceres[228], para que tendiese "su mano protectora al joven artista" (Crónica local, 1894, p. 3).

En setiembre de 1894, el óleo era abordado una vez más en un artículo anónimo del semanario *Neblina* N° 31, en el cual se dijo que Lepiani estaba loco por haber llevado a cabo su último cuadro "encerrado pintando en un cuarto, en el que generalmente permanece desde las siete y media de la mañana hasta muy entrada la tarde" (Sombras…, 1894, pp. 245-246). Además de resaltar la perseverancia del artista, se reconoció su obra:

> El cuadro que Lepiani está al terminar representa una batalla, y hay tal fidelidad en el paisaje, tal es el sello local, tan característicos son los actores que figuran en el sangriento drama, que el espectador no puede confundir *esa* batalla con ninguna otra: ¡Miraflores! es la exclamación que brota involuntariamente de los labios, al fijar la vista en el espacioso y magnífico lienzo. (Sombras…, 1894, p. 246)

---

[227] Las negritas son nuestras.

[228] Militar peruano (1836-1923) nacido en Ayacucho. Se inició como cadete en 1854 y ascendió progresivamente en la carrera militar. Participó en la defensa del Callao contra la escuadra española (1866) y, posteriormente, contra la revolución de Piérola (1874). Fue prefecto del Cusco de 1877 a 1878. Durante la Guerra con Chile, defendió al país en las batallas de San Francisco (1879), Tarapacá (1879), Alto de la Alianza (1880), San Juan y Miraflores (1880), luego de la que lideró la resistencia de la Breña, campaña por la que se le denominó "El Brujo de los Andes". Fue presidente de la República de 1886 a 1890 y ganó las elecciones de 1894, pero renunció en 1895 ante la oposición. Se retiró a Buenos Aires y más adelante se desempeñó como ministro plenipotenciario en Italia (1905-1911) y Alemania (1911-1914) (Tauro del Pino, 2001, pp. 432-434).

A pesar del comentario favorable, el autor del texto no auguraba mejores oportunidades en el país para el pintor:

> Lepiani, como todo artista, esperará alcanzar nombre y fortuna: tenemos el dolor de decirle que aquí no encontrará ni el uno ni la otra: se cebará en él la crítica envidiosa y lo perseguirá el hambre. Hemos heredado de los españoles aquel prurito de deprimir, de achatar y aislar á todo aquel que tiene facultades para sobrepasar el nivel comun. (Sombras…, 1894, p. 246)

A la recepción de la crítica, se sumó la difusión de la imagen a través de los medios de comunicación, muestra de ello es la portada de la revista *Mundial* N° 38, del 14 de enero de 1921, donde se reproduce sólo la parte central del lienzo, probablemente seleccionada debido al formato vertical de la revista.

Por otro lado, este cuadro ha formado parte de las investigaciones de carácter histórico-artístico de autores posteriores. La historiadora Nanda Leonardini menciona sucintamente el lienzo en algunas de sus publicaciones referidas a la vida y obra de Juan Lepiani[229], a partir de las cuales podemos inferir que *La defensa del tercer reducto de Miraflores* se ubica entre los cuadros con escenas "de gran movimiento", en la cual "los actores se agitan dentro de un torbellino rodeado de muerte", pero a la vez de "pasión histórica" (Leonardini, 2009, pp. 1262-1263). Después de ello, es en el artículo "Cuatro episodios de la Guerra del Pacífico. Juan Lepiani" (2014) en donde aborda con mayor detalle esta tela en la cual destaca su composición, su simbolismo y sus calidades plásticas (Leonardini, 2014, p. 90).

Por su parte, el pintor Mario Quezada, en su tesis de licenciatura *Esbozos iconológicos acerca de "El último cartucho" de Juan Lepiani,* planteó una periodización en la producción del artista aquí en estudio. De acuerdo a ella, *La defensa del tercer reducto de Miraflores* forma parte de la etapa inicial, clasificación que coincide cronológicamente con la propuesta ya que, según Quezada, dicha fase culmina en 1895; sin embargo, ésta se caracteriza por "rasgos de ingenuidad técnicos como errores en la perspectiva y la composición y cierto cromatismo monócromo" (Quezada, 2007, pp. 5-6), aspectos que se asumen desde una perspectiva evolutiva de la producción

[229] Véase: Leonardini, 1998, pp. 172, 268; Leonardini, 2003, p. 51.

plástica de Lepiani, pero que al observar *El tercer reducto,* vemos que no corresponden.

Evaristo San Cristóval publicó en *La Crónica* del 2 de mayo de 1950 una reseña biográfica sobre Juan Lepiani, en la que aludió a *El tercer reducto* y lo comparó con *La respuesta de Bolognesi* y *El último cartucho*: “aunque inferior a los dos anteriores en el colorido y en el dibujo, permite apreciar lo que fue la resistencia titánica de las reservas que se inmolaron en Miraflores el 15 de enero de 1881” (San Cristóval, 1950, p. 2), comentario que no compartimos ya que si bien *La defensa del tercer reducto de Miraflores* muestra un estilo distinto a comparación de otras de sus obras, no por ello es inferior.

En el campo de las artes plásticas, Juan Lepiani es el único que ha dado cabida a este tema. Esta singularidad ha permitido que su obra sea vista no sólo como objeto artístico, sino también como documento histórico; es el caso del cortometraje *El código Lepiani: La Batalla de Miraflores* (2016) del licenciado Hamilton Segura Farfán, quien considera la tela como “una fotografía del momento” (Segura, 2016).

Posteriores alusiones al cuadro han contribuido a su difusión, la cual se debe exclusivamente a textos especializados de historia, como son el tomo X de *Historia general del Perú. La República (1879-1884)* de Rubén Vargas Ugarte (1984, s.p.), en donde una reproducción del óleo figura como lámina a doble página con su respectiva leyenda, situación distinta a aquella en el volumen nueve de *Historia de la República del Perú [1822-1933]* de Jorge Basadre en la edición ilustrada del 2005 (p. 165) o en *Las batallas de Chorrillos y Miraflores y el arte de la guerra* del general ecuatoriano Francisco Javier Salazar en la edición del año 2010 (p. 22), textos en los cuales se utiliza la obra de Lepiani sin otorgarle el crédito que le corresponde.

Es este último aspecto el que nos empuja a rescatar los valores plásticos de la composición, así como el esfuerzo y la originalidad del artista, cuya obra suele quedar oculta bajo el hecho histórico que representa.

CAPÍTULO V
LA GUERRA CIVIL

La Guerra del Guano y el Salitre culminó oficialmente con la firma del Tratado de Ancón[230]; pese a ello, los últimos contingentes chilenos se retiraron del Perú en agosto de 1884. Ante la derrota, el Perú debió enfrentar el desorden económico, político y social, inicialmente bajo el mando de Miguel Iglesias[231] (1882-1885), pero la guerra civil –entendida como el enfrentamiento bélico entre compatriotas con intereses políticos opuestos–, liderada por el general Andrés Avelino Cáceres y después por Nicolás de Piérola, frenó el afán de reconstrucción del país.

5.1. *Ingreso de Nicolás de Piérola por Cocharcas*

Cáceres, quien contaba con la fama de héroe tras la guerra, organizó montoneras en la sierra –como lo hizo durante la Breña–, formó un gobierno paralelo en Arequipa (julio de 1884) e ingresó a Lima, el 28 de setiembre de 1885 (Guerra, 1984, p. 21), para derrotar a Iglesias. La lucha se prolongó, por lo que Cáceres constituyó el partido Constitucional y se alió con los civilistas y los liberales. Tras la renuncia de Iglesias, Cáceres –el único candidato– ganó las elecciones y asumió el poder en 1886; sin embargo, su régimen no concedió estabilidad al país y su actitud autoritaria ocasionó enfrentamiento con el congreso. Con todo, Cáceres buscó mantenerse en el poder, primero a través del candidato oficial de su partido, Remigio Morales Bermúdez[232] (1890-

[230] Documento suscrito el 20 de octubre de 1883 por Jovino Novoa Vidal (Chile) y José Antonio de Lavalle (Perú) en el que se estipula el fin de la guerra, la cesión territorial perpetua de Tarapacá y por diez años de Tacna y Arica. Establece también la obligación de Chile para asumir el pago del 50% de la deuda externa del Perú (Tratado de Ancón, s.f.; Guerra, 1984, p. 66).

[231] Abogado y político peruano (1830-1909). Fue prefecto del departamento de Cajamarca en dos oportunidades. Cuando la guerra del 79 fue declarada, se trasladó a Lima y respaldó a Piérola, por lo que asumió el Ministerio de Guerra y Marina durante su dictadura. Durante la ocupación chilena en el Perú, emitió el Grito de Montán (31 de agosto de 1882), proclama en la que reconocía la derrota peruana y se comprometía a firmar la paz, razón por la cual fue designado presidente regenerador. Suscribió el Tratado de Ancón, el cual motivó la guerra civil al mando de Cáceres, y la renuncia de Iglesias (Tauro del Pino, 2001, pp. 1271-1272).

[232] Militar peruano (1836-1894). Se incorporó al ejército en 1854 y ascendió progresivamente en la carrera militar. Durante la Guerra del Guano y el Salitre, participó en las batallas de

1894) –cuyo principal contendor habría sido Piérola de no haber estado preso–, y a la muerte de aquél apresuró las elecciones y fue reelegido, lo cual desencadenó la guerra civil, que duraría alrededor de seis meses (Guerra, 1984, p. 37).

En setiembre de 1894 se iniciaron levantamientos en todo el país. Por su parte, Piérola, a la cabeza del partido Demócrata[233] y aliado al partido Civil (marzo de 1894) (Leiva, 1995, p. 85), lideró el movimiento revolucionario con apoyo popular.

El 17 de marzo de 1895, Piérola ingresó a Lima por la puerta de Cocharcas[234] respaldado por más de dos mil hombres, quienes lucharon contra el ejército regular durante dos días, tiempo tras el cual, por mediación de Monseñor José Macchi y otros miembros diplomáticos, se firmó un armisticio de 24 horas (Leiva, 1995, pp. 88-89). Esta suspensión de hostilidades se prolongó y Cáceres, al no poder controlar la situación, aceptó nombrar una junta de gobierno cuya responsabilidad fue convocar a nuevas elecciones, de las que resultó vencedor el único candidato, Nicolás de Piérola, quien gobernaría de 1895 a 1899.

Esta entrada violenta de Piérola a Lima fue llevada de inmediato a la pintura por los pinceles de Juan Lepiani, tal como indican la firma y fecha en el margen inferior derecho del lienzo (1895), el cual fue “adquirido por suscripción y por la suma de mil soles” (Obra de arte, 1896, p. 3) por el gobierno central.

La obra fue culminada a inicios de 1896, como refiere un anuncio periodístico en *El Comercio* del 3 de enero: “El señor Lepiani está dando los último toques a un cuadro que representa la escena bélica que se desarrolló en Cocharcas el 17 de marzo del año pasado” (Cuadro de Lepiani, 1896, s.p.).

Pisagua, San Francisco, Tarapacá, el Alto de la Alianza y se adhirió a la resistencia de Cáceres en el centro. Secundó la campaña contra Iglesias por lo que obtuvo la primera vicepresidencia (1886-1890) y, posteriormente, la presidencia (1890-1894), puesto que tenía cuando falleció (Tauro del Pino, 2001, pp. 1722-1723).

[233] Creado en julio de 1884 bajo la concepción populista de “el poder emana del pueblo”, aunque quienes llegan al poder conforman una élite intelectual y moral. Entre sus tendencias progresistas estaban el desarrollo a nivel educativo y el establecimiento de vías de comunicación (Guerra, 1984, p. 22).

[234] Localizada en los Barrios Altos, en la avenida Miguel Grau, a la altura del hospital Dos de Mayo.

El 23 de enero de aquel mes, “una comisión compuesta de los señores Ricardo Rossel[235], Carlos Amézaga[236] y Emilio Seguí[237]” otorgó *La entrada por Cocharcas* al presidente de la República, Nicolás de Piérola, “con un corto y significativo discurso” (Obra de arte, 1896, p. 3).

Actualmente, la pintura (Imagen 80) forma parte del patrimonio histórico artístico del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, en donde es expuesto en la sala Republicana.



Imagen 80. Juan Lepiani (1895). *Ingreso de Nicolás de Piérola por Cocharcas.* Óleo sobre tela, 171.7 x 288 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Este lienzo, de formato apaisado, está organizado en tres planos consecutivos: en el primero, observamos la entrada beligerante de Nicolás de Piérola montado en un caballo blanco, seguido por sus montoneros armados, la mayoría a caballo, en tanto los de a pie, en los laterales, despejan la calle. En este primer plano figuran los cuerpos inertes de algunos miembros del ejército, junto a sus pertenencias regadas en el camino, a punto de ser apisonados por

[235] Novelista y poeta peruano (1841-1909) que había incursionado en la política como diputado en el gobierno de Remigio Morales Bermúdez (1890-1894) (Milla, 1986, pp. 106-107).

[236] Poeta peruano (1862-1906). Participó en la batalla de Miraflores y en la campaña de la Breña. Fue activo colaborador de *El Perú Ilustrado, La Revista Social, La Neblina,* entre otras publicaciones de la época (Milla, 1986, pp. 172-173).

[237] Empresario italiano radicado en el Perú. En 1911, junto a Enrico Calcagnoli, publicó *La Vita italiana nella Republica del Peru* (Leonardini, 1998, p. 400).

la caballería. En el segundo plano, en la calle prolongada hacia la izquierda, algunos vecinos asoman cautelosamente por las puertas para presenciar el arribo de las tropas de Piérola, mientras el balcón es utilizado por unos soldados para afinar su puntería durante la trifulca. Finalmente, el perfil urbano es enmarcado por el cielo limeño despejado, en el último plano.

En esta composición predomina el eje diagonal señalado por la marcha de los montoneros con Piérola triunfante a la cabeza. De manera análoga, si bien la escena cuenta con una iluminación uniforme, el mayor peso visual se concentra en la mitad inferior de la tela en donde cada uno de los personajes, a pesar de realizar actividades similares, cuenta con una postura diferente.

Es difícil afirmar si todos en escena pertenecen al mismo ejército pues se sabe que los miembros de la Coalición "se identificaban por la vestimenta: uniforme blanco y kepí francés con el escudo peruano en la frente" (Leiva, 1995, p. 86); sin embargo, en la tela, gran parte de los hombres no usa exactamente dicho atuendo. Según un artículo del diario *El Comercio,* el estado mayor de Piérola, retratado por Lepiani, estaba compuesto por "los coroneles Bustamante y Salazar[238], Zuleta[239], Alvaro Garfias, comandante Prada" (Cuadro de Lepiani, 1896, s.p.), a quienes el pintor no precisa con exactitud en los retratos.

Con todo, *La entrada de Piérola por Cocharcas* simboliza la entrada de El Califa como héroe a la ciudad de Lima. Lepiani muestra a Piérola triunfante, al mando, como si sólo en él recayera la esperanza de volver a la estabilidad política, a costa de la violencia.

---

[238] Político y diplomático peruano (1842-1907). Enrique Bustamante y Salazar secundó a Piérola en su actividad política desde 1874; fue ministro plenipotenciario durante su primera dictadura (1879-1881). Integró la Asamblea Constituyente (1884-1885); por tanto, aprobó el Tratado de Ancón. Respaldó a Piérola en la campaña revolucionaria contra Cáceres y mientras ocupaba el ministerio de Guerra y Marina, ingresó con el caudillo a Lima (17 de marzo de 1895). Fue diputado por Lima (1896) y presidente del comité directivo del Partido Demócrata (Tauro del Pino, 2001, p. 417).

[239] Celso N. Zuleta (1849-1924). Se unió al ejército para defender al Perú de España (1865-1866), formó parte de la artillería. Durante el gobierno de Manuel Pardo (1872-1876), secundó operaciones contra la revolución pierolista. Al declararse la Guerra con Chile, participó en la campaña del sur, de Lima y en la resistencia de la Breña. Se separó de la milicia al inicio del gobierno de Cáceres (1894) y se incorporó a las fuerzas cívico-demócratas como subjefe del Estado Mayor; posteriormente, quedó adscrito a la dirección de Guerra (Tauro del Pino, 2001, pp. 2838-2839).

Luego de haber culminado el artista el lienzo, este no suscitó mayores comentarios relativos a la calidad plástica; sólo fue objeto de una singular apreciación en *El Comercio,* diario en el cual se dijo de manera anónima: "La pintura es excelente" (Cuadro de Lepiani, 1896, s.p.).

Estudios posteriores han dado cabida a esta pintura para valorar sus aciertos y debilidades. Teodoro Núñez Ureta en la primera parte de *Pintura Contemporánea* (1975), además de reseñar la vida de Juan Lepiani, eligió *La entrada por Cocharcas* como "un buen ejemplo de su obra" (p. 138), acerca de la cual expuso:

> la calle con sus balcones, el cielo gris, el aire, son limeños. Sobre un piso pintado piedra por piedra, avanza la caballería. Todos los caballos son fuertes y llevan la pata derecha levantada como en un ballet.[240] Los líderes marchan satisfechos entre los hombres de a pie que avanzan fusil en mano. Los personajes tienen el tamaño que su importancia política les da y no la perspectiva natural. Pero hay en el primer término un indígena muerto de un balazo que vale casi por el cuadro. Es más pequeño que los jinetes que vienen atrás pero tiene un verismo extraordinario. Es el indio muerto por una bandera que no conoce, un símbolo de la historia de nuestras revoluciones populares y el mejor testimonio de ellas que se haya pintado en el siglo XIX. (p. 138)

Estas líneas son significativas porque además de brindar una descripción visual de la obra, considera su contenido social, con el indio abatido como protagonista.

Por su parte, la historiadora Nanda Leonardini, en su tesis doctoral *Los Italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (1998), menciona *La entrada de Piérola por Cocharcas* de Juan Lepiani como una de las obras que representa las guerras internas o la guerra civil de 1894 a 1895 (pp. 271-272), a ello añade la descripción de Teodoro Núñez Ureta, ya citada. Posteriormente, en el artículo "El rescate de la identidad en la pintura de Juan Lepiani Toledo" (2003), la autora proporciona una descripción más detallada del óleo:

> En ella se ve la caballería e infantería seguir a su líder mientras avanzan y siembran la muerte. Con sentido de profundidad dado por la calle, resaltado por siluetas lejanas del paisaje así como por la claridad del cielo en el tercer plano de la obra, Lepiani logra el movimiento que implica violencia a través de los animales a todo galope, mediatizado por el estatismo de los caídos. Destaca

[240] No es exactamente así. De los cuatro caballos sólo el caballo pardo tiene la pata derecha en el aire; los otros tres levantan ambas patas delanteras durante su carrera, postura que resulta imposible en una carrera real.

> entre ellos el medio cuerpo de un indio, colocado en primer plano, en el ángulo inferior izquierdo, que por su expresión parece dormir. Si bien es cierto que el indio resulta pequeño con relación a los demás personajes, es lo más interesante de toda la composición, pues es el rescate de una minoría sin ningún tipo de posibilidades, que a decir verdad, es la mayoría nacional en ese momento. (p. 53)

En estas líneas debemos resaltar los contrastes que Leonardini detalla: el tamaño superior y el movimiento violento del grupo que encabeza la entrada triunfal, opuesto a la pequeñez y el estatismo de los hombres caídos. Por otro lado, una vez más, los escorzos de los cuerpos en primer plano impactan al observador.

Finalmente, una alusión más reciente al cuadro se debe a la ya citada tesis de licenciatura de Mario Quezada Orellana (2007). En este texto, el autor coloca *La entrada de Piérola por Cocharcas* dentro de lo que consideró un primer período de producción plástica de Lepiani, el cual caracterizó con "rasgos de ingenuidad técnicos como errores en la perspectiva y la composición y cierto cromatismo monócromo" (pp. 5-6). No obstante, al no ser esta tela su principal objeto de estudio, no ahondó en mayores detalles y proporcionó medidas erradas del lienzo.

En el ámbito artístico, este hecho histórico sólo ha sido tema dentro de la producción de dos artistas. Aparte de Lepiani, el artista Manuel Ruilova[241] pintó *Ingreso de Nicolás de Piérola por Cocharcas* (Imagen 81), óleo en el que la escena de la intrusión de Piérola y sus montoneros es más cercana al espectador, representada bajo una atmósfera en la que contrastan el aspecto festivo, tal como indican las arengas de algunos personajes, que recuerdan el populismo pierolista, frente a la violencia que encarnan los escorzos de tres muertos en primer plano, entre los que destaca en el margen inferior izquierdo, un soldado del ejército regular vestido con el uniforme azul y rojo.

[241] Pintor y músico ecuatoriano. Documentado en la prensa peruana desde 1894, año en que publicó un vals titulado *Orillas del Rímac* (Música, 1894, p. 1).



Imagen 81. Manuel Ruilova (*circa* 1900). *Ingreso de Nicolás de Piérola por Cocharcas.* Óleo sobre tela, 209 x 268.7 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

La difusión del óleo de Lepiani se debe tanto a la prensa, como al material escolar y a los textos especializados. Recordemos, para el primer caso, el uso de *La entrada por Cocharcas* en la sección Cultural del diario *El Comercio* del 16 de octubre de 1987, en donde, aparte de los datos biográficos, se utilizó el lienzo como obra ilustrativa de la producción del pintor; asimismo, se recurrió a los comentarios vertidos por Teodoro Núñez Ureta, pero sin brindar la referencia apropiada:

> Este último cuadro es quizás el más representativo de su estilo en el que, preocupado por la verdad histórica, cae en el aspecto puramente ilustrativo olvidando determinados valores pictóricos. Como se ha señalado, los personajes tienen el tamaño que su importancia política les da y no la perspectiva natural. (C-12)

El material de formación escolar se valió de esta tela de Lepiani, aunque sin señalar su autoría, en la ilustración de láminas escolares Huascarán (N° 451), así como en textos de historia de primaria en los cuales el óleo es utilizado para instruir sobre el período que va desde el final de la guerra del Pacífico hasta la ansiada reconstrucción nacional. Finalmente, en los textos especializados de historia que hemos revisado es difundida tanto la pintura de Lepiani como la de Ruilova; situación curiosa atañe al volumen XI de *Historia general del Perú. La República Aristocrática* (1984) pues *La entrada de Piérola por Cocharcas* de Juan Lepiani es referida como pie de imagen luego de

colocar la composición de Manuel Ruilova (s.p.), hecho que refuerza la necesidad de poner en valor y ahondar más en estudios de carácter histórico artístico.

En conclusión, Juan Lepiani se encargó de pintar la imagen que el mismo Piérola quiso perennizar en los peruanos. Como en otros lienzos, el protagonista es mostrado como héroe; sin embargo, en este caso, Piérola no se inmola por la patria sino que irrumpe en ella violentamente, aunque Lepiani supo atenuar esa violencia impetuosa que la historia describe para que la tela cumpla la función para la que fue solicitada, rendir homenaje a El Califa.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se ha llegado a las siguientes conclusiones:

1. Juan Lepiani (1864-1932) trabajó distintas técnicas entre las que predominó la pintura al óleo, seguida del dibujo a lápiz o carboncillo y la acuarela. Asimismo, como parte de su quehacer plástico, cultivó el retrato, la pintura histórica, los temas de género, la pintura religiosa, la alegoría, el desnudo, el bodegón y la copia.
2. Del total de 34 pinturas de Lepiani, diez (29%) corresponden a la historia nacional, a ella se agrega el boceto *La fundación de Lima,* en tanto que acerca de *La capitulación de Ayacucho* sólo se posee referencia documental.
3. Las pinturas de Juan Lepiani estudiadas revelan su filiación con el arte *pompier* porque, además de estar familiarizado con la obra de aquellos artistas y de compartir desde 1900 el mismo espacio geográfico, su producción histórica revela el interés por lo narrativo, por el realismo histórico, por los grandes formatos, así como por la composición en la que destaca el dibujo y la presencia de contrastes plásticos (gama de colores y planos) y conceptuales (victoria, derrota; guerra, paz; entre otros), todos estos aspectos característicos de la pintura académica de la época.
4. Sus vínculos con la élite política: Nicolás de Piérola, Eduardo López de Romaña, Augusto B. Leguía, Federico Elguera, y cultural peruana: Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Ricardo Palma, Carlos Solari, favorecieron la encomienda y adquisición de su obra histórica, aunque también hubo plumas, como las de Teófilo Castillo o Federico Larrañaga, que cuestionaron su obra. Con todo, su reconocimiento por parte de las instituciones oficiales constituye otro factor que refuerza el considerarlo como artista *pompier.*
5. Como parte de las escenas que corresponden a la historia de la conquista del Perú, Lepiani ejecutó tres óleos y dejó un proyecto pictórico inconcluso,

todos ellos elaborados en Roma y con Francisco Pizarro como personaje en común.

Los trece de la Isla del Gallo (1902) es el primer lienzo histórico que el pintor realizó en la ciudad eterna, impulsado por el compromiso que tenía con el gobierno local en Lima.

La captura de Atahualpa (*circa* 1920) es el óleo de menores dimensiones en su producción histórica y el único que escenifica la presencia indígena.

La fundación de Lima fue uno de los temas encomendados por el Concejo Provincial de Lima en 1902, proyecto del que se ha registrado un estudio en tinta sobre papel, mas no la obra final.

El asesinato de Pizarro es la única tela cuya ubicación se desconoce debido a las distintas referencias documentadas.

6. En cuanto a las escenas que recrean el proceso independentista, se cuenta con dos óleos, ambos trabajados en Roma, y el inicio de un proyecto pictórico.

   La conferencia de Punchauca (*circa* 1921) es la tela acerca de la que se tiene mayor cantidad de estudios previos, cinco exactamente, que corresponden a gestos corporales, una silla y un personaje de cuerpo entero, los cuales son prueba material que ejemplifica la compleja documentación y estudio que implica la pintura histórica bajo las normas académicas.

   La proclamación de la Independencia (1904), a pesar de la inclemente crítica que lo abordó, es el cuadro que ha tenido mayor vigencia debido a su constante reproducción al ser la escena predilecta para rememorar este hecho histórico.

   La capitulación de Ayacucho es el título de una de las escenas que Lepiani se propuso desarrollar tras su arribo a Roma en 1900, de la cual sólo dejó testimonio escrito.

7. Los episodios de la guerra del guano y el salitre trabajados por Lepiani son cuatro:

   La respuesta de Bolognesi (1891) corresponde a la primera composición histórica del pintor y aquella que le dio renombre; dada su elaboración en el

Perú, para documentarse, Lepiani se sirvió de los relatos de los mismos protagonistas del hecho histórico.

El último cartucho (1899), también realizado en el Perú y cuyos bocetos implicaron el estudio del paisaje *in situ*, gracias al presidente Piérola, fue aquel óleo que le garantizó la subvención para realizar su viaje a Europa en 1900. Asimismo, es el lienzo que ha motivado mayores estudios específicos entre la obra de Juan Lepiani.

Alfonso Ugarte (*circa* 1922) es el único óleo de este grupo trabajado en Roma; destaca porque, aunque no se encontraba en Lima aún, suscitó un debate al respecto de la verdad histórica sobre las circunstancias de la muerte de Ugarte que conllevó a que el mismo artista sustentara su obra.

La defensa del tercer reducto de Miraflores (1894), ejecutado en Lima, para el que también estudió el escenario real de la contienda, es el primer óleo en donde Lepiani representa soldados caídos escorzados en primer plano, detalle típico de la pintura europea de batallas.

Finalmente, es importante resaltar que los temas de las tres escenas de batalla aquí en mención sólo han motivado las composiciones de Lepiani.

8. Lepiani también fue pintor de la historia nacional contemporánea. *Ingreso de Nicolás de Piérola por Cocharcas* (1895), alegoría triunfal de Nicolás de Piérola, es un óleo realizado en Lima, adquirido por suscripción a través de una comitiva del Palacio de Gobierno para homenajear, en 1896, al presidente Nicolás de Piérola, a quien se obsequió la tela.
9. Todos los acontecimientos de la historia del Perú elaborados por Lepiani revelan su predilección por las escenas de violencia, ya sean episodios de batalla en los cuales la lucha armada o cuerpo a cuerpo es evidente (*La captura de Atahualpa*; *El asesinato de Pizarro*; *El último cartucho; Alfonso Ugarte; La defensa del tercer reducto de Miraflores; Ingreso de Piérola por Cocharcas*), o aquellas en las que la violencia se advierte pero esta es contenida o soslayada durante la confrontación de los personajes. En *Los trece de la Isla del Gallo* se ejerce violencia verbal por parte de Tafur y Pizarro; ambos cuestionan su autoridad y poder frente al resto de conquistadores. En *La fundación de Lima* se sobreentiende que el arribo de los españoles trae consigo la violencia que implica apropiarse e instalarse

sobre un espacio inca existente. *La conferencia de Punchauca* constituye la negociación diplomática para evitar una posible entrada violenta de San Martín y sus tropas a Lima. En *La proclamación de la Independencia,* la violencia se oculta en el cambio que supone pasar de un sistema de gobierno a otro: de monarquía a república. *La capitulación de Ayacucho* revela las negociaciones paralelas al enfrentamiento bélico en el que se acuerda el cierre de la independencia del Perú y de América del Sur. Finalmente, *La respuesta de Bolognesi,* así como señala el heroísmo de las fuerzas armadas peruanas, delata la intimidación del adversario antes de la batalla de Arica: nuevamente la violencia soterrada. Con esta característica, Lepiani responde nuevamente dentro de la línea *pompier*; su obra histórica, llena de contrastes, recrea lo heróico pero también lo trágico con una visión objetiva que a la vez le permite tomarse licencias pero sin escaparse de lo académico.

ANEXO

PINTURA HISTÓRICA DE JUAN LEPIANI

	TÍTULO	AÑO	TÉCNICA Y SOPORTE	MEDIDAS	UBICACIÓN
CONQUISTA	*Los trece de la Isla del Gallo*	1902	Óleo sobre tela	251 x 379.5 cm	MNAAHP
	La captura de Atahualpa	*ca.* 1920-1927	Óleo sobre tela	60 x 85 cm	MALI
	La fundación de Lima	*ca.* 1900-1905	Tinta sobre papel	51 x 62.2 cm	MALI
	El asesinato de Pizarro	s.f.	Óleo sobre tela	-	-
INDEPENDENCIA	*La conferencia de Punchauca*	*ca.* 1921	Óleo sobre lienzo	138 x 249.5 cm	MNAAHP
	La proclamación de la Independencia	1904	Óleo sobre lienzo	274.7 x 397.9 cm	MNAAHP
	La capitulación de Ayacucho	-	-	-	-
GUERRA DEL GUANO Y EL SALITRE	*La respuesta de Bolognesi*	1891	Óleo sobre tela	275 x 383 cm	Museo de los Combatientes del Morro de Arica
	El último cartucho	1899	Óleo sobre tela	294 x 490 cm	Museo de los Combatientes del Morro de Arica
	Alfonso Ugarte	*ca.* 1922	Óleo sobre tela	250 x 138 cm	Museo de los Combatientes del Morro de Arica
	La defensa del tercer reducto de Miraflores	1894	Óleo sobre tela	133 x 239 cm	Museo Andrés Avelino Cáceres
GUERRA CIVIL	*Ingreso de Nicolás de Piérola por Cocharcas*	1895	Óleo sobre tela	171.7 x 288 cm	MNAAHP

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

Ades, D. (1989). *Arte en Iberoamérica: 1820-1980.* [s.l.]: Ministerio de Cultura.

Argullol, R. (1994). Autorretrato: "Refléjate a ti mismo". En: *El retrato en el Museo del Prado* (pp. 51-66). Madrid: Grupo Anaya.

Basadre, J. (2005). *Historia de la República del Perú [1822-1933]* (Vol. 8-10). Lima: El Comercio.

Bénézit, E. (1976). *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs et Graveurs* (Vols. 1-10). Paris: Librairie Gründ.

Boehn, M. (1928). *La Moda: historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días* (Tomo II). Barcelona: Salvat.

Buntinx, G. & Wuffarden, L. (2003). *Mario Urteaga. Nuevas miradas.* Lima: Fundación Telefónica-Museo de Arte de Lima.

Cáceres, A. (1973). *Memorias de la Guerra del 79.* Lima: Milla Batres.

Castrillón, A. (1991). Escultura monumental y funeraria en Lima. En: *Escultura en el Perú* (pp. 325-385). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Cayo, P. (2004). La guerra con Chile. En: *Enciclopedia temática del Perú* (Vol. III) (pp. 66-94). Lima: El Comercio.

Chile a color. Biografías (1983). Santiago: Editorial Antártica S.A.

Compendio histórico del Perú: Perú histórico (Vols. 1-10) (2005). Lima: Milla Batres.

Contreras, C. & Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Dalmau, R. & Soler, J. (1947). *Historia del Traje* (Vol. II). Barcelona: Dalmau y Jover.

Dammert, M. *et al.* (2014). *Etna Velarde: rostros, historia y autoestima nacional.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Dávalos, P. (1941). *Por qué hice Fortuna: relato inspirado en el recuerdo de una vida dedicada a conseguir la independencia y la tranquilidad de espíritu que dá la posesión del dinero adquirido y no guardado con avaricia* (Vol. II). Lima: Imprenta Gil.

De la Puente, J. (2007). El encuentro de Punchauca y la Independencia del Perú. En J. Benito (Coor.), *Pasado, presente y futuro de Lima Norte: construyendo una identidad* (pp. 59-67). Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.

De Lavalle, J. (1891). *Galería de retratos de los gobernadores y virreyes del Perú*. *(1532-1824).* Lima: Domingo de Vivero.

--- (1893). *Galería de retratos de los Gobernantes del Perú independiente. (1821-1871).* Lima: Domingo de Vivero.

Del Busto, J. (1989). *Los Trece de la fama.* Lima: Studium.

--- (1994). *Fundadores de ciudades en el Perú (siglo XVI).* Lima: Universidad de Piura.

--- (1994). *Historia general del Perú. La conquista* (Vol. IV). Lima: Brasa.

--- (2010). *Pizarro* (Vol. II). Lima: Ediciones Copé.

Deville-Cavellin, J. (1878-1880). *Dictionnaire du tapissier: critique et histoire de l'ameublement français, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours.* Paris: C. Claesen.

Diccionario enciclopédico (2000). Lima: El Comercio.

Diccionario geográfico universal (1986). Panamá: América.

Durand, L. (1993). *Compendio histórico del Perú* (Vol. V). Lima: Milla Batres.

Fernández, C. & Greve, P. (2006). *Uniformes de la Guerra del Pacífico, 1879-1884.* Santiago de Chile: Ejército de Chile.

Gamio, F. (1971). *La Municipalidad de Lima y la Emancipación, 1821.* Lima: Concejo Provincial de Lima.

García, C. (1972). *Diccionario Geográfico del Perú.* Lima: Minerva.

Guerra, M. (1984). *Historia general del Perú. La República Aristocrática* (Vol. XI). Lima: Milla Batres.

--- (1994). La Guerra con Chile. En: *Historia general del Perú* (Vol. 7) (pp. 521-574). Lima: Brasa.

Gutiérrez de Quintanilla, E. (1916). *Catálogo de las secciones Colonia i República i de la Galería Nacional de Pinturas del Museo de Historia Nacional.* Lima: Imprenta L. Ramos.

--- (1921). *Memoria del Director del Museo de Historia Nacional. Esfuerzos y Resistencias: 1912-1921* (Vols. I-II). Lima: Taller tipográfico del Museo.

Harding, J. (1979). *Artistes Pompiers. French Academic Art in the 19th Century.* New York: Rizzoli.

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

Lavallé, B. (2005). *Francisco Pizarro. Biografía de una conquista.* Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos–Instituto de Estudios Peruanos.

Lavarello, G. (2009). *Diccionario de artistas plásticos en el Perú: siglos XVI-XVII-XVIII-XIX-XX.* Lima: Editorial Pacasmayo.

Lécharny, L. (1998). *L'art pompier.* Paris : Presses Universitaires de France.

Leiva, L. (1995). *Nicolás de Piérola.* Lima: Brasa.

Leonardini, N. (2009). *Proclamación de la Independencia* de Juan Lepiani. En: N. Leonardini (Ed. y Coor.). *La pintura de la Independencia en el arte latinoamericano del siglo XIX* (pp. 59-62). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Grupo de Estudio Guanahaní.

--- (2014) Cuatro episodios de la Guerra del Pacífico. Juan Lepiani. En: N. Leonardini (Ed. y Coor.). *Guerras de intervención en nuestra América durante el siglo XIX* (pp. 84-92). Lima: Grupo de Estudios Guanahaní.

--- (2015). *La escultura en el Perú republicano* [libro inédito]. Lima.

--- (2015). El cántaro roto o La virginidad perdida. Juan Lepiani. En N. Leonardini (Ed. y Coor.), *El desnudo femenino en el arte latinoamericano del siglo XIX* (pp. 60-64). Lima: Grupo de Estudios Guanahaní.

Leonardini, N. & Ortiz, L. (2006). *Manuel Ocaranza. El más original, atrevido y elegante de los pintores mexicanos.* Lima: Seminario de Historia Rural Andina.

Los pinceles de la Historia. La fabricación del Estado, 1864-1910 (2003). Ciudad de México: Museo Nacional de Arte.

Majluf, N. (Ed.) (2011). *Luis Montero: Los funerales de Atahualpa*. Lima: Museo de Arte de Lima.

--- (Ed.) (2014). *José Gil de Castro: pintor de libertadores.* Lima: Asociación Museo de Arte de Lima-MALI.

--- (Ed.) (2015). *Arte republicano: colección Museo de Arte de Lima.* Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, Sura.

Majluf, N. & Wuffarden, L. (2010). *Camilo Blas.* Lima: Museo de Arte de Lima.

Martín, M. (2014). *Francisco Pizarro. El hombre desconocido.* [Oviedo]: Ediciones Nobel.

Medina, L. & Mendoza, R. (2005). *Evolución histórica de los uniformes del Ejército del Perú (1821-1980)* (2005). Lima: Oficina de Información del Ejército del Perú-Comisión Permanente de Historia del Ejército del Perú.

Milla, C. (Ed.) (1986). *Diccionario histórico y biográfico del Perú: siglos XV – XX* (Vols. I-IX). Lima: Milla Batres.

Miranda, E. (Dir. y coord.) (1980). *La epopeya del Morro de Arica: 7 de junio de 1880*. Lima: Comisión Permanente de la Historia del Ejército del Perú.

Morel, G. (2016). *L'art Pompier: Les feux de l'académisme.* Paris: Éditions Place des Victoires.

Munda, S. (1985). *El asesinato de Francisco Pizarro: investigación esgrimística.* Lima: Sagsa.

Núñez, T. (1975). *Pintura Contemporánea* (Vol. I). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Pachas, S. (2006). *Los concursos de arte Concha (1890-1917).* Lima: Seminario de Historia Rural Andina-UNMSM.

Palma, R. (s.f.). Los caballeros de la capa (crónica de una guerra civil). En R. Palma, *Tradiciones peruanas* (Vol. I) (pp. 130-148). Lima: La República.

Paz Soldán, J. (1917). *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos.* Lima: Librería e Imprenta Gil.

Personajes del Perú y del mundo (Vols. 1-16) (2003). Barcelona: Editorial Sol 90.

Pinacoteca Municipal Ignacio merino: LXXX aniversario 1925-2005 (2005). Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima-Edilibros.

Portocarrero, G. (2015). Pancho Fierro y la crítica al colonialismo como condición del surgimiento del proyecto criollo. En: *La urgencia por decir "nosotros": los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano* (pp. 25-84). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Prescott, G. (1955). *Historia de la conquista del Perú: con observaciones preliminares sobre la civilización de los Incas.* Buenos Aires: Imán.

Quiroz, A. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Quispe, E. (2013). *Hacia el bicentenario del Perú. Año 2021. Un enfoque histórico en Lima Norte, el caso de la hacienda de Santiago de Punchauca.* Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae-Centro de Estudios y Patrimonio Cultural.

Regalado, L. & Someda, H. (Ed.) (2005). *Construyendo historias: aportes para la historia hispanoamericana a partir de las crónicas.* Lima: PUCP-Universidad de Estudios Extranjeros de Osaka.

Rodríguez, C. *La capitulación de Ayacucho* por Daniel Hernández. En: *La pintura de la Independencia en el arte latinoamericano del siglo XIX* (pp. 87-89). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Grupo de Estudio Guanahaní.

Roel, V. (2009). *Ataque e invasión del imperio hispánico al Perú de los Incas.* Lima: Universidad de Ciencias y Humanidades.

Salazar, F. (2010). *Las batallas de Chorrillos y Miraflores y el arte de la guerra.* Lima: La Casa del Libro Viejo.

Subercaseaux, P. (1962). *Memorias.* Santiago de Chile: Editorial del Pacífico S.A.

Tauro del Pino, A. (2001). *Enciclopedia Ilustrada del Perú* (Vols. 1-17). Lima: PEISA.

Tudela, A. (2012). *Guerra del Pacífico. Alfonso Ugarte, De la leyenda a la Realidad.* Lima: La Casa del Libro Viejo.

Turner, J. (Ed.) (2000). *Encyclopedia of Latin American & Caribbean art.* New York: McMillan Reference Limited.

--- (2002). *The Dictionary of Art* (Vols. 1-34). New York: Grove.

Ugarte, L. (2005). *Nuestros Artistas.* Estudio introductorio y notas de Sofía Pachas Maceda. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Seminario de Historial Rural Andina.

Ugolotti, H. (1963). *La cultura como causa de la independencia de América.* Lima, s.e.

Valverde, W. (2011). Simón Bolívar en Quito. En: *Bolívar: El rostro de nuestra América. Esculturas en el Perú y América* (pp. 87-88). Lima: Grupo de Estudios Guanahaní.

Vargas, G. (1980). *La Batalla de Arica.* Lima: Comisión Nacional del Centenario de la Guerra del Pacífico.

Vargas, R. (1966). *Historia General del Perú: Emancipación (1816-1825)* (Vol. VI). Lima: Carlos Milla Batres.

--- (1984). *Historia general del Perú. La República (1879-1884)* (Vol. X). Lima: Milla Batres.

Villegas, F. (2016). *Vínculos artísticos entre España y el Perú (1892-1929): elementos para la construcción del imaginario nacional peruano.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Wuffarden, L. (2004). La catedral de Lima y el 'triunfo de la pintura'. En G. Lohmann (Coor.), *La Basílica catedral de Lima* (pp. 241-317). Lima: Banco de Crédito del Perú.

--- (2004). Las artes decorativas. En G. Lohmann (Coor.), *La Basílica catedral de Lima* (pp. 318-337). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Zanutelli, M. (2014). *Francisco Bolognesi (En la paz y en la guerra).* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Publicaciones periódicas

7 de junio de 1880 – El último cartucho. (1926). *Mundial* N° 312, 4 de junio, s.p.

7 de Junio de 1880 – El Ultimo Cartucho. (1927). *Mundial* N° 364, 3 de junio, s.p.

Abandona los pinceles. (1897). *El Comercio,* 8 de marzo, p. 3.

Alfonso Ugarte. (1928). *Mundial* N° 417, 8 de junio, s.p.

Anuncios especiales. (1892). *La Integridad,* 28 de mayo, p. 3.

Astete, L. (1902). Comunicado: Concurso Concha. *El Comercio,* 25 de diciembre, p. 4.

Bedoya, J. (1927). 7 de Junio de 1880: La defensa de Arica y el Coronel Alfonso Ugarte. *El Comercio,* 7 de junio, edición de la tarde, p. 4.

Bernuy, J. (2016). *Manuel Alzamora. Primer pintor social del Perú (1900-1974).* Lima: ICPNA.

Carga de Coraceros.- Guerra Franco-Prusiana.- 1870. (1920). *Mundial* N° 20, 10 de setiembre, s.p.

Castillo, T. (1914). Interiores limeños (Casa del señor A. Velarde). *Variedades* N° 346, 17 de octubre, pp. 1339-1342.

Clovis [Varela y Orbegoso, L]. (1922a). Desde Europa: Peruanos en el extranjero. *El Comercio,* 10 de abril, edición de la tarde, p. 1.

--- (1922b). La hora actual: Un nuevo cuadro de Leppiani. *El Comercio,* 1 de diciembre, edición de la tarde, p. 1.

--- (1925). Un artista olvidado. *El Comercio,* 18 de mayo, edición de la tarde, p. 1.

Crónica: Cuadro. (1891). *El Comercio,* 9 de setiembre, segunda edición, p. 2.

Crónica: Obra de arte. (1893). *El Comercio*, 15 de diciembre, p. 1.

Crónica: Rifa. (1895). *El Comercio*, 6 de junio, edición de la mañana, p. 1.

Crónica: Un artista nacional. (1903). *El Comercio*, 10 de febrero, edición de la mañana, p. 2.

Crónica: Un gran cuadro. (1891a). *El Comercio,* 20 de julio, p. 2.

Crónica: Un gran cuadro. (1891b). *El Comercio,* 21 de julio, p. 2

Crónica local: Cuadro histórico. (1894). *El Nacional,* 23 de agosto, p. 3.

Crónica local: Un episodio de la batalla de Miraflores. (1894). *El Nacional,* 22 de agosto, p. 3

Cuadro de Lepiani. (1896). *El Comercio,* 3 de enero, s.p.

Cuadros célebres de combate de Arica. (1916). *La Crónica,* 4 de noviembre, s.p.

Defensa del tercer reducto de Miraflores. (1921). *Mundial* N° 38, 14 de enero, s.p.

Delgado, L. (1932). Uno de los últimos cuadros de Lepiani. *El Comercio,* 4 de diciembre, p.14.

Don Quijote [Solari, C.]. (1928a). Conversando con Lepiani. *Mundial* N° 398, 27 de enero, (s.p.).

--- (1928b). Cinco telas de Leppiani. *Mundial* N° 411, 27 de abril, s.p.

El cuadro de Lepiani. (1899a). El Comercio, 24 de octubre, p. 2.

El cuadro de Lepiani. (1899b). El Comercio, 31 de octubre (edición de la tarde), p. 1.

El lienzo de Lepiani. (1899). *El Comercio*, 4 de diciembre, p. 2.

El último cartucho. (1899a). *El Comercio,* 21 de octubre, p. 2.

El último cartucho. (1899b). *El Comercio*, 13 de diciembre, p. 2.

Entrada de San Martín a Lima: Crónica de la época. (1948). *La Prensa,* 28 de julio, pp. 17-18, 28.

Epoca Republicana: Juan Lepiani (1864-1943). (1987). *El Comercio,* 16 de octubre, Sección Cultural, p. C-12.

Flores, E. (2004). Génesis de la Campaña de Lima durante la Guerra del Pacífico (1879-1883). *Boletín del Instituto Riva-Agüero,* N° 31, pp. 195-222.

Gutiérrez de Quintanilla, E. (1892). El Huaíno (Uno de los Huacrarucos) Obra original del artista peruano Sr. Lepiani. *La Integridad,* 28 de mayo, p. 2.

--- (1896). Lima, 25 de Diciembre de 1896, Señor Alcalde del Honorable Consejo Provincial. *El Comercio,* 28 de diciembre, edición de la tarde, p. 2.

--- (1897). Concurso Concha, Lima 24 de diciembre de 1897, Señor Alcalde del H. Concejo Provincial. *El País*, 26 de diciembre, p. 1.

--- (1899). El último cartucho. Gran tela por el pintor nacional, don J. B. Lepiani. *El País,* 22 de octubre, pp. 1-2.

--- (1917). La jura de la Independencia. *La Prensa,* 28 de julio, edición de la mañana, p. 23.

Hechos diversos: Obra artística. (1909). *La Prensa*, 22 de abril, edición de la mañana, p. 2.

Juan Lepiani, gran olvidado. (1979). *Última Hora,* 22 de enero, p. 7.

La muerte del pintor peruano Juan Leppiani. (1932). *El Comercio*, 1 de diciembre, p. 11.

La Pintura Patriótica De Juan Lepiani. (1979). *La Prensa,* 1 de abril, Suplemento La imagen, pp. 8-9.

La proclamación de la Independencia. (1924). *La Prensa*, 28 de julio, edición de día feriado, p. 1.

La respuesta de Bolognesi. Famoso cuadro de Lepiani (Copia de Effio). (1921). *Mundial* N° 58, 3 de junio, s.p.

La restauración del Templo. (1898). *El Comercio,* 6 de enero, p. 2.

La Torre, M. (1916). El combate de Arica. *El Comercio,* 4 de noviembre, p. 3.

Larrañaga, F. (1908a). El monumento a San Martín. *La Prensa,* 15 de abril, edición de la tarde, p. 1.

--- (1908b). El exhumado cuadro del señor Lepiani. *Siluetas* N° 4, 18 de noviembre, pp. 105-106.

Leonardini, N. (2003). El rescate de la identidad en la pintura histórica de Juan Lepiani Toledo. *Patio de Letras, 1*(1), julio, pp. 49-56.

--- (2009). Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú. *Revista ARBOR Ciencia, pensamiento y cultura*, 740, pp. 1259-1270.

L'Esposizione di Belle Arti. (1901). *La Vita Artistica,* 22 de abril, (s.p.).

Los últimos cuadros de Lepiani. La proclamación de la independencia. Los trece de la isla del Gallo. (1904). *El Comercio,* 15 de mayo, p. 3.

Magnífico donativo. (1898). *El Tiempo,* 5 de enero, p. 2.

Moliére. (1902). Croniquillas. *El Tiempo,* 6 de julio, pp. 1-2.

Música. (1894). *El Comercio,* 24 de noviembre, p. 1.

Obra de arte. (1895). *El Comercio*, 2 de julio, edición de la tarde, p. 2.

Obra de arte. (1896a). *El Comercio,* 24 de enero, edición de la tarde, p. 3.

Obra de arte. (1896b). *El Comercio*, 6 de noviembre, edición de la tarde, p. 1.

Pintura patria. (2006). *Correo,* 28 de julio, p. 18.

Prado, J. (1899). El último cartucho. *El Ateneo* N° 5, noviembre, pp. 537-541.

Rifa. (1895). *El Comercio*, 16 de marzo, edición de la mañana, p. 1.

Romero, C. (1899). Los de la Isla del Gallo. *El Ateneo,* N° 3 & 4, setiembre y octubre, pp. 385-454.

San Cristóval, E. (1950). Juan O. Lepiani. *La Crónica,* 2 de mayo, p. 2.

San Martín proclama la Independencia en la Plaza de Armas. (1920). *Mundial* N° 14, 28 de julio, s.p.

Sindicatura: Oficios. (1902). *Boletín Municipal* N° 88, 6 de setiembre, p. 703.

Sombras: Pobre artista. (1894). *Neblina* N° 31, 1 de setiembre, pp. 245-246.

Una carta del pintor Leppiani. (1927). *El Comercio*, 9 de setiembre, edición de la mañana, p. 1.

Vargas, G. (1919). Las fiestas patrias en las provincias cautivas. *El Comercio,* 28 de julio, p. 10.

Venta: D. Juan O. Lepiani al H. Concejo Provincial de Lima. (1901). *Boletín Municipal* N° 11, 16 de marzo, pp. 84-85.

Zanutelli, M. (1982). Juan Lepiani. *La Prensa*, 3 de noviembre, p. 10.

Publicaciones electrónicas

Aimé Morot: Rezonville, 16 août 1870, la charge des cuirassiers. (s.f.). Recuperado de http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zsz=5&lnum=3

Alvistur, R. (s.f.). Andres Avelino Larco Bruno. Recuperado de https://gw.geneanet.org/antonioalvistur?lang=es&n=larco+bruno&nz=carballido+rincon&ocz=0&p=andres+avelino&pz=epifanio

--- (s.f.). Ernesto Caballero Lastres. Recuperado de http://gw.geneanet.org/antonioalvistur?lang=es&p=ernesto&n=caballero+lastres

Club de la Unión: Nuestra Historia. (s.f.). Recuperado de http://www.clubdelaunion.com.pe/node/55

Diccionario de la lengua española. (s.f.). Recuperado de http://dle.rae.es/?w=diccionario

El dúo de La africana. (s.f.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/El_d%C3%BAo_de_La_africana#M.C3.BAsica_y_libreto

Enrique Lobos. (s.f.). Recuperado de http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40047.html#ui-accordion-tabs-header-1

Exposition universelle de 1900. (s.f.). Recuperado de https://fr.wikipedia.org/wiki/Exposition_universelle_de_1900

José A. Larco. (s.f.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_A._Larco

Tratado de Ancón. (s.f.). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Tratado_de_Anc%C3%B3n

Tesis

Laguerre, M. (2014). *El oncenio de Augusto B. Leguía y el desarrollo de la Armada Peruana* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Leonardini, N. (1998). *Los Italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México.

Quezada, M. (2007). *Esbozos iconológicos acerca de "El último cartucho" de Juan Lepiani* (Tesis de licenciatura). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Documentos

'Carolina Benites' (1905). Comprobante de pago por el transporte del cadáver de Carolina Benites, 12 de octubre. Archivo Juan O. Lepiani, Museo de Arte de Lima, Lima.

'Juan Botaro' (1864). Partida de bautismo de Juan Botaro Lepiani, 22 de setiembre (libro 20, folio 148, partida 471). Parroquia de San Sebastián, Archivo Arzobispal de Lima, Lima.

'Juan Lepiani y Maria Grossberger' (1891). Partida de matrimonio de Juan O. Lepiani y Maria Josefina Grossberger, 9 de diciembre (libro 11, partida 196). Registro de Estado Civil y Estadística, Archivo General de la Nación, Lima.

‘Juan M. Lepiani’ (1892). Partida de nacimiento de Juan Manuel Antenor de la Natividad Lepiani, 17 de setiembre (libro 17, partida 441). Registro de Estado Civil y Estadística, Archivo General de la Nación, Lima.

‘Manuela Toledo’ (1893). Partida de defunción de Manuela Toledo, 2 de julio (libro 20, folio 186, partida 466). Parroquia de San Sebastián, Archivo Arzobispal de Lima, Lima.

‘María Lepiani’ (1894). Partida de nacimiento de Maria Julia Raquel Lepiani, 30 de junio (libro 72, partida 7). Registro de Estado Civil y Estadística, Archivo General de la Nación, Lima.

--- (1907). Partida de defunción de Maria Julia Raquel Lepiani, 14 de noviembre (libro 138, partida 154). Registro de Estado Civil y Estadística, Archivo General de la Nación, Lima.

‘María M. Lepiani’ (1900). Partida de nacimiento de María Margarita Lepiani, 6 de noviembre (libro 128, partida 51). Registro de Estado Civil y Estadística, Archivo General de la Nación, Lima.

‘Melchor Lepiani’ (1893). Partida de defunción de Melchor B. Lepiani, 5 de febrero (libro 20, folio 158, partida 411). Parroquia de San Sebastián, Archivo Arzobispal de Lima, Lima.

‘Rosa Lepiani’ (1898). Partida de nacimiento de Rosa Mercedes Lepiani, 21 de marzo (libro 102, partida 230). Registro de Estado Civil y Estadística, Archivo General de la Nación, Lima.

--- (1905). Partida de defunción de Rosa Mercedes Lepiani, 29 de agosto (libro 119, partida 322). Registro de Estado Civil y Estadística, Archivo General de la Nación, Lima.

‘Sara Lepiani’ (1916). Certificado de nacimiento de Sara Lepiani, 26 de junio. Archivo Juan O. Lepiani, Museo de Arte de Lima, Lima.

--- (1926). Comprobante de pago por el transporte del cadáver de Sara Leppiani, 2 de octubre. Archivo Juan O. Lepiani, Museo de Arte de Lima, Lima.

‘Sesión del Viernes’ (1900). Acta de sesión del Honorable Concejo Provincial de Lima, 19 de enero (folios 138-140). Archivo Histórico Municipal, Lima.

‘Sesión del Miércoles’ (1900). Acta de sesión del Honorable Concejo Provincial de Lima, 23 de mayo (folios 203-207). Archivo Histórico Municipal, Lima.

‘Sesión del Sábado’ (1901). Acta de sesión del Honorable Concejo Provincial de Lima, 2 de marzo (folios 329-334). Archivo Histórico Municipal, Lima.

Comunicación personal

Ferreyra, O. (1998, noviembre 13). Carta a Carlos Iparraguirre, alcalde de Surquillo. Instituto de Estudios Históricos del Pacífico, Lima.

Gutiérrez de Quintanilla, E. (1900, octubre 11). Carta a Juan Lepiani. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Leguía, A. (1930, enero 9). Carta a Juan Lepiani. Archivo Juan O. Lepiani, Museo de Arte de Lima, Lima.

León, P. & Baldassari, A. (1900, junio 21). Carta a Emilio Gutiérrez de Quintanilla desde el Callao. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

Lepiani, J. (1900a, agosto 30). Carta a Emilio Gutiérrez de Quintanilla desde Roma. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

--- (1900b, diciembre 19). Carta a Emilio Gutiérrez de Quintanilla desde Roma. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

--- (1901a, febrero 15). Carta a Ricardo Palma desde Roma. Biblioteca Nacional del Perú, Lima.

--- (1901b, febrero 25). Carta a Emilio Gutiérrez de Quintanilla desde Roma. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

--- (1901c, abril 26). Carta a Emilio Gutiérrez de Quintanilla desde Roma. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima.

--- (1903, enero 1). Carta a Ricardo Palma desde Roma. Biblioteca Nacional del Perú, Lima.

López de Romaña, E. (1900, octubre 10). Carta a Juan Lepiani. Archivo Juan O. Lepiani, Museo de Arte de Lima, Lima.

Zuloaga, J. (1932, junio 8). Carta a Juan Lepiani. Archivo Juan O. Lepiani, Museo de Arte de Lima, Lima.

Otros formatos

Archivo Juan O. Lepiani. (s.f.). “*La Respuesta de Bolognesi” y el pintor Lepiani* [Recorte periodístico]. Museo de Arte de Lima, Lima.

Archivo Juan O. Lepiani. (s.f.). [Manuscrito inédito]. Museo de Arte de Lima, Lima.

Segura, H. (Dir.) (2016). *El código Lepiani: La Batalla de Miraflores* [Cortometraje]. Perú: Universidad Peruana Unión. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=kUBO9C-RIeU

ÍNDICE DE IMÁGENES

Pág.

Imagen 1. *Retrato de Juan Lepiani.* Fuente: Archivo fotográfico de Luis Ugarte. 13

Imagen 2. Estudio Courret (*Circa* 1905). *María Josefina Grossberger e hijos.* Fuente: Museo de Arte de Lima. 14

Imagen 3. Aimé Morot (1886). *Rezonville, 16 août 1870, la charge des cuirassiers.* Óleo sobre tela, 1.17 x 2.445 m. *Musée de la Guerre de 1870 et de l'Annexion*. Fuente: http://www.musee-orsay.fr/ 18

Imagen 4. Juan Lepiani (*circa* 1892). *Carga de Coraceros de la Guerra Franco Prusiana.* Fuente: Carga de Coraceros…, 1920, s.p. 18

Imagen 5. Juan Lepiani (1896). *Retrato de Nicolás de Piérola.* Óleo sobre tela, 120 x 80 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. 20

Imagen 6. Juan Lepiani (1897). *La oración del huerto.* Óleo sobre tela, 320 x 180 cm. Fuente: Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima. 22

Imagen 7. José Mendoza (1799). *La Adoración de los Reyes.* Óleo sobre tela, 3.75 x 2.67 m. Fuente: Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima. 23

Imagen 8. Anónimo (*circa* 1799). *La Adoración de los Pastores.* Óleo sobre tela, 3.80 x 2.71 m. Fuente: Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima. 23

Imagen 9. Matías Maestro (*circa* 1799-1805). *La consagración de la Catedral.* Óleo sobre tela, 7.20 x 6.10 m. Fuente: Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima. 24

Imagen 10. Círculo de Erasmus Quellinus (siglo XVII). *Triunfo de San Gregorio Nazianceno.* Óleo sobre tela. Fuente: Museo de Arte Religioso de la Basílica Catedral de Lima. 24

Imagen 11. Juan Lepiani (*circa* 1920). *Susana y los viejos.* Copia de Van Honthorst. Óleo sobre tela, 140 x 189 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. 29

Imagen 12. Juan Lepiani (*circa* 1920). *Amor sagrado y amor profano.* Copia de Tiziano. Óleo sobre tela, 114 x 277 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. 29

Imagen 13. Juan Lepiani (*circa* 1920). *David con la cabeza de Goliat.* Copia de Caravaggio. Óleo sobre tela, 125.5 x 100.5 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. 30

Imagen 14. Juan Lepiani (s.f.). *Le goûter au salon du peintre.* Copia de Lemaire. Óleo sobre tela, 83,5 x 106 cm. Club de la Unión. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles. 30

Imagen 15. Juan Lepiani (1919). *Carmela Lepiani.* Óleo sobre tela, 28 x 22.5 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 31

Imagen 16. Juan Lepiani (*circa* 1920). *Ernesto Caballero y Lastres y esposa.* Óleo sobre tela, 109.5 x 85.5 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 32

Imagen 17. Juan Lepiani (*circa* 1927). *El cántaro roto (La virginidad perdida).* Óleo sobre tela, 120 x 100 cm. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. Fuente: *Pinacoteca Municipal…,* 2005, s.p. 33

Imagen 18. Juan Lepiani (*circa* 1927). *Balaam.* Óleo sobre tela, 82 x 95 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. 34

Imagen 19. Juan Lepiani (1902). *Estudio de soldado español.* Lápiz sobre papel, 44 x 29.3 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 44

Imagen 20. Juan Lepiani (1902). *Los trece de la Isla del Gallo*. Óleo sobre tela, 251 x 379.5 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. 45

Imagen 21. Manuel Piqueras Cotolí (*circa* 1927). *Los trece de la isla del Gallo.* Mosaico. Capilla Sepulcro de Francisco Pizarro en la Catedral de Lima. Fuente: Wuffarden, 2004, p. 336. 51

Imagen 22. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *La captura de Atahualpa.* Óleo sobre tela, 60 x 85 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 55

Imagen 23. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *Estudio para 'La captura de Atahualpa'.* Lápiz sobre papel, 34.5 x 24.2 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 56

Imagen 24. Luis Montero (1867). *Los funerales de Atahualpa.* Óleo sobre tela, 350 x 537 cm. Museo de Arte de Lima. Fuente: Google Arts & Culture. 60

Imagen 25. Juan Lepiani (1892). *Los funerales de Atahualpa.* Técnica mixta sobre papel, 75 x 110 cm. Museo Naval del Perú. Fuente: Sistema Nacional de Registro de Bienes Culturales Muebles. 60

Imagen 26. Alberto Zevallos (atribución) (*circa*1892). *Entrada de Atahualpa en Cajamarca.* Óleo sobre lienzo, 79.4 x 119.6 cm. Colección Franklin Pease. Fuente: Museo de Arte de Lima. 61

Imagen 27. Carlos Baca-Flor (*circa*1896-1898). *El rescate de Atahualpa.* Óleo sobre tela, 81 x 133 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 62

Imagen 28. Manuel Alzamora (*circa* 1920). *La captura de Atahualpa.* Tinta sobre papel, 26.5 x 34 cm. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. 63

Imagen 29. Camilo Blas (1955). *La hecatombe de Cajamarca.* Temple seco sobre pared, 209 x 200 cm. Cuarto del rescate, Cajamarca. Fuente: Museo de Arte de Lima. 64

Imagen 30. José Effio (1899). *Fundación de Lima.* Óleo sobre tela, 213 x 301 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fuente: Catálogo en línea. 68

Imagen 31. Juan Lepiani (*circa* 1900-1905). *Estudio para 'La fundación de Lima'.* Tinta sobre papel, 51 x 62.2 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. Edición: Marco Loo Zambrano. 69

Imagen 32. Francisco González Gamarra (1944). *Fundación de Lima.* Óleo sobre tela. Fuente: www.cervantesvirtual.com 69

Imagen 33. Ramón Muñiz (1885). *La muerte de Pizarro.* Óleo sobre tela, 120.2 x 168 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 71

Imagen 34. Teófilo Castillo (1904). *El asesinato de Pizarro.* Óleo sobre tela. Fuente: Archivo fotográfico de Luis Ugarte. 72

Imagen 35. Juan Lepiani (*circa* 1915-1927). *Estudio para 'La muerte de Pizarro'.* Lápiz sobre papel, 24.5 x 37.1 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 73

Imagen 36. Juan Lepiani (*circa* 1915-1927). *Juan de Herrada, estudio para 'La muerte de Pizarro'.* Lápiz sobre papel, 21.2 x 30.9 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 73

Imagen 37. Juan Lepiani (1907). *Sin título.* Óleo sobre tela. Fuente: Archivo fotográfico de Luis Ugarte. 74

Imagen 38. *El asesinato de Pizarro.* Fuente: Delgado, 1932, p. 14. 76

Imagen 39. Juan Lepiani (*circa* 1921-1928). *La conferencia de Punchauca.* Óleo sobre tela, 138 x 249.5 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. 80

Imagen 40. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *Estudio de mano para "La conferencia de Punchauca".* Lápiz sobre papel, 15.6 x 11 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 81

Imagen 41. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *Estudio de piernas para "La conferencia de Punchauca".* Lápiz sobre papel, 12.2 x 16.7 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 83

Imagen 42. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *Estudio de militar para la "La conferencia de Punchauca".* Reverso. Carbón y lápiz sobre papel, 35 x 48.5 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 83

Imagen 43. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *Estudio de silla para "La conferencia de Punchauca".* Lápiz sobre papel, 17.5 x 11.5 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 84

Imagen 44. Juan Lepiani (*circa* 1920-1927). *Estudio de militar para "La conferencia de Punchauca".* Cartón y lápiz sobre papel, 48.5 x 35 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 84

Imagen 45. Juan Lepiani (1904). *Jura de la independencia.* Óleo sobre tela, 274.7 x 397.9 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. 91

Imagen 46. Courret y Cia. (1885). *Juan Osbaldo Lepiani Toledo.* Placa de vidrio, 18 x 13 cm. Fuente: Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional del Perú. 93

Imagen 47. Estampilla para el centenario de la Independencia (1921). Fuente: Leonardini, 2009, p. 1264. 98

Imagen 48. Antonio Ciseri (1871-1891). *Ecce Homo.* Óleo sobre lienzo, 292 x 380 cm. Palacio Pitti. Fuente: Gallery of Modern Art-Florence. 99

Imagen 49. Ignacio Merino (s.f.). *Proclamación de la Independencia.* Óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Colección privada. Fuente: Núñez, 1975, p. 64. 100

Imagen 50. Luis Agurto (1917). *Jura de la independencia.* Relieve en bronce, 500 x 600 cm. Salón de Sesiones del Palacio Legislativo. 101

Imagen 51. Camilo Blas (1947). *Boceto para el mural "San Martín jura la independencia".* Acuarela y carbón sobre papel, 38.4 x 44.6 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 102

Imagen 52. Francisco González Gamarra (1970?). *Acto de la proclamación de la independencia.* Dibujo. Fuente: Gamio, 1971, s.p. 103

Imagen 53. Jacques-Louis David (1791). *Le Serment du Jeu de paume.* Dibujo preparatorio, 66 x 101.2 cm. Fuente: David sous les révolutions. 103

Imagen 54. Daniel Hernández (1924). *Capitulación de Ayacucho.* Óleo sobre tela, 96 x 132 cm. Pinacoteca del Banco Central de Reserva. Fuente: http://www.bcrp.gob.pe/museocentral/ 106

Imagen 55. Juan Lepiani (1891). *La respuesta de Bolognesi.* Óleo sobre tela, 275 x 383 cm. Museo de los Combatientes del Morro de Arica. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano. 110

Imagen 56. Personajes del óleo *La respuesta de Bolognesi* de J. O. Lepiani. Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. 114

Imagen 57. *La respuesta de Bolognesi* (1897). Fotografía. Fuente: http://clioperu.blogspot.pe/ 119

Imagen 58. Agustín Querol (1905). *Monumento a Bolognesi.* Detalle. Relieve en bronce. Plaza Bolgonesi. Fotografía: Omar Saldaña. Edición: Marco Loo Zambrano. 120

Imagen 59. José Effio. *La respuesta de Bolognesi.* Copia de Lepiani. Óleo sobre tela. Museo de los Combatientes del Morro de Arica. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano. 120

Imagen 60. C. Vizcarra (1988). *La respuesta de Bolognesi.* Copia de Lepiani. Óleo sobre tela. Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano. 121

Imagen 61. Juan Lepiani (1899). *El último cartucho.* Óleo sobre tela, 294 x 490 cm. Museo de los Combatientes del Morro de Arica. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano. 124

Imagen 62. Juan Lepiani (1899). *El último cartucho.* Detalle de un marino peruano (izq.) y dos soldados chilenos (der.). 125

Imagen 63. Anónimo (siglo XIX). Azucarero. Mate burilado con pedestal de madera y aplicación de plata, 37 x 20 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 134

Imagen 64. Agustín Querol (1905). *Monumento a Bolognesi.* Detalle. Relieve en bronce. Plaza Bolgonesi. Fotografía: Omar Saldaña. Edición: Marco Loo Zambrano. 135

Imagen 65. Mariano Inés Flores (atribución) (*circa* 1925). Azucarero con escenas de batalla. Mate burilado y pintado, 17 x 18 cm. Fuente: *National Museum of the American Indian*. 136

Imagen 66. Anónimo (1901). Afiche publicitario con escena *El último cartucho*. 44.5 x 61 cm. Instituto de Estudios Históricos del Pacífico. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano. 136

Imagen 67. Juan Lepiani. *El último cartucho.* Centro de Estudios Histórico Militares del Perú. Fotografía: Gabriela Paz Rojas. Edición: Marco Loo Zambrano. 137

Imagen 68. Christian Sánchez Zárate (2014). Serigrafía. Fuente: Christian Sánchez Zárate. 137

Imagen 69. Juan Lepiani (*circa* 1922). *Alfonso Ugarte.* Óleo sobre tela, 250 x 138 cm. Museo de los Combatientes del Morro de Arica. Fuente: SINAR. Edición: Marco Loo Zambrano. 141

Imagen 70. Juan Lepiani (*circa* 1900-1920). *Retrato de hombre.* Lápiz sobre papel, 26.4 x 17.7 cm. Fuente: Museo de Arte de Lima. 142

Imagen 71. Agostino Marazzani (1905). *Inmolación de Alfonso Ugarte.* Óleo sobre tela, 258 x 364 cm. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fuente: Catálogo en línea. 146

Imagen 72. Natalicio Delgado (*circa* 190?). *Patria y heroísmo.* Óleo sobre tela, 100 x 72 cm. Instituto de Estudios Históricos del Pacífico. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano. 147

Imagen 73. Etna Velarde (1976). *Alfonso Ugarte.* Óleo sobre tela. Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano. 147

Imagen 74. Joaquín Ugarte y Ugarte (1983). *Alfonso Ugarte.* Escultura ecuestre en bronce, 4 m. Parque Alfonso Ugarte. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. 148

Imagen 75. Juan Lepiani (1894). *La defensa del tercer reducto de Miraflores.* Óleo sobre tela, 133 x 239 cm. Museo Andrés Avelino Cáceres. Fotografía: Ana Karina Saldaña Niño. Edición: Marco Loo Zambrano. 152

Imagen 76. Juan Lepiani (1894). *La defensa del tercer reducto de Miraflores.* Detalle. 153

Imagen 77. Juan Lepiani (1894). *La defensa del tercer reducto de Miraflores.* Detalle. 154

Imagen 78. Juan Lepiani (1894). *La defensa del tercer reducto de Miraflores.* Detalle. 154

Imagen 79. Juan Lepiani (1894). *La defensa del tercer reducto de Miraflores.* Detalle. 154

Imagen 80. Juan Lepiani (1895). *Ingreso de Nicolás de Piérola por Cocharcas.* Óleo sobre tela, 171.7 x 288 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. 161

Imagen 81. Manuel Ruilova (*circa* 1900). *Ingreso de Nicolás de Piérola por Cocharcas.* Óleo sobre tela, 209 x 268.7 cm. Fuente: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. 165