

QUIPU

VIRTUAL



BOLETÍN DE CULTURA PERUANA - MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES - Nº 54 11/6/2021

LA LIMA DE LÉONCE ANGRAND



LA LIMA DE LÉONCE ANGRAND

EDGARDO RIVERA MARTÍNEZ*

El diplomático, dibujante y coleccionista francés Léonce Angrand (París, 1808-1886) fue vicedónsul en Lima, entre 1834 y 1839, y volvió luego de visita al Perú en 1847. En su permanencia en la capital peruana, Angrand hizo una serie de dibujos y acuarelas de temas arquitectónicos y costumbristas que constituyen su principal legado artístico, al que se suman los apuntes que registró en otras regiones del país -Trujillo, Huancayo, Cuzco, Puno, Arequipa, Tacna- y en los otros países americanos donde cumplió funciones. La obra de Angrand se conserva en la *Bibliothèque nationale* de París. Se ofrecen aquí algunos fragmentos del riguroso estudio que le dedicó el recordado escritor peruano.

El Perú que Angrand conoció durante su primera permanencia, entre 1834 y 1839, era un país empobrecido por las luchas de la Independencia y por los conflictos y la inestabilidad de los primeros lustros de la república. El diplomático francés llegó en la época de mayor actividad conspirativa contra Orbegoso, y su estancia coincidió con el ascenso y caída de Salaverry y con la instauración y derrumbe de la Confederación Perú-Boliviana. La batalla de Yungay tuvo lugar, precisamente, poco después de su partida hacia Cuba. Posteriormente, en su breve visita de 1847, nuestro autor encontró una nación que convalecía bajo el relativo orden y prosperidad del primer gobierno de Castilla.

¿En qué medida se refleja todo ello en la obra de Angrand? En realidad esos aspectos interesaron, directamente, solo al diplomático. En la producción gráfica, y en la evocación literaria sobre los jardines de Lima, no hallamos prácticamente ninguna huella al respecto. Como tampoco descubrimos, en sus imágenes, ninguna referencia directa a las tensiones políticas y sociales que experimentaba el Perú en esa época, salvo quizá en sus informes oficiales. No parece haber sido tampoco observador curioso de la vida aristocrática, por más que



Vista desde el puente. Dibujo, 1836

otros ilustradores contemporáneos suyos. Pero es verdad también que, a través de su obra, Angrand puso en evidencia, indirectamente, muchos rasgos significativos del Perú profundo que conoció.

Lima era, en la década de 1830-1840, y en mayor grado hacia 1847, una ciudad que conservaba casi intacta su fisonomía virreinal. La retracción económica y los trastornos políticos habían dificultado la construcción de nuevas casas

y edificios públicos, y entorpecido la conservación de lo existente. Por ello la capital ofrecía, a pesar de la barroca fastuosidad de sus imponentes y portadas coloniales, una apariencia de pobreza y abandono. Eran lejanos los tiempos en que el virrey don Melchor de Navarra y Rocafull hacía su ingreso por calles empedradas de barras de plata; en que Frézer contaba no menos de cuatro mil calesas y coches; y en que el inglés Betagh decía que los limeños eran la gente que más gastaba en atavíos en todo el mundo. Es verdad que D'Orbigny, quien visitó Lima en 1833, la califica como la ciudad «más opulenta del Nuevo Mundo», pensando sin duda en los numerosos y visibles testimonios de su antigua grandeza, pero al mismo tiempo constata una miseria y carestía increíbles, y una extrema licencia en las costumbres. Sea como fuere, la capital del Perú tenía más que suficientes motivos de orgullo en su inalterada y maravillosa unidad. Bien podía escribir el chileno José Victorino Lastarria en 1850 que la Ciudad de los Reyes «no tiene parecido entre todas las demás del mundo». Su perfil urbano se caracterizaba por líneas dominantes horizontales, sobre las que se destacaban incontables torres, cúpulas y linternas. Los colores de las fachadas resaltaban aún más por el contraste con los árboles de huertos y paseos. Todavía quedaban restos de la muralla levantada durante el virreinato. Subsistían las portadas de Guadalupe, Cocharcas, Juan Simón, Barbones y Maravillas. Extramuros se extendían el barrio de San Lázaro y la inquietante topografía de Malambo. El Rímac oficiaba de eje directriz, y, a diferencia de lo que hoy ocurre, determinaba panoramas atractivos. Según informaciones de la época, había en Lima cuatrocientas diecinueve calles, doscientas once manzanas, treinta y cuatro plazas y plazuelas y cincuenta y seis iglesias y conventos [...].

De modo general, podemos distinguir, en cuanto a la iconografía, tres tipos de dibujos sobre temas limeños: vistas panorámicas y perfiles de conjunto, reproducciones de monumentos religiosos, y perspectivas de calles, plazas y edificios. En las vistas panorámicas prima la búsqueda del registro topográfico, la voluntad de captar la silueta urbana, en sus aspectos más exóticos. En tres de las



Escena callejera. Acuarela, 1837

esta pudo proporcionar muchos temas a su ironía. Casi toda su atención se volvió a los aspectos que ya hemos mencionado: los monumentos arquitectónicos, la fisonomía de pueblos y ciudades, el paisaje, tipos y ropajes populares. La explicación reside, probablemente, en el individualismo romántico del diplomático francés, en su curiosidad exotista, en los prejuicios de su tiempo y de su cultura. Un fenómeno semejante sucedió con



Mercado. Escena callejera. Procesión de Nuestra Señora de los Incurables. Acuarelas, 1837

ilustraciones contemplamos, alzándose por encima de la vegetación que bordea las márgenes del río, toda una pintoresca gradación de balcones, celosías y campanarios.

La Plaza Mayor era por entonces el efectivo centro de la ciudad. En ella se erguía la misma fuente que hoy la adorna, y que mandó colocar el virrey conde de Salvierra en 1650. No había empedrado, sino una capa fina de arena. {...}

Muchas iglesias de Lima, en esos tiempos, habían perdido gran parte de sus recursos y se hallaban en un estado casi ruinoso. Los temblores y la incuria habían de acabar con buen número de esos monumentos o habrían de dar lugar a restauraciones muchas veces lamentables. Son por ello inestimables los dibujos que Angrand les consagró. La intención expresiva que se nota en varios de ellos no atenta en nada contra su veracidad; antes bien, pone de relieve las cualidades estéticas de esa arquitectura. Merece subrayarse, de modo expreso, la independencia de criterio de nuestro autor, quien abordó el barroco del arte virreinal peruano sin los prejuicios que por aquel tiempo prevalecían {...}

Otra vez son el silencio y la soledad -apenas turbada por el alejado viandante que se dirige hacia el fondo-, la fuente del cierto misterio que distingue a algunas de estas ilustraciones. No son raros los efectos de esta naturaleza en la obra de Angrand, quien es uno de los pocos observadores que han percibido aspectos singulares, acaso extraños, en una ciudad que reflejaba el espíritu extrovertido y superficial de sus moradores. Y es que Lima, efectivamente, con su originalísima arquitectura, y la neblina y las tapadas, ofrecía renovados motivos de asombro al visitante. El marino sueco C. Skogman hablaba por ello del «sello fantástico» que caracterizaba a la capital. A veces creíamos descubrir, incluso, una cierta y fugitiva afinidad entre las imágenes de Angrand y las estampas de ciertos artistas de lo fantástico. También se cuenta nuestro viajero entre quienes mejor han llevado a la imagen esa mezcla de gracia, unción, temor y pasividad que distinguía a la religiosidad limeña.

Las fuentes documentales de las primeras décadas de la república describen las calles capitalinas como arterias rectas, en su mayoría no adoquinadas, y por cuyo centro discurría, en muchos casos, una acequia de aguas no muy limpias. En los barrios periféricos las bordeaban viviendas casi derruidas y sucias. Las casas de la zona céntrica, en cambio, en las palabras de Lastarria, «son de regular altura, tienen casi todas hermosas galerías voladas y cubiertas de celosías o rejas pintadas de verde, que les dan un aire de antigüedad muy conforme a la idea que tenemos de que Lima era la ciudad de los misterios» {...}. La mayoría de estampas han sido pintadas sobre ligeros esbozos a lápiz, pero son, en general, verdaderas acuarelas y no simplemente dibujos coloreados. Un cierto número de ellas ha quedado inconcluso.

El aspecto menos logrado es el de la realización de los personajes, en quienes Angrand vio, antes que nada, portadores de ropajes exóticos, salvo algunas excepciones. Los rostros carecen de convicción figurativa,

y sus rasgos suelen ser borrosos. La caracterización racial es sumaria, casi estereotipada. Las manos son, con frecuencia, excesivamente pequeñas y finas. Las proporciones corporales son inciertas. La coordinación de los miembros en las actitudes o en el movimiento es a menudo deficiente. Podría decirse que si el tema principal estaba en las prendas, tales defectos no revisten gran importancia. Es evidente, sin embargo, que un mayor cuidado a este respecto habría elevado el nivel artístico del conjunto, que así habría también adquirido un mayor valor documental.

Angrand conoció a Pancho Fierro, figura muy popular en la Lima de mediados del siglo XIX, y cuyas obras eran muy apreciadas por los visitantes extranjeros. El diplomático francés fue, precisamente, uno de sus compradores más connotados {...}. Pero seguramente Angrand percibió en ellas mucho más que esa cualidad y cuáles eran las virtudes a las que el maestro peruano debía su popularidad -su sentido del humor y del movimiento, su vitalidad-, que registran la visible influencia del arte intuitivo de nuestro compatriota. Influencia notoria, principalmente, en las proporciones y en el tratamiento de las figuras, pero las diferencias son, sin embargo, más significativas. No hay en Angrand la intención satírica, a menudo ácida, que se ve en Pancho Fierro. Su sentido del humor carece de la vitalidad elemental que individualiza las manifestaciones del maestro limeño. Pero su arte, ajeno como es en el fondo a las motivaciones que actuaron en nuestro compatriota, no dejó de influir un tanto, en nuestra opinión, en las representaciones del peruano.

Si comparamos ahora las imágenes limeñas dejadas por Angrand con las de otros autores de esa época, el resultado es en la mayor parte de los casos favorable a nuestro autor. Sus estampas poseen una mayor calidad evocadora, más espontánea y poética, que las del atlas del Viaje de *La Bonite*, de 1836-1837, cuya estudiada elegancia, sin embargo, es reconocida con justicia. Las ilustraciones de Ignacio Merino para el libro *Lima por dentro y por fuera* de Esteban de Terralla y Landa, de 1854, nos parecen, al lado de las de nuestro autor, más bien frías. Consideramos, igualmente, los dibujos de nuestro viajero más sugerentes, en su mayoría, que las litografías de Rivière para la obra de Manuel Atanasio Fuentes, que, con el título de *Lima*, se publicó en 1867. Y son más espontáneos y de mayor diversidad temática que los de Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), artista alemán y gran viajero que llegó a Lima a fines de 1842 y permaneció en ella hasta 1844, para luego dirigirse al sur del Perú y Bolivia.

*El ensayo de Edgardo Rivera Martínez fue publicado en el vistoso libro *Léonce Angrand. Imagen del Perú en el siglo XIX*, Lima, Carlos Milla Batres, 1972, y, ampliado, en su estudio *La obra peruana de Léonce Angrand. 1834-1839, 1847*, Lima, Fundación M. J. Bustamante de la Fuente, 2010. Se agradece la colaboración de Betty Martínez Castillo. Puede consultarse también una reciente investigación de Isabelle Tauzin-Castellanos, difundida por la *Bibliothèque nationale de France*.

<https://bnf.hypotheses.org/author/emila>

En la portada. Léonce Angrand, *Pelea de gallos*, Lima, 1837.



Paseando en los portales, ca. 1950

EL ARCHIVO GLAVE ALCÁZAR

La fotografía llegó al Perú en la década de 1840 y, desde entonces, muchos son los capítulos que ha ido registrando en su apasionante historia y que han merecido en años recientes valiosas investigaciones. En el caso de la región sur andina del país, la fotografía se consolidó en la Arequipa de fines del siglo XIX, con el florecimiento de los estudios de Emilio Díaz y Max T. Vargas, maestro este último del excepcional Martín Chamblis -quien luego se estableció en el Cuzco- y de los hermanos Carlos y Miguel Vargas, donde, a su turno, aprendieron el oficio Manuel Jesús Glave y Víctor Alcázar.

Hacia 1950, Glave y Alcázar -que ya habían dejado el elegante estudio de los hermanos Vargas, ubicado en el Portal de San Agustín-, decidieron abrir su propio estudio en la llamada Almada Pardo, emplazada en la orilla izquierda del viejo puente Bolognesi y con una vista privilegiada sobre el conjunto urbano. Allí, aprovechando el abaratamiento de los costos en la impresión y el revelado de las imágenes, ambos fotógrafos desplegaron una intensa actividad y lograron abarcar a un sector social aún más amplio del que había retratado sus celebres maestros.

La sociedad local de entonces, signada por la afirmación del mestizaje característico de sus principales expresiones, vuelve ahora a ser vista gracias a la recuperación del archivo de Manuel Jesús Glave y Víctor Alcázar, tarea emprendida por la estadounidense Christine Mladic Janney y los fotógrafos peruanos Ros Postigo y Juan Carlos Belón. Una exposición en el Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores, en mayo de 2019, y la reciente muestra virtual, *La otra ribera. Fotografía, nación y mestizaje en la primera mitad del siglo XX en Arequipa*, Perú, auspiciada por el Centro de las Artes de la Universidad Católica San Pablo y el *DePaul Art Museum* de Chicago, dan cuenta de su valioso aporte.

<https://ucsp.edu.pe/archivoglave/>

AGENDA

FICCIONES DE LA HISTORIA

Dentro de los numerosos libros publicados en años recientes en torno a la próxima conmemoración del Bicentenario, los interesados en relatos actuales de ficción



con temas históricos hallarán variada lectura en dos antologías preparadas por el escritor y crítico José Donayre Hoefken (Lima, 1966), que han sido publicadas por el sello Copé de la empresa Petroperú. Se trata de los volúmenes *21. Relatos sobre la Independencia del Perú* (Lima, 2019) y *21. Relatos sobre mujeres que lucharon por la Independencia del Perú*, este último aparecido y presentado en días pasados. Si la primera serie estaba dedicada a renombrados protagonistas de la gesta emancipadora e independentista, y contaba con la participación de autores consagrados y de jóvenes creadores de ambos sexos, el segundo, a cargo solo de escritoras, permite acercarse a una serie de personajes femeninos de especial interés, como Micaela Bastidas, Tomasa Tito Condemayta, Gregoria Apaza, Manuela Tito Condori, Juana Moreno, Emeteria Ríos de Palomo, Cleofé Ramos de Toledo y sus hijas María e Higinia, Juana de Dios Manrique de Luna, Manuela Saénz, Bonifacia Pando y otras valiosas personalidades, algunas menos conocidas. Se trata de un esfuerzo narrativo que recuerda por momentos el talante inspirador de Ricardo Palma, aunque con multitud de voces, estilos y perspectivas diferentes. Los relatos incitan también a indagar desde el rigor de la investigación histórica por la trayectoria de muchas de las figuras abordadas.

<https://cutt.ly/BnWodYm>
<https://cutt.ly/fnWogji>



MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES

DIRECCIÓN GENERAL PARA ASUNTOS CULTURALES



**CENTRO CULTURAL
INCA GARCILASO**
Ministerio de Relaciones Exteriores
del Perú

Jr. Ucayali 391, Lima 1, Perú
quipuvirtual@rree.gob.pe

www.ccincagarcilaso.gob.pe