

LAS CELEBRACIONES POR EL CENTENARIO DEL PINTOR IGNACIO MERINO Y LA DEFENSA DE UNA DE SUS OBRAS EN PIURA (1917)

Cristina Vargas Pacheco
Universidad de Piura
cristina.vargas@udep.edu.pe

El presente trabajo se origina a partir del descubrimiento de un expediente existente en el Archivo de la Municipalidad de Piura, fechado en 1917. Más allá de ser un caso aparentemente anecdótico, nos remite a situaciones vividas en la periferia cultural (Piura), pero motivadas o relacionadas con la capital artística del país; así como nos ayuda en la reconstrucción de la historia de uno de los bienes patrimoniales, históricos y artísticos existentes en la ciudad de Piura y realizado por la mano del pintor historicista Ignacio Merino; los dilemas sobre la propiedad de este y la intervención de la ciudadanía en la defensa de su patrimonio.

Resulta interesante anotar –aunque esto sí resulta circunstancial– que el hallazgo de dicho documento ocurrió en el contexto de una investigación emprendida por el bicentenario del artista, que llevaría a la realización de una exposición interpretativa realizada con el Dr. Pablo

Sebastián, a instancia de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Piura y de esta casa de estudios. Y precisamente en 1917, sorprendentemente se vislumbró lo antes descrito, afirmándose que:

Cuando llegue a cumplirse su segundo centenario, los que para esa época ocupen los puestos que desempeñamos buscarán y encontrarán en el archivo municipal de los primeros años de este siglo, los documentos que dieron margen a la celebración mencionada (ARP, 1918, 338).

Es así que en el contexto de los preparativos para las celebraciones por el centenario de la independencia nacional –tal como ocurre ahora para el bicentenario–, se desarrollan otras conmemoraciones –en este caso, la de Ignacio Merino–, aunque esta se vio envuelta en una polémica entre centro y periferia.

Ignacio Merino: un artista entre dos tiempos

José Ignacio María Pedro Nolasco Ramón Merino vino al mundo entre dos tiempos. Nace en la ciudad de Piura, entonces bajo la jurisdicción de la intendencia de Trujillo, en el seno de una encumbrada familia criolla. Eran momentos convulsos en los que separatistas y fidelistas coexistían, incluso, en el interior de un mismo hogar. Tres años después de sellada la independencia nacional en la batalla de Ayacucho, el niño Ignacio era enviado a Francia a formarse. Tenía apenas 10 años.¹ Tras culminar su formación escolar, inicia la artística en los talleres de Raymond Quinsac Monvoisin –a quien encontraremos activo entre Argentina, Perú y Chile, en la década del cuarenta– y junto a Paul Delaroche. El primero fue un artista formado por el pintor clasicista Pierre-Narcisse Guérin y cercano a Delacroix, además de un asiduo expositor en los académicos salones parisinos (Rípodaz, 1962-1963, p. 136), quien, influido por el romanticismo y por circunstancias personales, realizó el viaje a América del Sur, dejando una importante obra de tipos regionales y retratística en Chile, Argentina, Perú y Brasil. De su lado, Delaroche, también habría sabido inculcarle esa estética academicista y los temas históricos que interesan al romanticismo. Antes de retornar al Perú –donde estará activo por doce años–, Merino realiza el entonces habitual viaje formativo por Italia.

¹ Uno de sus más recientes biógrafos, Ricardo Kusunoki (2017, p. 19), afirma que Merino habría llegado a París hacia 1825, cuando solo contaba con 7 años.

En Lima, en aquel entonces, la realidad del sector artístico no era favorable. A diferencia de Madrid o incluso México, el Perú no contaba con una escuela oficial de Bellas Artes, si no que la formación artística se proveía en una poco implementada y sin local fijo, Academia de Bellas Artes, que derivaba de la Escuela de Dibujo fundada en los años finales de dominio español, por el virrey Abascal.² La concreción de una institucionalidad artística oficial, durante dicho siglo, será una utopía inconclusa, que generaba la necesidad de migrar a los artistas para formarse, así como la desazón en muchos de ellos, como Laso lo advertía en 1859.³ Merino constituye parte de esa primera generación de “emigrados” que, con medios propios en este caso, o becas de Estado, en otros, partirán a Europa para formarse. Con este acto fundacional, Merino, como afirma Kusunoki (2017), se convierte:

en una figura clave para entender las transformaciones que experimentó nuestro país tras la Independencia. Su actitud manifestaba, en realidad, un anhelo compartido por la elite peruana en las primeras décadas de la República: superar definitivamente el pasado virreinal, cuyas manifestaciones culturales empezaban a ser consideradas como provincianas y anticuadas (p. 11).

Merino perteneció, por tanto, a ese grupo que, históricamente:

pasó en su niñez por todas las vicisitudes que siguen a la independencia, a los cuartelazos y a la inquietud de las batallas callejeras y del clima de los cambios sorpresivos. Su juventud debe haber visto a los primeros presidentes peruanos y debió contemplar en las calles de Lima la agitación ante el paso de las tropas en ese momento triunfantes. Después la historia del Perú les toca por temporadas [...] y algunos murieron poco antes de la guerra con Chile (Núñez, 1975, p. 23).

² Al respecto se puede consultar la obra de Sofía Pachas (2007) y el estudio introductorio de Teodoro Núñez Ureta en la publicación de Lavalle (1975).

³ En un escrito de Francisco Laso, denominado “Algo sobre las Bellas Artes”, el genial artista, discípulo de Ignacio Merino, escribía: “Si el nombre magnético del arte ha traído hasta estas líneas algunas almas jóvenes –permítasenos que les hablemos y que les demos un consejo– créannos, porque les decimos la verdad pura, solo bañada con lágrimas y hiel [...]. Si se sienten con vocación para las artes y no tienen valor para hacerse ciudadanos de otra nación, dejen, dejen, por Dios, la funesta fantasía de querer ser artistas en el Perú. Morirán de miseria, morirán de dolor...” (Laso 2003 [1859], pp. 89-95).

A su retorno al país, en la década del treinta, Merino dirige la Academia de Bellas Artes, tras la muerte de Javier Cortés. Durante esos años, en Francia, ya se había erigido la polémica entre el Arte académico, Neoclásico y los adeptos al Romanticismo, sentando las bases de la emergencia de las vanguardias artísticas. Asimismo, en el Perú, la llegada de viajeros –como Léonce Angrand o Mauricio Rugendas, por citar solo algunos– buscando ese “exotismo” que aún les proveía estas tierras, alimenta la mirada artística de nuestro territorio, e influye en los artistas aquí vigentes.

Tras esos años cargados de una producción de temática costumbrista y religiosa –donde se inscribe la obra motivo de la polémica–, Merino retorna a Francia donde permanecerá hasta el fin de sus días, en 1876. En este período, el artista seguirá perfeccionando su estilo en el taller de Delaroche, así como gracias a su viaje por España, Holanda e Italia, donde conocerá a Mariano Fortuny y Eduardo Rosales, así como la obra de Velásquez y Ribera (Núñez, 1975, p. 52; Ugarte, 1966, pp. 48-51). Es en este período en que recibirá un reconocimiento de la Academia de Bellas Artes por su conocida obra “Colón ante los Sabios de Salamanca” y que luego el Estado peruano adquirirá, durante el gobierno de Balta, por 2000 soles (Ugarte, 1966, p. 52).

Cuando Merino lograba el triunfo en la academia, en 1863, la polémica que envolvió el surgimiento de la modernidad artística de las vanguardias estaba en el ambiente, con la realización del *Salon de Refusés*, espacio paralelo al académico donde muchas de las obras rechazados por este, fueron presentadas al público y donde la obra, *Le déjeuner sur l’herbe* de Manet generaba las críticas más feroces.

Su pintura fue alabada por sus contemporáneos locales, por los círculos académicos⁴ y por las generaciones que lo sucedieron, con

⁴ En una crítica del Salón de 1866, firmada por Gaston Klein, se reseñaba lo siguiente sobre Ignacio Merino: “Pero, si usted desea asistir a un verdadero drama, a un drama de austeridad grandiosa, venga entonces con nosotros delante del admirable lienzo del Sr. Ignacio Merino, y contemple aquella *Muerte* en el interior de un convento. ¡Esta obra maestra ha sido relegada con aquello que hemos decidido denominar los lienzos insignificantes! Y para coronar la obra, no obtiene ninguna medalla. ¡A dónde vamos, Dios mío! ¿Y qué decir delante de esta flagrante injusticia? ¡Callarse! Eso es imposible. No nos tildarán de parcialidad, nosotros no tenemos el honor de conocer al Sr. Merino, sino por sus

particular énfasis en las piuranas, que vieron en él a uno de los íconos de la *piuranidad*. Como afirman Majluf y Wuffarden (1994):

la ausencia física del artista no significará un aislamiento definitivo del país. Más bien, es gracias a esa distancia que su obra gana en interés para el público limeño. A través de las noticias periodísticas, y de las obras que de vez en cuando remitía desde Europa, Merino se convertirá en una figura desde entonces mítica: la del artista peruano que logra éxitos en el extranjero. Su prestigio se forja en la validación internacional (p. 38).

Precisamente, en el caso de Piura, el centenario de su natalicio fue celebrado con una romería a la plazuela que lleva su nombre y sendos discursos como el del alcalde, Dr. Augusto González, quien lo evocó, junto a Miguel Grau, Cayetano Heredia y los hermanos Meléndez, como ejemplo de iniciativa y trabajo, que debía inspirar a los piuranos:

Cuando reflexionamos que Piura ha sido también la cuna de Miguel Grau, Carlos Augusto Salaverry, Cayetano Heredia, Ignacio Escudero, Luis Montero, los Meléndez y otros que han llenado de admiración a un continente, tenemos que afirmar que este pequeño pueblo tiene título bastante para que la Historia no lo considere como un punto olvidado o desconocido del globo, pues esta pléyade de piuranos ilustres han trazado con su vida glorioso senderos luminosos a la humanidad. Si a la valiosa y abrumadora herencia que aquellos nos han transmitido, juntamos el hecho que esta árida y sedienta tierra fecundadas por la caricias de un sol abrasador, solo exigen un poco de agua para cubrirse de una lujuriosa vegetación, emporio de riqueza, convendremos que todo ello debe servirnos para sacudir y despertar nuestra conciencia individual, apartándola de la apatía habitual que yace y dándonos cuenta de nuestro propio valer emprendamos todos en las distintas esferas de nuestra actividad social, las múltiples reformas y perfeccionamientos que nos son indispensables para lograr el grado de cultura y de progreso en que se encuentran otros

lienzos y por su obra maestra de este año. Y bien, estamos afligidos de ver que un artista de tan gran valor siga desapercibido por la mayor parte de los colegas encargados de otorgar las medallas, mientras que a otros... Pero constatemos una injusticia que el tiempo reparará, otorgándole el lugar que merece la obra del Sr. Merino, es decir: la galería del Louvre". *Le Foyer. Journal Artistique et Littéraire*. 9 (22). París : 31 de mayo de 1866. Disponible en : Gallica. Bibliothèque Nationale de France. ark:/12148/bpt6k5438475c Trad. Pers.

pueblos. Entonces y solo entonces, nos habremos hechos dignos de esta tierra y podremos decir orgullosos que tenemos la misma cuna que Merino y demás piuranos célebres.⁵

De igual modo, en la celebración del centenario de la declaración de Independencia, en Piura, la figura de Merino, junto a la de Montero, es evocada como uno de los peruanos ilustres que la centuria había brindado al país, como se aprecia en la edición especial publicada por el diario “El Tiempo” (Fig. 1).

Figura n.º 1

Archivo Diario El Tiempo. Edición especial por el centenario de la Independencia. Piura, enero de 1921.



Fuente: Cortesía de Crithian Rojas.

⁵ ARP, Sección Hemeroteca, Diario *El deber*. Piura, 31 de enero de 1917.

Sin embargo, es quizás ese estar entre dos tiempos, pero aún con una pintura de tipo historicista y académica, lo que ha llevado a que también haya comentarios no siempre halagüeños al artista. El crítico, piurano también, Juan Acha, con una mirada más contemporánea y deseosa de la innovación, llegó a opinar que el artista carecía de creatividad, aunque no de “mérito profesional”. Para este crítico de arte,

Merino es un piurano de la época llamada “prosperidad falaz”, quien triunfa en Europa, deslumbra en Lima y tiene suficientes méritos para abrir un taller en el mismísimo París. [...] Hoy, en sus obras vemos al perfecto académico: dominio de oficio, habilidad mimética, ilusión clásica de la realidad y temas nobles, por lo general, historiadados. Todo esto es seductor, convincente cuando hay un crítico provincial que aspira al triunfo en París, [y] acontece que el provincialismo se torna con facilidad en cosmopolitismo (Acha, 1961, p. 15).

Para él, Merino es un pintor anacrónico que resalta por una obra acorde a las demandas de los círculos académicos franceses y limeños, entonces desfasados. Finalmente, se cuestiona “¿quién tiene razón ahora en la historia del arte, Merino triunfante o Cézanne fracasado? Fracasos y triunfos, por lo tanto, no dicen nada cuando se les determina desde el punto de vista de la mayoría y del momento” (Acha, 1961, p. 15). Lo cierto es que, haciendo una valoración objetiva y atendiendo a la realidad de nuestro artista, podemos suscribir lo dicho por Kusunoki (2017): “Merino [...] abraz[ó] el ideal universal de cultura [y] hoy podemos reconocer la importancia de su actitud y reivindicar su papel como una de las figuras fundadoras del arte republicano” (p. 84).

La polémica: La defensa de un Merino

Corría el año 1917 y se preparaba un programa conmemorativo al centenario del artista. Ignacio Merino había legado su pinacoteca a la ciudad de Lima; mientras que a su tierra natal, “sus bienes y valores personales” (Ugarte 1966, p. 24). Anteriormente, como parte de la gratitud de la ciudad de Piura, en 1903 se nombró una plaza en su honor, donde se erigió un monumento conmemorativo realizado por el escultor italiano Agustín Marazzani.

Tanto en Piura como en Lima se prepararon una serie de actividades. En la capital, la Municipalidad nombra una comisión especial dirigida

por Clemente Palma, la cual organiza una exposición que reúne obras del artista, existentes en la Galería Municipal y en casa de particulares, y que se celebra en el salón de los Pasos Perdidos de la Cámara de Diputados. En su inauguración participaron el alcalde de turno, Luis Miró Quesada de la Guerra y el presidente de la República, afirmándose que fue “visitada por un público selecto y abundantísimo” (*Variedades*, 1917, pp. 143-147). Además, se edita un álbum conmemorativo con todas sus obras, una biografía elaborada por José B. Lavalle y con un comentario crítico realizado por Teófilo Castillo. Igualmente, el diario *El Comercio* le dedicó una portada conmemorativa (Batalla, 2017).

En cuanto a su ciudad natal, la Piura de aquellos años era una ciudad que vivía un lento proceso de reconstrucción tras el seísmo de 1912, que implicó en cierto sector, una voluntad de modernización urbana; y que se encaminaba también a una modesta celebración del centenario de la independencia nacional. En ese contexto se rescata y reafirma al artista como un ícono de *piuranidad*, elaborándose un programa austero pero cargado de signos efímeros y permanentes que recordaran el origen local del artista que, no obstante, vivió la mayor parte de su vida entre Lima y Europa. El “año Merino” inició con el pedido y declaratoria del 30 de enero, día central, como feriado regional.⁶ Pocos días después, el gobierno provincial encomendó al concejal Carlos López Albújar iniciar una investigación sobre la casa donde nació el artista para la colocación de una placa conmemorativa.⁷ De igual modo, se organiza una exposición “retrospectiva” como actividad central, la que se inaugura el 31 de enero. Pocos días antes de la fecha central, se invita a la ciudadanía que poseyera obras originales, a prestarlas al Concejo Provincial, el mismo que apela a “la cultura y el patriotismo de cuantas personas tengan cuadros al óleo de cualquier género, retratos, cuadros de santos, históricos o de costumbres para que se sirvan remitirlos en el curso de la próxima semana a la secretaria de la municipalidad, donde serán depositados bajo recibo del secretariado y con el control de la comisión”.⁸ No obstante, la crítica a la improvisación y habitual tardía planificación no se hace esperar:

⁶ ARP. Sección Hemeroteca. *Boletín Municipal*. XI (244). Piura, 31 de enero de 1917.

⁷ ARP. Sección Hemeroteca. *Boletín Municipal*. XII (388). Piura, 30 de noviembre de 1918. Aunque por ausencia de Carlos López Albújar, asume el encargo, Don Enrique del Carmen Ramos.

⁸ ARP. Sección Hemeroteca. Diario *El deber*. Piura, 20 de enero de 1917.

Estamos en vísperas de la celebración de la fecha centenario del gran pintor piurano Ignacio Merino, y parece que los festejos que sus coterráneos preparan, le serán tributados con todo entusiasmo con la intención y el pensamiento. Nada hasta la fecha.

Mucho se habló de una fiesta cívica, digna de Piura y sobre todo de la memoria del gran hombre cuyo natalicio se conmemora, pero parece que hasta la fecha ni se consigna ni tan siquiera que el 30 se decrete feriado. Es necesario, o mejor dicho es indispensable, salir de la indiferencia que se nota. Hay que tener presente que se trata de celebrar una gloria de nuestra patria, un orgullo de nuestro suelo, se trata de hacer honor a un hijo de Piura que honró con sus obras a esta ciudad y dio gloria a nuestra patria.⁹

Otra de las obras que se menciona era imperativo emprender en su memoria, es la fundación de una academia de dibujo y pintura que llevaría su nombre “[a] fin de que esas espontáneas disposiciones artísticas que por doquiera se observa en esta tierra tengan un centro donde puedan cultivarse”.¹⁰

La Junta Departamental destinó, en esta ocasión, una subvención ascendente a 10000 libras peruanas.¹¹ Pero también es importante considerar que este contexto estuvo asociado a esa búsqueda de modernización y ornato de la ciudad, que permitiera el *memento* de sus hijos insignes, siempre en clave masculina. En 1917, por ejemplo, se buscaba un auxilio pecuniario para que el Comité Pro Montero pudiera erigir una estatua en su honor,¹² que se ubicaría en la plaza principal del distrito de Castilla; y, años después, la colonia española inauguraría el que podría ser el primer monumento a Francisco Pizarro en el país, en 1925, aunque se había proyectado desde 1921, en el contexto de las celebraciones patrias.

⁹ ARP. Sección Hemeroteca. Diario *El deber*, Piura, 26 de enero de 1917.

¹⁰ ARP. Sección Hemeroteca, Diario *El deber*. Piura, 31 de enero de 1917. La Escuela de Bellas Artes en Piura, finalmente se funda en abril de 1956, adquiriendo el nombre de Instituto Superior de Arte, “Ignacio Merino”, en 1992 (Moya, S. F.).

¹¹ ARP. Sección Hemeroteca, *Boletín Municipal*, XI (246), Piura, 28 de febrero de 1917.

¹² *Íbidem*. El 18 de julio de 1917, el diario “El Deber” informaba sobre los trabajos en el pedestal del monumento, realizados por el Ing. Sr. Cortez y el arquitecto Cárdenas.

Sin embargo, la polémica estalló a mediados del mes de julio de 1917. Esta alcanzó las páginas de los diarios locales y generó el reclamo de un importante puñado de vecinos de la ciudad, que exigieron a la Municipalidad el accionar ante la autoridad eclesiástica local. El conflicto aparentemente se habría originado en el púlpito de la Iglesia Matriz¹³ cuando el párroco, Dr. David Torres Alba manifestó la orden recibida desde Trujillo de remitir el cuadro “Fray Martín de Porras [sic]” a dicha ciudad, noticia que se consideró había “[...] herido el sentimiento público de los piuranos”.¹⁴ Por entonces, Piura seguía bajo la tutela episcopal de Trujillo.

Frente a esta noticia, varios vecinos de Piura redactan un recurso solicitando que la Municipalidad interviniese para impedir que el cuadro salga de la ciudad, alegándose que dicho bien patrimonial “es propiedad exclusiva de la ciudad”.¹⁵ Esa convicción de pertenencia a la comuna piurana, y no a la Iglesia, es reafirmada en los diferentes escritos presentados y publicados, afirmándose categóricamente que no era de propiedad ni de la mensa episcopal ni de la iglesia Matriz, sino que “pertenece, repetimos, a la ciudad de Piura”; y se apela incluso a que se había colocado en el baptisterio “conforme a la voluntad del donante”.

El documento fue firmado por una serie de patricios piuranos como Francisco Vegas, Eduardo Reusche, Víctor Eguiguren, Carlos G. Schaefer, Helguero, García Carrasco, Alfredo León V., Pablo P. Castro, L. Carnero, Ignacio Eguiguren, M. Palma, Ricardo Calderón, Ernesto Arens, Sánchez Cerro, entre otros (Fig. 2). Por su parte, el diario “El Tiempo”, hace eco de esta denuncia, al publicar una nota bajo el título de “Un despojo” (Fig. 3).

¹³ No se sabe de dónde surge la noticia a ciencia cierta. El diario “El Tiempo” publica, por primera vez, sobre este particular, el 6 de junio del año estudiado y reitera dicha noticia, el 13 de julio. Por su parte, el párroco advierte, en su documento de descargo público, que jamás mencionó dicha noticia en el púlpito, cosa que podría atestiguar el auditorio que lo escucha cada domingo. Archivo Diario “El Tiempo”. “Carta Abierta”, Piura, 16 de julio de 1917. Ello abre la posibilidad de que la noticia haya llegado por otras vías bien informadas, quizás asociadas a quienes suscriben luego la carta.

¹⁴ AMP, “Expediente sobre impedir que salga de Piura el cuadro San Martín de Porras [sic], obra del pintor Merino que está en la iglesia matriz”, (14). Iniciado el 12 de julio de 1917.

¹⁵ ARP, Sección Hemeroteca. *Boletín Municipal*. Piura, 31 de agosto de 1917. Se alude a una sesión ordinaria de Concejo Municipal del 17 de julio de 1917.

En ella instan al párroco, Sr. Torres, a defender “los derechos de Piura y de la iglesia que administra”; así como advierten del peligro de la salida de la obra de la ciudad, aduciendo la pérdida de algunos Merinos en la exposición celebrada en la capital:

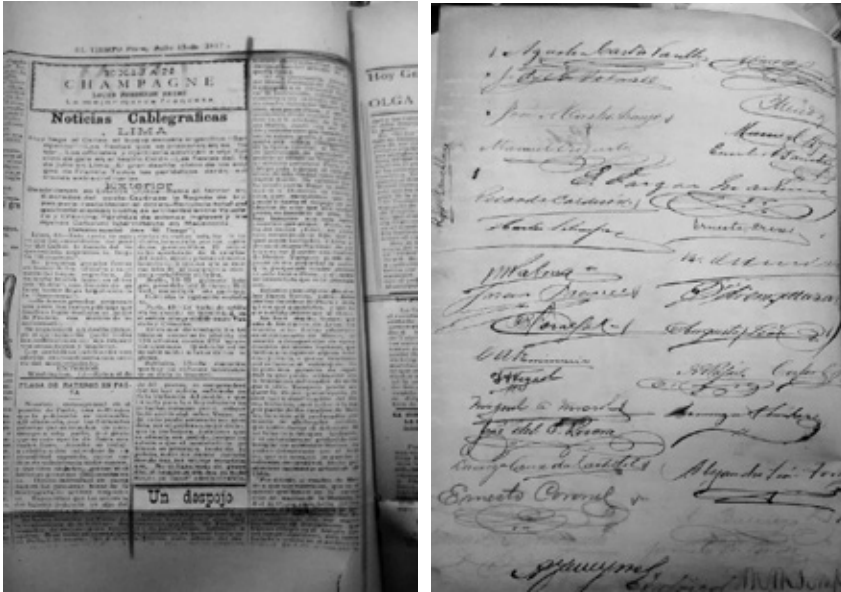
[Se ha solicitado] la remisión [...] del único cuadro del pintor Ignacio Merino, que posee Piura, y que se encuentra desde muchos años atrás en el bautisterio de la Iglesia Matriz. Junto con ese cuadro; solicita otro que también posee la misma iglesia, y que representa una pintura churruigüeresca de la época colonial [...]

No hace mucho tiempo que uno de los diarios de Lima, con ocasión de las fiestas celebradas en el centenario de Merino, denunció la desaparición de varios cuadros del Museo Nacional, que fueron a enriquecer alguna colección privada, o que se vendieron por el ladrón al extranjero. No es pues una garantía de seguridad la que podía obtenerse con la traslación del cuadro de un lugar a otro. Tampoco puede alegarse la mejor conservación de esos casi únicos cuadros del museo histórico pues todos o la mayor parte de los cuadros de Merino, han sido allí profanados por manos de aficionados criollos que aumentaron el deterioro de las telas con retoques bárbaros y es naturalmente preferible contemplar un auténtico Merino, rayado deteriorado por el tiempo, que un mosaico de parches y coloretos de carnaval hecho por nuestras sapiencias artísticas de Lima.¹⁶

¹⁶ *Ibidem*. En el expediente: “Un despojo”. Diario *El Tiempo*, 13 de julio de 1917. Esta noticia reproduce una noticia que el mismo diario publicó el 6 de junio del mismo año. Es posible que esta noticia tenga que ver con el dato que Ugarte Eléspuru transmite de Emilio Gutiérrez Quintanilla, quien afirmó que poco tiempo después de su llegada a Lima, las obras de Merino fueron expuestas en el local de la Municipalidad, desapareciendo 58 obras (34 acuarelas y dibujos y 24 pinturas). No obstante, considera Ugarte Eléspuru (1966, p. 27) que esto puede estar asociado a la poca claridad del registro de las obras legadas, realizado meses después de su fallecimiento. Otra posibilidad es que se relacione con el ocultamiento de las obras de Merino “en una hacienda cercana”, durante la ocupación chilena de la ciudad de Lima. La obra de Merino habría llegado en 1877 a Lima, estallando pocos años después la Guerra con Chile (Kusunoki 2017, p. 83).

Figuras n.º 2 y 3

Expediente sobre “Impedir que salga de Piura el cuadro San Martín de Porras [sic], obra del pintor Merino que está en la iglesia matriz”, (14). Iniciado el 12 de julio de 1917.



Fuente: AMP.

Es importante anotar que en la petición realizada por los vecinos, para evitar lo que consideraban un despojo a la ciudad, se incluye el pedido al alcalde para atender la restauración de la obra, la misma que se había visto afectada por el terremoto de 1912. Frente a esta situación, el Sr. González, alcalde activo dicho año, resuelve oficiar al párroco manifestándole que:

Aquel cuadro no es propiedad de la iglesia sino de la Ciudad de Piura y que la Municipalidad, como personera del pueblo piurano, no permitirá que con ningún pretexto salga de aquí ese cuadro y ha de emplear todos los medios legales para impedirlo.

La obra aludida es el “San Martín de Porres” (Fig. 4), óleo otrora ubicado en la catedral de la ciudad y, actualmente, en la iglesia del Carmen. Es una obra de su primera etapa, fechada en 1841, es decir, en

los años en que retornó al Perú, en los cuales también se interesó por los tipos limeños y de costumbres, que también captaban la atención de los viajeros románticos activos en los años iniciales de la República.

Figura n.º 4
Fotografía del óleo San Martín de Porres.



Fuente: *Revista Fanal* (1952). VII, 32, p. 12. Cortesía de José Cerna Sabogal.

En ese mismo período, Merino habría realizado también dos representaciones de Santa Rosa de Lima, una existente en la colección del Museo Pedro de Osma. Como esta, la factura del San Martín de Porras nos revela un artista en una etapa inicial, con un estilo aún poco depurado y definido. Es por eso que, la producción de esta etapa, ha sido considerada como “tanteos y piezas más bien marginales dentro de la producción

total del pintor” (Flores Aráoz *et alii* 1995, pp. 326-327); con “dureza en el contorno y el modelado, factura pulida, meticulosa, poca originalidad en la composición y anemia de colorido” (Núñez 1975, p. 29).¹⁷ Ahora bien, ¿por qué Merino podría haberse interesado por la figura del, entonces, beato mulato? En el caso de la santa limeña, parecería más razonable por el peso histórico de este personaje que, incluso, traspasa el imaginario colonial y es adoptado por el de un Perú republicano temprano, con fuerte tradición católica y herencia virreinal. Como explica Casalino (2008):

Su prestigio excedió los límites de la institución católica limeña y pasó a convertirse en un símbolo de identificaciones múltiples para la diversidad étnica, lingüística y social de la colonia y de la república [...]. La figura de Santa Rosa de Lima fue tan exitosa que perdura hasta el período republicano, siendo en muchos casos, más importante y de mayor recordación que algunos héroes republicanos (p. 48).

No ocurría lo mismo con la figura de fray Martín. La explicación podría radicar en la atención que por aquellos años se le habría brindado por su proceso de beatificación, realizada en 1837 y celebrada en el Perú solo en 1840¹⁸ (Del Busto, 2011, p. 189; Vargas Ugarte, 1961, p. 175). No obstante, resulta solo una posibilidad, ya que no se conoce el peso de la iconografía sanmartiniana en el siglo XIX, a excepción del estudio de Pedro Gjurinovic (2012), quien advierte la existencia de otros lienzos realizados por –a decir suyo– otros artistas poco estudiados como

¹⁷ Aunque Teodoro Núñez Ureta lo menciona para el lienzo de Santa Rosa de Lima, antes aludido, lo hace extensivo al resto de la producción de este período, aunque sin mención expresa al óleo “San Martín de Porres”, que pocos de sus biógrafos, señalan.

¹⁸ Según Vargas Ugarte (1961), el 8 de agosto de 1837 se publicó la Bula de Beatificación, la cual se realizó el 29 de octubre. Sin embargo, debido al convulso contexto político peruano, la celebración por su beatificación debió esperar hasta 1840: “el 19 de abril, Domingo de Resurrección, fueron trasladadas solemnemente y bajo palio desde Santo Domingo a la Catedral las Bulas Pontificias, formando en el cortejo las autoridades civiles y religiosas y gran cantidad de pueblo. [...] Se entonó el Tedeum de Acción de Gracias siguiéndose luego las salvas de la tropa, el alegre volteo de las campanas y los fuegos y luminarias con que se regocijó el acto” (pp. 175-176). El relato continúa y nos permite saber que al día central le siguieron otras celebraciones como una procesión de su imagen, junto a la de otros santos peruanos, así como aquellas realizadas en la Iglesia de Santo Domingo (Vargas Ugarte 1961, pp. 176-177).

Teodoro Junco, del cual ha identificado una obra de 1854 y otra del mismo año que la realizada por Merino, es decir, 1841, y que habría estado en el monasterio de la Encarnación, en Lima.

Ahora bien, en el contexto de la defensa del bien patrimonial motivo de la polémica, los halagos al cuadro de fray Martín de Porras estaban a la orden del día. Alcides Espelucín, escritor y poeta modernista, publicó un artículo colmado de adjetivos laudatorios a la obra, de manera que su subjetiva apreciación hace que sitúe erróneamente la obra en la “segunda o tercera época” del artista, es decir, de su período de consolidación:

Un momento de exquisita ebriedad de luz, de línea y de color, un instante de supremo goce espiritual, un tierno beso perfumado de misticismo, tal vez sentido mi alma de artista ante el admirable lienzo que del magnífico pintor Don Ignacio Merino guarda el baptisterio de esta: Piura, por lo que se me ha dicho, solo posee el “Fray Martín de Porras” admirable cuadro de la segunda o tercera época, en el cual se adivina, a través de las mutilaciones que ha sufrido, sorprendente prodigio de armonía y color. [...]

Los hijos de esta tierra, que seguramente aman con veneración el recuerdo y la obra de uno de sus más gloriosos antepasados, no deben permitir que alguien sin derecho para hacerlo, se lleve esta obra ante la cual, las donairosas siluetas de un Diego de Velásquez y don Pablo de Rembrand se descubrirían con respeto y admiración”.¹⁹

Con relación al arribo de la obra a Piura, poco se sabe. Gonzáles Alarcón (pp. 13-15) afirmaba en 1970, que no se tiene noticias de cómo arribó el cuadro a la ciudad de Piura, indicando que la información brindada es que la obra fue realizada en Lima y llegó a Piura junto al legado pecuniario dejado por el artista, tras su muerte.

Finalmente, la polémica surgida en 1917 se zanja prontamente, al menos con la Iglesia, cuando se revela que el anuncio no obedecía a un ánimo gratuito de despojar a la ciudad de dicha obra, impulsado por el obispado de Trujillo –administrado por monseñor Carlos García Irigoyen (1910-1937)–, sino que, por el contrario, este respondía a una solicitud

¹⁹ ARP, Sección Hemeroteca. Diario “El Deber”. Piura, 11 de julio de 1917. Sobre los atributos de San Martín de Porres y su biografía, se puede consultar la obra de José Antonio del Busto, “San Martín de Porras: Martín de Porras Velásquez” (1992). El subrayado es nuestro.

expedida desde la capital, particularmente del Museo Nacional.²⁰ Ya el diario “El Tiempo” había deslizado que el pedido venía firmado por Emilio Gutiérrez Quintanilla, entonces director del Museo de Historia Nacional:

No sabemos hasta donde pueda llegar el despojo de los objetos de arte que una ciudad posee, en beneficio de otra. No hay tampoco una sola razón plausible que alegar. Piura, cuna del ilustre pintor, no posee más recuerdo de su hijo que aquel modesto cuadro y Lima adorna el Museo Nacional de pintura en sus tres cuartas partes con cuadros de Merino. Tampoco puede disponer de esa propiedad la parroquia, porque ese cuadro *pertenece ante todo a Piura y el pueblo no consentiría que se lo arrebatasen*.²¹

De hecho, el párroco indica en su documento de descargo dirigido al municipio que el Museo Nacional había tomado noticia de esta obra y había solicitado al obispado que se le obsequiara, generándose un pedido, por tanto, del Ministerio de Instrucción, Justicia y Culto, al cual estaba adscrita la institución museal, solicitud que contaba con la venia de la “curia metropolitana y del dignísimo prelado de la diócesis”, información que también consignó en su “Carta Abierta”, publicada por el diario que alertó sobre el supuesto expolio, el 16 de julio de dicho año. En aquella comunicación, el párroco enfatiza que “el dignísimo prelado [...] al contrario, es el defensor nato de los bienes de sus diócesis [y] él quiere mucho a Piura y no permitirá tal despojo, como se dice”.²² Y, para concluir con el malentendido, el párroco añade en su documento que en el informe remitido a Trujillo manifestó que el cuadro “es donación insigne [del] pintor piurano, á [sic] los hijos [...] y que la voluntad del donante fue que se conservase en la Iglesia Matriz [como] un recuerdo imperecedero de su arte”, de manera que “todo ha quedado en silencio, manifestándose con esto que los comisionados ya no tienen el pre[texto] de pedir tal obsequio”.²³

Es así que la historia del pretendido “despojo” nos remite a la historia y realidad de una de las instituciones que nace casi en paralelo

²⁰ ARP, Sección Hemeroteca “El Deber”. Piura, 16 de julio de 1917.

²¹ Archivo del Diario “El Tiempo”. “Un despojo”. Piura, 6 de junio de 1917.

²² Archivo Diario “El Tiempo”. “Carta Abierta”. Piura, 16 de julio de 1917.

²³ Carta fechada en 23 de julio de 1917. En: AMP, “Expediente sobre Impedir que salga de Piura el cuadro San Martín de Porras [sic], obra del pintor Merino que está en la iglesia matriz”, (14). Iniciado el 12 de julio de 1917.

con el Estado Peruano, en 1822: el Museo Nacional y la formación de sus colecciones.²⁴

Los discursos entre líneas

Como apuntábamos inicialmente, este resulta ser un conflicto entre los intereses del centro y la periferia cultural; de la Iglesia como poseedora de bienes culturales y, de la población civil que, entiende, le son propios. Pero, además, nos remite al imaginario popular existente sobre la conservación de los bienes artísticos y la importancia del objeto verdadero o *vraie chose*.

En cuanto al primer punto anotado, la fragosa historia del Museo Nacional en nuestro país se remite al nacimiento de la República. Como otras instituciones culturales, su existencia fue fluctuante en este período y reveló un poco interés del Estado en su erección como una institución sólida como sus pares existentes en otras latitudes, como lo revelan los testimonios de diferentes viajeros que transitaron por estos territorios. Su vida, por tanto, podría ser un reflejo de la inestabilidad política de nuestro país en los albores de la República. No obstante, tras la Guerra del Pacífico, la “refundación” del Museo Nacional debió esperar hasta 1905, durante el gobierno de José Pardo y Barreda, cuando la institución vuelve a ocupar el segundo nivel del Palacio de la Exposición (Tantaleán, 2016, p. 23).

Ya en 1912, Emilio Gutiérrez de Quintanilla, estudioso de la historia nacional, sucede a Max Uhle en el cargo de Director del Museo de Historia Nacional, interesándose particularmente por la colección de historia –frente a la arqueológica–, probablemente debido a que su visión de “lo que deb[ía] ser un Museo Nacional [se apoyaba en] una visión hispanista de la construcción de la identidad nacional” (Tantaleán, 2016, p. 25).

²⁴ Como explica Basadre: “el propósito de erigir un Museo Nacional para los objetos de la antigüedad del Perú quedó evidenciado por un decreto de Tagle y Monteagudo dado el 2 de abril de 1822. Este decreto prohibió extraer antigüedades de las huacas y comerciar con ellas fuera del país. [Finalmente], el Museo de Historia Natural, Antigüedades, Historia y Curiosidades Artísticas fue establecido en 1826, bajo la dirección de Mariano Eduardo de Rivero (Basadre, 2005, I, p. 222).

La tensa relación entre Julio C. Tello (director de la sección arqueológica del Museo Nacional) y Emilio Gutiérrez de Quintanilla (director del Museo Histórico), dado que sus miradas sobre el tratamiento de los bienes culturales se hallaba en las antípodas, llevó a que Tello renunciara en 1915, lo cual hace a través de un documento en que denuncia la triste realidad de esta institución cultural y critica duramente a Emilio Gutiérrez. Tello alude el descuido del museo a su manejo antojadizo, según los intereses y simpatías políticas, a la falta de un trabajo técnico y científico que permitiera brindar las mejores condiciones para la conservación de la colección, concluyendo que todo ello “es lo que ha llevado al Museo frente a la tumba” (Tello, Mejía, 1915, p. 98). Para él, el gobierno era consciente que “casi la mitad de las colecciones [habían] sido malogradas, porque la dirección del Museo se había propuesto hacer con ellas ensayos ornamentales en suelos y paredes, dando libre expansión a caprichos y excentricidades que está sujeto en su funcionamiento a principios científicos y a propósitos fijos y definidos. Con todo, se ha procurado mantener de todos modos esta situación” (Tello, Mejía, 1915, p. 99); por lo que piensa, no ha sido posible “tener museo de Historia de Artes y Ciencias, sino de oropel y de vergüenza” (Tello y Mejía, 1915, p. 99).

La situación de los bienes culturales en el país resultaba preocupante, incluso para el mismo Emilio Gutiérrez de Quintanilla, como lo manifestó en diferentes informes, incidiendo en la falta de un inventario que permitiera identificarlos y conocer en posesión de quiénes se hallaban. Justamente, en uno fechado en diciembre de 1915, se preguntaba sobre *un Merino* que recordaba colocado en las salas de Palacio de Gobierno hasta fines de 1880 y que “pasa a custodia, i por temor al ejército de Baquedano, a manos de Frank, el dueño de la tienda rotulada El Pobre Diablo. ¿Fue restituido, acaso? ¿Por qué llegó ese cuadro a tener públicamente compradores i vendedores?” (Gutiérrez, 1921, p. 326). Concluía afirmando, dentro de su retórica crítica y punzante habitual que, “en nuestra propia cabeza [se cumplía] el voto de Roma: Delenda Cartago [est]?, por el abandono y los atentados que soportaban nuestros bienes culturales” (Gutiérrez 1921, p. 326).

Por tanto, no sería extraño que la inestable situación de esta institución y del patrimonio allí albergado, fuera conocida en el interior del país, más aún cuando algunos de los suscriptores del documento

elevado a la alcaldía, ya aludido, formaban parte de los círculos ilustrados y de poder económico y social, de Piura, fuertemente relacionados o activos en la capital como el investigador y político Víctor Eguiguren o el hacendado Carlos Schaefer –quienes, además, habían ocupado cargos políticos y en instituciones como la Cámara de Comercio, en la ciudad– por mencionar solo un par de nombres. Por otra parte, la vocación de incrementar las colecciones del Museo Nacional fue palpable en los años previos al centenario de la Independencia, como se revela en algunos informes internos elevados al Ministerio de Instrucción. En 1920, Emilio Gutiérrez de Quintanilla remitía el oficio N° 405 donde detallaba las diferentes acciones y presupuesto necesario para su ejecución, que el Museo Nacional debía realizar para tener una imagen idónea a la importancia de las celebraciones patrias, entre las cuales menciona la necesidad de completar la pinacoteca del Museo, a fin de que “las Bellas Artes del Perú revelen durante las fiestas centenarias, su alto merecimiento”, para lo cual debía adquirirse “el mayor número” de obras de artistas plásticos activos durante ese período. Para Gutiérrez de Quintanilla ello permitiría a las obras cumplir con su rol innato de “enseñanza técnica i cultural”, y se les libraría de la “servil función de ornar oficinas o salones de la Administración pública”, así como de su exposición a los daños que las guerras civiles pudieran ocasionar sobre las mismas. En esa medida, considera que “patriótico i justo es que en la pinacoteca nacional [del Museo] se incorporen *La Justicia*, de Laso, que adorna una sala del Ministerio de igual nombre, el magnífico retrato del gran mariscal don Ramón Castilla, por Manuel María del Mazo, existente en otra sala del Ministerio de Relaciones Exteriores, i el Colón ante la Junta de Salamanca, de Merino, llevado a los peligros de Palacio, junto con retratos históricos de virreyes i Jenerales [sic] sacados de este Museo” (Gutiérrez, 1921, p. 520). A esta solicitud agrega, aludiendo como argumento principal motivos de conservación, además de pertinencia de ubicación de las obras, el traspaso de algunas obras de Laso, Montero y Merino, de la Galería Municipal a la Pinacoteca del Museo. Esta solicitud, además, resultaba ser una ratificación del pedido realizado en 1912:

Existiendo en este Museo una Pinacoteca Nacional, esos cuadros deben ceder el sitio que ocupan, a la Galería de Alcaldes municipales, i salvarse de la prematura destrucción que allí está en vía de consumarse [...].

La temperatura estival, aproximada allí a la de los invernáculos o incubadoras, convierte la sala en estufa de calefacción muy apropiada para desecar frutas tropicales, sin menoscabo de su sabor i aroma; pero, aplicada a las pinturas reunidas dentro de ella, produce resultado opuesto a la perpetua conservación deseada: las resquebraja i cuarteas, las descascara i les abrevia la vida, mientras que por cuerda separada, i propendiendo al mismo fin, la polilla o piojo de la madera anida i se propaga en el mejor de los ceboneros. Una de las hermosas manos de *El Alfarero*, de Laso, está resquebrajada en varias direcciones. Sueltan ya cascaritas los siguientes cuadros de Merino: Escena americana, Fiesta báquica o Flores i Frutas i Mefistófeles. Se halla este tan resquebrajado como La Celada (Gutiérrez, 1921, p. 519).

Las donaciones, traspasos y adquisiciones de bienes culturales fueron habituales en este período, en que se debió recrear el museo nacional y sus colecciones –tras los daños generados durante la guerra con Chile– (Tantaleán, 2016, p. 24); así como incrementarlas, considerando además la imagen nacional que se buscaba mostrar en las celebraciones por el Centenario Nacional, donde también se esperaba la presencia de delegaciones de países de la región. Por tanto, se tornaba imperativo generar un museo a la altura de cien años de vida nacional. De allí que no resulte extraño el pedido que motivó la defensa de *el Merino*, en Piura.

Por otra parte, entre los argumentos que la prensa vertía para impedir la salida de este patrimonio, se hallaba el tema de la conservación y la seguridad. Posiblemente, esta tenía noticias sobre la poca atención o la supuesta impericia que se observaba en los procesos de conservación de las obras, o bien, usaba este argumento como una manera de alertar y despertar a la población para evitar la salida de la obra, alimentando el sentimiento antilimeño al elucubrar “los retoques bárbaros” que le harían “nuestras sapiencias artísticas de Lima”.²⁵

La autenticidad de la obra –no como se entiende hoy en día–, que evidenciara incluso las vicisitudes de su historia– “y es naturalmente

²⁵ Artículo ya citado en la nota 17. Es posible que esta noticia tenga que ver con el dato que Ugarte Eléspuru transmite de Emilio Gutiérrez Quintanilla, quien afirmó que poco tiempo después de su llegada a Lima, las obras de Merino fueron expuestas en el local de la Municipalidad, desapareciendo 58 obras (34 acuarelas y dibujos y 24 pinturas). No obstante, considera Ugarte Eléspuru que esto puede estar asociado a la poca claridad del registro de las obras legadas, realizado meses después de su fallecimiento (1966, p. 27).

preferible contemplar un auténtico Merino, rayado, deteriorado por el tiempo [...]”, se plantea como una alternativa mejor para la preservación de la misma. En ese sentido, la idea de la confrontación frente a la cosa verdadera (o *vraie chose*), es decir, al bien original, es llevada al extremo de preferir mantenerlo en mal estado, pero en un estado revelador de su historicidad y de su autenticidad, tanto en los materiales como en la mano de obra.²⁶

De otro lado, el grupo de los suscriptores del pedido ante el alcalde, más bien solicita que se promueva una erogación de la población para que “un pintor competente”, realice la restauración de la obra en cuestión. Diferentes maneras de entender los procesos de conservación y restauración de los bienes culturales, en una época en donde los criterios de Cesare Brandi aún no habían sentado las bases actuales de las prácticas de conservación y restauración del patrimonio. Sin embargo, la realidad en esta historia es que esta iniciativa quedará en buenas intenciones, ya que en 1940, con motivo de su traslado a Lima, el párroco Luis Pacheco Wilson comentaba que

este viejo cuadro pictórico de 1841, que yacía empolvado, y relegado en una pieza interior de la casa parroquial de esta ciudad, habrá pasado desapercibido, sumido con la pátina del tiempo, en el silencio olímpico del menosprecio y abandono, seguramente desconociéndose el inmenso valor de esta joya de arte de historia y de vívida tradición piurana.

Y explica que es en ese momento en que se lleva a cabo la restauración de la obra –que él denomina “renovación artística”–, la cual fue realizada por el “maestro andino Pastor Enciso”, quien, según Pacheco, contaba con la más alta estima de la crítica nacional:

En el estado en que se le llevó a Lima, fue una indecorosa presentación por efecto de los aguaceros de las ruinas del terremoto del 24 de julio de 1912, tenía varias roturas y raspaduras de la pintura; algunas de ellas, muy grandes en el rostro y en el brazo de uno de los “mancebos” del taumaturgo.²⁷

²⁶ Sobre los criterios actuales asociados a la autenticidad, se puede consultar UNESCO (2004). *Algunas reflexiones sobre autenticidad*.

²⁷ Según Gonzales (1970, pp. 13-15), en 1949 habría sido restaurada nuevamente, en esta ocasión, por la Escuela de Bellas Artes de Lima. Otra versión que consigna es que este fue restaurado por Gerardo Chávez en 1948, aunque no se tiene otra noticia que corrobore esta información.

Finalmente, volviendo sobre las partes en disputa, el expediente nos muestra a una población civil que no teme oponerse a la autoridad eclesiástica. ¿Podría haber influido en esta aparente rebeldía, el contexto de la proclamación de libertad de culto del Estado peruano, en 1915? ¿O, simplemente, la idea de pertenencia comunitaria del patrimonio cultural, y de este en particular, fue el único motivo que inflamó esta polémica? En este caso, nos encontramos con un bien que es considerado por la población, la alcaldía y, aparentemente también por la iglesia de Piura, de propiedad pública y para el disfrute de la colectividad, aunque se encontrara en posesión de esta última –cosa, además, perfectamente compatible–,²⁸ argumentando que la voluntad del artista fue la de donarlo a su tierra natal. Por lo tanto, se consideraba inalienable a la ciudad de Piura. Sea cual sea la razón, lo cierto es que vemos que se trata de la élite local que encabeza este pedido, por lo que ese sentimiento de defensa del patrimonio local, probablemente solo es el de un sector de la comunidad y, por tanto, resulta ajeno al resto de la ciudadanía. De lo contrario, nos encontraríamos frente a una realidad ideal, de conocimiento y valoración de su patrimonio, por toda un amplio sector de su población. Hay que considerar, además, que ese conocimiento y consiguiente inflamada defensa, pudo estar influenciados por el contexto celebratorio del centenario del artista y, por tanto, ser una situación excepcional, mucho más cuando se sabe que la obra solo fue restaurada 23 años después. Lo cierto es que este puñado de vecinos, la prensa y la autoridad local lograron hacer prevalecer los intereses de esta periferia, que ven en esta obra uno de sus más valiosos tesoros patrimoniales. Finalmente, el conflicto queda zanjado y los diarios informan que la adecuada actuación de la Alcaldía da “la confianza de que Piura tendrá siempre que guardar, conservar y venerar esa reliquia única que posee de su preclaro hijo el ilustre piurano Ignacio Merino”.²⁹

²⁸ En caso la Iglesia hubiera reclamado propiedad sobre el bien, habría que haber atendido a la ley del 25 de octubre de 1901, que permitió que las comunidades religiosas pudieran hipotecar, sin restricciones, sus bienes; al igual que las parroquias y seminarios. Habrá que esperar el Código de Derecho Canónico de 1917 y el Acuerdo de la Asamblea Episcopal sobre Bienes Eclesiásticos de 1938 para que se delimitara mejor el tema de los bienes asociados al patrimonio cultural, aunque la base de esto también puede rastrearse en algunos antecedentes normativos, aunque italianos, del siglo XIX. (Armas 2006 y 2007, p. 73).

²⁹ ARP, Sección Hemeroteca, “El Deber”, Piura, sábado 21 de julio de 1917.

Bibliografía

Fuente primaria

i. Archivo Municipal de Piura

AMP, "Expediente sobre Impedir que salga de Piura el cuadro San Martín de Porras [sic], obra del pintor Merino que está en la iglesia matriz", (14). Iniciado el 12 de julio de 1917.

ii. Archivo Regional de Piura

Archivo Regional de Piura (ARP). Sección Hemeroteca. Diario "El deber". Piura, 20 de enero de 1917.

ARP. Sección Hemeroteca. Diario El deber, Piura, 26 de enero de 1917.

ARP. Sección Hemeroteca, Diario "El deber". Piura, 31 de enero de 1917.

ARP. Sección Hemeroteca, Boletín Municipal, XI (246), Piura, 28 de febrero de 1917.

ARP. Sección Hemeroteca. Boletín Municipal. XII (388). Piura, 30 de noviembre de 1918.

iii. Archivo del diario "El Tiempo" (Piura)

Archivo Diario "El Tiempo". "Un despojo". Piura, 6 de junio de 1917.

Archivo Diario "El Tiempo". "Un despojo". Piura, 13 de julio de 1917 (Reiteración de noticia).

Archivo Diario "El Tiempo". "Carta Abierta", Piura, 16 de julio de 1917.

iv. Otros

Acha, J. Crítica de Pintura. Ignacio Merino. En: *Revista de Piura*. Noviembre de 1961, Piura.

Klein, G. Le Salon de 1866. *Le Foyer. Journal Artistique et Littéraire*, vol. 9, n. 22, París, 31 de mayo de 1866. Disponible en: Gallica. Bibliothèque Nationale de France. ark:/12148/bpt6k5438475c Consultado el 25 de octubre de 2019.

El centenario de Merino, 1817-1917. En: *Varietades. Revista Semanal Ilustrada*. XIII (466). Lima, 3 de febrero de 1917.

Gutiérrez de Quintanilla, E. (1921). *Memoria del Director del Museo de Historia Nacional. Esfuerzos i resistencias (1912-1921)*. I. Lima: Taller Tipográfico del Museo por Ramón Barrenechea. Recuperado de: <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/684>

Tello, J. C., Mejía Xesspe, T. (1967). *Historia de los museos nacionales del Perú, 1822-1946*. En: Arqueológicas. Publicaciones del Instituto de Investigaciones Antropológicas. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología e Instituto y Museo de Arqueología de la Universidad Nacional de San Marcos.

Fuente secundaria

- Armas Asín, F. (2006). *La invención del patrimonio católico. Modernidad e identidad en el espacio religioso peruano (1820-1950)*. Lima: ARN.
- (2007). *Iglesia: bienes y rentas. Secularización liberal y reorganización patrimonial en Lima 1820-1950*. Lima: IEP-IRA-PUCP.
- Archivo Regional de Piura (ARP). Sección Hemeroteca. Boletín Municipal. XII (388). Piura, 30 de noviembre de 1918. Basadre, J. (2005). *Historia de la República del Perú. 1822-1933*. Lima: El Comercio.
- Batalla, C. El bicentenario del pintor peruano Ignacio Merino. *El Comercio*, 30 de enero de 2017. Recuperado de: <https://elcomercio.pe/huellas-digitales/archivo/bicentenario-pintor-peruano-ignacio-merino-161424-noticia/>
- Busto, J. A. del (2011, [1996]). *San Martín de Porras*. Lima: El Comercio.
- Casalino, C. (2008). *Los héroes patrios y la construcción del Estado-nación en el Perú (siglos XIX y XX)*. Tesis doctoral. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Flores Araoz, J. et alii (1995). *Santa Rosa de Lima y su tiempo*. Colección “Arte y Tesoros del Perú”. Lima: BCP.
- Gjurinovic, P. (2012). *Iconografía de San Martín de Porres*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Kusunoki, R. (2017). *Ignacio Merino. Pintor de historia, 200 años*. Colección Munilibro (9). Lima: Municipalidad de Lima.
- Laso, F. (2003). Algo sobre bellas artes. *La Revista de Lima*, 1 (2), 15 de octubre de 1859, pp. 75-82. Ahora en Laso, F., *Aguinaldo para las Señoras del Perú y otros ensayos (1854-1869)*. Lima: IFEA.
- Lavalle, J. A. de, Lang, W. (dir.) (1975). *Pintura contemporánea*. Primera parte (1820-1920). Estudio introductorio de Teodoro Núñez Ureta. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Pachas, S. (2007), *La enseñanza artística en Lima de la República aristocrática: 1893-1918. Academia Concha*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Majluf, N., Wuffarden, L. (1994). *Pintura piurana*. Lima: Banco Regional del Norte.
- Moya, R. (s.f.). *Breve Historia de Piura. La República (1953-1980)*. Recuperado de: <http://www.galeon.com/piuraylarepublica/cap02.htm>
- Rípodas, D. (1962-1963). Vicente Fidel López y la novela histórica: Un ensayo

Las celebraciones por el centenario del pintor Ignacio Merino

- inicial desconocido. *Revista de Historia Americana y Argentina*. Facultad de Filosofía y Letras, IV (7 y 8). Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Ugarte Eléspuru, J. M. (1966). *Ignacio Merino. Francisco Laso*. Colección Biblioteca Hombres del Perú. Lima: Editorial Universitaria.
- UNESCO (2004). Algunas reflexiones sobre Autenticidad. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000135216>
- Tantaleán, H. (2016). Fundaciones y mudanzas del Museo Nacional del Perú. *Fragmentos del Pasado. Revista de Arqueología* (Buenos Aires), 1. academia.edu/12620169/Fundaciones_y_Mudanzas_del_Museo_Nacional_del_Perú
- Vargas Ugarte, R. (1961). *El beato Martín de Porras*. Lima: s.e.