

Capítulo 39

FÉLIX DENEGRÍ LUNA

Homenaje



Pontificia Universidad Católica del Perú

FONDO EDITORIAL 2000

HOMENAJE A FÉLIX DENEGRI LUNA

Copyright © 2000 Fondo Editorial de la
Pontificia Universidad Católica del Perú
Av. Universitaria, cuadra 18, San Miguel
Telefax: 460-0872
Teléfonos: 460-2870, 460-2291 anexos 220 y 356
E-mail: feditor@pucp.edu.pe

Derechos reservados, prohibida la reproducción de
este libro por cualquier medio total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Primera edición: diciembre del 2000
500 ejemplares
Impreso en Perú - Printed in Peru

Hecho el Depósito Legal, Registro N° 1501222000-4715
Obra completa: ISBN 972-42-376-X

Cubierta:

Diseño y diagramación: Gisella Scheuch
Impresión: Siklos S.R.Ltda.

De la pintura y de otras técnicas del progreso. Manuel Ugalde, pintor y explorador del sur andino *

NATALIA MAJLUF

En la modernidad, el presente exhibe su fuerza y no su debilidad provisional, ya que en él están contenidas las promesas del futuro. Capturados por un torbellino de estas promesas, los inventores aficionados creen adivinar en el ensueño técnico que los obsesiona el llamado de la gloria, el giro favorable de la fortuna o un reconocido servicio a la humanidad. La relación entre los medios que poseen y los fines que persiguen los obliga a una lucha desigual, para la que están mediocrementemente preparados; con frecuencia no distinguen entre una idea cuya aplicación técnica es verosímil y la fabulación que nunca podría traducirse ni siquiera en prototipo experimental.

Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica* (1992: 31)

Empresario, explorador, inventor, pintor, fotógrafo y dibujante, la figura de Manuel Ugalde (Quito, Ecuador, 181 -Bolivia, 1890) resume la constelación de asociaciones e imágenes que rodean a la idea —quizá podría decirse la quimera— del progreso en la periferia andina, los sueños que engendra, los proyectos que impulsa, pero también sus empresas fallidas y sus aspiraciones frustradas. La recuperación histórica de Ugalde nos ofrece así la oportunidad de estudiar la historia del sur andino desde una perspectiva distinta, que revela el complejo tejido de representaciones que van conformando el imaginario regional.

Ugalde es, sin lugar a dudas, la personalidad determinante de la pintura culta en el ámbito surandino durante el siglo XIX (fig. 1). Esta, que es una simple

* Este trabajo nace del entusiasmo de Félix Denegri Luna por la figura de Manuel Ugalde. El fallecimiento del doctor Denegri en Quito, a donde había viajado precisamente para presentar una ponencia sobre Ugalde, impidió que pudiéramos concluir el proyecto de investigación que habíamos iniciado en conjunto. Espero que este ensayo (de una modesta concepción) sirva para abrir el interés por este pintor olvidado. Quisiera agradecer a Luis Miguel Glave, Fernando Jurado, José Ignacio Lámbarri y Silvia Stern de Barbosa por su generoso apoyo, como también a Teresa Gisbert, quien compartió con Félix Denegri valiosa documentación gráfica para nuestro trabajo.

constatación, no implica necesariamente un juicio de valor. Su obra constituye un *corpus* menor, que no logra distinguirse de otras obras contemporáneas, creadas por innumerables pintores itinerantes que recorrieron la región durante el XIX. Sus lienzos conservan además el resabio de un cierto academicismo provinciano, alejado del desarrollo de la pintura en centros urbanos más cosmopolitas. Por lo mismo quizá sea necesario justificar las razones que nos llevan a detenernos en su biografía y en su obra.

La ubicuidad de Ugalde en el sur andino lo convierte en una figura central, que logra articular una propuesta abarcadora, en plena sintonía con los ideales e intereses de las élites regionales. La diversidad misma de su trayectoria nos impone también la exigencia de un acercamiento diferente. Rastrear biografías como las de Ugalde nos permite explorar, aunque de manera necesariamente incipiente, el vasto tema de las culturas visuales que se van conformando en las grandes y pequeñas ciudades del sur andino. Nos abre así la posibilidad de plantear nuevas interrogantes y modelos interpretativos para empezar a elaborar una historia del arte que debe ser específica y particular, es decir, construida a partir de lo local.

Ugalde se inserta en una modernidad imaginada desde la provincia, que sufre las limitaciones propias de una sociedad periférica. En su obra se perfila el surgimiento de una mirada moderna sobre la representación y sus avatares en ámbitos culturalmente aislados de los centros que les da origen. En este contexto, el del vacío casi total de un marco teórico, la imagen visual opera poco más o menos como un registro mecánico. Nos encontramos así ante un momento y un lugar donde las referencias tradicionales de la historia del arte pierden relevancia para la práctica de la pintura, aun cuando las obras de Ugalde aparenten, en su configuración formal, formar parte de esa tradición.

Al igual que en la pintura, la actividad paralela de Ugalde como explorador e inventor parece estar guiada por lo que Beatriz Sarlo define como el «saber hacer». Es el espacio de la técnica —como frontera limitada de la ciencia y de la tecnología—, lo que domina en la personalidad de Ugalde, quien no parece distinguir entre el fundamento de una filosofía científica o la sistematización de conocimientos involucrados en el desarrollo tecnológico y las aplicaciones prácticas que emprende con arrolladora ingenuidad. Quizá sería exagerado describir a Ugalde como uno de esos «primitivos de la técnica», aquellos *bricoleurs* que, según Sarlo, «intentan la imitación técnica en condiciones precarias», logrando como resultado «un paroxismo barroco de añadidos, empastes, remiendos y soluciones falsas, impuestas por las condiciones materiales en las que se plantea el problema» (Sarlo 1992: 31). Pero aun así, el contraste entre la limitación de sus propuestas y la pretensión desmedida de sus ambiciones permite entrever algunos aspectos del impacto de la idea del progreso y de las formas que adquiere en la sociedad andina del siglo XIX.

1. El retrato y las exigencias de la itinerancia

Gracias a las investigaciones de Fernando Jurado, sabemos que Manuel Ugalde nació en Quito en 1817 y que se trasladó tempranamente con su padre, Nicolás Ugalde, a Cuenca. En esa ciudad nacerían sus hermanos y transcurriría su infancia, sobre la que sabemos en realidad muy poco.¹ Según algunos investigadores, Ugalde habría pasado tempranamente a Bolivia con el ejército colombiano (Mesa y Gisbert 1966: 39-40); pero estos autores parecen confundir al ecuatoriano con el pintor Juan Bautista Ugalde (Caracas 1808-Madrid 1860), artista venezolano llegado a Bolivia en 1825 con Simón Bolívar (Gesualdo y otros 1969: s.p.). Todo parece sugerir, en cambio, que Manuel Ugalde pasó al sur andino hacia mediados de la década de 1830. El retrato de José Joaquín de Mora, pintado en 1837 (Museo de la Casa de Moneda, Potosí), nos permite comprobar la temprana presencia de Ugalde en el Alto Perú, en momentos en que el poeta y educador español se desempeñaba como asesor del general Santa Cruz.² Pintado cuando Ugalde contaba con solo veinte años, el retrato demuestra un pleno dominio del oficio que, con toda seguridad, debió aprender antes de su partida del Ecuador.

El viaje de Ugalde hacia el Perú y Bolivia refleja un proceso de migración más amplio, vivido por numerosos artistas ecuatorianos a inicios del siglo XIX. Durante la colonia los pintores quiteños habían podido satisfacer el mercado externo a distancia, produciendo en su propia región obras destinadas a adornar conventos e iglesias en lugares tan distantes como Bolivia, Chile y Perú. Este comercio, que se desarrolla con particular intensidad a partir del siglo XVIII, dependía estrechamente de patrones de mecenazgo eclesiástico y circuitos de circulación comercial firmemente anclados en la economía colonial. La crisis política de la independencia contribuyó a desarticular estos ejes de distribución y consumo, circunstancia que ayuda a explicar parcialmente el proceso de migración de numerosos artistas quiteños hacia los países del sur andino (Kennedy 1998).

Pero el resquebrajamiento de los circuitos coloniales y la virtual desaparición de las comisiones eclesiásticas solo explica parcialmente este proceso migratorio. Habría que agregar a todo ello la recomposición de la práctica de la pintura en las primeras décadas del XIX y su derivación hacia el retrato como principal género pictórico. A diferencia de la pintura religiosa, el retrato —signo distintivo del nuevo pintor republicano—, exigía la presencia del pintor en el lugar del

¹ Agradezco a Fernando Jurado, quien tomó interés en Ugalde precisamente a partir de una visita a la biblioteca de Félix Denegri a fines de 1998.

² Reproducido en Mesa y Gisbert (1966: s. p.).

retratado; José Gil de Castro, forzado a una itinerancia constante como pintor oficial de los ejércitos libertadores, representa quizá el caso paradigmático de esta nueva situación. Los artistas ecuatorianos, que habían asentado su actividad sobre el comercio de exportación, se encontraron ante un género que no podía ser exportado y una capacidad productiva que excedía ampliamente las posibilidades del mercado local.

La itinerancia se convierte entonces en el signo de los nuevos tiempos y la constante movilidad del pintor la condición que asegura su subsistencia. En las décadas que siguieron a la independencia, numerosos artistas ecuatorianos como José Anselmo Yáñez, Ildefonso Páez, Miguel Vallejos y los hermanos Elías, Ignacio y Nicolás Palas, emprenderán viaje hacia el sur. Algunos, como los Palas, se afincarán definitivamente en Lima, pero la mayoría seguirá el camino de la itinerancia, pasando de ciudad en ciudad, ofreciendo en cada punto sus servicios como retratistas a través del aviso en los periódicos locales. Siguiendo la ruta marítima, transitarán, por lo general, el recorrido de los navíos que anclaban en Guayaquil, Callao, Islay y Valparaíso.

En este contexto, la trayectoria de Manuel Ugalde es sin duda singular. El artista se aleja de la costa y centra su actividad en el antiguo circuito Cuzco-Arequipa-La Paz-Potosí. Aunque sabemos poco de sus primeros años en Perú y Bolivia, podemos deducir que no tuvo una presencia prolongada o una actividad destacada en la capital peruana. A mediados de la década de 1830 continuaban activos en Lima retratistas notables como José Gil de Castro y Pablo Rojas, y la ciudad se había convertido además en el foco de atracción para numerosos pintores extranjeros. Es probable que Ugalde no haya encontrado un espacio en este mercado competitivo y que haya optado por buscar fortuna en otros lugares. Como hemos visto, se encontraba ya en Bolivia hacia 1837, cuando pinta el retrato de Mora. Según Teresa Gisbert, Ugalde se habría afincado hacia 1835 en Cochabamba, donde contrajo luego matrimonio con una dama de la ciudad (Gisbert 1990: 28). Su establecimiento en esa localidad no parece haber impedido su desplazamiento permanente por la región. El pintor ecuatoriano firmará retratos en Cochabamba, Pomata, Potosí y Puno, entre otras ciudades de la región.

Cuando en setiembre de 1846 se anuncia como retratista en Arequipa advierte al público que ya era «conocido en el país», lo cual indica una actividad previa en esa ciudad.³ En el mismo aviso indicaba también que permanecería allí sólo por algunos días. De hecho, el reducido mercado en los pequeños centros urbanos del sur andino favorecía la itinerancia. Es usual que los pintores anun-

³ «Avisos», *El Republicano*, Arequipa, XX, n.º 63, 26 de setiembre de 1846, p. 4.

cien su paso por ciudades como La Paz o Tacna por un tiempo breve, solo el suficiente como para saturar el mercado, y que rara vez se establezcan permanentemente en un punto. La movilidad constante era, ciertamente, la única vía de asegurarse una subsistencia como retratista.

Cuzco, Arequipa, Cochabamba, La Paz y Puno se convierten en el radio de acción del artista itinerante, cuyo recorrido representa la pervivencia de una unidad regional formada por los antiguos circuitos sureños. Su trabajo se ubica así en el ámbito de un espacio social y geográfico que aún permanece desconocido para la historia del arte. El pintor se interna en el sur andino, encontrando una ubicación social distinta, plenamente integrada a los intereses sociales y económicos de la región y sustentada en un proyecto personal más amplio.

2. Registros del nuevo ilusionismo: la fotografía y el retrato

Resulta difícil imaginar hoy la actividad artística en el sur andino en el periodo de transición entre la colonia y la república. Nos queda, sin embargo, la impresión de un lento proceso de desarticulación y aislamiento, que va transformando gradualmente el estatuto y la función de la pintura. La decadencia de los talleres coloniales, iniciada a fines del XVIII, fue cerrando el área de influencia de su producción que, tras haberse impuesto en los mercados americanos desde Argentina hasta Ecuador, se vio limitada a la atención de una clientela local. La gran tradición de pintura religiosa no logró continuidad y la actividad de los talleres se orientó a la producción de pequeñas obras devocionales para el uso privado. Esta contracción económica, junto con la pérdida de mecenas influyentes, afectó profundamente el estatuto social del pintor.

Ugalde, como otros artistas itinerantes, encontraría una posición distinta a la de estos pintores locales. Vinculado tempranamente con la nueva clase dirigente criolla, el pintor participa de la instauración de un campo artístico diferente, pero a la vez frágil y sin soporte institucional, que se inserta dentro de los límites de la pequeña burguesía regional. El nuevo ideal del artista se opone a la imagen del artesano, que determinaba en gran medida la figura del creador colonial. Pero los intentos por forjar un estatuto distinto para las bellas artes se tendrá que enfrentar con las limitaciones impuestas por la condición crecientemente periférica de la región.

Se va afirmando así una nueva concepción de la representación visual, basada en la observación directa del entorno, que se opone abiertamente a la tradición pictórica local, definida durante la colonia por las convenciones de una temática predominantemente religiosa. El ideal de la representación como fiel registro de lo visible, ciertamente derivado del impacto de las ciencias de la Ilustración en la sociedad andina, se entronca de inmediato con los ideales mo-

dernizantes de las élites locales, expresados por medio de una vaga comprensión del progreso tecnológico. En este nuevo campo abierto a la representación no hay lugar para nociones de estética o teorías humanistas de la pintura. La ausencia de una tradición teórica sobre las bellas artes se agudiza con el fracaso de los sucesivos intentos, tanto en el Perú como en Bolivia, por establecer academias de pintura. Pero a diferencia de lo que ocurre en las ciudades del sur, en capitales como Lima la fragilidad institucional de la práctica artística se ve compensada por las expectativas de una elite informada y la existencia de pintores empeñados en establecerse en circuitos cosmopolitas.

El sur andino se constituye como una periferia en la periferia, cuyos modelos artísticos se refractan y diluyen a través de las capitales locales, de Lima o de Santiago. En el trayecto de Europa a América y de las capitales regionales a la provincia, los nuevos modelos pictóricos y las nuevas formas de representación llegan despojadas de los significados que tenían en su punto de origen. La pintura se sostiene tan solo en la práctica del pintor individual y en el pequeño mercado que puede llegar a satisfacer. La noción de un campo estético no llega a operar como un planteamiento conscientemente elaborado. Sin un soporte social e institucional establecido, la pintura queda sin referentes claros y sin discurso propio. Es así que la in-significancia de la pintura como práctica en sí misma conduce a su apropiación pragmática como portadora de un mensaje legible o como simple actividad comercial.

Todo ello se ve reflejado en la obra de Ugalde. En sus lienzos religiosos se distingue un claro rechazo a la tradición colonial. El artista busca apartarse conscientemente de los cánones formales que hasta entonces habían caracterizado a la pintura en la región. Rehuye tanto la calidez cromática de la pintura altoperuana como el sobredorado característico de la escuela cuzqueña. De hecho, su pintura religiosa, marcada por un definido gusto por el claroscuro y por un cierto aire italianizante, busca regresar en cambio a los modelos clásicos europeos (fig. 2).

Pero la pintura de tema religioso es, en realidad, una faceta menor en la obra de Ugalde. Su incursión en los géneros del retrato, del paisaje y de la ilustración de viajes revela en cambio una verdadera ruptura, tan consciente como abrupta, frente a la práctica artística colonial. Todos estos géneros se basan en la nueva concepción de la representación como registro de lo visible. En este sentido el retrato es, por su esencia misma, la piedra de toque de este ideal de representación y al mismo tiempo el medio a través del cual se fue introduciendo el naturalismo en la pintura del sur andino. No es casual que el género haya sido la principal vía de subsistencia del pintor y una de las constantes de su larga trayectoria. Pero este naturalismo va adquiriendo en la región significados particulares, que reflejan una comprensión simplista y casi dogmática de la objetividad visual como signo de modernidad. En este contexto es preciso resaltar la apari-

ción de la fotografía, que irrumpe precisamente en esta coyuntura de cambio y transición y que se vuelca con similar énfasis hacia el retrato.

El interés de Ugalde por la fotografía demuestra su empeño por acceder a las nuevas tecnologías. Según Pedro Querejazu, el pintor aprendió la técnica en 1855, anunciándose ya al año siguiente como fotógrafo en la prensa boliviana. En este caso, el artista debe también asumir la itinerancia y ofrece sus servicios en Cochabamba, La Paz y Sucre (Querejazu 1990: 80). En 1856, desde Cochabamba, elevó su protesta ante la concesión dada por el gobierno boliviano a Evaristo Butrón otorgándole el privilegio de exclusividad para la práctica de la fotografía en Bolivia (Gutiérrez 1997: 354).

Ugalde, sin embargo, no abandonará la pintura en favor del nuevo procedimiento. No parece interesarle tanto la realización del registro fotográfico como las posibilidades de su uso para la elaboración de retratos. De hecho, en un anuncio publicado en Arequipa en 1869 Ugalde recomienda a sus clientes acudir al estudio del fotógrafo Luis Alviña para conseguir las imágenes que luego iluminaría con su nuevo método. El aviso no da mayores detalles acerca de su procedimiento, que el pintor propone como superior al senotipo y al oleotipo, dos técnicas de iluminación de la fotografía utilizadas por entonces en el mercado arequipeño. Ugalde critica el senotipo por su impermanencia y, siendo al temple, por su incapacidad de acercarse a la textura y calidez del óleo. Igualmente cuestiona el oleotipo, que considera «una prostitución del talento de buenos pintores». El artista compara el efecto de las fotografías iluminadas por su método con el de la pintura sobre porcelana, explicando que conserva no solo la «corrección infalible de la fotografía», sino además «la belleza mayor a que se puede aspirar de la más esmerada pintura al óleo». También asegura la inalterabilidad y la permanencia de la imagen, protegida por una hoja de cristal que la cubre, aduciendo además la utilización de «materias, gruesas o impermeables». No sería improbable que haya incorporado el jebe a la elaboración de sus fotografías iluminadas, pues ya había utilizado el material para la creación de botes en sus expediciones en la selva amazónica (Ugalde 1870). La fotografía se convierte así para Ugalde en un campo abierto a la invención y la experimentación, que le permite conjugar aspectos de su formación como pintor con su interés por las técnicas asociadas con la modernidad.

Pero es significativo que Ugalde no intente sobrepasar la fotografía, medio que, finalmente, no cuestiona su práctica. El pintor, entonces, no entra a competir con la nueva técnica sino que la hace suya y la incorpora a su producción. La pintura se afilia a la fotografía, en sus formatos, convenciones comerciales y hasta en sus formas de producción. Lo que se conoce de la retratística de Ugalde producida a partir de 1857, es decir precisamente a partir de su contacto con la fotografía, revela tanto la preexistencia de la imagen fotográfica como la subordinación de la pintura a las convenciones del nuevo procedimiento.

La influencia de la fotografía sobre la pintura de Ugalde se revela claramente al comparar los retratos producidos antes y después de su contacto con este medio (figs. 3-4). La búsqueda de un efecto ilusionista se manifiesta claramente en lienzos como el retrato póstumo del contralmirante Miguel Grau, pintado en el Cuzco hacia 1880, al poco tiempo del célebre combate de Angamos (fig. 4).⁴ Usando como fuente una conocida fotografía de Grau, Ugalde registra de manera obsesiva y minuciosa el más mínimo detalle de la fisonomía y del uniforme del héroe naval. El pintor lo registra todo, desde las abultadas cejas del rostro hasta las rugosidades de la solapa, con la misma rigurosa e insistente meticulosidad. El lienzo se convierte en una superficie absolutamente neutra, donde cada zona tiene un tratamiento similar y donde ningún elemento logra imponerse sobre los demás. Pero se trata también de una superficie pulida, casi perfectamente lisa, que no deja huella de la pincelada ni rastro que revele su factura manual. El efecto final es el de una imagen totalmente banalizada y a la vez inquietante, que no logra comunicar nada más allá de su propia retórica de objetividad.

El mérito en la pintura se encuentra finalmente tan solo en la habilidad del pintor en representar, con verosimilitud, lo visible. Entre la pintura y la fotografía solo existen diferencias técnicas, materiales y quizá simbólicas, pero no conceptuales. Ambas derivan su prestigio de las mismas fuentes, de la herencia de los modelos de representación de las ciencias ilustradas y de una comprensión del progreso entendido como desarrollo tecnológico. La actividad paralela de Ugalde como explorador e inventor se sustenta en ideales similares y revela además su estrecha vinculación con los intereses políticos y económicos de las elites surandinas.

⁴ La inscripción completa sobre el lienzo dice: «Propiedad del S. Coronel de las Guardias / Nacionales de la Prov.^a de Quispicancha, S. / D. José Astete-Ugalde, 8 de octubre de 1879». La fecha inscrita en la pintura, la del fallecimiento del héroe naval, no corresponde, evidentemente, a la fecha de ejecución de la obra. Sin embargo, es probable que el lienzo se haya pintado poco después del combate de Angamos.

3. Exploración, navegación y paisaje

¡Cuzqueños! a vosotros pertenece la iniciativa de navegación por el oriente de vuestros Andes, a vosotros dar las espaldas al Pacífico para encaminarnos hacia las fértiles regiones y dilatadísimas pampas del gran Río de la Madre de Dios.

Fray Julián Bovo de Revello, Brillante porvenir del Cuzco (1848: 23)

Que siga el desgarrado Perú exhibiéndose, en su riqueza oriental i sus hijos, que se estimulen al trabajo abandonando el estéril i funesto Pacífico.

Manuel Ugalde en carta a Antonio Raimondi, 1886⁵

Escritas pocos años de su muerte, las palabras de Ugalde reflejan su identificación plena con los ideales modernizantes de las elites del sur andino y su ambición por expandirse hacia el oriente amazónico. A lo largo del XIX la proyección hacia la selva tuvo un peso determinante en el imaginario regional. Las elites cuzqueñas, agobiadas por la creciente decadencia de la región, soñaban con recuperar el potencial económico perdido. Hasta fines del XVIII, la agricultura tropical había sido un elemento fundamental en la economía de la región. La producción cocalera y azucarera de los valles del piedemonte cuzqueño había abastecido por largo tiempo a las ciudades insertas en el circuito comercial que vinculaba al Cuzco con los mercados y centros mineros del sur y en especial del Alto Perú. Pero la decadencia de las haciendas de la zona —en particular las de Paucartambo—, iniciada a fines del XVIII, solo se profundiza durante la primera mitad del XIX. Como señala Nuria Sala, la dificultad de las comunicaciones y el conflicto permanente con las comunidades nativas de la selva, unidos a la falta de mano de obra, la creciente presión fiscal y la pérdida de los mercados altoperuanos condujeron al progresivo repliegue de la frontera agrícola (Sala i Vila 1998: 402-404).

La coca, el oro y la cascarilla de la selva representaban para las élites cuzqueñas la esperanza de recuperar el espacio perdido. El gobierno local y central, en estrecha asociación con los grupos misioneros, coordinaron sucesivas expediciones militares para proteger a los agricultores y frenar los ataques de los grupos nativos; pero también fomentaron desde temprano expediciones destinadas a explorar nuevos recursos y vías de comunicación que permitieran el avance

⁵ Archivo Antonio Raimondi, Lima, doc. G-436. Carta de Manuel Ugalde a Antonio Raimondi, fechada en La Paz, Bolivia, 1 de noviembre de 1886.

económico del Cuzco hacia el oriente. A partir de la década de 1830, y en particular durante la siguiente, se intensificaron las expediciones en las que participaron tanto viajeros extranjeros como grupos locales. Entre 1845 y 1846 el conde de Castelnau dirigió la misión francesa para explorar el Urubamba y el Ucayali. Poco después, en setiembre de 1847, tras la visita realizada en compañía del prefecto José Miguel Medina con ocasión de la apertura de un nuevo camino a los valles de Paucartambo, el italiano Julián Bovo de Revello fue nombrado cura de Tono y Toaima. A partir de su nombramiento, el franciscano se convirtió en uno de los principales agentes de la expansión hacia la selva (Sala i Vila 1998: 402-420).

El *Brillante porvenir del Cuzco* de Bovo de Revello se convirtió pronto en la punta de lanza de las sucesivas expediciones al oriente cuzqueño. Remontándose a los incas, el autor trazaba la historia de la exploración del Madre de Dios como destino histórico y futuro del Cuzco. El «país desconocido» quedaría abierto al conocimiento moderno y a la religión católica, facilitando así la apertura de una vía de comunicación con el Atlántico, y confirmando la esperanza de prosperidad regional (Bovo de Revello 1848). El proyecto misionero de Bovo de Revello dependía entonces de la estrecha vinculación con el Estado y las élites cuzqueñas, empeñadas en restaurar el antiguo auge comercial de la región. Por ello, el cura acompañaría personalmente la expedición al Madre de Dios dirigida por el teniente norteamericano Lardner Gibbon en 1851, y un año más tarde serviría de guía a otra promovida desde el Cuzco por la «Sociedad Industrial de los valles de Paucartambo».

En 1852 el prefecto del Cuzco Manuel de la Guarda, entonces presidente de la «Sociedad Industrial del Paucartambo», logró concertar el apoyo de un grupo de jóvenes voluntarios bajo la dirección de Manuel Ugalde para explorar el Madre de Dios.⁶ En sesión del 10 de junio de 1852, «cansados de esperar la acción tardía del Gobierno», se consiguió la suscripción de 115 dólares para cubrir los costos de la expedición, además de la donación por parte de los hacendados del Cuzco de herramientas y otros útiles necesarios para cubrir las necesidades de los expedicionarios. Acompañados por veinte peones con víveres para veinte días, el grupo emprendió viaje hacia julio de 1852 bajo la protección de Nuestra Señora del Carmen, «entre los acordes de la música y los “vivas” y lágrimas de sus parientes y amigos».⁷

⁶ Archivo de Límites. Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima. Carta de Manuel de la Guarda al Subprefecto de la Provincia de Paucartambo, solicitando su apoyo a la expedición dirigida por Ugalde, 2 de junio de 1852. Año 1852, caja 290, LB-116.

⁷ William Lewis Herndon recoge la noticia de la expedición de una nota publicada en *El Comercio* de Lima (véase Lardner Gibbon y William Lewis Herndon 1991, I: 97).

Esta fue la primera empresa significativa de Ugalde en el campo de la exploración. Los pormenores del viaje fueron descritos por Antonio Raimondi, quien lo consigna en su *Historia de la geografía del Perú* como un hito en la exploración de la selva. Aunque los expedicionarios encontraron grandes dificultades y solo pudieron llegar hasta el río Piñipiñi, Raimondi rescata la iniciativa por su aporte al desarrollo de nuevas tecnologías para la navegación.⁸ Ugalde había estudiado por primera vez el uso del jebe para la fabricación de botes en 1851, durante una estancia en el Beni, en el oriente boliviano. En su expedición al Madre de Dios intentó utilizar embarcaciones similares para emprender la exploración de los ríos. Con el fin de conseguir los materiales, los expedicionarios se establecieron inicialmente en la hacienda San Miguel, donde encontraron la materia prima necesaria para la preparación de la tela impermeable. El precario diseño de las balsas, sin embargo, les restó estabilidad y al llegar a una creciente en el río Piñipiñi, una de ellas se volcó, poniendo en peligro las vidas de los expedicionarios (Raimondi 1879: 228-230).

Pero a pesar de este primer fracaso, Ugalde persistió en su empeño por perfeccionar las embarcaciones de jebe y utilizarlas en provecho de la navegación en el sur andino. En 1861, con el fin de establecer una presencia militar en el lago Titicaca, el gobierno boliviano le otorgó la autorización para construir cinco balsas con capacidad para transportar cien hombres cada una. Aunque luego se desistió del uso militar de las embarcaciones, estas fueron dispuestas para navegar en el Desaguadero. Pero al encontrar problemas en las pruebas realizadas en el pueblo de Chachacollo, el gobierno boliviano le retiró su respaldo. Ugalde se vio obligado a realizar modificaciones al diseño de las balsas con el fin de utilizarlas para el transporte de la cascarilla por los afluentes del Beni, empresa en la cual tampoco tuvo éxito.⁹

La experimentación en el uso del jebe parece haber alentado a Ugalde durante la década de 1860. El 17 de febrero de 1869, en compañía del joven Bernardo Dávila, logró explorar en una balsa de jebe el lago Candarave, en la provincia de Curibaya (Tarata). Según Agustín Vigo, quien remitió un informe sobre la exploración al gobierno peruano, el lago habría sido «por primera vez desde la creación navegado en todo sentido».¹⁰ Más adelante, en la década de 1870, Ugalde buscó otros usos para el jebe, incluyendo la idea —que no sabe-

⁸ Según Ricardo García Rosell (1905: 15) los viajeros solo llegaron al río Tono.

⁹ Sobre estas tentativas y las modificaciones técnicas implementadas por Ugalde en el diseño de sus embarcaciones véase Raimondi 1879: 230-232.

¹⁰ *Boletín oficial de leyes, decretos, resoluciones y oficios de Gobierno*, Lima (1^{er} semestre de 1869): 322. Publicado originalmente en *El Peruano*, Lima, N^o 622, 15 de marzo de 1869. Agradezco a Luis Eduardo Wuffarden por esta referencia.

mos si llegaría a realizar— de utilizar los cilindros impermeables para la fabricación de puentes flotantes sobre el Desaguadero (Raimondi 1879: 230-232). Pero a pesar de las nuevas ideas y de las mejoras y modificaciones realizadas en sus embarcaciones, Ugalde no parece haber logrado éxito en ninguna de las propuestas para su uso práctico. Por ello mismo resulta sorprendente su persistencia ante tanta adversidad. Años más tarde, Ugalde escribiría acerca de todos estos proyectos fallidos:

Resistencias injustas i asaz gratuitas contra mi persona, contra mis ideas i cuanto de mi carácter progresista y trabajador, ha emanado; han anulado mis heroicos esfuerzos i dado muerte en su cuna a cuanta tentativa he hecho en pro de la Industria. Mi entusiasmo se ha clasificado de locura, mi perseverancia de manía i las derrotas consecutivas, que me han conducido al aniquilamiento moral i material más lastimoso, se han atribuido a *causas personales*. (Ugalde 1883)¹¹

Su fracaso en los negocios vinculados con la exploración y la navegación no lograrían mermar su iniciativa en la elaboración de proyectos. En la década de 1870, en asociación con Mariano E. Rodríguez y con un capital prestado por Ricardo Villa, intentó en el Cuzco un plan para establecer un paso en el Huaynarímac que, según Ugalde, fue sabotado por su propio socio. Hacia 1878 intentó realizar una exploración del río Urubamba, que como explicaría no consiguió el apoyo que esperaba del gobierno peruano:

No valió el cordial empeño del ilustrado Prefecto Sr. Coronel D. Francisco Luna; ni nada me valió, después que convalecí del peligroso ataque a la vejiga, en que escapé de la muerte merced a la asidua asistencia de la casa del Sr. D. Nicanor Larrea; ocho meses, de casi mendicidad en los valles de Santa Ana y la más diabólica persecución fue el resultado de aquella derrota, sin la cual otro sería el estado del Sur del Perú en la actualidad...! (Ugalde 1883: 2)

Al inicio de la Guerra del Pacífico Ugalde formuló un proyecto para traer armamento por el Urubamba que fue elevado al gobierno de Piérola pero que tampoco logró prosperar. Similar fortuna sufrieron las empresas, tan ambiciosas como improbables, que emprendió durante su estancia en el Cuzco entre 1878 y 1883. Ugalde pretendió instalar en los valles de Paucartambo, en asociación con el empresario Ricardo Villa, una «Fábrica de Odres y grandes depósitos de Alcohol, ropas impermeables i otros objetos tan nuevos i útiles como los primeros» (Ugalde 1883: 2-3). Como señala Luis Miguel Glave, el aguardiente

¹¹ Agradezco a Luis Miguel Glave por haberme prestado copia de este raro folleto.

de caña producido en esta región contaba con un amplio mercado en las comunidades indígenas de Bolivia y constituía uno de los principales productos de la economía surandina (Glave 1986, I: 222-223). En compañía de su hija Gertrudis, Ugalde se internó durante meses en la región de Paucartambo, pero la falta de apoyo de su socio, unida a las rencillas internas entre personalidades de la política y la economía cuzqueña, aseguró el total fracaso de la empresa.

Ante la ausencia de un capital propio, las proyecciones empresariales de Ugalde debieron solventarse en su actividad como pintor. Es significativo que en su autorretrato Ugalde se haya representado como pintor, posando frente al caballete, en proceso de realizar un retrato (fig. 1). En realidad, la pintura parece haber sido siempre su principal medio de subsistencia. Su aporte a la sociedad con Villa provenía principalmente de los recursos que esperaba obtener con diversas pinturas que le fueron comisionadas por la cuzqueña Escolástica Tejada y por el prefecto Jiménez en 1879. Tejada le habría encargado un gran retrato del almirante Miguel Grau, destinado como presente para el prefecto del Cuzco, además de otro gran lienzo, el *Panorama de la hacienda Huiro*, que pensaba obsequiar al dueño del fundo, Mariano Vargas, y que Ugalde compuso sobre la base de dibujos realizados previamente. El prefecto Jiménez también habría comisionado un retrato de cuerpo entero de tamaño natural, que Ugalde prometió ejecutar sobre la base de una fotografía tomada por Luis Alviña. El pintor no llegaría a cobrar el dinero prometido por la ejecución de estos lienzos, lo que contribuyó al fracaso de los proyectos empresariales emprendidos durante su estancia en el Cuzco.¹²

Sin embargo, las obras producidas en este contexto parecen resumir toda la carrera de Ugalde en su claro afán de unir pintura, exploración y empresa y de vincular esta actividad con el comercio interno de la sierra sur. En este sentido la obra más significativa y ambiciosa es sin duda el *Panorama de la hacienda Huiro*, obra registrada por Luis Miguel Glave en el Cuzco hacia 1988 y cuyo paradero hoy desconocemos (fig. 5). Mariano Vargas, quien personifica a la nueva clase terrateniente cuzqueña, aparece sentado, como una figura diminuta pero central frente al vasto paisaje del valle, que representaba la promesa comercial de la región en el imaginario cuzqueño.¹³ Ubicada en el primer plano, y al centro mismo de la composición, la figura de Vargas enfatiza la vasta extensión de sus

¹² Los detalles de estos últimos proyectos fallidos en el Cuzco se encuentran en el citado folleto publicado por Ugalde hacia 1883 en descargo frente a las acusaciones de sus socios y enemigos: *Defensa de los grandes intereses nacionales, ligados al honor de un Industrial que no es Peruano*.

¹³ En relación con Ugalde y sobre Mariano Vargas y sus vinculaciones con los intereses comerciales del Cuzco, véase Glave 1986: 213-243.

propiedades a la vez que afirma la relación entre el propietario y sus tierras. El paisaje se convierte aquí en un panorama abarcable, una extensión en la que se van tejiendo capas significativas entre el capital simbólico y el capital comercial.

En su formato apaisado y ambicioso el *Panorama de la hacienda Huiro* recuerda otro gran lienzo de Ugalde, el *Paisaje de Cochabamba* realizado años antes para la sede municipal de esa ciudad (Colección Municipalidad de Cochabamba). En el contexto de la pintura en el área andina, en donde el género del paisaje figuró durante el XIX principalmente por su ausencia, estos lienzos resultan sin duda excepcionales. Quizá solo la fotografía y el dibujo topográfico emprendido por viajeros y expedicionarios peruanos y extranjeros sirvan de precedente para estas obras.¹⁴ No cabe duda de que la itinerancia constante de Ugalde y su vocación por la exploración contribuyeron a desarrollar su interés por el paisaje.

Efectivamente, su actividad como explorador generó un cuerpo significativo de dibujos topográficos que hoy conocemos gracias al trabajo de Félix Denegri Luna. Significativamente, esta serie se encontró integrando un conjunto mayor de dibujos de los franceses Garnier y Dumontel, realizados expresamente para la edición de *El Perú* de Antonio Raimondi. Donado por Félix Denegri al Museo de Arte de Lima poco antes de su inesperado fallecimiento, este importante conjunto nos permite conocer una faceta poco conocida de la actividad del pintor ecuatoriano.

Aunque los dibujos se relacionan con diversos viajes realizados por Ugalde en las décadas de 1850 y 1860, todos están fechados en Lima en 1876, poco antes de su paso al Cuzco. El autor muestra escenas de la expedición realizada al Madre de Dios en 1852, de pueblos en las cercanías del Cuzco y de otros puntos en Bolivia, así como también del camino a Tacna, ruta que debió frecuentar en sus viajes de Bolivia hacia el Perú (véase fig. 6-11 y el listado completo de la serie en el anexo III). Tanto el formato de cada dibujo —enmarcado dentro de un recuadro rectangular claramente delineado—, como la reiteración de la leyenda «Viajes de Ugalde» en el borde inferior izquierdo de cada hoja hacen pensar en la posibilidad de que su autor haya considerado la publicación de un libro de viajes. La regularidad del formato y la presencia de leyendas explicativas de mano del propio Ugalde confirman esta impresión. Es evidente que el autor conoció los libros de viajeros que habían realizado recorridos similares —Bovo de Revello, Castelnau y Gibbon— y que modeló su proyecto editorial sobre estos precedentes.

¹⁴ Sobre este tema véase Natalia Majluf, «Traces of an Absent Landscape. Photographers in Andean Visual Culture», *History of Photography* (en prensa).

La estrecha amistad de Ugalde con Antonio Raimondi debió influir también en la elaboración de estas obras. Ugalde mantenía una clara admiración por el trabajo del explorador italiano, y firma sus dibujos en Lima precisamente en momentos en que Raimondi preparaba la edición de su gran obra, *El Perú*. Todavía hacia el final de su vida, Ugalde continuaba remitiendo a Raimondi dibujos que describe humildemente como «garavatos», que «carecen de esmero». Resulta interesante que, a pesar de ello, puntualice que estos llamados «garavatos» sean, además, «exactísimos».¹⁵ No sabemos si los dibujos remitidos a Raimondi desde Bolivia concuerden con aquellos que componen la serie del Museo de Arte de Lima, los cuales parecen mostrar una motivación más pintoresquista que científica. Pero una vez más se revela en la actitud del pintor la importancia de la función presencial del autor como observador directo para el registro objetivo y detallado de su entorno. El ideal moderno de la observación y de la objetividad visual se revela también en el uso de la fotografía para la realización de sus retratos y de los dibujos topográficos para la composición de sus lienzos. Queda claro que en su carácter técnico y empírico, los dibujos son también una derivación de los modelos de visualidad ilustrada, que tanto peso tuvieron en la cultura del XIX.

Se sabe poco de los últimos años de vida de Ugalde, transcurridos en Bolivia, donde continuaba realizando retratos y dibujos. Había dejado el Cuzco hacia abril de 1883, sin dinero, desilusionado y con signos de un claro deterioro físico. Su situación era tan penosa que debió solicitar el apoyo del gobierno peruano para trasladar sus pertenencias a Bolivia.¹⁶ Aun al final de sus días Ugalde mantenía su prestigio como retratista y llegó a realizar incluso un retrato del presidente de Bolivia Gregorio Pacheco (Colección Biblioteca Municipal, La Paz). Desconocemos la fecha exacta de su muerte que según Teresa Gisbert ocurrió hacia 1890.

La figura de Ugalde como expedicionario, inventor y empresario no puede disociarse de su trabajo en el campo de la creación visual. Las obras del pintor-empresario reflejan el estatuto de la imagen como mercancía, testimonio presencial y a la vez como manifestación concreta de ciertas relaciones sociales. Su itinerario muestra además su clara identificación con los intereses comerciales

¹⁵ Archivo Antonio Raimondi, Lima, doc. G-436. Carta de Manuel Ugalde a Antonio Raimondi, fechada en La Paz, Bolivia, 1 de noviembre de 1886. El documento se encuentra parcialmente dañado, por lo cual la transcripción que publicamos como Anexo II a este ensayo tiene algunas omisiones.

¹⁶ Biblioteca Nacional, Lima. Carta de Manuel Ugalde al General Lizardo Montero, fechada en Lucre, 11 de abril de 1883. Existe en los ficheros referencia a otra carta dirigida a Lizardo Montero desde Puno el 30 de junio de 1883 que no se ha podido ubicar.

de la región del Cuzco y los ideales de integración regional a través de la tecnología moderna. Su obra reconfigura así la función de la imagen en el proceso de descomposición del sistema colonial y la paralela recomposición del nuevo orden republicano.

4. Conclusión

Durante su estancia en Arequipa, a inicios de 1870, Ugalde pintó un gran retrato del empresario de los ferrocarriles, el norteamericano Henry Meiggs, destinado a adornar el salón del baile organizado por el propio Meiggs para celebrar la línea férrea de Mollendo a Arequipa el 31 de enero de ese año.¹⁷ En este lienzo, hoy perdido, el pintor-empresario andino representó al norteamericano sentado en un sillón, rodeado de objetos cargados de evidentes connotaciones alegóricas. Sobre el velador a su derecha, Ugalde había pintado un mapa de Puno y unas hojas de papel en que se podía discernir claramente fragmentos del discurso pronunciado por Meiggs en Lima al inaugurarse los trabajos del ferrocarril a La Oroya.

En su mano izquierda, el retratado sostenía el folleto titulado «La navegación interior de Bolivia», que había sido publicado por Ugalde el año anterior, gesto revelador que demuestra claramente la identificación del artista con la imagen del empresario moderno. En el fondo hacia la izquierda, detrás de la figura de Meiggs, el pintor representó un lienzo colgado de la pared, en que mostraba un paisaje arequipeño dominado por el Misti, a cuyo pie se podía discernir claramente la imagen de una locomotora. Los elementos que Ugalde incorpora a su retrato —el mapa, el discurso, el paisaje y el folleto— enfatizan la asociación del pintor con el ideal del progreso representado por el empresario norteamericano. Pero Ugalde vincula además estas ideas a la especificidad geográfica y política del sur andino. De alguna manera, todos estos elementos representan aspectos de la propia trayectoria del pintor como explorador, inventor y hombre de negocios.

La comparación establecida por Ugalde con el exitoso «héroe del progreso» revela el tenor de sus aspiraciones y descubre, al mismo tiempo, el candor que subyace a sus ambiciones. Esta ingenuidad frente a las limitaciones propias y a las de su entorno quizá explique su constancia en el empeño y la perseverancia —a veces incomprensible— ante una carrera invariablemente signada por el fracaso. Pero en la fabulación de su vida, construida desde los residuos de co-

¹⁷ «Crónica local. Retrato del Sr. Meiggs por Ugalde», *La Bolsa*, Arequipa, N° 505, 28 de enero de 1870.



Autorretrato, s.f. Óleo sobre lienzo.
Fotografía de Teresa Gisbert.



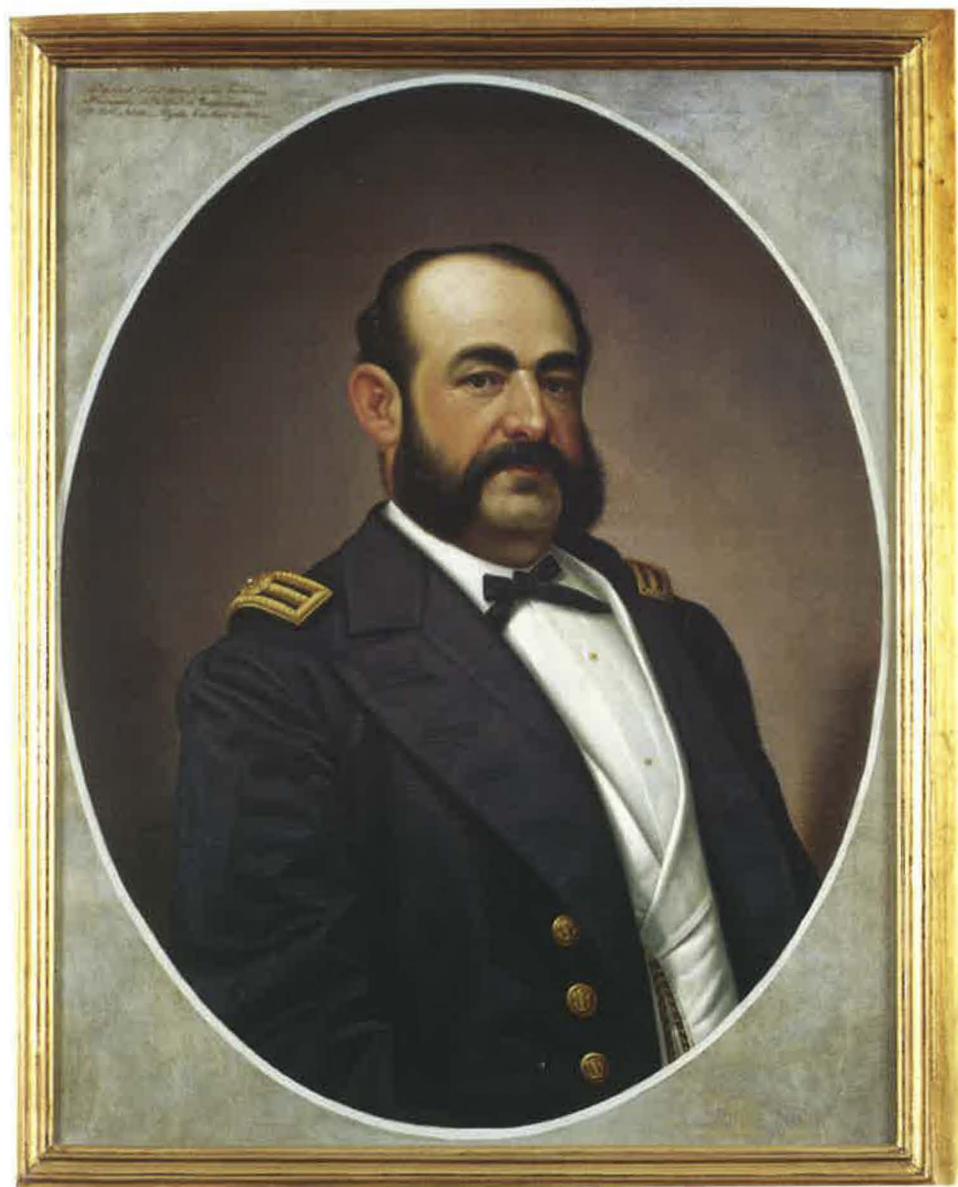
Ecce Homo, 1869.

Óleo sobre lienzo, 55 x 53,5 cm. Detalle.

Colección Barbosa-Stern, Lima. Fotografía de la autora.



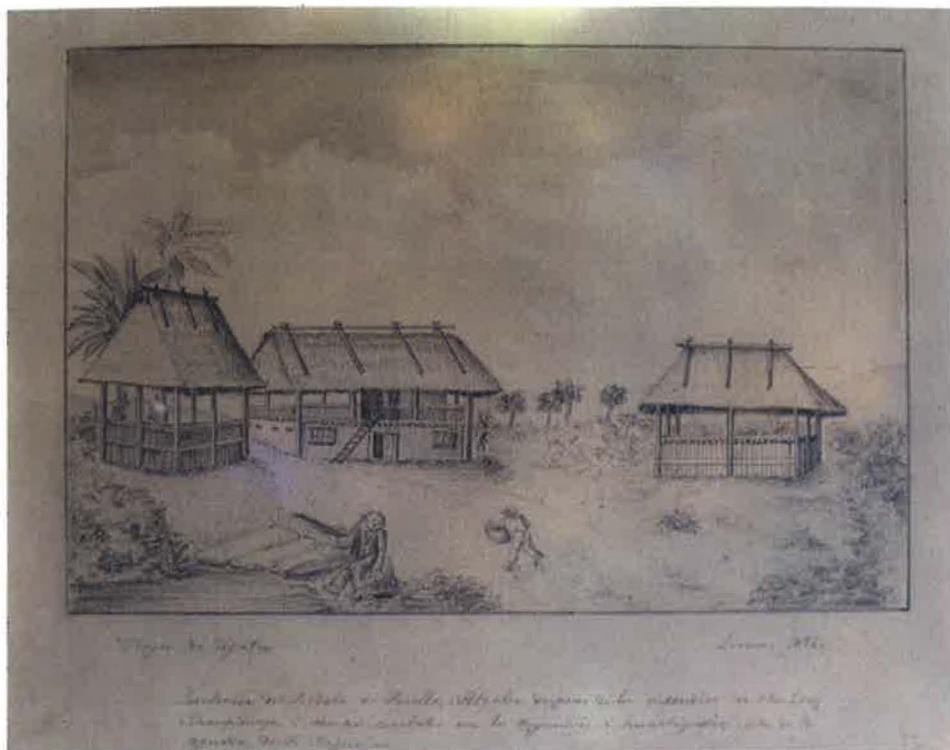
*Retrato del Coronel Juan José de Larrea y de la Cámara,
Vice Presidente de la Confederación Perú-Boliviana, Estado Sud-Peruano, 1854.
Óleo sobre lienzo. Colección Lábarri-Orihuela, Cuzco. Fotografía de la autora.*



Retrato de Miguel Grau, 1879.
Óleo sobre lienzo, 79,5 x 62,5 cm.
Casa Miguel Grau, Museo Naval - Sede Lima. Fotografía de Daniel Giannoni.



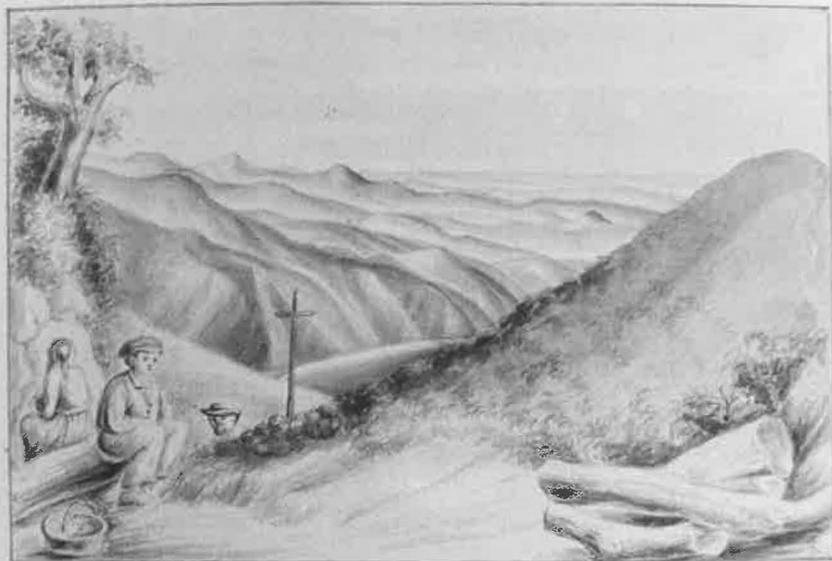
Panorama de la Hacienda Huiro, c. 1880.
Óleo sobre lienzo. Paradero desconocido. Fotografía de Luis Miguel Glave.



Residencia del P. Bobo de Revello, i de Ugalde, después de los incendios de Sta. Cruz i Chaupimayo y muchos combates con los tuyumiris y huachipayris, vista de la aguada de S. Miguel, 1876.

Lápiz sobre papel, 18,2 x 23,2 cm.

Museo de Arte de Lima. Donación de Félix Denegri Luna.



Pérez de Goyena

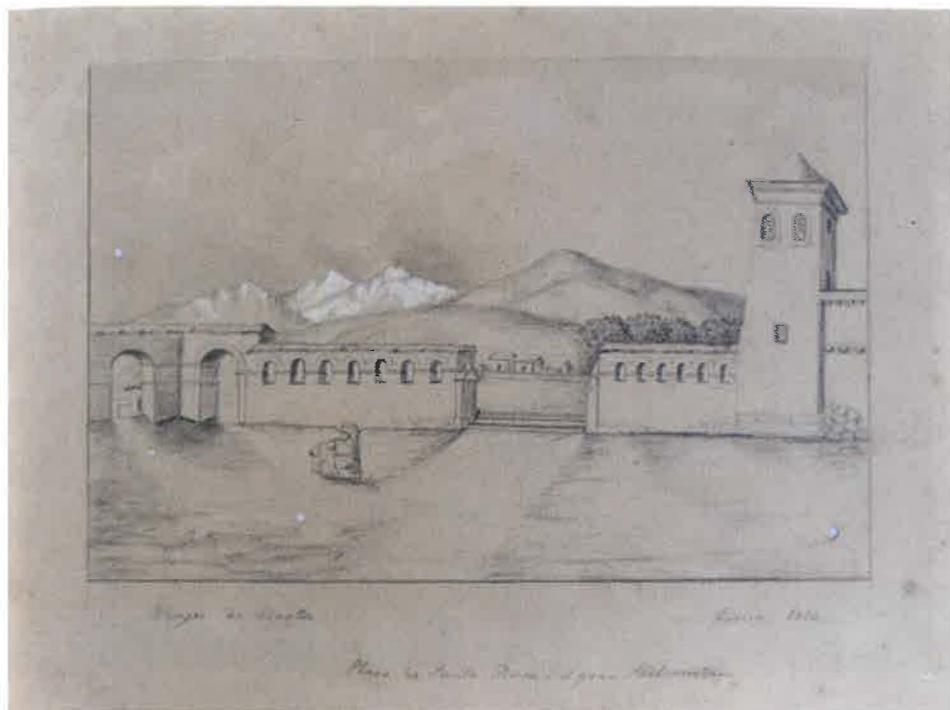
Lima, 1876

Estudio característico de las costas orientales del Perú desde la región elevada.
Vista de los valles de Paucartambo, al cerro de Piñiñipiñi y la hoya del Madre de Dios.

*Estructura característica de las costas orientales del Perú, desde la región elevada.
Vista de los valles de Paucartambo, al cerro de Piñiñipiñi y la hoya del Madre de Dios, 1876.*

Lápiz sobre papel, 18,2 x 23 cm.

Museo de Arte de Lima. Donación de Félix Denegri Luna.



Plaza de Santa Rosa y el gran Vilcanota, 1876.
Técnica mixta sobre papel, 18,2 x 24,7 cm.
Museo de Arte de Lima. Donación de Félix Denegri Luna.



Puente de Pachachaca, 1876.

Técnica mixta sobre papel, 18,2 x 24,7 cm.

Museo de Arte de Lima. Donación de Félix Denegri Luna.



Vista del mar, de la vanda oriental de Palca, camino a Tacna, 1876.

Lápiz sobre papel, 18,4 x 23,2 cm.

Museo de Arte de Lima. Donación de Félix Denegri Luna.



Plaza de Aptaio, 1876.

Lápiz sobre papel verde, 11,5 x 18,5 cm.

Museo de Arte de Lima. Donación de Félix Denegri Luna.

nocimientos distantes, se encuentra también el sustento de la legitimidad de un anhelo colectivo. Ugalde, pintor y empresario errante, quiso realizar los sueños modernizadores del imaginario surandino. Intentó trazar una cartografía distinta, en que pintura, ciencia y comercio se unen en una singular síntesis que revela los contornos de una modernidad imaginada y reinventada desde los márgenes de la periferia surandina.

Bibliografía

- BOLETÍN OFICIAL DE LEYES, DECRETOS, RESOLUCIONES Y OFICIOS DE GOBIERNO. Lima, 1.^{er} semestre de 1869. Publicado originalmente en *El Peruano*, Lima, n.º 622, 15 de marzo de 1869.
- BOVO DE REVELLO, Julián. *Brillante porvenir del Cuzco o exposición de las esperanzas de engrandecimiento de este departamento...* Cuzco: Imprenta Libre por Manuel Celestino Torres, 1848.
- EL REPUBLICANO. «Avisos». XX, n.º 63, Arequipa, 26 de setiembre de 1846, p. 4.
- GARCÍA ROSELL, Ricardo. *Conquista de la montaña*. Lima, 1905.
- GESUALDO, Vicente y otros. *Enciclopedia de Arte de América*. 5 vols. Buenos Aires: Omeba, 1969.
- GIBBON, Lardner y William LEWIS HERNDON. *Exploración del valle del Amazonas* [1853]. Trad. de Ana Cecilia Cortez, Myriam Larrea, Patricia Yataco, Talía Levin de Amsel, presentación de Mariana Mould de Pease, 2 vols., Monumenta Amazónica, D3. Iquitos y Quito: CETA y Abya-Yala, 1991.
- GISBERT, Teresa. «Arte boliviano del siglo XIX». *Encuentro*, III, n.º 7, La Paz, diciembre de 1990.
- GLAVE, Luis Miguel. «Agricultura y capitalismo en la sierra sur del Perú (fines del siglo XIX y comienzos del XX)». En: J. P. DELER y Y. SAINT-GEOURS. *Estados y naciones en los Andes. Hacia una historia comparativa: Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú*. 2 vols. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos, 1986.
- GUTIÉRREZ, Ramón. «Historia de la fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX». En: Ramón GUTIÉRREZ y Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑALES (eds.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1997.
- KENNEDY TROYA, Alexandra. «Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX». *Historia*, vol. 31, Quito, 1998, pp. 87-111.
- LA BOLSA. «El gabinete del pintor, o la historia de los retratos». n.º 545, Arequipa, 6 de julio de 1870.
- «El Señor Ugalde». N.º 511, Arequipa, 19 de febrero de 1870. Reproducido de *El Impulsor* de Cochabamba, 12 de febrero de 1863.
- «Crónica local. Retrato del Sr. Meiggs». N.º 505, Arequipa, 28 de enero de 1870.
- «Bellas artes». n.º 497, Arequipa, 24 de diciembre de 1869.
- MAJLUF, Natalia. «Traces of an Absent Landscape. Photographers in Andean Visual Culture», *History of Photography* (en prensa).

- MESA, José de y Teresa GISBERT. *El arte en Perú y Bolivia: 1800-1840*. La Paz: Centro de Estudiantes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Mayor de «San Andrés», 1966.
- QUEREJAZU, Pedro. «Un país que se conoce a sí mismo. Aproximación al arte fotográfico boliviano del siglo XIX». *Encuentro*, III, n.º 7, La Paz, diciembre de 1990.
- RAIMONDI, Antonio. *Historia de la geografía del Perú*. Tomo III de *El Perú*. Lima: Imprenta del Estado, 1879.
- SALAS VILA, Nuria. «Cusco y su proyección en el oriente amazónico (1800-1929)». En: Pilar GARCÍA JORDÁN (ed.). *Fronteras, colonización y mano de obra indígena en la Amazonía peruana siglos XIX-XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Universitat de Barcelona, 1998.
- SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1992.
- UGALDE, Manuel. «Brillante colorido de la fotografía». *La Bolsa*, Arequipa, n.º 498, 1 de enero de 1870.
- Defensa de los grandes intereses nacionales, ligados al honor de un Industrial que no es Peruano. Cuzco [1883].

Anexo I

MANUEL UGALDE - CRONOLOGÍA

- 1817 Nace en Quito, Bolivia. A los pocos años de nacido pasa con su padre —Nicolás Ugalde— y con su familia a Cuenca.
- 1835 Aunque no se conoce la fecha exacta en que pasa al Perú, se sabe que por entonces sale de Ecuador con rumbo a Perú y Bolivia.
- 1837 Pinta en Bolivia el retrato de José Joaquín de Mora. Se establece en Cochabamba, donde contrae matrimonio con una dama de la ciudad.
- 1846 Setiembre. Ofrece sus servicios como retratista en Arequipa. Menciona que ya es conocido en el país y que permanecerá en la ciudad sólo algunos días.
- 1851 Durante una estancia en el departamento del Beni (Bolivia) experimenta por primera vez con el uso del jebe para la fabricación de embarcaciones.
- 1852 En junio dirige la expedición promovida por la «Sociedad Industrial de Paucartambo» para explorar el río Madre de Dios. Al concluir la expedición regresa nuevamente a Bolivia.

- 1854 Realiza el retrato del coronel Juan José de Larrea y de la Cámara, vicepresidente de la Confederación Perú Boliviana-Estado Sud-Peruano, 1854.
- 1855 Ugalde aprende la fotografía, posiblemente en Cochabamba.
- 1856 Se anuncia como fotógrafo en Sucre, Cochabamba y La Paz.
- 1857 Firma en Potosí el retrato de un caballero desconocido.
- 1860 Gana un premio a la industria.
- 1861 Logra la autorización del gobierno de Bolivia para construir cinco balsas de jebe con capacidad para transportar cien hombres armados para navegar en el Titicaca.
- 1863 En Bolivia, Ugalde consigue elaborar balsas de jebe «que admiten más de 60 hombres a bordo y tres a cuatro piezas de artillería». *El Impulsor* de Cochabamba intenta promover su iniciativa ante el gobierno boliviano. Ugalde también habría pedido la exclusividad del gas destinado al alumbrado con el fin de reemplazar el antiguo sistema de las velas de sebo.¹⁸
- 1865 Pinta un San Francisco de Paula en Cochabamba.
- 1869 17 de febrero. En compañía de Bernardo Dávila, Ugalde logra explorar en una balsa de jebe el lago Candarave, en la provincia de Curibaya (Tarata).
 Publica en Bolivia un folleto titulado «La navegación interior de Bolivia».
 Firma en Pomata el retrato de un señor Zapata
 Diciembre. Alojado en casa de la familia Bravo en Arequipa, se anuncia en los periódicos de esa ciudad como fotógrafo. Al mismo tiempo, ofrece ayudar a los artistas peruanos que se preparan para presentar obras a la exposición nacional de Lima de ese año.¹⁹
- 1870 Enero. Anuncia en Arequipa un nuevo procedimiento para iluminar fotografías al óleo. Realiza también un importante retrato del empresario norteamericano Henry Meiggs.²⁰

¹⁸ Información tomada de una nota de *El Impulsor* de Cochabamba, del 12 de febrero de 1863, publicada bajo el título de «El Señor Ugalde» en *La Bolsa*, Arequipa, N° 511, 19 de febrero de 1870.

¹⁹ «Bellas artes», *La Bolsa*, Arequipa, N° 497, 24 de diciembre de 1869.

²⁰ «Crónica local. Retrato del Sr. Meiggs», *La Bolsa*, Arequipa, N° 505, 28 de enero de 1870.

- Julio. Residiendo todavía en Arequipa, un artículo periodístico menciona que Ugalde ha realizado los retratos de Hipólito Valdez, prefecto de Puno, Manuel Costas y Miguel de Ugarte, además de un lienzo representando la diosa «Flora». Se menciona además que había recibido la comisión para realizar un retrato del presidente Balta.²¹
- 1876 Firma en Lima la serie de dibujos relacionados con los «Viajes de Ugalde». Quizá entonces conoce al naturalista y geógrafo Antonio Raimondi, con quien traba una estrecha amistad.
- 1879 En el Cuzco inicia varios intentos frustrados por hacer empresa.
 Octubre. Por encargo del coronel José Astete, realiza en el Cuzco un retrato de Miguel Grau.
 Raimondi escribe varias páginas sobre Ugalde en el tercer tomo de su libro *El Perú*, dedicado a la *Historia de la geografía en el Perú*.
- 1880 Retrato de Manuel Orihuela y Bravo. Colección Lámbarri-Orihuela, Cuzco.
- 1883 Enero. Publica en el Cuzco *Defensa de los grandes intereses nacionales, ligados al honor de un Industrial que no es Peruano*, en descargo por diversas acusaciones de sus socios.
 Abril. Abandona el Cuzco para regresar a Bolivia
 A fines de junio se encuentra en Puno.
- 1884 Firma el retrato del presidente boliviano Gregorio Pacheco en La Paz
- 1885 1 de agosto. Muere su madre en Quito.
 4 de setiembre. Fallece su esposa en Cochabamba.
 9 de octubre. Muere su hija Mercedes.
- 1886 Recibe la noticia de que su padre habría muerto hacía años en Cuenca.
 Retoma su correspondencia —interrumpida durante la Guerra con Chile— con el naturalista y geógrafo Antonio Raimondi, a quien envía algunos dibujos.
- 1890 Según Teresa Gisbert, Ugalde fallece este año en el sur peruano.

²¹ «El gabinete del pintor, o la historia de los retratos», *La Bolsa*, Arequipa, N° 545, 6 de julio de 1870.

Anexo II

Carta de Manuel Ugalde a Antonio Raimondi. Archivo Raimondi, Lima.

Sor. D. Antonio Raimondi / Lima

Respetable i nunca olvidado amigo: la guerra nos comunicó i el tiempo nos ha distraído, debido a la distancia en que nos encontramos.

Pero, los tres años que estoy en Bolivia, en mi correspondencia sostenida con el excelente amigo Pedro A. del Solar, he encargado, que mis cartas, pasen a su poder, por cuanto no he sesado en ser partidario de los intereses del Perú. ¿Se ha cumplido mi encargo? Me interesa saberlo.

En el pasado correo, con indesible placer, he visto [que no ha] olvidado el Perú a su Geologo i Atleta sabio D. Antonio Raymondi i, a pesar de la pobreza del país, se le ha habilitado para continuar su sobervio «El Perú», que tanto ilustra al Mundo entero.

Reciba por esto, mis mas cordiales felicitaciones. Que siga el desgarrado Perú exhiviéndose, en su riqueza oriental i sus hijos, que se estimulen al trabajo abandonando el esteril i funesto Pacífico.

[. . . incluyo dos garavatos, carecen de esmero, por [- - -] pero son exactísimos, i dis [-] [adicionalmente], de muchas que fueron dedicados a U. que las iré acabando poco a poco.

Estoy impedido de escribir mucho, por eso compendiaré mi amistosa misiva.

El 1° de Agosto del año pasado, murió en Quito mi madre; el 4 de Sbre. Mi esposa en Cochabba, el 9 de Obre. mi hija mas querida, Mercedes; ahora 4 meses, recibí el [abiso] de familia, que mi Padre murió en Cuenca, ahora muchos años.

Ya ve U., que en Colombia i Bolivia, está despoblado i frio mi hogar, no lo tengo, en [suma!].

Caresco del 2° i 4° tomos de su gran obra, le estimaré que con el Sor. Valle, Ministro en Bolivia, se digne mandarmelos. Al recibir su respuesta, ya estará mas fuerte i [espoms ios] su mas afecto amigo.

M. Ugalde

Paz, 1° de Nbre. de 1886

Anexo III

Relación de los dibujos de Manuel Ugalde donados al Museo de Arte de Lima por Félix Denegri Luna

Todos los dibujos llevan la inscripción «Viajes de Ugalde» en el borde inferior izquierdo y «Lima, 1876» en el borde inferior derecho. Los títulos descriptivos incluidos en esta lista son transcripciones exactas de las leyendas escritas sobre los propios dibujos por el autor.

1. *Vista del mar, de la vanda oriental de Palca, camino a Tacna.*
Lápiz sobre papel, 18.4 x 23.2
2. *San Juan, último establecimiento peruano sobre el río Jaquí, Nevados de Palecbuco en último término.*
Inscripción al reverso: «Vista de una casa de colonos en el pueblo de La Merced (casa del colono Berris) (tipos de colonos)».
Lápiz sobre papel, 15.5 x 22 cm.
3. *Vista de los cuarteles para los expedicionarios al Madre de Dios, bajo la dirección del colombiano D. M. Ugalde en San Miguel, 1852.*
Lápiz sobre papel, 13 x 19 cm.
4. *Estructura característica de las costas orientales del Perú, desde la región elevada. Vista de los valles de Paucartambo, al cerro de Piniñipiñi i la hoya del Madre de Dios.*
Lápiz sobre papel, 18.2 x 23 cm.
5. *Plaza de Aptaio.*
Lápiz sobre papel, 11.5 x 18.5 cm.
6. *Calle principal del comercio de Aplao, Provincia de Majes.*
Lápiz sobre papel, 12.5 x 19 cm.
7. *Puente de Pachabaca.*
Lápiz sobre papel, 18.5 x 24 cm.
8. *Puente y ranchería de Hiscuchaca. pampa de Anta (Cuzco).*
Lápiz sobre papel, 13 x 19 cm.
9. *Plaza de Santa Rosa i el gran Vikanota.*
Técnica mixta sobre papel, 18.2 x 24.7 cm.
10. *Cordillera de Ausangate del pueblo de Yancae (?).*
Lápiz sobre papel, 11 x 18.5 cm.
11. *Vista del Lago Phanza, su isla i el cerro de Londo, de sobre el célebre pueblo de Huany, Bolivia.*
Técnica mixta sobre papel, 12.5 x 19 cm.
12. *Vista de Zuijama del camino de Bolivia a Tacna. Una posta en plena Cordillera.*
Lápiz sobre papel, 18 x 27 cm.

13. *Residencia del P. Bobo de Revello, i de Ugalde, después de los incendios de Sta. Cruz i Chaupimayo y muchos combates con los tuyumiris y huachipayris, vista de la aguada de S. Miguel.*
Lápiz sobre papel, 18,2 x 23,2 cm.
14. *Vista al Camanti i San Miguel, punto de partida para el Madre de Dios.*
Lápiz sobre papel, 13 x 19,5 cm.

Lista de ilustraciones

FIG. 1. Autorretrato, s.f. Óleo sobre lienzo. Fotografía de Teresa Gisbert.

FIG. 2. Ecce Homo, 1869. Óleo sobre lienzo, 55 x 53,5 cm. Detalle.

Insc. esq. sup. izq.: «Primo Protector de [—] Ugalde / [obse]quiado por su hija Gertrudis à la Sra. / Ruperta P. de Luna - 1869».

Colección Barbosa-Stern, Lima. Fotografía de la autora.

FIG. 3. Retrato del Coronel Juan José de Larrea y de la Cámara, Vice Presidente de la Confederación Perú-Boliviana, Estado Sud-Peruano, 1854. Óleo sobre lienzo. Colección Lámbarri-Orihuela, Cuzco. Fotografía de la autora.

FIG. 4. Retrato de Miguel Grau, 1879. Óleo sobre lienzo, 79,5 x 62,5 cm.

Inscr. esq. sup. der.: «Propiedad del S. Coronel de las Guardias / Nacionales de la Prova. de Quispicanche, S. / D. José Astete - Ugalde, 8 de Obre. de 1879».

Casa Miguel Grau, Museo Naval - Sede Lima. Fotografía de Daniel Giannoni.

FIG. 5. Panorama de la Hacienda Huíro, c. 1880. Óleos sobre lienzo. Paradero desconocido. Fotografía de Luis Miguel Glave.

FIG. 6. Residencia del P. Bobo de Revello, i de Ugalde, después de los incendios de Sta. Cruz i Chaupimayo y muchos combates con los tuyumiris y huachipayris, vista de la aguada de S. Miguel, 1876. Lápiz sobre papel, 18,2 x 23,2 cm. Museo de Arte de Lima. Donación de Félix Denegri Luna.

FIG. 7. Estructura característica de las costas orientales del Perú, desde la región elevada. Vista de los valles de Paucartambo, al cerro de Piñiñipiñi i la hoya del Madre de Dios, 1876. Lápiz sobre papel, 18,2 x 23 cm. Museo de Arte de Lima. Donación de Félix Denegri Luna.

FIG. 8. Plaza de Santa Rosa i el gran Vilcanota, 1876. Técnica mixta sobre papel, 18,2 x 24,7 cm. Museo de Arte de Lima. Donación de Félix Denegri Luna.

FIG. 9. *Puente de Pachachaca*, 1876. Lápiz sobre papel, 18,5 x 24 cm. Museo de Arte de Lima. Donación de Félix Denegri Luna.

FIG. 10. *Vista del mar, de la vanda oriental de Palca, camino a Tacna*, 1876. Lápiz sobre papel, 18,4 x 23,2 cm. Museo de Arte de Lima. Donación de Félix Denegri Luna.

FIG. 11. *Plaza de Apta*, 1876. Lápiz sobre papel verde, 11,5 x 18,5 cm. Museo de Arte de Lima. Donación de Félix Denegri Luna.