

**APRENDICES DEL “ARTE DE PINTOR” EN LA CIUDAD DE LIMA
(1779-1803)**

**APPRENTICES OF THE “ART OF PAINTER” IN THE CITY OF LIMA
(1779-1803)**

Anthony Holguín Valdez

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

anthony.holguin@unmsm.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-0661-3070>

RESUMEN

El propósito de este artículo es demostrar que los aprendices de pintores en Lima representaron un sector reducido en número desde el último tercio del siglo XVIII hasta la primera década del siglo XIX. Así, a través del cotejo de fuentes primarias demostramos la presencia de reconocidos “Maestros del Arte”, como Julián Jayo, Pedro Díaz, Félix Batlle y José Mendoza, cuya reconocida trayectoria ha sido destacada en más de una ocasión por la historiografía del arte virreinal, pero hasta el presente estudio no se había documentado a sus discípulos de taller. Estos aprendices, procedentes en su mayoría de la Casa de Niños Expósitos de Nuestra Señora de Atocha, reflejan las vicisitudes de la inserción laboral en los talleres de los pintores y, además, como punto de partida, nos permiten sistematizar a estos artistas, sus relaciones sociales y mecanismos de enseñanza. Tras haber presentado y analizado este panorama histórico, ofrecemos seis transcripciones paleográficas de asientos de aprendices, donde se nos presenta el contrato que regulaba la relación entre el joven aprendiz y su maestro, cuyas cláusulas debían cumplirse en un determinado número de años, pudiendo ejercer al final de ese periodo de tiempo el expresado oficio de “Arte de Pintor”.

Palabras clave

Pintor / aprendiz / oficio / expósitos / contrato

Abstract

The purpose of this article is to demonstrate that apprentice painters in Lima represented a reduced sector from the last third of the eighteenth century to the first decade of the nineteenth century. Thus, through the collation of primary sources we demonstrate the presence of recognized “Masters of the Art”, such as Julián Jayo, Pedro Díaz, Félix Batlle and José Mendoza, whose recognized trajectory has been highlighted on more than one occasion by the historiography of viceregal art, but until the present study their workshop disciples had not been documented. These apprentices, mostly from the Casa de Niños Expósitos de Nuestra Señora de Atocha, reflect the vicissitudes of labor insertion in the painters’ workshops and, in addition, it allows us to systematize these artists, their social relations and teaching mechanisms. After having presented and analyzed this historical panorama, we offer six paleographic transcriptions of apprentice annotations, where we are presented with the contract that regulated the relationship between the young apprentice and his master, whose clauses had to be fulfilled in a certain number of years, being able to exercise at the end of that period of time the expressed “Painter’s Art”.

Keywords

Painter / apprentice / trade / foundling / contract

Introducción

Este trabajo es el resultado de la primera etapa de una investigación en curso que tiene como objetivo aproximarnos a la figura del aprendiz de pintor o, como se denominaba en la época, de “Arte de Pintor”, en la ciudad de Lima, entre los años de 1779 a 1803, periodo en la que dicho oficio artístico arrastraba un sistema gremial desarticulado y aun cuando muchos de estos maestros empezaron a mostrar indicios de reconocimiento público. En ese sentido, somos conscientes de que existen estudios clásicos que han tratado de manera tangencial el tema en cuestión, a base de documentación de archivo, como es el caso de los minuciosos estudios de los historiadores Guillermo Lohmann, Emilio Harth-terré, Rubén Vargas Ugarte, cuyas publicaciones han presentado diversos ejemplos de asientos de aprendices de pintores, principalmente de la centuria decimoséptima¹. Sin embargo, al tratar

¹ Ver: Guillermo Lohmann, “Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima

de obtener información de los contratos de aprendices en los años del epílogo virreinal, nos percatamos de que la historiografía no se ocupó de esta época, posiblemente por la escasa información obtenida de los fondos documentales del siglo XVIII, pues, en los fondos documentales es inconcebible localizar este género de escrituras². Por lo tanto, nuestra hipótesis es que la presencia de la Casa de Niños Expósitos fue determinante para colocar a nuevos aprendices de pintores en un contexto de progresiva pérdida de formalización en las relaciones laborales y legales. Para tal propósito revisé un aproximado de 145 índices de los protocolos notariales de Lima, en las décadas transicionales al periodo decimonónico, donde hemos comprobado la inusitada ausencia de contratos de aprendizaje del oficio pictórico³.

Sin embargo, ¿se tiene constancia de la presencia de asientos de aprendices de pintores en el periodo aquí estudiado? Se ha comentado que la perspectiva historiográfica tradicional no ha profundizado en este tema en particular. De hecho, recientes estudios globales determinan que durante el siglo XVIII los contratos de aprendizaje de los distintos oficios de Lima suman 2.631 contratos, además, “muchos de estos maestros no eran tan numerosos, lo que hacía que existieran prácticamente dos contratos por maestro en promedio (el 94% de los maestros eran de procedencia española)”⁴. En cuanto a las actividades, el grueso estaba concentrado en las confecciones (sastres, bordadores, sombreroeros, etc.) que reunían el 44%, les seguían los zapateros (16%) y los plateros (14%), y el resto de los oficios tenía contratos en proporciones muy pequeñas, algunos con un solo contrato en todo el siglo⁵. Es más, debemos considerar que fueron pocos los gremios y, en su mayoría, eran agrupaciones artesanales que buscaban cuidar sus privilegios. En ese sentido, adquieren relevancia los pintores que tuvieron seis contratos de aprendizaje inéditos, entre los años de 1779 a 1803.

durante el Virreinato (II)”, *Revista Histórica* 14 (1941): 345-375; Emilio Harth-terré y Alberto Márquez, *Pinturas y pintores en Lima virreinal* (Lima: Librería e imprenta Gil, 1964); Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de artífices de la América meridional* (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968).

² En ese sentido, el propio Harth-terré advertía: “hay que recordar que las investigaciones paleográficas en los escasos repositorios notariales no son exactamente la realidad de todos los hechos. Son pocos los protocolos conservados, así como la búsqueda no podría calificarse aun de exhaustiva. Hay que reconocer que hay aun un campo extensísimo en donde cosechar información suficiente y mayor que la que hasta ahora hemos logrado” en Harth-terré y Márquez, *Pinturas y pintores*, 51-52.

³ Véase Francisco Quiroz, “Aprendiendo juntos: indios, negros libres y esclavos en talleres de la Lima colonial”, en *Trabajos y trabajadores en América Latina*, editado por Rossana Barragán (La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2019): 287.

⁴ Quiroz, “Aprendiendo juntos”, 290.

⁵ *Ibid.*: 292.

¿Los pintores tenían privilegios que cuidar?

Esta pregunta, algo controversial, puede darnos luces. El 9 de junio de 1789, un grupo de pintores se presentaron ante el Cabildo de la ciudad para reclamar los derechos de las labores de tasación de pinturas, que en ese momento había sido tomado por los corredores de lonja⁶. En este sentido resulta ilustrativo observar que el factor étnico era indistinto al momento de reclamar ciertos privilegios profesionales, cuya aglutinación de los artífices en su calidad de “profesores del arte de la pintura”, estuvo integrada por los pintores Pedro Díaz (criollo), Teodoro Valverde (indígena), José de Urreta (mulato), José Joaquín Bermejo (mulato), Silvestre Jacobelli (italiano) y José Mendoza (mulato). Estos maestros alegaron sus conocimientos de los criterios necesarios del peritaje de una pintura, es decir, reconocer la “escuela” de procedencia del lienzo, el autor en caso estuviera firmada, medidas y si esta presentaba marco (madera, vidrio, aplicaciones de metal o enrollable) y las condiciones del estado de conservación, de manera que todos estos puntos determinaban el precio final de obra tasada. Finalmente, el 16 de junio, el procurador general del Cabildo concluyó que solo cuatro pintores debían ejercer la actividad de tasador.

Aunque no se indica quiénes fueron los pintores que recibieron la exclusividad del oficio de tasador de pinacotecas, esto resulta interesante por dos motivos. El primero tiene que ver con la identificación de la profesión del pintor como actividad liberal y esto debido a su reconocimiento como “profesores”, a diferencia de la calificación de “maestro” que tendría relación con la actividad artesanal, es decir, con las labores mecánicas. En segundo lugar, demuestra el interés de los pintores por conformar un colectivo, sin el soporte institucional que justificaría un gremio. No obstante, se evidencia la pugna de la agrupación que buscaba cuidar sus privilegios como tasadores. Por otra parte, sabemos que, detrás de este reducido grupo de pintores, había otros como el maestro Felipe Cáceres, quien realizaba de manera independiente una tasación de la pinacoteca del limeño Francisco Zavala, el 8 de junio de 1789, es decir, un día antes de la disputa en el Cabildo⁷.

⁶ Según refiere el autor, el documento original pertenece al Museo Numismático del Banco Wiese, titulado “Expediente seguido por varios pintores del arte de la pintura de Lima [...]”, ver: Luis Wuffarden, “Avatares del bello ideal. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825”, en *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana*, editado por Ramón Mujica (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006): 122. El borrador del documento se encuentra en: *Solicitud promovida por los cinco profesores del arte de la pintura*, 1789, AHML, Cabildo Colonial, sección administrativa, serie borradores, caja 1, expediente 29, documento 005, folio 13 y 13v.

⁷ *Copia de tasación de las pinturas y lienzos, pertenecientes a la testamentaria de Francisco Zavala; realizado por Felipe Cáceres*, 1789, AUARM, Colección Vargas Ugarte, tomo 41, documento 32, 5 folios.

Es preciso recalcar que esta exclusividad de las tasaciones de pinturas desencadenaría que años más tarde, en julio de 1797, otro grupo de pintores presentase un proyecto de las ordenanzas de su profesión, según da cuenta el libro de registros de sesiones del Cabildo. En el libro se lee: “Sobre arreglo del Gremio de Pintores/ Así mismo se leyó otra respuesta de dicho Señor Procurador general producida en el Expediente promovido por los Pintores sobre arreglo, y ordenanzas de su profesión”⁸. A pesar de este intento de regular la profesión de los pintores, no sabemos cómo fue el desenlace y sus posibles condiciones del ejercicio de los aprendices y oficiales de un taller.

En este mismo contexto, el erudito Toribio del Campo Pando en su “Carta sobre la música”, expone sobre de la relación del maestro pintor y su aprendiz, colocando el ejemplo de la fortuna crítica de Cristóbal Lozano (Lima, 1705-1776) que se le consideraba “el inimitable Apeles que vimos en mas cercanos tiempos (...) de cuyas manos sabias han corrido en la Corte de las Españas diversos quadros admirables” pero, además, insinúa que existe “un discípulo que no desdice la madures y estilo del maestro”⁹. Según propone Wuffarden es posible que Campo Pando se refiera tal vez a José Bermejo o a Pedro Díaz, dejando entrever que la fama de Lozano “se mantenía intacta y que no había podido ser igualada por ninguno de sus continuadores”¹⁰. Creemos que el investigador atribuye esta relación a partir de las modalidades de copia pictórica que los supuestos discípulos realizaron de los retratos hechos por Lozano, pero es una tarea pendiente determinar quiénes fueron los aprendices del taller del maestro.

De momento sabemos a partir del trabajo de Harth-terré y Márquez de algunos asientos de aprendices documentado en la primera mitad del XVIII, por ejemplo, Antonio de Lara, en 1710, recibió de aprendiz a Feliciano Lozano en 1727¹¹. José de la Paz “Maestro del Arte de la Pintura” recibe a Andrés de Bustamante para enseñarle su arte en 1737¹². Francisco Maeda y Salazar recibió al indígena Nicolás Ulquiriquira, posiblemente proveniente del Cercado¹³. En 1755, el maestro de pintura y dorado Teodoro Valverde recibe a José del Río¹⁴. Es de imaginar que estos pocos contratos, en términos generales, representan un pequeño porcentaje de la totalidad de los pintores en actividad, pues carecemos de datos concretos, además, como se ha comentado, las revisiones de los protocolos notariales son escasas y en muchas ocasiones no se ha revisado correctamente los índices originales.

⁸ *Sobre arreglo del gremio de pintores*, 1797, AHML, Libro de Cabildo no. 39, folio 105v.

⁹ Toribio del Campo Pando, “Carta sobre la música: en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima, y se critica el rasgo sobre los yaravíes”, *Mercurio Peruano* 117 (16 de febrero de 1992), 192.

¹⁰ Wuffarden, “Avatares del bello ideal”: 122.

¹¹ Harth-terré y Márquez, *Pinturas y pintores*, 89.

¹² *Ibid.*, 100.

¹³ *Ibid.*, 91.

¹⁴ *Ibid.*, 107.

Expósitos y naturales: los aprendices de pintores (1779-1803)

En los contratos de aprendiz de artesanos podemos observar que en muchos casos provenían de la Casa de Niños Expósitos de Nuestra Señora de Atocha¹⁵. Esta institución benéfica fundada en el siglo XVII tuvo por labor la instrucción de los huérfanos como buenos ciudadanos, donde inicialmente tenía entre sus labores a atender “niños blancos en estado de abandono, [pero] luego albergó también a niños de otras castas (negros, mulatos e indios) aunque con características que denotaban una clara segregación”¹⁶. Si bien se les brindaba la subsistencia y la educación en las primeras letras, ya desde temprana edad se los integraba a la economía de la ciudad en diversos talleres de oficios artesanales. Una de las primeras noticias es el caso de los pintores, en 1631, cuando el maestro Juan de Arenas Maldonado recibió a Mateo de Atocha, quien adoptó el gentilicio de la advocación religiosa¹⁷. De hecho, muchos de los asentados en distintos oficios del siglo XVIII adoptaron el apellido con la filiación de la Casa¹⁸.

Ahora bien, en los seis contratos de aprendizaje de pintores localizados entre 1779 y 1803 se mantuvo la estructura normativa regulada por cada corporación artesanal del siglo XVIII. Entre estas reglas básicas aparecían las siguientes: el aprendizaje duraba de 4 a 8 años de enseñanza “sin ocultarle cosa alguna”; el maestro se comprometía a sustentar sus alimentos diarios y a entregarles zapatos, vestidos ordinarios al fin del primer año y al último otro vestido corriente, además de capa y sombreros; si enfermase el aprendiz, tenía que curarlo en el hospital; el aprendiz no podía ausentarse de la casa del maestro, pues éste sería retirado del poder de quien lo tuviera y, por último, cumplidos los años del contrato, el aprendiz estaba en la capacidad de examinarse y “usar del expresado Arte de pintor”. Sin embargo, hay que señalar que muchas veces estas estipulaciones eran más flexibles, pues no existían ordenanzas de los pintores en las cuales estén reguladas las normativas profesionales. En ese sentido y durante este periodo, los contratos de aprendizaje de los niños de la Casa de Expósitos fueron presentados por su mayordomo Thomas

¹⁵ El trabajo de Souza y Vetter analiza el caso de los artesanos huérfanos de los siglos XVI y XVII, cuya aproximación permite ver que los conciertos de aprendices constituyeron un método utilizado por la Corona española para incluir y adaptar socialmente a los niños huérfanos, expósitos y desamparados. Sin embargo, las autoras advierten que en su estudio no han considerados a los pintores, entre otros oficios; véase Marina de Souza y Luisa Vetter, “Artesanos huérfanos y desamparados: Perú siglos XVI y XVII”, *Diálogo Andino* 49 (2016): 137-142.

¹⁶ Richard Chuhue, “Orfandad, asistencialismo y caridad cristiana en Lima Colonial: Historia de la Iglesia de Niños Huérfanos de Lima”, *Revista Archivo General de la Nación* 27 (2009): 156- 157.

¹⁷ Harth-terré y Márquez, *Pinturas y pintores*, 70.

¹⁸ Por ejemplo, de 1775 a 1793 se conoce que el maestro platero Mariano Palomino recibió a Toribio Atocha (folio 55r); Alberto Ramírez, maestro sastre, recibió a Baltazar Atocha (folio 58r); Domingo Puchenu, maestro carpintero, a José Manuel Atocha (folio 61r); Esteban Lusa, maestro platero de oro, a Pablo Atocha (folio 78v); José Guevara, maestro platero de oro, a Miguel Atocha (folio 295); Pedro Vidal, maestro platero de oro, a Nicolás Atocha (folio 379); José Díaz, maestro armero, recibió a José Encarnación Atocha (folio 388). Ver: *Escribano Alejandro Cueto*, 1775-1793, AGN, protocolo 201.

de Arandilla y Sotil, cuyo objetivo era garantizar la supervivencia del huérfano y el autosostenimiento con su propio oficio.

Uno de los primeros contratos realizados por Arandilla fue con el maestro pintor criollo Pedro José Díaz (activo entre 1771-1815)¹⁹ quien, el 30 de agosto de 1779, recibió en su taller a Josef de Atocha²⁰ y años más tarde, en junio de 1783, asentó a José Velasco, a quien de acuerdo con el maestro se le tuvo entregado “desde el año de ochenta” por propia “voluntad e inclinación del dicho [Velasco]”²¹; quizás el discípulo más destacado de Díaz. En la misma fecha recibió a José Patrocinio de trece años²². De los dos primeros aprendices hemos constatado que son declarados huérfanos españoles de catorce años y es cierto que algunos oficios se identificaban con la casta, pero otros eran inclusivos, como fue el caso del maestro pintor indígena Julián Jayo (ca. 1740-1821)²³ quien, el 16 de mayo de 1781, recibió de aprendiz a Mathias de Atocha, “huérfano español” de 13 años²⁴. Es más, sabemos que Jayo, en cierta medida, acostumbraba, al finalizar el plazo de aprendizaje, a trabajar con sus oficiales en el taller; esto lo sabemos por la cuenta de gastos de tres oficiales que les encargó “moler colores y aparejar las pinturas de cuatro pirámides” para las festividades de la proclamación del monarca Carlos IV, así los oficiales registrados tuvieron por nombres Antonio del Campo y Gregorio Basan, en 1791²⁵.

Por el lado de los aprendices de hijos naturales y reconocidos, el seis de abril de 1796, el pintor catalán Félix Batlle (activo entre 1796-1812) concertó con Gerónimo Arriaga el asiento de aprendiz de su hijo nombrado Sebastián para aprender el “Arte de Pintor”, por el periodo de cuatro años; además, la fuente indica que el taller funcionaba en la plazuela de San Agustín²⁶. Años más tarde, José de Mendoza (activo entre 1788-1815) recibió a Marcelino Villalba, en abril de 1803, cuyo padre le había asentado para enseñarle el oficio de pintor y debía de entregarlo como “oficial corriente, en el término de seis años”²⁷. Resulta más interesante aún el título que se otorga el maestro, pues se

¹⁹ Véase Anthony Holguín, “Un retrato de Santa Rosa de Lima firmado por el pintor Pedro Díaz”, *Illapa Mana Tukukuq* 16 (2019): 45-55.

²⁰ *Escribano Alejandro Cueto*, 1779, AGN, protocolo 202, folio 247.

²¹ *Escribano Alejandro Cueto*, 1783, AGN, protocolo 201, folios 190 y 190v (a lápiz, 176 y 176v).

²² *Escribano Alejandro Cueto*, 1783, AGN, protocolo 201, folios 190v-191v (a lápiz, 176v-177v).

²³ Julián Jayo Taurichumbi Sabá fue heredero del cacicazgo de Lurin y Pachacámac. Véase: Raúl Adanaqué, “Julián Jayo: pintor limeño”, *Sequilao* 3 (1993): 74.

²⁴ *Escribano Alejandro Cueto*, 1781, AGN, protocolo 201, folios 80v-81v (a lápiz, 75v-76v).

²⁵ En 1789, el maestro pintor Julián Jayo tuvo una disputa en contra del Real Tribunal del Consulado de Lima, por el pago de la construcción de cuatro pirámides efímeras para la festividad de la exaltación del rey Carlos IV. En la extensa cuenta de gastos se da cuenta de los pagos de dichos oficiales de pintor. *Autos que sigue Julián Tallo [Jayo], pintor, con el Real Tribunal del Consulado por cantidad de pesos*, 1789, BNP, Colección Raúl Porras Barrenechea, 2000025794, folios 5 y 12-13.

²⁶ Anthony Holguín, “Un pintor catalán en Lima virreinal: Félix Batlle y Olivella (1796-1812)”, *Illapa Mana Tukukuq* 17 (2020): 100.

²⁷ Harth-terré y Márquez lo calificaban de imaginero y dorador que no propiamente pintor, en

considera: “Subteniente de Caballería y Pintor Mayor del Rey en esta Capital, y Plaza Real del Presidio del Callao”, este ostentoso cargo no servía con la finalidad de servir, sino más bien, para gozar del fuero militar y tener una mejor presencia pública, en ese sentido, de no tener un registro oficial que lo sustente solo queda la declaración trazada del propio pintor²⁸. En 1789, la Junta de Temporalidades de Lima le encargó a Mendoza tasar la pintura de *San Gregorio Nacianceno*, así en dicho documento se presenta con el título de “Subteniente de Ynfanteria y Maestro Mayor del Rey de sus Reales Militares Obras en esta Capital, y Plaza del Callao”, dando por sentada la categoría de estatus laboral con respecto a sus pares de oficio de la pintura²⁹.

De hecho, a mediados del siglo XVIII los expedicionarios científicos Jorge Juan y Antonio de Ulloa observaron que muchos “oficios mecánicos”, entre los que incluía a los pintores, se asentaban en la infantería o la artillería de la plaza del Callao, no con la finalidad de servir sino para gozar del fuero militar, y libertarse de las persecuciones de la justicia. Según los científicos, en realidad, no sirven de soldados, siguen con su vida particular ejerciendo sus oficios y, al momento de la revista, son alertados para aparecer como si estuviesen sirviendo en el ejército³⁰. Por lo tanto, no es erróneo advertir que el pintor José Gil de Castro, en 1816, se presentase como “Capitán de Milicias disciplinadas de la Ciudad de Trujillo (...)”, cuyo título no ha podido verificarse ante la falta de documentación y que la apelación al cargo de capitán evocara el prestigio que se asociaba a esos cargos y las prerrogativas legales y simbólicas, que otorgaban a los afrodescendientes³¹.

Por otra parte, resulta sintomático que algunos de los aprendices más destacados consiguieron abrir su propio taller y, además, ostentaban una técnica pictórica de gran calidad. Éste fue el caso de José Velasco, quien, en 1794, pintó el retrato póstumo del dominico García Noroña³², décimo capellán del santuario de Santa Rosa de Lima, que,

Harth-terré y Márquez, *Pinturas y pintores*, 94. Cercano a las obras de Matías Maestro, en 1799, fue solicitado para realizar el cuadro *La adoración de los Reyes Magos*, destinado a presidir el antiguo retablo de los Reyes, en la nave del Evangelio de la Catedral de Lima, cuya antigua “tabla romana” que representaba la Epifanía se perdió a consecuencia del terremoto de 1746; ver: Luis Wuffarden, “La Catedral de Lima y el ‘triumfo de la pintura’”, en *La Basílica Catedral de Lima* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004): 296.

²⁸ *Escribano Gervasio de Figueroa*, 1803, AGN, protocolo 244, folio 404v y 405.

²⁹ Anthony Holguín, “De Amberes a Cuzco: la odisea de una obra de Erasmus Quellinus II para los jesuitas en Perú, *Philostrato*”, *Revista de Historia y Arte* 8 (2020): 51.

³⁰ Carlos Carcelén y Horacio Maldonado, “La organización del Ejército en el Perú a finales de la era colonial”, *Cuadernos de Marte* 4 (2013): 53.

³¹ Natalia Majluf, “En busca de José Gil de Castro. Rastros de una (auto) biografía”, en *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*, editado por Natalia Majluf (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2014): 6-8.

³² El cuadro, ahora desaparecido del santuario de Santa Rosa de Lima, presentaba la firma del pintor al pie de la obra, y en el reverso la siguiente inscripción: “Verdadero retrato del M.R.P.F. García Noroña, a quién mandó pintar Don Hilario del Risco en 19 de Octubre de 1794”. Ver: Ángel Menéndez, *Reseña*

gracias a una reproducción fotográfica del cuadro, se constata la impecable factura en el rostro de un experimentado dibujante que ha captado las carnaciones y pliegues de la esclavina, suprimiendo todo elemento ornamental del fondo; de manera que el pintor optó por un formato en busto que reduce y concentra la figura (ver **Figura 1**). Me permito compararlo con la efigie del fraile dominico Pedro Contreras: está dispuesto siguiendo las reglas formales del cuadro de Noroña, pero nos muestra su mano derecha sosteniendo un libro y el índice en su interior, para plasmar la idea de intelectualidad (ver **Figura 2**). No se puede negar la afición a los apuntes al natural adquiridos en la enseñanza del maestro Pedro Díaz: si bien el pintor dominaba los rasgos de sus retratados, venían precisamente para ajustarse a los formatos corporativos más tradicionales de fines del siglo XVIII. De hecho, el retrato era, desde luego, el mejor medio para darse a conocer entre los grupos de poder y ganarse un espacio en el mercado, pues cubría desde la actividad más normada en la corte hasta las expectativas y aspiraciones de los nuevos funcionarios o dignidades de ascenso³³. En este punto debemos afirmar que José Velasco ya había alcanzado los años suficientes para ejercer el oficio de “Arte de pintor” y la especialidad del retrato demostraba su capacidad equiparable a su maestro Díaz (ver, **Figura 3**).

Otra pintura documentada de José Velasco fue dada a conocer por Alberto Santibáñez en su estudio del monasterio de Nuestra Señora del Prado, se trata del cuadro devocional *El Niño Jesús*³⁴, firmado por Velasco el “7 de enero de 1812”³⁵. Sin embargo, esta fecha es errónea, pues hemos constatado que Velasco falleció en 1802, a la temprana edad de 33 años³⁶. En definitiva, este breve alcance del pintor abre más interrogantes con respecto al oficio, el taller y la enseñanza, distinción quizá más determinante para conocer el panorama artístico de Lima.

histórica del Santuario de Santa Rosa de Lima (Lima: Sanmartí y Cía. S.A., 1939), 108.

³³ Jaime Cuadriello, *España/Nueva España. El arte de la pintura en cuatro tiempos* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022), 78.

³⁴ Sucedió el terremoto de 1940 de Lima, el monasterio puso en venta muchos de sus bienes artísticos, y dicho cuadro de Velasco debió salir años más tarde cuando Anita Fernandini de Naranjo compró a las religiosas alrededor de 40 pinturas en mal estado de conservación. Sabemos que actualmente el cuadro se conserva en una colección privada y su formato y composición es idéntica al *Niño Jesús* atribuido al sevillano José del Pozo (actual iglesia San Pedro). Agradezco la comunicación al arquitecto Luis Martín Bogdanovich.

³⁵ La fecha no es precisa, pues debió leerse de manera incorrecta, posiblemente por el mal estado de conservación de la pintura. Alberto Santibáñez, *El monasterio de Nuestra Señora del Prado* (Lima: Escuela Tipográfica Salesiana, 1943), 44. Sin embargo, esta información errada ha sido repetida por otros investigadores, véase, Harth-terré y Márquez, *Pintura y pintores*, 115; Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario*, 501.

³⁶ José Velasco, hermano de la cofradía de Ánimas y Jesús Nazareno, se hallaba enfermo “arrojando sangre por la boca”, por lo que se retiró a la sierra para restablecerse. De esta manera, el 23 de julio de 1802 se certificó su muerte y se había realizado su enterramiento en el hospital San Andrés. Entre los testigos de su muerte se encontraban los pintores José Zapata, Sebastián Sánchez y el dorador José Monterrey, entre otros. *Expediente que sigue don Francisco Gonzáles sobre que se le paguen dos cofradías...*, 1802, BNP, Fondo Antiguo, 2000006934, folios 1-13.

Conclusión

Consideramos que esta aproximación a la figura del aprendiz de pintor en el periodo de 1779 hasta 1803, estaba atravesando una inusitada presencia a través de los contratos de huérfanos de la Casa de Niños Expósitos, que en ese momento sufría de la inestabilidad económica y se debían traspasarlos a diversos talleres de oficios artesanales³⁷. En ese sentido, cabría preguntarnos: ¿por qué se asentaron dichos aprendices en los talleres de Pedro Díaz o Julián Jayo? Dicho esto, la relación entre estos dos pintores no es gratuita, dado que, en diciembre de 1771, el artista criollo participó como testigo en el matrimonio de Jayo, y, en efecto, existe la posibilidad de que dichos maestros tuvieran una consolidada asociación profesional; esto les ofrecería una serie de oportunidades, como fortalecer un obrador en conjunto y acaparar la demanda de obras de la ciudad³⁸. Por lo tanto, observamos que los contratos de aprendizaje están centrados en el ámbito legal, pero esto decaería en los años de tránsito al XIX, donde cada vez más resultaba escaso hallar este tipo de escrituras. De ahí que nuestra hipótesis sobre el panorama de la actividad pictórica en Lima estuvo concentrada por una informalidad laboral progresiva. En esa línea, tenemos casos excepcionales como los dos únicos asientos —hasta donde hemos podido revisar— de los pintores Félix Batlle y José de Mendoza.

Por lo tanto, es una tarea pendiente de los historiadores del arte virreinal la de procurar establecer las relaciones entre los maestros pintores y sus discípulos, a partir de la revisión de los contratos de aprendices u otras fuentes documentales donde se coteje la estructura del obrador del artista. Como hemos demostrado para el caso de Pedro Díaz y José Velasco, solo así se conseguirá sustentar una correcta asociación de las características formales, el manejo de la técnica pictórica del maestro y de cómo éstas fueron transmitidas al aprendiz³⁹. De momento, es de gran necesidad sistematizar a los pintores en el ancho entramado urbano de la ciudad y observar el emplazamiento de sus talleres, las relaciones sociales y los mecanismos de aprendizajes que pudieron tener.

³⁷ De hecho, al terminar el siglo XVIII el hospicio solo tenía registrados 24 pobres y sobrevivía de las rentas asignadas por sus bienes y de las disposiciones virreinales dadas a su favor. Chuhue, “Orfandad, asistencialismo y caridad”, 157.

³⁸ Algunos maestros pintores mantienen afinidades sociales, así en las bodas del retratista Cristóbal de Aguilar, Joaquín de Urreta firma como testigo, a sus 22 años. Omar Esquivel, *Un retrato de Bolívar: Estudio introductorio a la obra de Pablo Roxas* (Lima: Seminario de Historia Rural Andina, 2015), 67.

³⁹ Hasta donde hemos revisado, no se comprueba la presencia del pintor José Gil de Castro. En ese sentido, los últimos estudios sobre el artista argumentan que las características formales de los pliegues de telas en la obra de Gil revelan una decisiva demostración de su aprendizaje en el taller de Díaz. Ricardo Kusunoki y Luis E. Wuffarden, “Un retratista limeño”, 35 y 36.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes de archivo

Archivo General de la Nación (AGN).

Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima (AHML)

Archivo de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya (AUARM)

Biblioteca Nacional del Perú (BNP)

Fuentes secundarias

Adanaqué, Raúl. “Julián Jayo: pintor limeño”, *Sequilao* 3 (1993): 73-77.

Carcelén, Carlos, y Horacio Maldonado. “La organización del Ejército en el Perú a finales de la era colonial”. *Cuadernos de Marte* 4 (2013): 47-92.

Campo Pando, Toribio. “Carta sobre la música: en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima, y se critica el rasgo sobre los yaravíes”. *Mercurio Peruano*, no. 117 (16 de febrero de 1992): 108-114.

Chuhue, Richard. “Orfandad, asistencialismo y caridad cristiana en Lima Colonial: Historia de la Iglesia de Niños Huérfanos de Lima”. *Revista del Archivo General de la Nación* 27 (2009): 143-164.

Cuadriello, Jaime. *España/Nueva España. El arte de la pintura en cuatro tiempos*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022.

Esquivel, Omar. *Un retrato de Bolívar. Estudio introductorio a la obra de Pablo Roxas*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina, 2015.

Harth-terré, Emilio, y Alberto Márquez. *Pinturas y pintores en Lima virreinal*. Lima: Librería e imprenta Gil, 1964.

Holguín, Anthony. “Un retrato de Santa Rosa de Lima firmado por el pintor Pedro Díaz”. *Illapa Mana Tukukuq* 16 (2019): 45-55.

- Holguín, Anthony. “Un pintor catalán en Lima virreinal: Félix Batlle y Olivella (1796-1812)”. *Illapa Mana Tukukuq* 17 (2020): 98-109.
- Holguín, Anthony. “De Amberes a Cuzco: la odisea de una obra de Erasmus Quellinus II para los jesuitas en Perú.” *Philostrato. Revista de Historia y Arte* 8 (2020): 35-59.
- Kusunoki, Ricardo, y Luis E. Wuffarden. “Un retratista limeño en la era de la Independencia”. En *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*, editado por Natalia Majluf, 34-51. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2014.
- Lohmann, Guillermo. “Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato (II)”. *Revista Histórica* 14 (1941): 345-375.
- Quiroz, Francisco. “Aprendiendo juntos: indios negros libres y esclavos en talleres de la Lima colonial”. En *Trabajos y trabajadores en América Latina (siglos XVI-XXI)*, coordinado por Rossana Barragán, 281-312. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2019.
- Majluf, Natalia. “En busca de José Gil de Castro. Rastros de una (auto) biografía”. En *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*, editado por Natalia Majluf, 2-19. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2014.
- Menéndez, Ángel. *Reseña histórica del Santuario de Santa Rosa de Lima*. Lima: Sanmartí y Cía. S.A, 1939.
- Santibáñez, Alberto. *El monasterio de Nuestra Señora del Prado*. Lima: Escuela Tipográfica Salesiana, 1943.
- Souza, Marina, y Luisa Vetter. “Artesanos huérfanos y desamparados: Perú siglos XVI y XVII”. *Diálogo Andino* 49 (2016): 137-142.
- Vargas, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*. Segunda edición. Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968.
- Wuffarden, Luis E. “La Catedral de Lima y el ‘triunfo de la pintura’”. En *La Basílica Catedral de Lima*, 241-317. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2004.
- Wuffarden, Luis. “Avatares del bello ideal. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825”. En *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la República Peruana*, editado por Ramón Mujica, 113-160. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006.

APÉNDICE 1

Asiento de aprendiz de Pedro Díaz a Josef de Atocha

Sepan quanto esta carta vieren como yo Don Pedro Díaz vecino de esta Ciudad de Lima Maestro del Arte de Pintor. Otorgo que recibo para enseñarle a Josef de Atocha huerfano Español natural de esta dicha Ciudad de edad de catorce años para cuyo efecto de enseñarle el dicho Arte de Pintor, me lo ha entregado (de propia voluntad e inclinación del dicho Josef de Atocha al tal arte) Don Thomas de Arandilla y Sotil como actual Mayordomo Administrador de la Real Casa de Expositos, por tiempo de seis años, que han de empezar a correr, y contarse desde hoy día de la fecha de esta Escritura en adelante, y durante el me obligo a enseñarle todo aquello que pudiere aprender sin ocultarle cosa alguna de forma que al fin de los dichos seis años lo he de dar perfectamente enseñado y apto para poderse examinar, y usar el referido arte de pintor como asimismo me obligo a tenerlo en mi compañía y darle el sustento cotidiano, zapatos quando los necesite, al fin de primer año un vestido ordinario, y en el ultimo año otro vestido de corriente, capa, y sombrero, si enfermase curarlo por el tiempo de ocho días, y pasados llevarlo al hospital, y le dare buen tratamiento, y no lo despediré durante el dicho tiempo, por ninguna causa ni razón que sea, a cuia firmeza y cumplimiento obligo mis bienes habidos y por haber; y doy Poder a las justicias y jueces de su Magestad, que de mis causas devan conocer para que al cumplimiento de lo contenido en esta escritura me executen por todo vigor de derecho: y Estando presente y el dicho Don Thomas de Arandilla y Sotil ; otorgo que acepto esta escritura como tal mayordomo administrador de la dicha Real Casa de niños, expositos [f. 247v] y en virtud de las facultades, que por dicho ministerio en mi residen, obligo al referido Josef de Atocha a que asistirá con dicho su maestro durante el expresado tiempo de los dichos seis años, para que en ellos aprenda el Arte de pintor, por tanto le obligo a que hará todo lo que le manda su maestro tocante al mencionado Arte, y a que no se ausentara de su casa y compañía, pena de que pueda ser sacado de poder de quien estuviere, y será traído a casa de dicho Maestro a cumplir esta escritura y las fallas que hiciere durante el dicho termino de seis años las a de desquitar al fin del que es fecha en la Ciudad de los Reyes del Peru en treinta y seis de Agosto de mil setecientos setenta y nueve años, y los otorgantes a quienes yo el presente escribano de su Magestad, y de la Renta doy fee que conozco asi lo otorgaron y firmaron halladosse presentes por testigos = Don Josef Bringas de la Torre = Don Manuel Josef de Echevarria; y don Eustachio de la Breña.

Fuente: Archivo General de la Nación, Lima, escribano Alejandro Cueto, 1779, protocolo 202, folios 247 y 247v.

APÉNDICE 2

Asiento de aprendiz de Julián Jayo a Mathias de Atocha

Sea notorio como yo Don Julian Jayo Maestro pintor con tienda publica en esta Ciudad de Lima. Otorgo que recibo para enseñarle el Arte de pintor a Mathias de Atocha huerfano Español, natural de esta dicha Ciudad de edad de trece años para cuyo efecto me lo a entregado de propia voluntad, e inclinación del referido Mathias, Don Thomas de Arandilla y Sotil como actual Mayordomo Administrador dela Real Casa de Expositos; por tiempo y espacio de siete años, que an de principiar a correr, y contar desde hoy día de la fecha de esta escritura en adelante, y durante este tiempo me obligo a enseñarle cosa alguna: de forma que al fin de los referidos siete años lo he de dar perfectamente enseñado, y acto para poderse examinar y usar el oficio [f. 81] como asimismo me obligo a tenerlo en mi compañía y a darle al sustento cotidiano; zapatos cuando los necesite, al fin del primero año un vestido ordinario, y en el ultimo año, otro vestido corriente, capa y sombreros; si enfermase curarlo por el tiempo de ocho días, y pasados llevarlo al hospital, y le dare buen tratamiento, y no lo despediré durante el referido termino por ninguna causa ni razón que sea; a cuya firmeza y cumplimiento obligo mi persona y bienes habidos y por haber y doy poder a las justicias y jueces de su magestad que de mis causas deban conocer de cualesquier parte que sean y en especial a las de esta dicha ciudad y corte, a cuyo fuero me someto obligo y renuncio el mio propio y la ley que dice que el actor debe seguir el fuero del reo para el cumplimiento de lo contenido en esta escritura me ejecuten por todo vigor de derecho y como si fuese por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada y renuncio todas las demas leyes fueros y derechos de mi favor; y conciento en traslados de esta escritura y estando presente a lo contenido en ella yo el mencionado presente a lo contenido en ella yo el mencionado Don Tomas de Arandilla y Sotil, como tal Mayordomo Administrador de la Real Casa de Expositos otorgo que la acepto como en ella se declara, y en virtud de las facultades que por dicho ministerio en mi residen, obligo al citado Mathias Atocha a que asistirá con el dicho Maestro Don Julian Jayo durante el mencionado tiempo de los expresados siete años, para que en ellos aprenda el arte de pintor y le obligo a que quanto le mandare el citado su maestro tocante al enunciado oficio, y a que no se ausentara de su casa y compañía, pena que será sacado de poder de quien lo tenga, y será traído a casa de su Maestro a cumplir esta escritura en los términos explicados, y las fallas que hiciere durante el mencionado tiempo de siete años las a de desquitar al fin de ellos que es fecha en la Ciudad de los Reyes del Perú en diez y seis días del mes de mayo año de mil setecientos ochenta y uno, y los otorgantes a quienes, yo el presente escribano de su magestad y de la renta doy fee que [f. 81v] conozco así lo dijeron otorgaron y firmaron hallándose presentes por testigos Don Josef Bargas de la Torre, Don Manuel Josef de Echevarria y Don Mariano Aguado=

Thomas de Arandilla y Sotil [rúbrica] Julián Jayo [rúbrica] Alejandro de Cueto
escribano de su Magestad [rúbrica]

General de la Nación, Lima escribano Alejandro Cueto, 1781, protocolo 201, folios 80v–81v [a lápiz, 75v–76v].

APÉNDICE 3

Asiento de aprendiz de Pedro Díaz a José Velasco

Sea notorio a todos los que el tenor presente carta vieren como yo Don Pedro Díaz vecino de esta Ciudad de Lima, Maestro del Arte de Pintor. Otorgo que recibo para enseñarle dicho Arte a José Velasco, huerfano Español de edad de catorce años para cuio efecto me lo tiene entregado desde el año de ochenta (de propia voluntad e inclinación del dicho Jose Velasco) Don Thomas de Arandilla, y Sotil como actual mayordomo administrador de la Real Casa de Expositos; por tiempo y espacio de ocho años que deben correr y contarse desde el pasado de setecientos y ochenta que fue cuando lo recibí, y durante el dicho tiempo hasta el cumplimiento de los dichos ocho años, me obligo a enseñarle todo aquello que pudiere aprender sin ocultarle cosa alguna; de forma que el fin de los referidos ocho años, lo he de dar perfectamente enseñado y acto para poderse examinar, y usar del expresado Arte de pintor, como asimismo me obligo a tenerlo en mi compañía , a darle el sustento cotidiano, zapatos cuando los necesite; al fin del primer año, un vestido ordinario, y en el ultimo año otro vestido corriente, capa y sombrero, si enfermase curarlo por el termino de ocho días, y pasado llevarlo al Hospital y le dare buen tratamiento, y no lo despediré durante el indicado tiempo por ninguna causa ni razón que sea; a cuia firmeza y cumplimiento obligo mis bienes habidos y por haber, y doy poder a las justicias de Su Magestad que de mis causas deban conocer a cuio fuero me someto y renuncio el mio propio para que al cumplimiento de lo contenido en esta escritura me ejecuten. Y estando presente yo el dicho Don Thomas de Arandilla y Sotil. Otorgo [folio 190v] que acepto esta escritura como tal Mayordomo Administrador de la referida Real Casa de Expositos, y en virtud de las facultades que por dicho ministerio en mi reciden, obligo al mencionado José Velasco a que asistirá con el referido Don Pedro durante el expresado tiempo de ocho años para que en ellos aprenda el Arte de Pintor, y por tanto le obligo a que hará todo cuando le mandare el mencionado su Maestro tocante al indicado Arte, y a que no se ausentara de su casa y compañía, pena de que será sacado de poder de quien lo tenga, y será traído a Casa de su Maestro a cumplir esta Escritura, y las fallas que hiciera durante el termino de los dichos ocho años las ha de desquitar al fin de ellos. Que es la fecha en la Ciuda de los Reyes del Peru en tres días del mes de junio año de mil setecientos ochenta y tres; y los otorgantes a quienes yo

el presente escribano conozco, así lo otorgaron, y firmaron hallándose presentes por testigos Don Manuel José de Echevarria, Don Eustachio de la Breña, y Don Agustín Carrillo.

Pedro Joseph Díaz [rúbrica] Thomas de Arandilla y Sotil [rúbrica]

Ante mí Alexandro de Cueto Escribano de su Magestad [rúbrica]

Fuente: Archivo General de la Nación, Lima, escribano Alejandro Cueto, 1783, protocolo 201, folios 190-190v [a lápiz, 176r-176v]

APÉNDICE 4

Asiento de aprendiz de Pedro Díaz a José Patrocinio

Sea notorio a todos los que el tenor de la presente carta vieren como yo Don Pedro Díaz vecino de esta Ciudad de Lima Maestro del Arte de Pintor otorgo por el tenor de la presente que recibo para enseñarle dicho Arte a José Patrocinio huerfano, natural de esta dicha Ciudad de edad de trece años, para cuio efecto me lo tiene entregado Don Thomas de Arandilla y Sotil como actual Mayordomo Administrador de la Real Casa de Expositos por tiempo y espacio de ocho años y durante dicho tiempo me obligo a enseñarle todo aquello que pudiere aprender, sin ocultarle [folio 191] cosa alguna de forma que al fin de los referidos ocho años he de dar perfectamente enseñado, y acto para poderse examinar y usar el expresado Arte de Pintor, como asimismo me obligo a tenerlo en mi Compañía, y a darle el sustento cotidiano, zapatos cuando las necesite, al fin del primer año un vestido ordinario, y en el ultimo año otro vestido corriente, capa y sombrero, si enfermase curarlo por el termino de ocho dias, y pasados llevarlo al Hospital, y le dare buen tratamiento; y no lo despediré durante el indicado tiempo por ninguna causa ni razon que ser; o cuya firmeza, y cumplimiento obligo mis bienes habidos, y por haber, y doy poder a la justicias de su Magestad que de mis causas deben conocer de qualesquier partes que sean, y en especial a las de esta referida Ciudad y Corte, a cuio fuero me someto y renuncio el mio propio domicilio y vecindad y la ley que dice que el actor debe seguir el fuero del reo, para que al cumplimiento de lo contenido en esta Escritura me ejecuten por todo vigor de derecho, y estando presente a lo contenido en ella Yo el dicho Don Thomas de Arandilla y Sotil otorgo que acepto esta escritura como tal mayordomo administrador de la Real Casa de Expositos, y en virtud de las facultades que por dicho ministerio en mí reciden obligo al mencionado Jose Patrocinio a que asistirá con el referido Don Pedro, durante el expresado tiempo de ocho años para que en ellos aprenda el Arte de Pintor y por tanto le obligo a que hara todo quanto

le mandare el dicho su Maestro tocante al tal Arte; y a que no se ausentara de su casa y compañía, pena de que será sacado de poder de quien lo tenga y sera traído a cada de su Maestro a cumplir esta escritura; y las fallas que hiciere durante el termino de los referidos ocho años, las ha [folio191v] de quitar al fin de ellos. Que es fecha en la Ciudad de los Reyes del Peru en tres de junio año de mil setecientos ochenta y tres, y los otorgantes a quienes yo el presente escribano de su magestad y de la Renta doy fee que conozco así lo otorgaron y firmaron hallándose presente por testigos Don Manuel José de Echavarria Don Eustachio de la Breña y Don Agustin Carrillo.

Pedro Joseph Díaz [rúbrica] Thomas de Arandilla y Sotil [rúbrica]

Ante mi Alexandro de Cueto Escribano de su Magestad [rúbrica]

Fuente: Archivo General de la Nación, Lima, escribano Alejandro Cueto, 1783, protocolo 201, folios 191-191v [a lápiz, 176v-177v].

APÉNDICE 5

Asiento de aprendiz de Félix Batlle a Sebastián Arriaga

En la ciudad de los Reyes del Perú en seis de Abril de mil setecientos noventa y seis [folio 149] Ante mi el escribano y testigos parecio Don Geronimo Arriaga a quien doy fee conozco y dijo que por quanto deseando que un hijo suyo nombrado Sebastian aprehenda el Arte de Pintor lo pase con Don Felix Batlle Maestro de dicho Arte con tienda publica en la Plazuela de San Agustin para que en el número de cuatro años lo enseñe perfectamente obligándose a darle de almorzar comer y cenar ropa limpia cada ocho días y un real en los festivos junto con dos horas de hueco para que se pasee igualmente le enseñara la Doctrina Cristiana y curara ocho días caso que este enfermo en su casa y pasados lo llevara al Hospital que le corresponda sacándolo de la parte y lugar donde este caso que se huya, y le descontara las fallas que hiciere por quanto los mencionados quatro años han de ser completos: A cuya firmesa se obligue en toda forma en cuyo testimonio dijo declaran y firmaron siendo testigos Juan Moreno Andrés Morales y A[ilegible] Borunda.

Geronimo Arriaga [rúbrica] Felix Batlle [rúbrica]

Ante mi Juan Castañeda Escribano Publico [rúbrica]

Fuente: Archivo General de la Nación, Lima, escribano Juan Castañeda, 1796, protocolo 184, folios 148v y 149.

APÉNDICE 6

Asiento de aprendiz de José de Mendoza a Juan Villalba

Fuente: Archivo General de la Nación, Lima, escribano Gervasio de Figueroa, 1803, protocolo 244, folios 404v y 405.

En la Ciudad de los Reyes del Perú en quince de abril de mil ochocientos tres. Ante mi el escribano y testigos Don José de Mendoza Subteniente de Caballeria y Pintor mayor del Rey en esta capital, y plaza Real del Precidio del Callao digo: Que don Juan Villalba, padre legitimo de un niño de edad de catorce años nombrado Marcelino le ha entregado [folio 405] al otorgante para que le enseñe el arte de la pintura; y al mismo tiempo instruirlo en la Doctrina Cristiana para quanto del dicho su padre ha descargado su conciencia en el otorgante quien se obliga a enseñarle dicho arte con el esmero, y prolijidad, sin ocultarle cosa alguna, y entregarlo: oficial corriente en el termino de seis años, en cuyo tiempo es de su obligación el alimentarlo, y vestirlo decentemente, curándole sus enfermedades por el termino decentemente, curándole sus enfermedades por el termino de ocho, o quince días, y pasando adelante llevarlo al Hospital, recomendando su asistencia, y cuidado a los mayordomos hasta ponerlo en estado de convaliente, y llevarlo a su casa a instruirlo en dicho arte, hasta sacarlo oficial corriente en el referido termino de seis años, y entregarlo vestido decentemente, y si en el referido termino hiciese alguna [ilegible] el dicho niño será de obligación del otorgante buscarlo, y reducirlo a su casa tratandolo con caridad, a menos que no de lugar a que la corrección sea correspondiente a su proceder. En estos términos se obliga a cumplir lo referido en toda forma de derecho. Presente el dicho don Juan Villalba a prueba, y acepta este instrumento como en el se contiene, y ambos otorgantes a quien doy fee conozco así lo otorgaron, firmo don José Mendoza, por Don Juan Villalba que carece de la vista lo hizo uno de los testigos que lo fueron Don Eustaquio de la Breña, Don José Gallegos, y Don Nicolas Espinoza.

José de Mendoza [rúbrica] A ruego de Don Juan Villalba/ José Gallegos [rúbrica]

Ante mi Gervasio de Figueroa [rúbrica]

Fuente: Archivo General de la Nación, Lima, escribano Alejandro Cueto, 1783, protocolo 201, folios 190 - 190v [a lápiz, 176r-176v].

FIGURAS

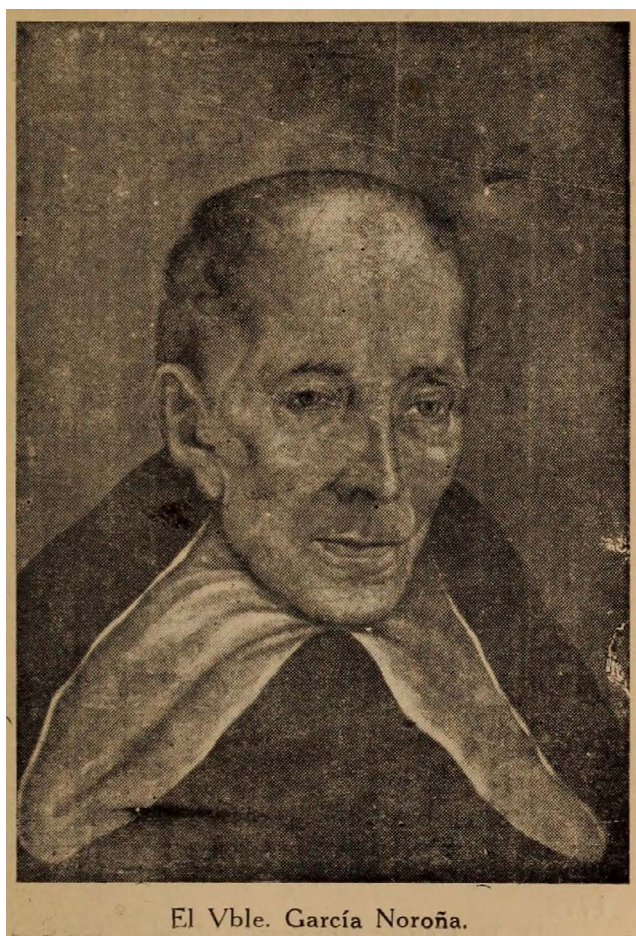


Figura 1. José Velasco, *Retrato del venerable fray García Noroña*, óleo sobre lienzo, 1794, santuario de Santa Rosa de Lima. Fuente: Menéndez, Ángel. *Reseña histórica del Santuario de Santa Rosa de Lima* (Lima: Sanmartí y Cía. S.A, 1939): 109.



Figura 2. José Velasco (atribuido), *Retrato de Pedro Contreras*, óleo sobre lienzo, ca. 1798, convento de Santo Domingo de Lima. Fotografía: Anthony Holguín Valdez.



Figura 3. Pedro Díaz, *Retrato de Ambrosio O'Higgins*, 1798, óleo sobre lienzo. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Fotografía: MNAHP.

Recibido: 29/05/2025

Aceptado: 29/09/2025