Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

Diletantismo y profesionalidad en la crítica de arte en Lima (1887-1920)

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte

AUTOR

Diego Rosinaldo PAITAN LEONARDO

ASESOR

Dr. Luis Fernando VILLEGAS TORRES

Lima, Perú

2026



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Paitan, D. (2026). *Diletantismo y profesionalidad en la crítica de arte en Lima (1887-1920)*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Diego Rosinaldo Paitan Leonardo
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	47159101
URL de ORCID	https://orcid.org/0009-0006-5343-8729
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Luis Fernando Villegas Torres
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	43125803
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-3899-240X
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Patricia Cristina Ciriani Espejo
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	47827308
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Sofia Karina Pachas Maceda
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	25838642
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Maria Eugenia Rocío Yllia Miranda
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	09926358
Datos de investigación	

Línea de investigación	E.2.10.7. Arte y cultura visual
Grupo de investigación	Literatura y arte: prensa, cultura visual y redes trasatlánticas entre Europa y América Latina – LITARTMO
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento
Ubicación geográfica de la investigación	Edificio: Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Cercado de Lima Dirección: Av. Universitaria con Av. Venezuela Latitud: -12.05642315 Longitud: -77.08433269016213
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Enero 2020 – Marzo 2026
URL de disciplinas OCDE	Historia del Arte https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02

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

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
DE GRADO ACADÉMICO DE MAGISTER

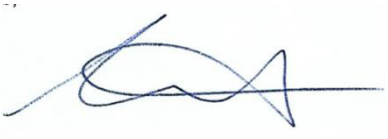
A los diez días del mes de marzo de dos mil veintiséis, siendo las 12.00 horas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores Mg. Patricia Cristina Ciriani Espejo (Presidenta), Dr. Luis Fernando Villegas Torres (Asesor), Dra. Karina Sofía Pachas Maceda (Informante), Mg. María Eugenia Rocío Yllia Miranda (Informante) para calificar la sustentación de la tesis titulada **Diletantismo y profesionalidad en la crítica de arte en Lima (1887-1920)**, presentada por el señor **Diego Rosinaldo Paitan Leonardo** bachiller en Arte, para optar el Grado Académico de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

Excelente (19) Diecinueve

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Magíster en Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte al bachiller **Diego Rosinaldo Paitan Leonardo**.

El acto académico de sustentación concluyó a las **13.55** horas.



Mg. Patricia Cristina Ciriani Espejo
Presidenta
Profesora Asociada T.P.



Dr. Luis Fernando Villegas Torres
Asesor
Profesor Asociado T.P.



Dra. Sofía Karina Pachas Maceda
Informante
Profesora Principal D.E.



Mg. María Eugenia Rocío Yllia Miranda
Informante
Profesora contratada

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América

Anexo 1
CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo, **Luis Fernando Villegas Torres** en mi condición de asesor acreditado con el Dictamen de la **UPG N° 015-UPG-FLCH-2024,** de la tesis cuyo título es **Diletantismo y profesionalidad en la crítica de arte en Lima (1887-1920)**, presentado por el **bachiller**/ magíster/ **Diego Rosinaldo Paitan Leonardo,** para optar el grado académico de **magíster** en **Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte**, CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante la plataforma PIDS, el documento evaluado cuenta con el 4% de similitud, nivel PERMITIDO para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional.**

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del grado académico de magíster en **Arte Peruano y Latinoamericano con mención en Historia del Arte**.

Lima, 07 de enero de 2026

Firma del Asesor 

Nombres y Apellidos del asesor: **Luis Fernando Villegas Torres**

DNI: 10866524

* Según corresponda: bachiller, magíster, doctor; título profesional o título de segunda especialidad

La vigencia del presente certificado corresponde a un período de noventa (90) días desde la fecha de su emisión; siempre que no haya observaciones en el texto durante el proceso de revisión por el jurado informante o surja alguna contingencia.

Resumen

Esta investigación analiza la crítica de arte en Lima entre 1887 y 1920 a través de dos naturalezas de crítico, el diletante y el profesional. Se establece a partir de su identificación las especificidades de dichas naturalezas, las características de su juicio de valor, el bagaje conceptual aplicado, para congregar una relación de oficiantes que incentivaron el interés colectivo y educación del gusto en el público a través de la prensa escrita activa en esos años. Los años comprendidos son determinados por el ingreso a la prensa escrita de Teófilo Castillo y la actividad sostenida por Emilio Gutierrez de Quintanilla en 1887 —en paralelo con la reactivación del periodismo ilustrado local posguerra— hasta el exilio de Teófilo Castillo hacia Tucumán en 1920 —y la legitimidad institucional que acoge la iniciada Escuela de Bellas Artes—.

Palabras clave: Historiografía artística, mediación cultural, formación del gusto, modernidad estética.

Línea de investigación: Teoría y crítica del arte

Abstract

This research analyzes art criticism in Lima between 1887 and 1920 through the lens of two types of critics: the dilettante and the professional. Based on their identification, the study establishes the specificities of these types, the characteristics of their value judgments, and the conceptual framework they employed. This leads to a compilation of figures who fostered collective interest and cultivated public taste through the print media active during those years. The period covered is defined by Teófilo Castillo's entry into the print media and the sustained activity of Emilio Gutiérrez de Quintanilla in 1887—coinciding with the reactivation of local postwar intellectual journalism—up to Teófilo Castillo's exile to Tucumán in 1920—and the institutional legitimacy granted by the newly established School of Fine Arts.

Keywords: ***Art historiography, cultural mediation, taste formation, aesthetic modernity.***

A Marianela

Cada uno de nosotros es, sucesivamente, no *uno*, sino *muchos*. Y estas personalidades sucesivas, que emergen unas a otras, suelen ofrecer entre sí, los más raros y asombrosos contrastes.

José Enrique Rodó, *Motivos de Proteo* (1917)

Nihil est divinius quam omnia scire.

Athanasius Kircher, *Ars magna sciendi sive combinatoria* (1669)

TABLA DE CONTENIDO

Resumen-palabras clave- línea de investigación **II**

Abstract-key words **III**

Dedicatoria **IV**

Índice **VI**

INTRODUCCIÓN……...1

Capítulo I ……..…….……12

Avatares sobre el diletantismo y la profesionalidad en la crítica de arte en Europa y America en el transito de siglos XIX y XX…….…….….12

1. La crítica de arte: entre el diletantismo y la profesionalidad en Europa y América en el tránsito de siglos XIX y XX…….……..…….……12

1.1.Delimitaciones conceptuales…….……13

1.1.1. La crítica de arte……..…..……13

1.1.2. El diletante……...17

1.1.3. El profesional……...21

1.2. El diletantismo y profesionalización en la crítica artística entre Europa y Latinoamérica en los siglos XIX y XX…….…..……25

1.2.1 Europa…….……25

1.2.2. Latinoamérica……..…….….30

1.2.2.1. México……31

1.2.2.2. Argentina…….34

1.2.2.3. Chile……36

1.2.2.4. Colombia…….37

1.3. Crítica y arte en la transición de siglos XIX y XX en Lima…..……..…..40
1.4. Las tipologías del discurso crítico hábiles en Lima……..…46
1.4.1. Descriptiva……..……..…….47
1.4.2. Crónica…….……..…48
1.4.3. Diálogo razonado……..…….……50
1.4.4. Bitácora…….…….……52

Capítulo II……54
La crítica de arte diletante en Lima (1887–1920)…….……..54
2. Los diletantes en el tránsito de los siglos XIX y XX.……55
2.1. En el anonimato……..…….……61
2.1.1. Tric–trac……..……..62
2.1.2. JLM……64
2.1.3. Uno que dice las cosas claritas…….…….64
2.1.4. Alonso Quijano……..……65
2.1.5. Aloysius…….67
2.2. Más allá del anonimato……..……..……..74
2.2.1. Diálogos entre literatura y arte en el tránsito de los siglos XIX y XX.….77
2.2.1.1. Luis Fernán Cisneros (1882–1952)…….77
2.2.1.2. Domingo Martínez Luján [Domingo del Prado] (1875–1933)……..……..……79
2.2.1.3. Juan Manuel Osorio……81
2.2.1.4. Manuel Augusto Bedoya [El Primo Basilio] (1888–1942]….……..…….….83
2.2.1.5. José Gálvez Barrenechea (1885–1957)…….……..92

2.2.1.6. Antonio Garland (1891–1958)……..……..……94

2.2.1.7. Clemente Palma (1872–1946)…….……96

2.2.1.8. Zoila Aurora Cáceres (1872–1958)……..…..……100

2.2.1.9. Abraham Valdelomar (1888–1919)……..……103

2.2.1.10. José Carlos Mariátegui (1894–1930)..……109

2.2.1.11. Luis Varela y Orbegoso [Clovis] (1878–1930)…..….121

2.2.1.11. Carlos Solari Concha [Don Quijote] (1883–1932)….128

2.2.1.12. Maria Wiesse [Myriam] (1894–1964)……..……..….131

2.2.2. Atisbos filosóficos sobre arte…….……..135

2.2.2.1. Juan Tassara…….……..…135

2.2.2.2. Ventura García Calderón (1886–1959)…….……136

2.2.2.3. José García Calderón (1888–1916)…….……..139

2.2.3. El arte de escribir. La crítica de arte por artistas…….……142

2.2.3.1. Carlos Jiménez (1872–1911)……..…..……..142

2.2.3.2. Herminio Arias de Solís (1881–1926)..……..…..….144

2.2.3.3. Alberto Pareja de Mijares [Pierrot]…….…..145

2.2.3.4. Enrique Domingo Barreda y Laos (1879–1944)..…..…150

2.2.3.5. Alberto Jochamowitz (1881–1974)……..…..…151

2.2.3.6. Juan Guillermo Samanez (1870–1928)…….157

2.2.3.7. Manuel Huerta…….……..…163

Capítulo III…….…..166

La crítica de arte profesional en Lima (1887–1920)…….166

3.1. Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1858–1935). Hermandad de la historia, estética y la crítica…….……171

3.1.1. Pintura de historia…….……...…….173

3.1.2. La crítica y los concursos de arte…….……175

3.1.3. El arte nacional…….…..……..177

3.1.4. Patrimonio y divulgación histórico–artística……...…179

3.2. Federico Larrañaga (1874–1911). La observación como médula……..182

3.2.1. La pintura nacional ……..…….…….……...…183

3.2.2. Escultura……..…….……..…..……199

3.2.3. Arquitectura…… 206

3.2.4. El arte moderno…….……..….208

3.2.5. Patrimonio, academia y museo……..…….……212

3.3. Teófilo Castillo (1857–1922). El crítico–artista profesional…….…….……214

3.3.1. El Perú prehispánico…….…….……..221

3.3.1.1. Arquitectura…….……..……228

3.3.2. El arte virreinal……233

3.3.2.1. Pintura virreinal…….……237

3.3.3. El arte y la mujer…….…….240

3.3.4. La fotografía…….…….…..……245

3.3.5. La crítica a los críticos……..…….…..…247

3.3.5.1. El artista versus el critico. Benjamín Mendizábal y Teófilo Castillo…….…..250

3.3.6. El artista nacional…….…..….257

3.3.6.1. El artista peruano regional…….273

3.3.7. El artista internacional…….…280

3.3.8. Las artes decorativas……..…….296

3.3.9. La caricatura……302
3.3.10. Escultura……..……..312
3.3.11. Impresionismo…….……..319

Conclusiones…….328

Referencias…….……..……335

Anexos……..……363

Introducción

La práctica del juicio crítico durante el siglo pasado ha posibilitado a nuestros días el constante desarrollo de una historia de las artes visuales, gracias al soporte del agudo ensayo/opinión hasta de procesos estructurales demostrables que denominamos teorías. Si bien se instrumentalizaron a las voces críticas en estudios científicos parcialmente sistémicos y, en todo caso, de difusión cultural en la actualidad, afronta la profunda problemática de saber cuáles fueron los artífices y sus medios/modos viables al elaborar cuerpos estéticos; interrogante que acompaña la duda ontológica sobre qué es un crítico de arte y quienes están facultados para opinar sobre materia artística antes que otros.

Efectivamente, en un repaso fugaz por indagaciones metódicas sobre el arte peruano no siempre queda acreditado con justicia aquellos conocedores, eruditos y aficionados de prensa que posibilitaron enfoques particulares de análisis sobre disciplinas y géneros artísticos, al igual que los mecanismos de emisión, características ideológicas, y organización de objetos de estudio (artistas, obras, espacios e instituciones referidas). Esta responsabilidad es compartida con las exiguas investigaciones sobre la historia de la crítica de artes visuales, además del campo artístico y sus controles de legitimidad que han permitido la supervivencia de determinados críticos y artistas. De acuerdo a las expectativas, los antecedentes y al lenguaje de la época, definimos a dos grupos: diletantes y profesionales. La pesquisa de ambos conceptos–agrupaciones, vitales por su incursión explicita en la misma crítica de arte, no tuvo continuidad en la historiografía del arte peruano, salvo algunos autores que trataron el campo artístico limeño de las décadas en tránsito entre el siglo XIX y el siglo XX.

En ese sentido, esta investigación centra su análisis en la figura del crítico diletante y el crítico profesional en el escenario artístico de Lima a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, a través del estudio de los criterios valorativos ante los objetos artísticos hábiles. Es necesario precisar, desde un inicio, que el germen de esta tesis fue

un proyecto centrado exclusivamente en la figura del crítico de arte Federico Larrañaga. Esta decisión se adoptó tras la culminación de dos procesos de investigación estrechamente vinculados. El primero fue la publicación, en 2018, de nuestro estudio sobre la serie de ensayos *En viaje. Del Rímac al Plata* de Teófilo Castillo, desarrollado inicialmente como tesis de licenciatura y que derivó, en gran medida, en el libro *El ojo en la palabra* (2019). En ambos trabajos se buscó esclarecer la relevancia de Teófilo Castillo más allá del ámbito peruano, situándolo dentro del concierto latinoamericano. Sus desplazamientos por el sur andino peruano, así como por países vecinos como Bolivia, Chile y Argentina, posibilitaron el abordaje de tópicos conceptuales, artistas, obras y espacios que hasta entonces no habían sido atendidos por los estudios sobre crítica artística ni por la biografía documental del pintor.

El segundo proceso se inició en 2022, cuando se ampliaron las observaciones sobre los artistas latinoamericanos analizados por Castillo a partir de la conferencia *Teófilo Castillo*. *Una travesía por el arte en Latinoamérica*, presentada en el Programa de Historia y Arte Peruano de la Biblioteca Nacional del Perú. Los resultados de esta investigación se publican aquí de manera inédita. A ello se suma un antecedente clave: en 2019 propusimos un marco crítico de transición entre fines del siglo XIX y comienzos del XX en el curso *Historia y Arte Peruano: Rumbo al Bicentenario*, organizado igualmente por la Biblioteca Nacional del Perú. Este espacio permitió establecer precedentes sobre la institucionalidad cultural y las competencias profesionales contemporáneas a Castillo.

En ese contexto emergió la figura de Federico Larrañaga como un crítico de arte reconocido por el propio Castillo, lo que motivó inicialmente su selección como objeto de estudio particular. No obstante, insistir en un análisis exclusivo de un solo agente resultaba restrictivo frente al avance alcanzado por la investigación, que apuntaba a interrelacionar los discursos críticos dentro de un periodo histórico definido. Por ello, tras la revisión sistemática de las fuentes documentales y la consideración de factores coyunturales de orden extraprofesional, el proyecto fue reformulado. El nuevo enfoque se orientó a examinar las propiedades ontológicas de la crítica de arte en un marco temporal específico, comprender las particularidades estéticas de sus principales

representantes, las disputas de legitimidad entre sus coetáneos y, finalmente, interpretar el alcance y la densidad de sus reflexiones sobre el arte.

Bajo esas prerrogativas, el marco contextual de la tesis prioriza la critica artística vertida en Lima, como fuentes primarias, interrelacionadas con documentos secundarios, mientras que el espacio temporal asumido en esta investigación inicia en 1887, año en que coinciden los escritos iniciáticos sobre arte del pintor y crítico de arte Teófilo Castillo y la actividad intelectual del escritor Emilio Gutiérrez de Quintanilla en la muestra del Centro Artístico de Lima. El extremo opuesto es 1920, fecha que marca el exilio de Castillo a Tucumán y el ocaso de su legitimidad crítica local, irónicamente en sincronía con la emergente institucionalidad artística gravitante en torno a la Escuela de Bellas Artes de Lima. En ese lapso temporal, se particulariza un grupo aficionado de escritores, historiadores, poetas y periodistas que participan de la opinión artística, que comparte el escenario con tres hitos profesionales: Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Federico Larrañaga y Teófilo Castillo. Es importante consignar que las dos naturalezas en estudio son maleables debido a que los críticos pueden poseer ambas, ya sea unidireccional, de carácter transitivo o interrelacionado.

Nuestra hipótesis define que la crítica de arte realizada en Lima entre 1887 y 1920 fue practicada por dos naturalezas de crítico de arte, el diletante y el profesional, cuyos discursos incidieron en el fomento artístico al público local a través de conceptos como la fidelidad histórica, lo moderno, el impresionismo, el paisaje nacional, el artista local y la tradición. El crítico diletante y el crítico profesional son, más que a una transición evolutiva–unidireccional, modulaciones de intensidades analíticas, diferenciándose en la especialización gradual de tópicos, así como en la introspección disciplinar, a fin de comprender sus alcances y posibilidades.

Esta investigación aporta información al estudio de la crítica de arte en el Perú en el tránsito de los siglos XIX al XX a través del análisis de dos naturalezas de crítico de arte que interactuaron con los objetos artísticos en la transformación de su identidad y dimensión —desde lo pasado a lo contemporáneo, lo público y privado— centrado,

además dentro de un grupo no abordado en estudios anteriores. El diletante está predispuesto al examen breve, con intuición premeditada, tentado a lo moderno antes que lo pretérito, arbitrario en su visibilidad y consecuencia conceptual. El profesional se perfila a través de cuatro estamentos: periodicidad (frecuencia), visibilidad, intensidad (actualidad histórica) y repercusión (individual–colectiva), que, cumplimentados en su quehacer, posicionan como hitos a tres críticos profesionales: Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Federico Larrañaga y Teófilo Castillo. El rol gravitante del crítico, indistintamente de su naturaleza, permitió la ejecución de un programa intensivo de educación del gusto artístico, que vinculó a diferentes escalas la atención de público nacional, amparado en conceptos que mediaban la producción nacional frente a la foránea.

Concebimos como un imperativo comprender la legitimidad del discurso crítico y la interrelación/consecuencia en el sistema de las artes a nivel local. Esta identificación y reconocimiento permiten examinar la pluralidad de voces enfocadas a interpretar el proceso artístico a través de pretensiones conceptuales individuales, aunque de alcance colectivo. También es meritorio valorar a través de los juicios críticos la construcción de los artistas relegados y consagrados en la historia del arte a nuestros días.

Esta problemática nos arroja que definir una historia de la crítica de arte en el Perú es una entidad imaginaria aún. A pesar de ello, existen estudios que han construido una imagen transitoria sobre oficiantes, textos y naturalezas entorno a la crítica de arte local.

Entre los antecedentes, merecen particular atención los estudios de Alfonso Castrillón (1980, 1981, 1993, 2018) sobre la crítica de arte en Lima. De hecho, su producción intelectual fue un estímulo vital para esta tesis y de anteriores investigaciones sobre el campo artístico latinoamericano. En el ensayo pionero sobre los diletantes, donde define a aquel grupo cuyo concepto acuña y que aquí retomamos, los distingue como miembros de la burguesía mercantil y agro–exportadora, constituidos como críticos “aficionados” que comentan sobre arte como proyección socioeconómica (Castrillón, 1980). El citado estudio se sitúa dentro del esquema de la teoría social con enfoque en

el materialismo histórico, especialmente las directrices del esteta Juan Acha (1992), concentrado en el radio de actividad de mayor frecuencia del crítico, la práctica del arte y la inserción–visibilidad del público afín al sistema de las artes (producción, distribución y consumo). Mérito aparte significó congregar al grupo selectivo de exponentes en dos cualidades verificables a la propuesta del autor —el arte asumido como religión (el crítico como clérigo de un dogma ideal) y afiliada al estilo *art nouveau*—, aunque el punto débil resultó la clasificación de Federico Larrañaga, atribuido como diletante, a pesar que varios intelectuales contemporáneos, incluido Castillo, lo posicionan como profesional. Según Castrillón (1981) Castillo instituye la crítica profesional en Lima entre 1914 y 1919.

La confrontación entre Castillo y José Carlos Mariátegui en 1914 revela el ímpetu subversivo de este último que esconde tras su esteticismo modernista y decadentista por "interferir con la cotidianeidad oligárquica" (Bernabé, 2017, p. 22). Esta percepción evoca la postura disruptiva de Castrillón (2017, p. 58) quien le confiere el mote —y por ende otra individuación— de crítico "ideológico" por trascender el objeto material y redirigirse hacia la función de la imagen; mejor aún, a la interrelación con su fenómeno histórico; de gusto literario "modernista" pero indefinido en artes plásticas; y consignado a un género, crítica, cómo "testimonio de circunstancias", espacio dialéctico de sensaciones. Por otro lado, los estudios de Villegas (2008, 2016) se abocaron en exclusiva a Castillo —con breves apariciones de críticos coetáneos— y fragmenta su función crítica–pictórica en dos planos, el binomio tradición–nacionalismo, en las vías representadas del paisaje natural, la evocación virreinal y lo prehispánico. Por otro lado, investigaciones como los de Leonardini (2015) y Pachas (2009) abordan a críticos coetáneos como Clovis [Luis Varela Orbegoso] y Evangelina [Zoila Aurora Cáceres]. Se percibe en Clovis, una "neutralidad" en sus preferencias estéticas, versadas a través del ejercicio literario y periodismo cultural, mientras Evangelina transita versátil en diferentes manifestaciones artísticas y una explicita afinidad política afiliada al feminismo. Entre otros estudios pueden considerarse al de Karla Robalino (2009) quien aborda la producción crítica de Carlos Solari Concha [Don Quijote] en el oncenio

gubernamental de Augusto B. Leguía. Celia Rodríguez (2015) propuso como líneas de estudio el naturalismo y academicismo en la escritura de Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Finalmente, Paitan (2019) y Saldaña (2020) abogan por la actitud profesional de Castillo y Larrañaga, respectivamente.

Un estudio más ambicioso, y que comprende amplios espacios y tiempos culturales, es el de Manuel Marcos (2014). El autor ejecuta un marco de procesos de análisis sobre la función de la crítica desde fines del virreinato al siglo XX en Lima, confrontando la visión eurocentrista de clasificaciones restrictivas hacia una interrelación con tendencias y movimientos socioculturales.

Desde el plano latinoamericano, existen estudios significativos que delimitan el enfoque selectivo del objeto "crítica de arte". Fermín Fevre en *América en sus artes* (1984), propuso criterios de comprensión sobre el origen de la crítica artística latinoamericana, sumada a la naturaleza del conocedor y el crítico–artista especializado. A partir de los escenarios argentino y chileno, debe considerarse la organicidad y asiduidad objetiva desde una voluntad para privilegiar a un juicio valorativo como "crítica de arte" entre otras formas de comunicación, antes que asumir por defecto un criterio temático, cronológico, incluso, la historia individual del productor (enfoque *vasariano*); importa en cualquier escenario el análisis formal y compositivo de la obra.

Como extensión de la complejidad del origen o hitos parametrados, Carla Silva en *La crítica de artes visuales en Chile* (2013), apela a la flexibilidad de la función mediadora de la crítica para modificar su condición de "juicio" a un aspecto especifico de lo comunicativo bajo el término —genérico— *escritura crítica.* Guarda similitud con la postura de Rita Eder (1997, p. 8) desde el espacio mexicano sobre la lectura de la crítica ante el campo artístico: la obra de arte es objeto integral del sistema de las artes, por lo que su interrelación forma parte del discurso crítico. De hecho, Justino Fernández (1997, p. 12), tras diferenciar las distintas profesiones del grupo de productores críticos, departidos entre los aficionados y los "propiamente críticos", retoma una clara vindicativa *venturiana* al homologar sus pretensiones desde una condición compartida:

el juicio de valor es innato de la naturaleza humana, sin prerrogativas de marcos temporales históricos.

Tema compartido con el de crítica, y como acepción para seleccionar escritos definidos como crítica de arte, lo provee Lionello Venturi. Se aplica el concepto de *literatura artística* como el cúmulo de referencias ideológicas disponibles e inmersas en textos de estética, historia del arte, filosofía y tratadística, que contienen juicios de valor (Venturi, 2017). Razón para superar las condiciones ideológicas que depuran su practicidad contemporánea de "análisis de obras contemporáneas" desde un "texto público". Esto responde, además, como diálogo con la postura de Marcos (2014) con la legitimidad de la escritura crítica de algunos exponentes, que especialistas como Juan Acha, Mirko Lauer y Juan Manuel Ugarte Eléspuru han denegado como textos de crítica y críticos del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Las circunstancias inestables en el desarrollo orgánico de las artes se correlacionan con el quehacer del oficio crítico, sin embargo, a pesar de ello, las condicionales de los tiempos históricos de transición suscitan modalidades especiales.

Respecto a la metodología, empleamos el método histórico–crítico, que permite una evaluación sistemática de las fuentes documentales y establece pautas para un procedimiento riguroso en la interpretación de los textos. Además, consideramos los valores de juicio de la crítica de arte desde la argumentación de Fermín Fevré (1984) y Angel Rama (1998), bajo el precepto que la producción de la crítica artística peruana es un fenómeno, aunque relacionable, disímil del proceso cultural occidental. Esto es necesario para situar una definición de crítica de arte que incluya, por su extensión a través del quehacer y las redes culturales, al campo artístico.

Respecto al marco conceptual, aunque acogemos la iniciativa de Alfonso Castrillón (1980) al aplicar el concepto de diletante, este autor no rastrea antecedentes ni variaciones de significado interrelacionadas, por lo que nuestra posición original determina partir de bases referenciales más diversificadas para establecer los alcances de la orientación aplicada. El término diletante procede del italiano *dilettanti*, derivado

del latín delectare (deleite) y *delectus* (criterio) que, sumado a su vocablo italiano *dilettare* (agradar), remite a la práctica y difusión de placeres discernidos, tanto del propio como del emitido. En el transcurso del siglo XIX hacia nuestra actualidad se invistió de un aura despectiva. Se emparentó con el galicismo *amateur* del ámbito deportivo y se remitió a la idea del aficionado en contraposición a la del profesional, es decir, reducido a la inconsistencia, banalidad y de estructuras conceptuales efímeras.

Sobre el término profesional, partimos del concepto profesión, cuya etimología encierra en sí misma desinterés, ya que profesar alude, además de ejercer un saber o una habilidad, creer y confesarlo públicamente; su raíz latina implica la acción y efecto de expresar (Fernández, 2001, p. 24) sin menoscabar en los medios e instrumentos. Sostenemos que está emparentada con una autocomprensión de la capacidad funcional en favor de un autodesarrollo disciplinar, así como una ascensionalidad de las inserciones favorables según los estamentos sociales en los que interactúa. Esto se emparenta a la postura de Freidson (2001, p. 32) quien asume una acepción conceptual referida a la capacidad organizativa e institucional de la profesión (u ocupación) denominada "profesionalismo". Esta noción supera la superflua elevación del estatus ya que produce "identidades ocupacionales distintivas" que repliegan a otras profesiones e incluso terminan siendo opuestas.

Finalmente, la crítica de arte, de acuerdo a Venturi (2017), es el juicio de valor sobre las obras de arte a través de tres factores: el pragmático o experiencia intuitiva, el conceptual o el bagaje ideológico que constituye los mecanismos conceptuales, y el psicológico, o el estado emocional que afecta el juicio de valor, pero desde el pensamiento crítico referente al arte. Esta definición precisa la magnitud del crítico poseedor de una carga intrínseca diversa que se expresa de forma "material" a través de sus escritos. Acogemos también el concepto de literatura artística, que valida los juicios de valor de escritos sobre arte que responden a la crítica artística como tal.

Respecto a los objetivos de la investigación, el general es analizar las ideas estéticas y artísticas que giraron en torno a dos naturalezas, el crítico de arte diletante y el crítico

profesional entre 1879 y 1919 en Lima. Los objetivos específicos son examinar los modelos de crítica de arte activos en Lima a fines del siglo XIX e inicios del XX; definir la naturaleza del crítico diletante y profesional; distinguir las particularidades conceptuales de la crítica ejercida por los diletantes y determinar las estrategias discursivas de los críticos profesionales.

El tipo de investigación aplicado es de corte ideológico. El proceso de investigación fue desarrollado en cuatro etapas. En primer lugar, se recopilaron documentos primarios y secundarios. En segunda instancia, procedió una clasificación nominal, temporal, contextual y temática de los documentos consignados. El tercer paso fue el análisis del material de estudio. Finalmente, la cuarta etapa concluyó, tras revisiones reiteradas sobre imagen y texto, en la elaboración del cuerpo de la investigación, conclusiones y anexos.

La selección de objetos de estudio primarios fueron los escritos publicados en prensa (revista, periódico y libro) de críticos de arte entre 1887 y 1920 en Lima. Debido a ello, y ante la precariedad de algunas fuentes indisponibles, también se han considerado las transcripciones, compilaciones y antologías editadas posteriormente. Asimismo, como fuentes secundarias fueron empleados textos coetáneos relacionados a los tópicos y/o exponentes abordados, incluyéndose también los de orientación metodológica, teórica y artística de investigadores del siglo XX.

Respecto a los autores consignados del grupo diletante figuran un grupo bajo seudónimos y anonimatos, seguido de críticos con nombres personales declarados como Luis Fernán Cisneros, Domingo Martínez Luján [Domingo del Prado], Juan Manuel Osorio, Manuel Augusto Bedoya [El Primo Basilio], José Gálvez Barrenechea, Antonio Garland, Clemente Palma, Zoila Aurora Cáceres [Evangelina], Abraham Valdelomar, José Carlos Mariátegui [Juan Croniqueur], Luis Varela y Orbegoso [Clovis], Carlos Solari Concha [Don Quijote], María Wiesse [Myriam], Juan Tassara, Ventura García Calderón, José García Calderón, Carlos Jiménez, Herminio Arias de Solis, Alberto

Pareja de Mijares [Pierrot], Enrique Domingo Barreda, Alberto Jochamowitz [Juan Boltrafio], Juan Guillermo Samanez y Manuel Huerta.

Respecto al grupo profesional, se han seleccionado los escritos más representativos del pensamiento estético y ejercicio crítico de Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Federico Larrañaga y Teófilo Castillo. Aunque esta selección prioriza los artículos sobre arte fue pertinente afiliar a la investigación escritos de diferente naturaleza, aunque vinculados o demostrativos de la retórica estética.

Las fuentes de estudio fueron recopiladas de órganos escritos como *Actualidades* (1903–1908), *Colónida* (1916), *Cultura* (1915), *El Comercio* (1839–), *El Nacional* (1865–1903), *El Perú Ilustrado* (1887–1892), *Ilustración Peruana* (1909–1913), *Iris* (1893–1894), *La Prensa* (1903–1984), *La Crónica* (1912–1990), *La Revista de Lima* (1859–1863, 1873), *Mercurio Peruano* (1908–2018), *Neblina* (1896–1897), *Pelele* (1915), *Prisma* (1905–1907), *Revista de Bellas Artes* (1919–1922), *Siluetas* (1908), *Variedades* (1908–1932). Las fuentes secundarias lo conforman estudios posteriores que instrumentalizan las fuentes, de forma directa o indirecta, en libros, tesis, artículos científicos y de opinión (prensa escrita y digital). Los principales repositorios de las fuentes primarias y secundarias son la Biblioteca Nacional del Perú, la Biblioteca Central Pedro Zulen de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Biblioteca César Vallejo del Congreso de la República del Perú, la Biblioteca del Instituto Riva–Agüero, la colección digital del *Ibero–Amerikanischen Institut*, y biblio–hemerotecas particulares.

Sobre la estructura de la investigación, el contenido del primer capítulo aborda las consideraciones preliminares de la crítica de arte en la polaridad conceptual de dos naturalezas, el diletante y el profesional. Para ello se especifican las referencias históricas de ambos términos. Finalmente, se establecen los modelos de crítica artística activa, en el tránsito de siglos estudiados, los que a su vez se distinguen como criterios clasificatorios: descriptiva, crónica, dialogo razonado y bitácora. El segundo capítulo desarrolla los contenidos valorativos de los críticos de arte diletantes, los cuales han

sido divididos según el anonimato, autoría y afiliación temática (diálogos entre arte y literatura, crítica con atisbos filosóficos y la crítica por artistas). El tercer capítulo lo conforma el grupo profesional, bajo tres personalidades, Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Federico Larrañaga y Teófilo Castillo. Debido a la extensión, solo se añaden como anexos cuatro transcripciones de críticas, a modo de ejemplificar el material de estudio.

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo fraterno de varias personas. Corresponde el agradecimiento inicial a Fernando Villegas, a quien aprecio por su confianza en este proyecto desde el inicio y su asesoría durante varios años. A Ramón Mujica, cuya amistad acompañada de consejos intelectuales y humanitarios me iluminaron sobre pasajes conceptuales, sensibles y solventes. A Maria Eugenia Yllia, Sofía Pachas y Patricia Ciriani por su tiempo y recetarme diversas observaciones especializadas ante los resultados de la investigación. A Gabriel Ramón Joffré por esclarecer mis presunciones sobre la meta–arqueología peruana. De la misma forma, mi gratitud plena hacia Alfonso Castrillón, Jorge Villacorta, Luis Sihuacollo, Juan Gómez, Daniel Vifian, Marco Caparó, Manuel Marcos Percca, José Torres Böhl, Nanda Leonardini y Chai–Lian Kang cuyas asistencias documentales, interpretativas y amistosas fueron reveladas en distintas partes del desarrollo de la tesis. En paralelo, agradezco a Rebeca Rivas Ochoa y Jorge Chávez Felices, cuyas dolorosas partidas no disipan la inspiración que dejaron en esta tesis, sino que constituyen un homenaje simbólico a su memoria. No quiero dejar de agradecer a mis padres Lucio y Teodora, por su ayuda incondicional, al igual que a mis hermanos. Mención honrosa recibe Enma Romero, quien me apoyó como un hijo suyo. Finalmente, y en un espacio importante, esta tesis va dedicada a Marianela, quien junto a nuestro Mateo representa mi columna de cariño, conciencia y cable a tierra, por quien absolutamente nada hubiera sido posible, y cuya compañía entre los azares del tiempo y ante distintas condiciones, aprecio con sinceridad. Para ella, mi profundo amor.

Capítulo I

Avatares sobre el diletantismo y la profesionalidad en la crítica de arte en Europa y América en el tránsito de siglos XIX y XX

> Todo evoluciona y se mejora: tanto las cosas como las ideas. Estas principalmente, que aun manteniendo en el fondo en la esencia principios inalterables, se revisten para difundirse, de formas distintas a las usadas en épocas pretéritas.
>
> Federico Elguera, *La vida moderna* (1926)

Abordar la transitoriedad de dos fenómenos de la crítica artística, el diletantismo y la profesionalidad, conlleva a una impostergable delimitación conceptual, y no menos ontológica, de términos como crítica y crítico de arte, diletante y profesional. De hecho, es imperativo revisar aunque sea furtivamente sus aplicaciones en el contexto europeo y latinoamericano, para precisar trasferencias y disimilitudes metódicas sobre las secuencias analíticas de los criterios de juicio hábiles en Lima en el tránsito de siglos. La siguiente sección, entorno a la crítica y práctica artística entre los siglos XIX y XX en Lima, recoge información sobre agentes culturales del campo artístico en estudio; en seguida, se analizan cuatro modelos de crítica de arte activos en Lima, a través de su constatación en casos de estudio, para facilitar la identificaciones de los estilos que el crítico de arte desarrolla en su análisis.

1. La crítica de arte: entre el diletantismo y la profesionalidad en Europa y América en el tránsito de siglos XIX y XX

En el tránsito de los siglos XIX al XX, la crítica de arte en Europa y América se configuró, dentro de sus propias naturalezas disimiles, como un campo en tensión, atravesado por prácticas, discursos y actores de naturaleza arbitraria. Lejos de constituir una actividad homogénea y plenamente institucionalizada, la crítica artística fue un híbrido procreado entre la interacción sensible de la literatura y las bellas artes, el cual osciló entre el ejercicio diletante, ligado al gusto personal, la sociabilidad letrada y el periodismo cultural, y los intentos de profesionalización asociados a la especialización, la formación académica y la legitimación del juicio estético. Las lineas siguientes proponen una aproximación conceptual a dicho escenario, estableciendo las bases teóricas necesarias para comprender las nociones de crítica de arte, diletantismo y profesionalidad en el campo peruano, así como las transformaciones culturales sucedáneas.

1.1.Delimitaciones conceptuales

1.1.1. **La crítica de arte**

La historiografía conceptual sobre el crítico y su producto, la crítica de arte es abundante, pero al mismo tiempo indispuesta a sentar un perfil único del oficiante. Partiendo de la raíz griega *krinein,* el concepto común de crítico es aquel que estima a través de un juicio de valor la calidad de una obra artística. La naturaleza del crítico de arte ha pasado por diferentes etapas en relación a los contextos culturales donde se han desarrollado, principalmente la historiografía occidental se ha acentuado en Europa y Norteamérica, seguido de Latinoamérica.

Durante los siglos XVIII y XIX, el término "crítico" contenía las acepciones de *connoisseur* (conocedor) y *cicerone* (guía), ambos recordatorios eruditos del pensamiento crítico sobre arte, pero diferenciados por el tratamiento que brindan. El primero fue visto desde el enfoque positivista, por su cualidad de determinar la calidad, atribución y autenticación de obras, ligado al mercado y al museo como una forma temprana de metodología histórica del arte (Corin, 2021, pp. 1–3); mientras el segundo,

afincado como guía de museos y galerías, también lo fue de diversiones públicas y culturales para público foráneo principalmente, lo cual escapa del amplio margen de análisis documentario[1]. Sin embargo, a veces es compleja la distinción esencial del cúmulo de características que comprenden las labores del crítico en la etapa moderna, específicamente en el tránsito de los siglos XIX y XX. Al igual que el término *cicerone*, el *connoisseur* también fue configurado, de acuerdo a las coyunturas culturales a insertarse, como aval de conocimiento, pero también de superficialidad.

De cualquier forma, la crítica de arte es una disciplina que se apoya de otras ramas para retroalimentarse, por lo que su rigurosidad está relacionada con la discusión sobre la profesionalidad[2], en tanto se considera un mecanismo de desarrollo, que depende de su proliferación y acentuación en el medio cultural a través de un público que acoge sus escritos[3]. De aquel público ilustrado, posibilitado de opinar con conocimientos preestablecidos por agentes culturales e institucionales, surgen los aficionados. Estos, posteriormente, mutan de acuerdo a sus estrategias de visibilidad, receptividad e institucionalidad en críticos profesionales. En paralelo, la distribución de las labores del crítico en el tiempo también pasó por diferentes casos, considerando de acuerdo a la historiografía, que en el siglo XVIII se conformó a través de una nueva sensibilidad (De la Villa, 2003, p. 31) con la estructura que ha seguido hasta nuestros días: la enseñanza, la comercialización, la protección cultural y fomento local con trascendencia interna y externa de la obra y el artista, aspectos que contribuyeron a ser ideas convencionales en los escritos críticos. A este proceso de conformación de tópicos devienen las discusiones estéticas posibles sobre el ente que ejerce la crítica, en parte por los principios de legitimidad —autorización propia de voces reguladoras— y equitatividad —regular el pensamiento colectivo—. En la situación cultural de las repúblicas sudamericanas, se

---

[1]El caso más importante es *The cicerone* del historiador del arte suizo Jacob Burckhardt (1818–1897), escrito nominado como guía e instructor de las obras de arte en Italia. Véase Burckhardt (1908).

[2]Immanuel Kant en la *Crítica del Juicio* plantea dos conceptos que expanden la naturaleza de la crítica, la universalidad y la subjetividad (De la Villa, 2003, p. 38).

[3]Sobre este aspecto, es viable considerar la capacidad adquisitiva, posicionamiento social y visibilidad identitaria del individuo, su aculturación y/o resignificación, los conocimientos sobre arte, así como la accesibilidad a los medios escritos para corresponder sus pensamientos a la difusión de ideas del crítico.

instalaron estas condicionantes en prensa para el perfilamiento de críticos "institucionalizados", quienes decantaron a su vez con nuevas posibilidades de accionar o las que son habilitadas como legítimas, lo que les permite aumentar el criterio de observación y sustentación en el desarrollo del comentario artístico.

Otro aspecto importante es la cualidad de enjuiciar lo contemporáneo, atributo clarificado en tiempos recientes. De acuerdo con Lionello Venturi, Fevré alude a una forma tácita de la acepción "contemporánea" en la crítica de arte porque, aunque ocupada sobre objetos pretéritos, nadie escapa el ver, sentir, imaginar y pensar desde su contemporaneidad (2001, p. 20). Mientras que Venturi (2016, p. 35) observa una distinción francesa "insidiosa" en la denominación convencional de "críticos" a quienes escriben en periódicos sobre actualidad artística y como historiadores a quienes publican sobre arte antiguo, Omar Calabrese distingue que la tradición académica italiana entiende a la crítica de arte en parentesco con la historia del arte, desde los estadios "literatura artística", "critica de las artes", y en general, "discursos sobre las artes" (1993, pp. 7–8). Esta situación también compromete la instrumentalización de la historia —como disciplina— que es —y a nuestro juicio amerita ser— resignificada para tratar de comprender lo contemporáneo[4] (Macera, 2017, p. 29). En el ámbito nacional, guarda parentesco a lo que Pablo Macera se refería sobre la utilidad de los eventos pretéritos para ser trasferidos como tópicos sustanciales de análisis a procesos actuales. De hecho, esta visión no es prohibida, desatinada o desfasada, sino abnegada por la faena de compendiar la literatura artística como estructura de pensamiento estético dialéctico y diseminado en diversos tipos de escritos sobre arte, labor que no todos los investigadores están dispuestos a realizar (Lorente, 2017). El percance desde estos puntos de vista es la definición contemporánea, más frecuente, pero no por ello más válida, ya que solo responde a estructuras parcializadas por la especialización gradual acorde a las convicciones disciplinarias de nuestros días.

[4] "Creo con [Jorge] Basadre que toda historia es (debe ser) historia contemporánea. No me interesa [Augusto Bernardino] Leguía sino en la medida que puedo explicar en parte los tiempos de [Fernando] Belaunde". Macera, 2017, p. 29.

A todo esto, amerita precisar esta conjetura porque los diferentes textos de crítica —las que demuestran una postura de juicio valorativo— no fueron articuladas en la historiografía como crítica artística, incluso a sus oficiantes, por no precisar estructuras conceptuales coyunturales a los movimientos sociales del siglo XX[5], como, por ejemplo, el indigenismo y el binomio localismo–universalismo[6], además de posturas ideológicas fragmentarias como el materialismo histórico[7]. Nos sirve esta aclaración para argumentar el propósito de resituar escritos artísticos con facultades de la crítica de arte en el tránsito de siglos, así como el propósito de otorgarles legitimidad a los críticos desde la función de la crítica artística.

Sostenemos que la crítica de arte en estudio responde a una amplitud de enfoque disímil entre los centros artísticos latinoamericanos coetáneos, y sufrió ajustes metodológicos y disciplinarios en el tránsito de siglos debido a las capacidades de los críticos, fenómeno asincrónico con los centros hegemónicos europeos. De acuerdo con Ángel Rama (1998), las ciudades latinoamericanas capitalizan un nuevo ordenamiento del ciclo cultural universal (p. 17). Lima, titulada en el siglo XIX como la Perla del Pacifico, tuvo un desarrollo alternativo a la tradición cultural europea, sin ser por ello causal de "deficiencia", sino diferenciada por sus particularidades socioculturales y procesos ideológicos, incluida la irregularidad institucional de salones artísticos y la esfera de la prensa escrita, ambos espacios de circulación diletante y profesional. El énfasis de esta

---

[5]Marcos, 2014.

[6]Lauer, 2008.

[7]Acha fue intransigente con el espacio de acción del crítico y el valor del producto crítico anterior a la mitad del siglo XX al desestimar la estructura fragmentaria del sistema artístico de décadas atrás. Curiosamente, para Acha, la crítica reside exclusivamente como un ejercicio público y desde obras recientes (Acha, 1992, p. 12), parámetros que resultan discutibles sin atenuar los valores citados en el primer enunciado. En relación al primero, las zonas de interferencia virreinales y republicanas fueron disimiles a los casos europeos: el texto crítico circulante fue restringido a un grupo letrado (artistas/ artesanos y comitentes) que, en el tránsito de siglos, la asumió desde valores modernos y en un campo cultural dinámico y visible. Sobre este tópico, véase Marcos, 2014. Respecto a lo segundo, la arbitrariedad temporal de Acha es prejuiciosa al no promediar la "novedad" del objeto artístico, salvo si la innovación repercute al ser disgregante, lo cual por inercia adultera los hitos históricos —para Acha, recién a mediados del siglo XX— en favor de la deseada disrupción con tradiciones estéticas legítimas dentro de un campo artístico desenvuelto. Autores contemporáneos como Lorente no desacreditan la literatura artística (poesía, filosofía, tratadística, estética, entre otros) como fuente de la historia del gusto y la valoración crítica del arte, solo que en la actualidad resultan proyectos ambiciosos infrecuentes, dispares a la brevedad usual de las especializaciones (2017, pp.15–17).

personalización responde también a sentar que la crítica habilitada en Lima, a igual que con las obras de arte, evalúa exposiciones, colecciones, artistas —desde el estudio biográfico—, talleres, museos y centros de enseñanza privada y oficial; además de frecuentar alcances metodológicos con otras disciplinas como historia, literatura, filosofía y las metaciencias en formación y aplicación para el ámbito peruano, la arqueología y la historia del arte.

En esta investigación, el término *diletante* se emplea no como sinónimo de amateur o aficionado, sino como una categoría histórica marcada principalmente por su instrumentalización ambigua. Aunque cargado de connotaciones peyorativas —asociadas a la falta de rigor y profesionalización—, el diletantismo remite también a prácticas culturales guiadas por el gusto, el deleite y la autoformación, situadas al margen de las instituciones artísticas. Además, el pasaje del diletantismo al profesionalismo en la crítica de arte, debe entenderse no como una ruptura abrupta, sino como un proceso de autoconciencia, asiduidad y legitimación pública. La profesionalidad del crítico se define aquí por la consolidación de un criterio sostenido, el dominio progresivo del oficio y su inserción en marcos institucionales que regulan la autoridad del juicio estético. En las líneas siguientes se explicarán pormenores respecto a ambos lineamientos conceptuales.

1.1.2. El diletante

La elección del término diletante en esta investigación radica, además de la continua presencia en la prensa limeña de los años analizados, por el prejuicio adherido —en parte por los críticos "oficiales"—, del espectro de asociaciones negativas relacionadas a la torpeza, inexperiencia y carencia de adiestramiento técnico (Bryan–Wilson & Piekut, 2019). Ello no pretende eludir ni desconocer las corresponsabilidades de conceptos relacionables, aunque sin operar como sinónimos, como el galicismo *amateur* y el concepto de aficionado, sino, en todo caso, enlazarlas desde puntos comunes como la mutabilidad, el refinamiento del gusto cultural, bajo la idea de que todos son "motors of cultural making 'from below' that are distinct from 'fine art' and its institutions that

produce criteria around expertise, education and training" (Bryan–Wilson & Piekut, 2019, p. 14).

Los orígenes del término diletante, del italiano *dilettanti*, residen en el campo musical europeo del siglo XVIII (Garmendia, 2016). Del latín *delectare* (deleite) y *delectus* (criterio), sumado a su vocablo italiano *dilettare* (agradar), remite a la práctica y difusión de placeres discernidos, tanto del propio como del entregado. En el transcurso del siglo XIX hacia nuestra actualidad se invistió de un hálito despectivo. Se emparentó con el término *amateur* del ámbito deportivo y fue ubicado bajo la idea del aficionado en contraposición a la del profesional, es decir, reducido a la inconsistencia, banalidad y de estructuras conceptuales efímeras. Además de acogerse a la transitoriedad insatisfecha del conocimiento, el diletante alcanzó a aludir a la naturaleza iniciática, primigenia de cualquier invitado disciplinar. De cualquier forma, tiene un aparente "compromiso humanitario con su sociedad" (Muela, 1991, p. 14) en tanto "estudia o aplica el humanismo, realidad objetiva de las artes, ciencias o de cualquier rama del conocimiento" (Muela, 1991, p. 14). Pero esa aspiración humanista —y no menos idealista—, en esencia profunda y colectiva, fue percibida como superficial por ser un propósito individual, que al parecer anula la "profundidad humanitaria" (Muela, 1991, p. 14). De allí que resulta la maleabilidad de tópicos culturales, la extensión no subsecuente y la trascendencia del radio de discusiones en el público.

Al pensar en los motores de búsqueda del conocimiento del diletante, más allá del problema del interés–desinterés, variable sujeta a una posible coyuntura sin que hubiese una implicancia social visible, inmediata o paulatina, y el desapego a las regalías, arroja que la incursión, ante todo, es recreativa, y de manera integral, autoformativa. Stebbins (1992) plantea el concepto de *serious leisure* [ocio serio]

> can be defined as the systematic pursuit of an amateur, hobbyist, or volunteer activity that is sufficiently substantial and interesting for the participant to find a career there in the acquisition and expression of its special skills and knowledge (Stebbins, 1992, p. 3)

Si bien el placer afiliado al ocio es antagónico del trabajo profesional respecto a la remuneración e interés, el diletantismo como *serious leisure* se constituye en su autodesarrollo y sostenibilidad[8]. Stebbins afirma que, a medida que los profesionales se posicionaron en el campo de los *amateurs* [aficionados], el concepto de *amateur* tuvo dos acepciones: uno relativo a los profesos de una actividad que aman y otro sobre aquellos aficionados que abordan los aspectos de forma superficial [*dabblers–dilettantes*]. Los diletantes también sufren cambios internos, y son divididos entre quienes aman incondicionalmente las artes y aquellos que adquieren la facultad de discernir a través del gusto (Stebbins, 1992, p. 10).

En Lima de transición de siglos, ante un campo especializado reducido y un conocimiento hedónico autocomplaciente y en expansión, éste termina por desbordarse y comunicarse a través de los círculos sociales subsecuentes, donde encuentran progresivamente una pugna de imposición de pareceres. Los medios comunicativos de exposición y el culto a la personalidad emergente prestan mayor atención a los tópicos de espectáculos culturales y a sus propios relatores.

La iniciativa de estos críticos, surgida de intereses individuales, no carece de visibilidad en la medida en que se inscribe en aspiraciones colectivas de carácter inmediato, aunque estas puedan verse desprovistas de proyección debido a su condición efímera. En relación con el campo crítico limeño, Castrillón redefinió al conjunto de voces capaces de ejercer la crítica artística como "pseudo–intelectuales" pertenecientes a una "burguesía no productiva" (Castrillón, 1980, p. 83), noción asociada a una práctica furtiva del quehacer artístico, concebido más como ornamento que como propiedad identitaria. Asimismo, el autor subraya la característica de gratuidad que se manifiesta en la disposición a hacerlo todo, pero también en la renuncia inminente a cualquier empresa sostenida (Castrillón, 1980, p. 85).

---

[8] La mutación del *serious leisure* [ocio serio] a la profesión es viable a través de seis cualidades: perseverancia, vocación profesional, aprendizaje esforzado, beneficios durables (autodesarrollo, estilo propio, autogestión, autosolvencia, entre otros), *unique ethos* e identidad laboral (Stebbins, 1992, pp. 5–7). Esto explicaría la adecuación prolongada y especializada a una forma rigurosa o constituida.

Esta caracterización encuentra un correlato teórico en la noción de diletantismo desarrollada por el polímata alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) en *Notes on dilettantism* (1799), donde expresa que diletante no mantiene una relación homogénea con el sistema de las artes, sino que actúa conforme a las condiciones de cada disciplina así como las sensibilidades de su época (Goethe, 1921, p. 71). El diletante confunde la impresión emocional con la estructura objetiva de la obra, privilegiando la reacción afectiva inmediata sobre los principios formales que sostienen la práctica artística.

Para Goethe, el artista se define en un papel antagónico ante el diletante por una práctica sostenida y consciente, inscrita en una formación disciplinar, una vocación y una comunidad artística organizada, aunque esta condición no se manifiesta de forma homogénea en todas las artes. El diletante puede acercarse parcialmente al arte cuando predomina lo subjetivo, pero en disciplinas de estructura estricta la diferencia con el artista es significativa; además, tiende a seguir modas, ser indulgente, conformista y sobrevalorar superficialidades (Goethe, 1921, p. 71). Goethe es severo al definirlo como una actividad nociva cuando interviene con reglas falsas que privan del valor real del objeto artístico y confunde al público al eludir su rigor y objetividad, cayendo en el hedonismo del falso intelecto.

> Dilettanti, or real botchers, seem, on the other hand, not to strive towards an aim, not to see what is beyond, but only what is beside them. On this account they are always comparing, are for the most part extravagant in their praise, unskilful where they blame, have an infinite deference for their like, thus giving themselves an air of friendliness and fairness, which is in fact only to exalt themselves (Goethe, 1921, p. 73).

Aunque Goethe establecía una distancia clara entre la labor diletante y la actividad profesional, lo cierto es que, si bien en la Europa decimonónica el término conservaba una connotación peyorativa, en varias capitales del siglo XVIII representó el "ideal cultural" (Redford, 2008, p. 1) del hombre socialmente instruido. Exhibir por deleite y actuar por amor remiten a la raíz lingüística de *diletante* (*dilatare*–deleite) y de *amateur* (*aimer*/*amare*–amar). La curiosidad por lo desconocido e ilegible trascendió las

fronteras disciplinarias para convocar estímulos compartidos. Como explica Redford, la inclusión del término en el diccionario fue consecuencia de la creación de la *Dilettanti Society* en 1730, grupo que, según el viajero y político irlandés Robert Wood, adoptó como principios constitutivos la formación del gusto de ciertos *gentlemen* ingleses tras su viaje a Italia, sin menoscabar la importancia de la amistad y el intercambio social como objetivo central (Redford, 2008, p. 1).

Curiosamente, y como consecuencia de esta segregación derivada de la especialización de sus disquisiciones, los diletantes tienden también a descalificar a quienes abordan un mismo tema con pretensiones profesionales pero sin aquel "apasionamiento". Puede considerarse que esta diferencia constituye la principal ruptura entre diletantes y profesionales. En efecto, el interés central del diletante reside en el placer que obtiene del conocimiento y a través de él.

1.1.3. El profesional

En aquel tránsito del diletante que dedica exclusividad a los problemas disciplinares con asiduidad, sucede una indagación ontológica en la capacidad del oficio. Ese indicio marca una escisión en la naturaleza del oficiante, reconoce el perfilamiento del criterio y esmerada capacidad a quien pretende evaluar obras de arte. Desde esa autoconciencia, y en razón de su perfeccionamiento, se principia el rigor de una cualidad sostenida y particularizada en un periodo prolongado. Por ello no es casual que, como sugieren Bryan–Wilson & Piekut (2019), el profesional "based on esoteric knowledge acquiredonly through long training and produce members who adhere to autonomous ethical codes and licensing arrangement" (p. 5). De hecho, el término profesión, además de las acepciones de "ejercer un saber" o "practicar una habilidad", encierra en sí mismo desde su etimología la idea de desinterés, no de forma despectiva, sino en creer y confesarlo públicamente (Fernández, 2001, p. 24). Pero ¿cómo confluyen en el crítico naturalezas diversificadas? ¿Cuándo modula el carácter informativo a uno incisivo? ¿En qué momento se superpone la imagen del crítico sobre la del artista en las formas y

medios de atención sobre un mismo objeto? Lo más importante ¿cuándo el crítico toma autoconciencia de su capacidad de crítico en búsqueda de una "profesionalidad"? Es viable considerar la convencional fórmula donde la autonomía del crítico y su mutación directa a una profesionalidad sucedió en el marco de la Ilustración (Hauser, 1977; De la Villa, 2003), cuyo tránsito denso de formas culturales, especialmente su impacto en la estructura política y redes sociales, tendió a contenidos ético–morales. Al atender este aspecto, el crítico asume la función del "ideal educador medieval", un sabio que mantiene la propiedad de clase del caballero (Hauser, 1977, p. 617). La proliferación de actores, así como espacios especializados, sumado a la asiduidad, conforman ese rigor deseado de la profesionalidad. En ese momento, por los límites de la visibilidad, la "democratización" del texto crítico —más no de la obra aún— permitió la autoridad del crítico, colindante con la fama del artista, a ser el responsable de digerir las propuestas artísticas desde la écfrasis —entiéndase descripción e interpretación— y de proveerlas a la esfera pública.

Respecto a la esfera pública, en correlato a los dispositivos de la crítica artística, adscribimos la postura de Jürgen Habermas quien la define como aquel ámbito donde la crítica es adherente a la opinión pública, a su vez inserta en la estructura social. En ese sentido, el crítico sería un agente que media entre las formas de atención y la gestación de percepciones/acciones públicas —competencias que forman sus propios juicios (Habermas, 1989, p. 90)— surgidas de su centro, con la posibilidad de ser convocadas e instrumentalizadas. Habermas sostiene que la utilización del término "crítica" sucede, en la lengua inglesa, alrededor de 1600 en un contexto filosófico e histórico promovido por el criticismo. Posteriormente con Shaftesbury [Anthony Ashley Cooper (1671–1713)], "criticar" se asociaba a juzgar de acuerdo al buen gusto. Sin embargo, Habermas no sugiere una oposición entre opinión y crítica (Habermas, 1989, p. 268). Este aspecto también representa un punto de controversia por la reducción del objeto artístico a un cuerpo de opiniones superpuestas, las cuales dependían para su valoración. Es importante hacer hincapié que esa idea de "privacidad" e individualidad de los tópicos seleccionados se reduce en una proporción mayor para atender a razones colectivas y

considerar conceptos y criterios de importancia vital que supera al autor, o lo que supondría lo mismo, acaparar el esclarecimiento de la interpretación “real” de la obra artística. Aquel giro de roles también dictamina una de las particularidades naturales de la profesionalidad del crítico.

Otro aspecto clave para comprender el posicionamiento de una voz crítica frente a otras se sitúa en el campo institucional. Como organismo dotado de estabilidad estructural, el concepto de institución propuesto por Douglass North (1991) alude al conjunto de normas que regulan y restringen las prácticas sociales de un grupo de individuos. Su aceptación, en distintos grados, genera condiciones de estabilidad y previsibilidad. Estas normas se manifiestan en dos niveles: formal e informal. El primero corresponde a su dimensión oficial y legítima, encargada de organizar la interacción política, económica y social, así como de cumplir funciones regulatorias. El segundo, de carácter tácito y más flexible, se articula a través de normas sociales, tradiciones, costumbres y otros mecanismos de intercambio cultural de circulación efímera.

Desde esta perspectiva, lo institucional incide directamente en el problema ontológico del crítico de arte dentro de la polaridad diletante–profesional, en la medida en que permite afianzar, disputar o anular discursos, incluso aquellos relativos a su propia definición. En el ámbito artístico, el crítico institucional representa el estadio más consolidado del desarrollo disciplinar, en contraste con un conjunto disperso de habilidades y criterios, al estar respaldado por organismos oficiales y círculos sociointelectuales hegemónicos cuya autoridad otorga legitimidad. En oposición, los escritores que aparecen de manera esporádica —muchas veces desde el anonimato o el seudónimo— y que denuncian la falta de rigor de los (seudo)críticos no constituyen necesariamente modelos de profesionalidad, pues esta requiere consistencia metodológica y continuidad, rasgos propios de los críticos asentados en la prensa. En este sentido, la institucionalidad es instrumentalizada por el crítico como un marco de credibilidad, coherencia y respaldo desde el cual pensar y validar el arte.

Asunto alternativo es el crítico–artista, personalidad común en gran parte de los críticos diletantes y profesionales abordados en este estudio. Los resultados tras su análisis, sea de la crítica o la obra de arte, permiten estimar su entramado ideológico desde lecturas trasversales con el psicoanálisis y la sociología del arte, para concluir que en su bagaje ideológico no siempre existe reciprocidad entre el pensamiento y la acción artística. Aclaramos que la práctica de las manifestaciones artísticas no fue un criterio indispensable para impartir crítica, aunque sí predispuesta a la atribución y reconocimiento de un crítico de arte en Occidente. Por otro lado, el escrito de arte, como soporte argumentativo, es un campo transitivo entre el artista y su obra plástica (Schneider, 1996), cuyo resultado moviliza el curso visual y conceptual a nuevos estadios. Esto lleva a considerar que la crítica de arte posee una dinámica psicológica de fuerzas instintivas reveladas y subconscientes, llamada también "la dinámica del conflicto interno", en el que subyace la materialidad del objeto consciente junto con la obra de arte (Schneider, 1996). Así, existen relaciones entre espacio mental y producto selectivo material–obra de arte, supeditados por el espacio transitivo que es el plano textual.

El profesional aplica un conjunto normativo preestablecido y acondicionado tras la depuración de errores metodológicos contextuales, visibles en los aficionados. Además de la autosuficiencia disciplinar, debe considerarse la estrechez con instituciones de enseñanza, círculos sociales e intelectuales o predisposiciones que acercan el quehacer artístico con el "saber ver", que intervienen en la regulación de la naturaleza institucional del crítico.

1.2. El diletantismo y profesionalización en la crítica artística entre Europa y Latinoamérica en los siglos XIX y XX

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time

T. S. Eliot, *Four Quartets* (1942)

1.2.1. Europa

De los orígenes ilustrados de la crítica de arte en Europa sobresalen dos figuras que explican las dos naturalezas emergentes del crítico de arte. Étienne La Font de Saint–Yenne (1688–1771), cercano a la corte de Versalles, en París, su actividad fue muy diversa, al punto de relacionarse con anticuarios y artistas hasta adoptar una política religiosa recluida al mediático ambiente jansenista. La modalidad crítica de La Font de Saint–Yenne se debe al uso de libelos para la disertación sobre los *Salones* —institución artística oficial conmemorativa ocurrida durante el onomástico real—, la libre disertación por el público bajo el precepto *kantiano* de que todos estamos habilitados en la capacidad de sentir y discernir lo bello; y el uso estratégico del anonimato, que si bien anula la represión personal sobre lo dicho, de acuerdo con Lorente (2017), el crítico aludía a una visión colectiva en la que residía su comentario, más que una particularización de su objetividad (p. 27). La Font de Saint–Yenne hablaba en representación del público, por lo que no debía, o consideraba, personalizar sus ideas bajo la autoría. Esta equidad de valores evaluativos conduce a establecer una reciprocidad de la adquisición y ejercicio del juicio crítico por sus pares, aun en tránsito

entre los sectores letrados monárquicos y los burgueses aficionados al arte. En ese momento histórico, Denis Diderot (1813–1817) publicó críticas de arte en *Correspondance Littéraire*, dirigido por el impresor alemán Friedrich Melchior Grimm, donde genera un balance de los *Salones* para un público especial, las importantes familias nobles de varias capitales europeas. Aquí se aplica el concepto de la visibilidad parcial (Lorente, 2017, p. 28), pues en Diderot y en La Font de Saint–Yenne, el autor era anonimizado para evadir el *establishment* parisino. Importa Diderot además por la solvencia, estructura concisa y secuencialidad de la adquisición de pautas evaluativas. La moralidad en el arte, el tránsito de la retórica hacia el discurso aplicado a través de la sensorialidad desde el taller, además del uso de la écfrasis, los diálogos ficticios, las correspondencias públicas con autores–lectores y los balances sintéticos en los apartados finales son muestra de su derrotero estético e influencia para la crítica contemporánea, con proyección hasta nuestros días.

Respecto al arte francés, es significativa la demostración del problema entre la continuidad de la estética hegemónica y el ingreso de nuevas corrientes plásticas que, cual símil, explican las posiciones y límites de los críticos que discurren en el flujo del arte decimonónico. Luego de la asistencia y comprensión a la influencia de Jacques–Louis David (1748–1825) por otros colegas como Ètienne–Jean Delècluze (1781–1863) y Antoine–Jean Gros (1771–1835), quienes sostuvieron la vigencia de neoclasicismo como médula artística, desde la práctica disciplinar, el prestigio institucional y la tradición grecolatina, surgieron los adscritos y defensores de la nueva sensibilidad con el romanticismo. La razón era supeditada por el sentimiento, incluso, los colores "vivos" y la "dinámica de luces y sombras daban vida a la representación, al contrario que la […] inverosímil idealización del cuerpo humano por los clasicistas" (Pochat, 2008, p. 552). Así lo comprendió Henri Beyle, bajo el seudónimo de Stendhal (1783–1842), en su reseña del *Salón* de 1824 como respuesta al análisis del mismo evento por Delècluze, quien dio una despectiva evaluación del certamen nombrándola como "romántica" (Pochat, 2008, p. 552). Lugar común es notar la intransigencia del modelo asentado y sus defensores, confiados por la autosuficiencia del desarrollo profesional —

con mayor frecuencia pintores y escultores—, frente a quienes comprenden y aceptan nuevos modos de creación, sin formación artística tradicional y compartiendo el oficio de crítico de arte con el periodismo cultural, la literatura o la política.

El escritor Charles Baudelaire (1821–1867) se constituye como paradigma en la crítica de arte por el tránsito ambivalente entre el campo artístico y la literatura. Sus ideas estéticas proyectadas en los salones parisinos persiguen lo "poderoso, inaudito y palpitantes" (Pochat, 2008, p. 557), componentes románticos que deniegan la frialdad académica imperante. Guillermo Solana resalta la presencia de Baudelaire, a su juicio el mejor crítico del siglo XIX, en el contexto parisino de libertad de prensa donde incursionan poetas, prosistas, políticos y un conjunto "más o menos profesional" (1999, pp. 13–14). Sobre este último grupo, desiste en atribuir un peso institucional preferente tanto artistas como escritores[9]. Lo cierto es que Baudelaire fue desestimado por sus coetáneos, y su trascendencia recién fue visible luego de morir. Es viable suponer que el estimulo inicial para el arte fuese su difunto padre, Francois Baudelaire, que como anota Lorente (2017, p. 53), fue funcionario del Senado, coleccionista, conservador de museo y pintor aficionado, que acondicionó el espacio intimo del escritor y le proveyó de una herencia que malversó por rebeldía. Antes que dedicarse como dibujante, fue un observador atento de la crítica especializada (Lorente, 2017, p. 53), aunque a diferencia de las grandes firmas, Baudelaire estuvo interesado en artistas contemporáneos poco apreciados. Su credencial de crítico se comprueba en el contacto íntimo y asistencia a talleres para informarse de los pormenores técnicos (González, 1986, p. 9). Los aportes de Baudelaire a la crítica artística residen en exponer el valor psicológico de los colores, el concepto moderno de la caricatura como arte de su tiempo, vinculado a lo fantástico, pero también de forma tácita a la denuncia social y agitación política (González, 1986, p. 15). Fue pionero en aclamar a Gustave Courbet, (1819–1872) Camille Corot (1795–1875), Henri Rousseau (1844–1910), Jean François Millet (1814–1875) y Èdouard Manet (1832–1883), y la supremacía de Eugène Delacroix en la pintura (1986, p. 16).

[9] Para Solana impera la fórmula descriptiva y juiciosa; mientras que la ideología de los críticos es mixta: mantienen rezagos neoclásicos, asumen lo moderno, se convierten en socialistas humanitarios y demócratas, y defensores del arte por el arte (1999, p. 14)

Respecto a su configuración identitaria, en el primer ensayo como crítico —sobre el Salón de 1845—, el poeta firmó como Baudelaire Dufaÿs en un emotivo homenaje a su familia nuclear, pero también como contraste con el tutelaje restrictivo, la malversación económica y actos indisciplinados por la hostigada relación con su padrastro (Lorente, 2017, p. 53). Lo competente para este estudio es la ruptura y modificación estructural del ensayo de 1845 que seguía un orden académico tradicional por géneros, y que en el texto sobre el Salón de 1846 personaliza a través de tópicos estéticos, promovido por una cualidad autoregulativa que conciliaba la aptitud conservadora y la bohemia extravagante. Esta convicción responde, por el lado filial, a la suficiencia profesional que quiso demostrar a su madre, al igual que una comprensión madura de los roles sociales activos en el mercado por la burguesía parisina, a los que quiso complacer por ser "sus posibles compradores" (Lorente, 2017, pp. 54–55). De acuerdo con González (1986), Baudelaire concibe una relación dinámica y continua entre arte y literatura: el arte es el soporte de la imagen poética; incluso la formula aplicada de poemas descriptivos fueron posteriormente retomados por los modernistas americanos (p. 9). Baudelaire brindó diversas ideas sobre la propiedad de critico. Por su doble condición, se permite proponer que el poeta es el mejor de los críticos (1986, p. 8), lo cual también revela su condición moderna y la transversalidad competente de ambas disciplinas. El axioma de su critica es la parcialidad, la pasión y el punto de vista personal (1986, p. 12), vías cuya transgresión permite nuevas ideas.

El crítico inglés John Ruskin (1819–1900) representa el "punto culminante de la crítica romántica" porque su crítica manifiesta el "entusiasmo que sentía por el arte" (Venturi, 2017, pp. 212–2018). Ruskin no modeló un proyecto teórico sin antes establecer un perfil religioso y moral imponente que determinó su visión sobre la naturaleza y el arte. Desde aquella óptica, el apasionamiento resulta una exacerbación del gusto sensible, antes que una estructura técnica y metódica del juicio. El crítico inglés se perfila entre la transitividad del espíritu diletante y el rigor profesional por la variabilidad del núcleo estético, el cual se torna irregular cuando enloquece y acepta distintas vanguardias artísticas en sus últimos años de vida (Lorente, 2017, p. 70).

Muestra de su sensibilidad es su concepto del amor, antes que el dominio del dibujo técnico, como elemento esencial de composición, incluso, considerado pauta de perfección de la obra artística. La sinceridad, virtud circunspecta a la verdad, fue el aval esencial en el arte para Ruskin, a través de la moralidad de su creador, con énfasis en la arquitectura gótica. Ante el embelesamiento por el pasado, sucede un desbalance en la atención sobre el arte contemporáneo, pues ya no será analizada desde el presente sino referenciada por el arte pretérito, el gótico, en sintonía con la sensibilidad inglesa demandante. Desde esta premisa, Ruskin apoyó reiteradas veces a los Prerrafaelitas, hermandad de pintores locales adecuados a una vida retirada, espiritual y bajo la estética del *cuatrocento*, de los que obtuvo su simpatía. Pero hay licencias, como *Modern Painters* (1843–1860) y la exploración de la plástica de los maestros antiguos para vindicar a los paisajistas ingleses contemporáneos, especialmente a William Turner (1775–1851). La escala valorativa fue una vía ascendente, cuya etapa "clásica" fue el culmen y lo posterior es decadencia, así connota una doble categoría el presente artístico. Ruskin pretendía educar, y con ello guiar, al público neófito hacia sus creaciones predilectas. Esta consigna será replicada en otras latitudes como sucede en el ámbito latinoamericano. A pesar que su retórica se asemejaba más a la impartición de dogmas espirituales por un sacerdote, aquí se revela como el componente esencial de difusión que gesta el crítico de arte.

La situación a fines de siglo diecinueve y principios del veinte puede resumirse en un conglomerado de visiones heterogéneas sobre el arte contemporáneo que los críticos interpretan sucedáneamente, no sin caer en confrontaciones por la exclusividad de salvaguardar la esencia pura del arte (Lorente, 2017, p. 75). Los estilos emergentes se articularon en torno a distintos sufijos *–ismo* —simbolismo, decadentismo, posimpresionismo, fauvismo, puntillismo, entre otros—. De manera significativa, el arte oficial mostró una relativa "permeabilidad" frente a estas tendencias, aceptando la estilización abocetada y las soluciones disruptivas que contrastaban abiertamente con el canon clasicista dominante en décadas anteriores.

1.2.2. Latinoamérica

En el tránsito de las últimas décadas del siglo XIX al siglo posterior, es visible la acentuación de un campo artístico, en correlato a la delimitación de los críticos consagrados frente a los aficionados, en el ámbito latinoamericano. Se debe en parte por la proliferación de tribunas de prensa y la capacidad adquisitiva, así como el auspicio social de organismos privados que otorgan la potestad de escribir, discernir y consagrar artistas y obras de arte. En la palestra, los artistas y conocedores más posicionados resolvieron tomar una postura frente a los neófitos, en vía para una estimulación adecuada en el escenario artístico y cultural sobre el buen gusto y la preferencia por un arte nacional, pero este escenario resulta postrero, ya que en sus inicios imperaban cualidades básicas de nivel informativo–descriptivo conjuntamente con una indefinición conceptual, más allá de los valores binarios positivo–negativo, fijos en la crítica.

La diáspora entre lo profesional y lo aficionado se diversifica en varios ejemplos culturales. En el campo literario se puede percibir una división entre tradicionalistas y modernistas, tildados los últimos a aficionados pretenciosos. En la pintura y escultura existen disquisiciones nominales entre la consagración proveída al artista emigrado, presuntamente calificado, sobre los "irregulares" nativos locales impedidos de viajar al extranjero. También se versan ambas categorías indistintamente entre las asociaciones institucionales como los museos oficiales frente a los museos privados —colecciones—, y en la enseñanza artística con las academias y escuelas municipales frente a los talleres particulares. Incluso, desde disciplinas como la fotografía existe cierta preponderancia en la legitimidad de fotógrafos instaurados frente a la irrupción del reportero gráfico, sumado al crecimiento comercial del dispositivo al alcance del público interesado. Nuestra atención principalmente se centra en la pintura y escultura. A fin de aproximarnos a la propiedad del crítico en el campo artístico revisaremos los escenarios regionales donde podemos ubicar referencias sobre su constitución y labor.

1.2.2.1. México

Sobre el ámbito mexicano, resulta imperativo consultar *La crítica de arte en México en el siglo XIX (1810–1903)* de Rodríguez Prampolini, plausible propuesta de análisis de un grupo extenso de textos de arte en México en el siglo XIX e inicios del XX, aunque exceptúa diferenciaciones más claras sobre la naturaleza diletante y profesional del crítico, desde los propios textos. De cualquier forma, en la introducción del libro, Rita Eder asume el "campo artístico" mexicano como espacio adecuado a las funciones valorativas del crítico de arte, diversificadas en la organización de las exposiciones, la educación artística, el mercado de arte y la novedad de estudios de género. De acuerdo a este ambiente, el crítico se torna multifacético y su radio de acción supera tiempos históricos diferenciados del presente. Esto nos permite confirmar que no existe una cláusula territorial sobre la naturaleza ontológica del crítico, sino que es asumido como un discurso posterior, para diferenciarse —por la especialización sugerente en el siglo anterior— de otros campos de estudio.

La amplitud del criterio empleado responde a la clave —según la finalidad del quehacer — de educar el gusto estético público, aunque evita precisar a los autores o estimar clasificaciones desde sus propias consignas. Sin embargo, es loable la especificación de los escritos en periódicos y revistas como "algo vivo y que lance al calor de unas impresiones surgidas en el momento de entrar el crítico en contacto con las obras de los artistas" (p. 15), diversificados en opiniones, aspecto natural del siglo XIX. De hecho, esta conjetura nos permite identificar qué se diferencia la actualidad con el pasado. En primer lugar, delimita una especificidad del trabajo entre el crítico, agente que crea un informe periodístico sobre arte actual, y el historiador de arte, definido como especialista, autor de ensayos filosóficos e histórico–críticos. En segundo lugar, los que opinantes sobre arte eran de distintas profesionalidades: escritores, poetas, políticos,

literatos, todos por amor a las bellas artes, “escribían con toda buena fe y modestia, sus impresiones”, aunque preconiza una faceta romantizada por esta hidalguía sin retribución y diferente al posicionamiento social. La característica esencial es su surgimiento desde otros campos diferentes a las artes, cuya crítica artística directa o indirectamente, responda a diversas necesidades vitales desde coyunturas sociales como el imperativo político–social de ser modernos, estabilizar el sistema gubernamental y concertar una vía progresista de nación.

Según Rodríguez, la crítica mexicana del siglo XIX se divide en dos momentos, una etapa “primitiva” y otra base de una “academia de crítica” (1997, p. 74). Esta perspectiva distingue la necesidad del guía, fruto de responsabilidad social al someterse al escrutinio público, para ubicarse luego en disquisiciones de valores universales de “guías” mejor formados. En sus inicios, se detecta que son escasos los escritos de aspecto filosófico, pues prepondera el afán instructivo y la descripción semi–formalista de tradición y problemática europea; sin embargo, los temas afrontan naturalezas dispares entre estética, filosofía y arte. Se percibe una predilección por la pintura sobre la arquitectura, escultura y grabado, por ser vista como un arte “intelectual”, proclive a la emotividad del canon romántico literario. Aunque prepondera el anonimato, existen nombres propios como Rafael de Rafael (1817–1892), José María Gutiérrez (1800–1867) y José María Roa Bárcena (1827–1908). El campo de actividad común, aunque no exclusivo, son las exposiciones anuales de la Academia de San Carlos (1781), que, a pesar del sostenimiento, tuvo intervalos de desatención por el gobierno mexicano, asunto que también los críticos destinaron líneas sobre su desarrollo y estado.

Rodríguez (1997) asume que los escritos anteriores no constituyen crítica de arte en un sentido riguroso porque pondera a la denuncia sociopolítica, la cual deriva a acotaciones sobre la enseñanza artística oficial (p. 47). Por otro lado, no existe una convicción exclusiva de pensamiento y gusto estético. La primera crítica constituida es la de Rafael de Rafael en la Tercera Exposición de la Academia (1851) donde, además, declara autoconsciencia del rol del crítico. En Rafael se exhibe distintas claves de esa primera etapa: hombre religioso, inflexible, de función pedagógica, con sesgos

patrióticos de corte moralizante, y situado entre el idealismo e historicismo[10], un punto medio que apela a una fervor espiritual y simplicidad clásica. Entre otros preceptos considerables, otros críticos de carácter "moderno" esbozan requerimientos de verosimilitud o "realismo naturalista", que, sin renunciar al clasicismo gozan del realismo, y que también, a la par de la crónica y descripción de las obras, hacen uso del diálogo de personajes ficticios como método de análisis (Rodríguez, 1997, pp. 53–58).

En el segundo período (1860–1900) sucede la recuperación del abandono provisional de la Academia de San Carlos, ahora bajo el establecimiento del Segundo Imperio de Maximiliano (1864–1867). Sin cambios sustanciales en crítica y obras, mantuvo su acondicionamiento a expensas del nuevo estado, y tras la caída de este continuó su estructura formal. Respecto al contenido, existen nuevos principios, establecidos desde 1874, al aparecer críticos serios y entendidos, "creadores de la escuela mexicana de artes" por universalizar los valores mexicanos (Rodríguez, 1997, p. 81), es decir, resignificar los fenómenos como propios y auténticos. Referente es Ignacio Manuel Altamirano (1834–1893) y *La pintura histórica de México* (1874), no precisamente un análisis del arte contemporáneo, sino un balance de las exposiciones y desarrollo de la Academia en los últimos años. Altamirano distingue al aficionado (vanidoso e inteligente), propenso a las elucubraciones retóricas, del curioso, al que se suscribe, cercano a la idea del amante del saber y del *conocedor*. Es un crítico de transición, pues de tradición clasicista, tiene un temperamento romántico, cuya amalgama supone un orden y simplicidad pasional.

Otro referente es Juan M. Villela, con *La pintura mexicana* (1874) a raíz de su visita a la colección de la Academia de San Carlos. Villela plantea una ruptura con el eco referente de la tradición clasicista, y sugiere que se toque como prioridad el ritmo de la vida sociopolítica contemporánea. La cuestión sobre una propiedad en la pintura mexicana es parcial por ser irresuelta y basarse solo en el aporte racional de la civilización española sobre América durante tres siglos. De acuerdo con Rodríguez,

[10]Desecha la pintura sin idea y amanerada, con imperfecciones compositivas —en alusión al Rococó— del siglo XVIII, y aunque David recupera la normativa clásica también incurre en la convención teatral y desligada de la realidad tangible (Rodríguez, 1997, p. 55)

Miguel de Olaguibel retoma el sumun conclusivo de *Pasado y porvenir del arte* en México en su artículo *Nuestros artistas*, donde indica, antecedido por una revisión histórica del arte desde el Renacimiento hasta sus días, una recuperación interior a partir un fervoroso nacionalismo de modificaciones gravitantes debido al interés por el paisaje natural, las costumbres —denominada *pintura de interior*— y las escenas históricas. La sostenibilidad del comentario artístico también es percibida por las disputas estéticas entre las preferencias hábiles, ahora alrededor del realismo y romanticismo, más continuas que antes, pero desfasadas al ritmo del arte occidental. Asimismo, reluce las diferencias entre tribunas como la revista *El Artista* (1874–1875) y el periódico *La Voz de México* (1870–1875), traducido a un conflicto de intereses entre liberales y conservadores, principalmente, sobre los paradójicos contrastes unilaterales entre sus críticos, y por el reemplazo de la pintura religiosa por la pintura histórica de corte nacionalista (Rodríguez, 1997, pp. 90–93).

1.2.2.2. Argentina

En Buenos Aires, el panorama general de las artes hacia el último tercio del siglo XIX implica la displicencia entre Europa y Latinoamérica sobre los valores del sistema artístico y de la crítica de arte (Laura y Vicente, 2008, p. 19). El resurgimiento local del interés público sobre las artes se denota en la creación de instituciones privadas como la *Sociedad Estímulo de las Bellas Artes* (1876) y *El Ateneo* (1892). Competen a este clima beneficioso voces demandantes del arte nacional. Pintores y escritores como Eduardo Schiaffino (1858–1935), Martín Malharro (1865–1911) y Luis Bonafoux (1855–1918) situaban las preferencias profesionales en sus campos fronterizos disciplinarios desde agrupaciones de divagación cultural que disertaban indistintamente sobre arte, literatura y ciencias. En paralelo, la "profesionalidad" de la labor artística, que equivalía a una especialización del ejercicio crítico, no era del todo estricta en el ámbito temporal, pero sí tenía como enfoque germinar un público especializado local de acuerdo a los intereses sociales.

En Buenos Aires, el poeta nicaragüense Rubén Darío superó la complicación ontológica de "crítico" para unificar desde la doble condición: infringe una visión pictórica a su estructura poética, inhibiendo la formación artística aplicada alguna —cuya disquisición fue motivo de polémicas en otras regiones—. Desde 1893 radicó en Buenos Aires, contratado por *La Prensa* (1869–) como crítico de arte para cubrir los salones del Ateneo. El quehacer crítico de Darío demuestra la correspondencia del pensamiento de John Ruskin, —la pintura es pintura en tanto sea "un vehículo de pensamiento" (Malosetti, 2003, p. 380), así como pensar el arte nacional mediante la sincronía pintura de historia— paisaje natural (la pampa argentina) mediante un clima armonioso y utópico donde los agentes artísticos les sean beneplácitos. La consigna era educar el gusto público, desde el amparo oficial e instrumentalizado con las armas de la prensa. En sus artículos sobre el Salón del Ateneo, Darío es respetuoso de las formas de la crítica al proseguir por géneros —aunque invertidos— desde la convención oficial del retrato hacia otros "problemáticos"[11]. Esta acción de demarcar una postura editorial a través de los críticos desde sus tribunas correspondientes no siempre se aplicaba. Por ejemplo, la crítica de Carlos Gutiérrez sobre *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871) de Juan Manuel Blanes contrariaba los principios del diario (Malosetti, 2003, p. 142). Respecto a Martin Malharro, este pintor establece una de las primeras e incisas reflexiones sobre el arte nacional de principios de siglo[12]. Ricardo Olivera, en la presentación a Malharro, lo identifica como "pintor unánimemente saludado como una gloria del arte patrio" y "crítico de gusto educado", puesto que se sincroniza estas dos cualidades por su naturaleza exclusiva: "pinta y escribe, y lo mismo cuando hace cuadros que cuando hace crítica, viste ideas originales" (Malosetti, 2003, p. 142). Aquella consigna novedosa se establece con la disidencia de "escuelas y los convencionalismos", sumado a la consideración de un factor personal de "amor propio" y a lo espontáneo (Malosetti, 2003, p. 142). Este ostracismo es un mote canónico que se

[11]Malosetti, 2008, p. 383.

[12]Malosetti, 2008, p. 245.

amolda a la construcción hagiográfica y fortuna crítica de varios artistas legitimados en el tiempo.

1.2.2.3. Chile

A pesar de atribuírsele al campo artístico chileno de "lento desarrollo", cuya consolidación se dio en el último tercio del siglo XIX[13] (Álvarez, 2021, p. 43), es interesante precisar la idea de que los estudios de literatura nacional no se incluyan a la crítica artística, siendo desproporcionada su especialización, concebida como un producto híbrido, aunque no necesariamente menos inédita. Esta situación es compartida con los escenarios regionales locales, cuyas orientaciones, presupuestos metodológicos y condiciones, se centran principalmente en la categoría de artista y sus derivados —obra de arte o arte nacional—. Sin embargo, existen investigaciones sobre la crítica en décadas de transición de siglos que abordan nociones ontológicas fragmentadas sobre el crítico de arte y sus estructuras conceptuales. Por ejemplo, se le inhibe la propiedad de "crítico" al escultor José Miguel Blanco, al definirlo como "escritor" de bellas artes, a pesar de ser el más prolífico de su momento (Zamorano, Madrid y Cortés, 2013, p. 149). Existen también la postura de que los críticos legitimados a fin de siglo fueron "teóricos" basados sobre un modelo tradicional–conservador, y que estuvieron frente a un grupo emergente de críticos provenientes de la literatura (Zamorano, 2020), sin reparar en las distinciones atributivas de diletante o profesional sucedáneas entre ambas[14]. Es previsible que la institucionalidad esté ligada a un valor clasificatorio de escalas de poder, concedida en parte por la oficialidad de los preceptos normativos de la Academia de Bellas Artes, desde 1849, y el vínculo

[13]Álvarez de Araya, 2021, pp. 43–45.

[14]Los pintores y críticos de arte Álvaro Yáñez Bianchi y José Backhaus son referentes de cierta ruptura tradicional a un enfoque vanguardista. Preferían el simbolismo antes que el cubismo, futurismo y "orfeismo", sin decantar en el impresionismo, causa de vacío racional por prescindir de forma y contenido (Zamorano, 2020, pp. 136–137)

unidireccional con el canon francés[15]. Estamos de acuerdo con Herrera (2014) al sostener que la historiografía chilena fue articulada de manera *vasariana* respecto al individualismo biográfico predilecto, a diferencia de las dinámicas culturales complejas articuladas en un sistema de las artes, especialmente, las "luchas artísticas" como la disputa jerárquica desde 1877 entre el pintor Pedro Lira y Blanco. Entre líneas, es viable pensar que las dos figuras sintetizan el conflicto entre el ascenso social de las clases populares al arte y la exclusiva visión aristocrática progresista en Chile[16] (Herrera, 2014, p. 63).

1.2.2.4. Colombia

Sobre el escenario colombiano nos interesa el aporte del historiador del arte Víctor Quinche (2006) quien cuestiona la ausencia historiográfica sobre el ejercicio critico en el siglo XIX, ya que se creía nacida recién en el siglo posterior, a raíz de la visualidad "profesional", es decir, especializada, que pugnaba y propendía verse como mérito de sus oficiantes. Quinche determina que el ámbito de interacción crítica inicial fue centralista, es decir, la capital Bogotá, y hacia finales de siglo fue incluida Medellín. La indiferencia de analizar los escritos debido a su compleja naturaleza hizo que fueran calificados por la historiografía como extravagantes o "curiosos". Este autor, en la línea *venturiana* de no demarcar límites entre historia del arte, estética y critica respecto a los instrumentos parapetados en los escritos colombianos de estudio, sostiene que los primeros críticos fueron un grupo ilustrado no especialista, quienes al cabo de unas

[15]Entre los críticos hábiles figuran el pintor francés Ricardo Richon Brunet con escritos esporádicos y diversificados, "más cerca de la crónica que de la crítica" (Zamorano, 2020, p. 135); el escritor Vicente Grez, exponente oficial, en el marco de la "institucionalización de un sistema crítico profesionalizado", y ejecutor de crítica artística desde el sistema literario (Madrid, 2013, pp. 176–177); también figuran Nathanael Yáñez Silva, imbuido en los preceptos conservadores de belleza occidental, y Alberto Mackenna Subercaseaux, escritor de enfoque conservadurista, cuyo aporte a la formación del gusto estético fue la creación del Museo de Copias, proyectado desde 1889 y recién inaugurado en 1911.

[16]En sus escritos, Lira elogia el arte francés decimonónico desde síntesis productivas por exponentes, en paralelo, adjudicándose la categoría de crítico que aprueba su valor (1890, pp. 1–2). Lira es el primer reformador de las competencias pedagógicas y gestor de la primera sociedad de arte y primera exposición de arte nacional; mientras que la actividad de Blanco comprende "obras públicas" como la creación del Museo de Bellas Artes, certámenes artísticos y publicaciones especializadas sobre arte (Herrera, 2014, pp. 63–64).

décadas se convirtieron en especialistas netos (2006, p. 275). Enfatiza que la definición moderna de crítica, para ser ella considerada como tal, evalúa sincrónicamente los instrumentos con los procesos tecnológicos y socioculturales, especializando los medios de distribución, y canales centrados en la contemporaneidad estricta.

Era de esperarse que en el afán progresista, las exposiciones nacionales fueran los ámbitos predilectos del discurso artístico sobre el rumbo del arte nacional. Desde 1848, los hermanos José Miguel y Celestino Figueroa, pintores que "no se ven así mismo como críticos" (Quinche, 2006, p. 236), impugnaron criterios académicos como principios neurálgicos de calidad en la crítica decimonónica bogotana, asumidos como canon décadas posteriores. Este factor supondría su legitimidad desde la aceptación tradicional para conseguir una profesionalidad y autonomía respecto a otros ámbitos vinculados al fenómeno artístico (Quinche, 2006, p. 236). Quinche enfatiza el uso de este principio para diferenciarse del vago análisis hermenéutico hecho por la historiografía colombiana que sintetiza este tipo de crítica como un primer estadio descriptivo que será configurado hacia lecturas interpretativas de fines de siglo.

Luego de una latencia sin desarrollos notorios, antecedida de una ausente crítica artística hacia 1870, en la etapa posterior prepondera la "literaturización", que frustra la especialidad del escritor ilustrado al desbordarse en tópicos literarios, historia, política y arte, entre otras disciplinas, por lo que se anula la certeza de una profesionalidad. En la década de 1870 los escritores Leónidas Scarpetta (1806–1867) y Saturnino Vergara (1835–1893), preceptores del esquema académico, son síntomas de desarrollo critico al conciliar el lector histórico e informado, por migrar y contemplar obras de arte en Europa y ampliar su bagaje cultural. Se denota en sus escritos, elaborados en conjunto, como *La guía del pintor* (1867) y *Análisis crítico de pinturas y esculturas* de la Exposición Nacional de 1871, el prospecto de guía analítica formativa y de pedagogía estética profesional a nivel local. Por otro lado, no siempre hubo una correspondencia entre crítico y artista. La obra disímil del pintor Andrés de Santa María (1860–1945) resulta intratable por la crítica academicista, a excepción de la retratística, debido a que se desborda por su "poética" cuyos contenidos formales y compositivos son más afines

al lenguaje moderno, especialmente el impresionismo. Radicado desde 1893, la crítica no lo consideraba a pesar de exhibir en eventos significativos como el Salón de Artistas Franceses y regentar la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes, institución que presidió en dos etapas (1893–1901 y 1904–1911)[17]. Recién caló en la óptica de los críticos bogotanos en 1904, en el Salón del Arte de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. El crítico Baldomero Sanín Cano (1861–1957) dedicó dos artículos denominados *Impresionismo en Bogotá*, los que motivaron discursos estéticos en prensa para argumentar el ingreso de la pintura de Santa María. Se estima que al suceder una homogeneidad artística sería diametral a corresponder de formas valorativas estéticas, desde instrumentos y tópicos, como ocurre con los artistas comerciales como Felipe Santiago Gutiérrez y Ricardo Acebedo Bernal, "separados por posturas políticas de los críticos, pero igualmente academicistas" (Quinche, 2006, p. 294). Es inesperada la inclusión de agentes culturales que detonan nuevas sensibilidades como Santa María, que en razón a ello es que la crítica colombiana tuvo que forzar su preparación con elementos valorativos del lenguaje moderno. Algo similar sucedió con el ingreso –y gesta de una nueva etapa en la pintura y crítica colombiana– del mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, quien visitó por primera vez Bogotá entre 1873 y 1875 a solicitud del escritor Rafael Pombo para fundar la Academia Vázquez, espacio pionero de enseñanza femenina y la incursión de la praxis impresionista con naturaleza latinoamericana (Fino, 2017, pp. 10–14). No queremos inhibir la mención de un gran aporte realizado por Jacinto Albarracín [Álbar] sobre la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899, en el que diserta sobre la muestra desde la reflexión sobre la crítica vertida a las obras participantes, considerando que es necesario para que "se enderece el concepto y haya un juicio menos personal, más lógico y amplio que debe iniciarse, ya que el arte está entrando de lleno, sino en fecundidad en desarrollo" (1899, p. 3). En general, la crítica colombiana entre los siglos XIX y XX opera en dos sentidos: como reseña de la actividad artística y como evaluación cualitativa del arte nacional desde la óptica conservadora hacia atisbos del arte moderno.

[17]Quinche, 2006, p. 290.

1.3. Crítica y arte en el tránsito de siglos XIX al XX en Lima

The real voyage of discovery
consists not in seeking new landscapes,
but in having new eyes

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1927)

El escenario artístico y cultural de Lima afronta diversos tránsitos institucionales referentes a individuos colectivos y singulares que gravitan entre los dos indicadores de estudio. Desde el aporte institucional, la intermitente carrera por la creación de una Academia de Bellas Artes sugiere el valor deseable de la profesionalidad en el impulso por organizar, impartir y promocionar normas pautadas que visibilicen y regulen modelos de "artista" en el escenario local.

Respecto a las instituciones de enseñanza artística, en las postrimerías del siglo XVIII e inicios del XIX funcionaron iniciativas privadas y públicas. Nos detendremos en algunos casos pertinentes pues el cúmulo supera los márgenes informativos. En 1791 el trashumante pintor español José del Pozo abre la Escuela de Diseño, para los "momentos desocupados" de las señoritas acomodadas, lo cual deja entrever que la práctica del arte para su público selectivo era una actividad no profesional, explícitamente como ornato y pasatiempo clasista en tanto no proveía una utilidad práctica (Majluf, 1993, p. 33). El frustrado proyecto de una Academia de Dibujo, dirigida por Francisco Javier Cortés (c. 1770–1841), se redujo a un curso gratuito de dibujo en la Biblioteca Nacional, retomado por Merino en 1839. Su naturaleza rudimentaria y provisoria debido a la inestabilidad política no fue suficiente para profesionalizar a los artistas, por lo que se idearon otros más estructurados en las décadas siguientes. Al margen de la gratuidad y difusión participativa pública, se constata que en el sistema de las clases regían dos alumnados distinguibles, profesores y

aficionados, de acuerdo al nivel de aprendizaje adquirido, para redistribuirlos según las materias aplicadas.

A mediados del siglo XIX, varias voces anónimas aprobaron los esfuerzos privados por su constitución, especialmente la iniciativa del artista italiano Leonardo Barbieri (1818–1896), quien dedicado a la fotografía (daguerrotipo), el retrato pictórico y tema religioso, deseó gestar una Academia local (Academia de Pintura, 1860, p. 3)[18]. Provisionalmente empleó su casa como taller para la enseñanza de un alumnado muy reducido. La magnitud y distintivo de esta propuesta se esclarece al concertarse la primera exposición de arte en Lima bajo su organización. Distribuyó en dos salones las distancias técnicas y conceptuales de los artistas para entonces: los lienzos de los "maestros" en una sala y los bosquejos, pinturas y dibujos de los aficionados en otra. El soporte oficial requerido se percibe en el interés especulativo de la prensa de concertar la asistencia del presidente Ramón Castilla y sus ministros para otorgar la institucionalidad del proyecto (Exposición de pinturas, 1860a, p. 3). En paralelo, la estadía provisional de un participante de la exposición, Luis Montero (1859–1861), motiva a la crítica anónima de diversas referencias sobre sus cuadros de taller, el cual ejemplifica el uso convencional de la crónica y la descripción base de las obras por los convencionales críticos anónimos. Pero lo sustancial reside en el relato comparativo entre la gesta pionera de Barbieri con el concepto de la obra *Las bellas artes en Lima* (1860) de Montero. Al suceder un estado embrionario de la pintura, escultura y arquitectura en Lima, Montero las personificó como tres mujeres jóvenes, asemejando el estado respectivo a la realidad histórica.

> La pintura, reclinada la cabeza en el brazo, la paleta y los pinceles hechos pedazos en el suelo; la arquitectura, apoyada en un martillo, con una mirada tristemente abatida; y la escultura, por último, clavando la vista en el cielo como quien espera algo de lo alto. A los pies se encuentra el cuerno de la abundancia y divisase en el fondo en lontananza, la ciudad de Lima, flameando perceptible el pabellón nacional en uno de sus edificios (Pintura, 1860, p. 2).

[18]Sobre el aporte de Barbieri al arte peruano, véase Leonardini, 1998.

El crítico simpatiza con el pintor al comprender el gesto frustrado de la corporalidad y atributos de la figura representada, pues su alegoría denota amargura por el desprecio sufrido: la ausente tradición pictórica, el retorno accidentado del pintor a Lima y la pospuesta de pensión y/o pago de servicios, todo en un "cuadro mudo, pero enérgico y elocuente reproche de artista" (Pintura, 1860, p. 2). De acuerdo a la lectura crítica, la prioridad de recursos estatales negó solvencia para las artes en favor de la manutención militar. Esta anécdota explicaría, en los próximos apartados, las referencias de un amplio vacío institucional que son "resueltos" desde la crítica por diversos artistas e intelectuales.

Pero la funcionalidad del crítico de arte no se limitó a la probidad de la obra. Una voz anónima, sumándose al gesto colaborativo de Barbieri para que participen artistas, propuso que las iglesias y los coleccionistas estarían llamados a participar con sus mejores e inéditas obras, bajo las garantías de seguridad y derechos de propietario, para un fin patriótico, tal como la exposición inglesa de 1858 con sus tesoros nacionales. La imagen mental resultaría de avanzada: convocar la producción antigua y moderna, es decir, concertar múltiples lienzos virreinales de probada factura junto a los artistas nacionales y extranjeros contemporáneos, en las instalaciones de la iglesia de San Pedro de Lima.

La realidad destruyó la ilusión institucional. Las autoridades no asistieron a la inauguración; aun así, la concurrencia del público fue sostenida (Exposición de pinturas, 1860b, p. 2). El crítico anónimo inquirió sobre la salubridad, si bien de pisos higiénicos, los techos estaban deteriorados, de tal forma que una breve lluvia estropearía los cuadros. Barbieri tomó la inauguración para dedicarla en nombre de los artistas participantes a la señorita Clay, esposa del ministro de Estados Unidos, aficionada a la pintura. Curiosamente, en su descripción de las obras y participantes, determina separarlos en dos grupos, y comienza por un novicio selecto grupo: una ignota cultora para la historiografía del arte, Panchita Ramos, autora de una casa de papel, y Palemón Tinajeros (c. 1835–1865), pintor y modelo del *Atahualpa* de Montero, por un cuadro a

pluma sin título, de quien destaca la mano calígrafa, probidad de su destreza en la pintura y el grabado[19].

De cualquier forma, a través de este certamen —y por aquellos años hasta la actualidad— se concierta como figuras institucionalizadas a Ignacio Merino (1817–1876), Francisco Laso (1823–1869) y Luis Montero, cuya crítica conservadora, amparada en la verosimilitud y pertinencia histórica, era lenguaje común (véase Anexo 1). De allí que el crítico anónimo los congregue en el grupo de "maestros" y describa la temática, composición, luces, paleta de colores, movimiento, "vida" y carácter psicológico, para finalmente, señalar la probidad o falencia de una selección de obras participantes[20]. A pesar de todo, fue loable el interés público de curiosos y aficionados que explicaría el interés formativo del gusto estético, ahora con artistas nacionales, y sin la ayuda del gobierno. El anhelo imposible del crítico anónimo ante un escenario totalmente opuesto sería una exposición anual con premios a los primeros puestos, con becas optativas, y cuya retribución anual compondría un Museo Nacional de Pinturas (Exposición, 1860c, pp. 2–3). Aquellos artistas "honrarán a su patria y veremos desarrollarse entre nosotros la afición a las bellas artes, el buen gusto, el amor a lo bello, fuente de todas las nobles y grandes aspiraciones" (Exposición, 1860c, pp. 2–3).

---

[19]Se demuestran en el retrato de Juan Manuel del Mar Bernedo (1805–1862), vicepresidente constitucional de la República en el segundo gobierno del mariscal Ramón Castilla. El personaje está flanqueado por la fachada de la Catedral de Notre–Dame de París, "una frontera" o perspectiva de Nueva York y un ferrocarril, como símbolo progresista decimonónico, todos admirables por su verosimilitud (Exposición de pinturas, 1860b, p. 2).

[20]Francisco Laso presentó *La música religiosa*, *Santa Rosa* —de tendencias realistas—, *La Justicia*, de disrupción iconográfica; *Las tres razas*, y *El habitante de los Andes*, obra que la crítica parisiense experta ha tratado y quien él, inútilmente podría igualar, solo convocar a los aficionados a verla. Luis Montero expuso *Lot y sus hijas*, *Degollación de los inocentes*, *El mendigo y su hija*, —primera *manera* del pintor —, *El artista y su modelo* y *Venus dormida*. Ignacio Merino destella con *Colón en el Monasterio de Santa María de la Rábida* –parecido a los lienzos de Velázquez. Entre los retratos exhibidos por Leonardo Barbieri figuran Sr. Estenos, Srta. Melgar, Dr. Pellicer, "un sirviente negro que limpia pinceles y prepara colores", —este último recomendada a los aficionados para estudiar luces y composición—, todos de dibujo correcto, "pero si originalidad ni inspiración". Otros artistas presentes fueron Manuela Estenos, "joven aficionada" de mano inexperta, pero "dispuesta a la pintura e inteligencia", con copias de paisajes y bodegones. Sobre ella, Pachas (2008, p. 63), entre líneas precisa el sesgo patriarcal de encasillar a la mujer para reducirla al ámbito aficionado, a pesar que su destreza pictórica homologa a sus compañeros masculinos. Pareja, con copias de escenas de género, animales y asuntos religiosos; Ayllón, copias de fotografías; Valdeavellano, "un paisaje visto de noche", Fernando Zevallos, "aficionado enviado a Europa por Goyeneche", con una virgen, copia de Murillo; y Espinoza, un cuadro que reluce "verdad". En total, fueron 58 cuadros expuestos (Exposición, 1860c, pp. 2–3).

Los frustrados proyectos germinales como la Academia de Pintura de Laso en 1856 y el Instituto de Bellas Artes de 1878 a cargo de Federico Torrico (1829–1879)[21] demuestran la estricta pertinencia del artista preocupado en la formación de sus connacionales, aunque desde un patrón foráneo, debido a la idiosincrasia hegemónica de la tradición estética europea. Ambos artistas ejercieron la escritura artística, lo cual indica también la existencia de un campo de acción interdependiente y no menos consecuente sobre el fomento artístico a nivel local. Este aspecto reitera la conjetura del imperativo vínculo de dos naturalezas complementarias, artista y crítico, para gestar una tradición estética en el Perú. Respecto a la línea educativa es de conocimiento común el activo cordón umbilical clasicista y eurocentrista[22], aunque los métodos se diversificaron: el uso de estampas, modelos vaciados en yeso de factura grecolatina, segmentados y/o de cuerpo entero, dibujo lineal–geométrico, ensayos de luces, estudios cromáticos y de perspectiva, así como estudios al natural, respecto a la anatomía humana y el paisaje natural. El panorama no varía sustancialmente en las siguientes gestas institucionales como La Escuela Municipal de Dibujo (1877), el Centro Artístico (1887), la Academia Concha (1893), la Sociedad de Bellas Artes (1916), hasta la Escuela de Bellas Artes (1918), donde el programa pedagógico combinaba elementos de formación artística oficial francesa, prácticas liberales de las academias particulares y diálogos interdisciplinarios (Escobar, 2018, pp. 100–109).

---

[21]Véase Villegas, 2016, p. 6. Sobre Torrico y La Escuela de Dibujo Municipal y el Instituto de Bellas Artes en el marco de la Guerra peruano–chilena, véase Pachas (2012).

[22]En las décadas de transición de siglos existía un imperativo de trasplantar realidades estéticas, en sentido unidireccional, como síntoma de progreso cultural. Existen diferentes temas de estudio, entre los que podemos considerar al escultor francés Charles Perrón (1862–1934), activo en Lima entre 1889 y 1893, quien retorna a Francia y participa de los Salones parisinos en la década de 1910, con temas peruanos como *Souvenir de Carnaval au Perou* (s.f.) (Calatrava, 1912, pp. 32–33). Representa una escultura marmórea y polícroma de una mujer de fisonomía occidental, con trenzas, ataviada de paños con pliegues sectoriales, y con una "bola de agua", acto circunstancial del carnaval tradicional limeño. El crítico Calatrava admiró que un artista activo en los certámenes contemporáneos hegemónicos visibilice tipos sociales peruanos. Sin embargo, el espectro segregacionista era inevitable: el crítico la definía como "chola limeña" en actitud festiva. Los envíos fueron remitidos por el multidisciplinario peruano Pedro Paulet, e importan por demostrar su atención por la escultura y el movimiento artístico francés, sumado a la configuración de lo peruano desde el extranjero. Por ello, la extensión visible de lo nacional desde las artes visuales fue emparentada circunstancialmente al caso antropológico e histórico y no promediaba la imagen actual del país. Desde exposiciones internacionales hasta esculturas y pinturas se recreó una visión pasadista y no menos tradicional por su hegemonía entre la burguesía conservadora antes que los valores contemporáneos verosímiles.

Desde la historiografía, aportes sobre la formación de gusto estético en Lima fueron expuestas desde el ámbito académico hasta la opinión pública. Francisco Stastny contribuyó a informar que existieron en Lima, desde la Universidad San Marcos, cursos sobre Estética, a cargo del literato Numa Pompilio Llona (1832–1907) en 1865, e Historia del Arte, dirigido por el filósofo Alejandro Deústua (1949–1945) en 1887 (1976, p. 72), aunque sin precisar si ambas disciplinas se constituían indistintamente según su estructura temporal habilitada, o diferenciadas por su carga nominal de acuerdos a un sistema clasificatorio de materias. Es muy viable sugerir que se tratasen de compendios eruditos sobre la tradición occidental, en detrimento de referencias a la producción estético–artístico americana. De cualquier modo, se reconoce el aporte pedagógico del lenguaje estético de Deústua al público novel, comprobable en materiales como su *Manual de Estética*, recopilación elaborada por un alumno con la aprobación del maestro de clases impartidas entre 1915 a 1920, el cual repasa nociones fundamentales de la estética desde Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) hasta principios del siglo XX.

La prensa también ocupo responsabilidad en la promoción de las artes locales, y desde luego, a formar aficionados[23]. Si bien la amplitud de entregas sobre opiniones e informaciones diversas configuraron un bagaje estético inmergido, la cuestión práctica, complementaria y equidistante en cierta forma, se halla en la instrucción del quehacer. Ejemplo vital fue la aparición de modernos dispositivos fotográficos como la cámara Kodak que, sumado al flujo comercial de su adquisición, se tuvo que acondicionar a los aficionados a operar el dispositivo, además de los recursos técnicos complementarios, a través de entregas semanales en la revista *Variedades* (1908–1932). Desde 1908 la columna *A los amateurs* informa sobre precios y medidas de insumos, técnicas como la foto–escultura y el foto–óleo, incluso, procedimientos como la goma bricromatada,

[23] Al margen de la reproducción gráfica, parcial o integral, de obras artísticas (pintura, escultura, dibujo lineal–geométrico, fotografía, caricatura, y otras por citar), el cúmulo visible de periódicos y revistas con publicaciones discursivas sobre arte es relativamente amplio en el siglo veinte a diferencia de las últimas décadas del siglo diecinueve.

infrecuente en Lima, pero de minuciosos detalles, especialmente en los retratos que "resultan muy artísticos, dando la impresión de dibujos" (A los amateurs, 1908, p. 155).

Por otro lado, es preciso acotar que la indisponibilidad laboral de las disciplinas principales de los artistas intervino limitándolo en el espacio artístico y complique la manutención de su exclusividad profesional. Esto no necesariamente supone que la multidisciplinariedad sea síntoma de deficiencia profesional, pero sí que altera los fenómenos de desarrollo de habilidades y predisposiciones sociales debido a las dificultades del medio cultural. Esto sucedió con el escultor Ricardo Gaspar Suárez, que transitó de escultor a pintor, y luego a una categoría derivada de esta última, conservador (Villegas, 2016, p. 348). Otro ejemplo fue el artista quiteño Palas, tratado por Larrañaga, quien antes que escultor, se torna multidisciplinario en su labor de restaurar objetos artístico y utilitarios.

1.4. Las tipologías del discurso crítico hábiles en Lima

Como parte de la comprensión sobre la naturaleza de la crítica, se atiende en este acápite sus tipologías, así como los criterios que las definen. Esta identificación es derivada —parcial, mas no absoluta— de la inmersión analítica de Guillermo Solana sobre los escritos denominados *Salones* de Denis Diderot (1994, pp. IX–XXVI). En esta investigación distinguimos y optamos por el concepto de tipologías como marco conceptual de las estrategias discursivas de los críticos diletantes y profesionales antes que la idea de método, que se presta a ser conjunto de procedimientos de corte unidireccional y de ámbito cerrado. Es significativo ver que los recursos retóricos pueden amoldarse en conjunto ante la evaluación de una obra/artista/evento artístico. Es decir, la crítica de arte no se restringe a una sola estructura formal, sino que pueden converger modalidades a disposición práctica e ideológica del crítico. Es prioritario considerar el espacio de difusión, pues debido a la naturaleza del crítico determina su extensión, visibilidad y estilo. Si bien se exponen cuatro tipos visibles en los acápites siguientes, los críticos —y otros escritores no sistematizados independientes a este

estudio— pueden transitar en otros medios discursivos de crítica.

1.4.1. Descriptiva

El esquema base de esta herramienta retórica es un análisis formal e iconográfico de la obra de arte. Además, puede disponer de un juicio valorativo. Su naturaleza es símil a la écfrasis —representación verbal de una imagen— debido a que amplía los márgenes interpretativos sucedidos por las limitaciones de formato, línea editorial y diseño, hacia una integración textual–visual en los documentos periódicos en el siglo XIX. Inicialmente, fue un vehículo transmisor del contenido formal ante la ausencia gráfica, parcial o completa, de la obra de arte, aunque la manera perceptiva de lo que se interpreta y reproduce depende del emisor. Diderot aplicó un procedimiento para ello: reconocimiento del tema o explicación histórica, personaje principal —protagonistas, secundarios y/o grupo principal—, ropajes, color, sombras, luces, accesorios, entre otros. En este segmento podemos considerar un derivado del método de análisis de Diderot en la estructura crítica del crítico anónimo[24] que comenta la llegada del cuadro *Invención de la Quena* (1887) (Fig. 1) del pintor Teófilo Castillo, basado sobre la tradición *El Manchaypuito* de Ricardo Palma. La descripción compositiva se integra en este escrito a la tradición literaria —del que se añade el concepto de la locura y la muerte—, en paralelo a las referencias técnicas dimensionales y una breve mención crítica a otra obra que formaba parte del lote arribado a Lima y remitido por el artista. De acuerdo a ello, las obras de arte utilizada para este modelo son usualmente narrativas, de índole histórica o literaria.

[24]Nuevo cuadro, 1887, pp. 3–4.



Fig. 1. Carlos Baca Flor. *La invención de la quena o Manchay–puito* (c. 1888). Reproducido en Villegas (2006). Baca Flor reprodujo el cuadro de Teófilo Castillo durante su breve estancia en el país.

1.4.2. Crónica

La crónica responde a la forma de crítica convencional donde el relato sigue una pauta cronológica de los sucesos entorno a la gesta del objeto artístico, es decir, durante el proceso creativo y en el espacio de exposición, y en ese sentido, se le adhiere la naturaleza "contemporánea" e inmediata. La diferencia entre el modelo descriptivo y la crónica reside, además de la secuencialidad de origen y forma expositiva, en el mayor resalte interpretativo–valorativo, lo cual deja entrever una mayor extensión del texto. En ese sentido, puede obviar del reconocimiento iconográfico paulatino para esclarecer analíticamente las hipótesis. Debido a este condicionante, la crónica puede ubicarse en publicaciones periódicas diarias como también en semanarios y revistas ilustradas, este último lugar constituida con predilección junto a complemento gráfico —que resuelve el problema de dimensionalidad de la écfrasis— en tricromías a través de las primeras décadas del siglo XX. Su contextura breve y narratividad amena le permite posicionarse en tribunas específicas sobre temas artísticos y en espacios no particularizados como las columnas sobre informaciones culturales misceláneas. La crónica puede prescindir de una autoría, pero convencionalmente figuran seudónimos y nombres personales. Es un

indicador del carácter comunicativo de la crítica, que, ante todo, informa sobre el contexto de la obra, las características del proceso productivo y los agentes culturales que intervienen. En ese sentido, se circunscribe a la difusión del evento artístico, datos de su temporalidad, ubicación, reseña biográfica del artista, denominaciones de las obras, referencia de personas o instituciones vinculadas hasta la descripción formal de los contenidos compositivos de la obra u obras difundidas.

El criterio de organización de la visibilidad formal de los elementos particulares hallados en la composición es parte de la toma de decisiones que se alinean al juicio de valor. A pesar de ello, en diferentes momentos puede restringirse una conclusión interpretativa y seguir el patrón informativo en gran parte del texto crítico. El "origen" de la obra de arte puede ser obviado, por lo que es optativo que el texto descriptivo pueda supeditarse a la contemporaneidad del objeto artístico. Como tópico de estudio consideramos el comentario anónimo firmado como Un extranjero sobre el óleo *Venus dormida* (1852) (Fig. 2) de Luis Montero[25]. Al otro extremo de este modelo, más desarrollado y pertinente con este estudio, figura el análisis de Federico Larrañaga sobre la maqueta del monumento a Francisco Bolognesi de Baca Flor con una exclusiva pretensión retórica que absorbe la descripción formal y se enreda en un lenguaje interpretativo[26].

[25]A pesar del claro matiz elogioso del crítico por la obra, precisa que no se siente facultado para ejercer la crítica, sino más bien escribe como admirador, y delega la responsabilidad valorativa al público. Entre líneas se distingue los límites del ejercicio profesional y aficionado. Un extranjero, 1852, pp. 3–4.

[26]Larrañaga, 1906b, p. 2.



Fig. 2. Luis Montero. *Venus dormida* (1852). Óleo sobre lienzo. 82.5 x 103 cm. Museo de Arte de Lima.

1.4.3. Diálogo razonado

El dialogo razonado es la modalidad de crítica donde se sustenta conceptos estéticos a través de una confrontación de argumentos entre un emisor y un receptor. Estos recursos pueden ser correspondencias literarias públicas y privadas tales como una misiva y epístolas, ficticias o reales, y en donde pueden intervenir dos o más personas. Los propósitos son amplios. Existen casos donde el autor recrea a un personaje interlocutor y construye juicios que luego desbarata a través de una contraargumentación de otro personaje evocado. Así, se parcializan los resultados y el texto se desarrolla en una secuencia de preguntas y respuestas con una pretensión de reforzar y/o esclarecer el argumento del crítico. En otras condiciones funciona también como ejercicio literario y poético para abstraerse en el desarrollo de un algún concepto o en el análisis de obras y artistas. Aquí puede considerarse la crítica realizada en el marco de la exposición del artista Roura Oxandaberro en 1916 a través de Abraham Valdelomar[27] (Véase Anexo 4). En un esquema tripartito introduce al lector la

[27]Valdelomar, 1906, p. 1–2.

naturaleza de los personajes interlocutores [Asfódelo y Cerdón] mientras que la segunda y tercera sección desarrolla los argumentos evaluativos y conclusivos respectivamente. Las ideas estéticas, combinadas con tinte poético, son instrumentalizadas por Valdelomar a través de Asfódelo, quien además funciona como *cicerone* a Cerdón en el recorrido de la exposición del artista a la que visitan y decantan en un cuadro en concreto, *Melancolía de los Páramos* (1916) (Fig. 3).

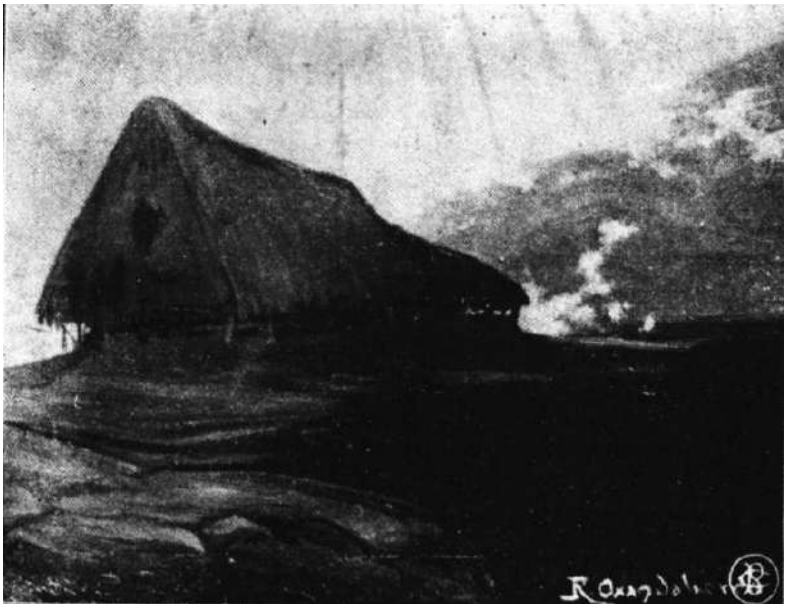


Fig. 3. Roura de Oxadamberro. *La Melancolía de los Páramos*.
Reproducido en *Colónida* (3).

Otra variante considerada en este modelo retórico es la contestación de las misivas donde el crítico mantiene su identidad y confronta pareceres con otros individuos a través de la exposición de sus conversaciones, supeditados por el medio periodístico que los difunde. Es critica en cuanto se alinea con la impronta de visibilidad deseada y requerida por los autores o espacio editorial, así como el juicio de valor sobre conceptos artísticos y obras de arte. Ejemplos de esta situación son las justas públicas entre José Carlos Mariátegui y Teófilo Castillo entorno al Concurso Concha de pintura de 1914, así como la trifulca entre Castillo y Benjamín Mendizábal en 1919 a raíz de la difusión de esculturas apolíneas de temática inca.

1.4.4. Bitácora

Esta modalidad de crítica congrega la crítica de arte presente en los relatos de viaje bajo dos modalidades reproducidas: mediante artículos de aparición periódica y libros. La inclusión de la crítica de arte se revela como uno de los aspectos congregados en la revisión cultural del visitante, por lo que, si bien el material integral es informativo, el grado de análisis estético responde a la disciplina y naturaleza del autor. En este espacio podemos considerar el rol que ejercen los escritores viajeros extranjeros como la apreciación sobre el arte cusqueño contemporáneo por Paul Marcoy en *Viaje a través de América del Sur* (1869) o la severa crítica a *Los Funerales de Atahualpa* de Luis Montero por Paul Groussac en *Del Plata al Niagara* (1897), así como exponentes nacionales como Raymundo Morales de la Torre y Zoila Aurora Cáceres en *Oasis del Arte* (1912). Relacionada a esta investigación, Teófilo Castillo y sus escritos de viaje por España y varios países sudamericanos son referencias significativas de una bitácora (Fig. 4) (Véase Anexo 5).


EN VIAJE
DEL RIMAC AL PLATA
AREQUIPA

Fig. 4. Detalle del ensayo *En viaje. Del Rímac a Plata* de Teófilo Castillo. Reproducido en *Variedades* (512).

Estos textos gozan de una riqueza exponencial porque amplían los valores equivalentes entre productos culturales, así como valores conductuales y empíricos, por lo que la obra de arte y el pensamiento artístico–estético se correlaciona con otras manifestaciones culturales que evidencian y contrastan resultados.

En ese sentido creemos conveniente precisar que los modelos usuales asentados en el tránsito de los siglos XIX al XX fueron la descripción y la crónica, valores complementarios, porque agilizan la visión sucedánea del crítico, que en algunos casos funge de periodista cultural, por la frecuencia dinámica de sus escritos en los periódicos y revistas. Estas dos estrategias del crítico deshilvanan derroteros conceptuales, temáticos, referentes artísticos y lugares particularizados desde y a través del entorno al objeto artístico. De por medio, la consistencia, frecuencia y espontaneidad de intereses aplicados por la vida moderna, hacen ver que los contenidos ejecutados sortean opiniones disimiles, impresionistas, marciales y eruditas en promedio, por acogerse a la tensión y emotividad del instante, motivo que la predispone al flujo diletante.

Capítulo II

La crítica de arte diletante en Lima (1887–1920)

> En política, ciencias, literatura y bellas artes,
> los peruanos vivimos aún en la época del
> ensayo y del talento. Ni en la prosa ni en el
> verso hemos poseído lo que se llama un artista.
>
> Manuel González Prada[28]

El término diletante aplicado a la critica artística entró en circulación desde la historia del arte peruano mediante el estudio pionero de Castrillón (1980), quien, como suscribimos lineas atrás, inaugura la definición de ser un grupo no asociado de personalidades distinguidas de la burguesía mercantil y agro–exportadora, constituidos como "aficionados" que comentan sobre arte como proyección socioeconómica (Castrillón, 1980). Sin embargo, resaltan ausencias esclarecedoras sobre el porqué de la incursión de los diletantes anónimos, si corresponden a una similar línea metódica o conforman una agrupación disidente, al igual que la existencia de conceptos moduladores como el nacionalismo y el modernismo, y la clasificación ortodoxa de exponentes como Federico Larrañaga, atribuido como diletante, a pesar que varios intelectuales contemporáneos lo posicionaron como profesional. Estas observaciones no desacreditan ni aminoran el impacto de aquel importante estudio, de plena vigencia, ya que en la actualidad no existen similares referencias locales para dialogar, razón que nos compromete a abordar nuevas aproximaciones sobre los diletantes. Es sugerente recordar que en las paginas anteriores se ha tratado sobre la definición de diletante, por

[28]La nota refiere al desarrollo artístico del poeta José Santos Chocano (1875–1934). Revela autodesarrollo y refuerza la idea de la generación espontánea a pesar de las condiciones socioculturales adversas. No habiendo encontrado maestros que le enseñen, ni modelos que le inspiren, Chocano se lo debe todo a sí mismo. Es que Chocano desdeña toda manifestación de exclusiva de un arte lugareño y mezquino; y como una protesta a los que pretendan enrolarle en una camarilla literaria, abre su libro con este epígrafe: "en el arte caben todas las escuelas como en un rayo de sol todos los colores, los gorriones se juntan en bandadas en tanto que las águilas van solas" (González, 1910, p. 14).

lo que, respecto a las siguientes lineas, se analizan aspectos primordiales y casos de estudio dentro del escenario artístico limeño. Posteriormente, se tratarán algunos oficiantes anónimos así como tres estadios agrupados: la crítica de arte desde la literatura, la crítica de arte desde la filosofía, y por último, la crítica artística por artistas.

2. Los diletantes en el tránsito de los siglos XIX y XX

A fines del siglo XIX, y a partir del análisis de un lienzo religioso del pintor y escultor Ricardo Gaspar Suárez[29], un cronista anónimo[30] hizo un severo balance sobre la dificultad de ser artista en Lima. Enfatiza la ausencia de estudios de maestros y obras clásicas, se pinta retratos regulares, no existe predilección por la naturaleza y se decanta en anuncios comerciales. La impresión del medio para el artista es de un estrecho campo de ejercicio artístico, donde no ocupa lugar la admiración o protección. El público concentra su interés en la oleografía como éxito comercial por la multiplicidad de copias iluminadas y reducción de gastos productivos. Sobre los referentes, Ignacio Merino, aunque peruano de nacionalidad, realizó cuadros históricos de escenas europeas mediante el estilo de los maestros italianos y franceses. Su coetáneo, Luis Montero, se consagró por solo una obra *Funerales de Atahualpa* (1867) mientras que Laso se quedó "en un destello", en alusión a que prometía —inconcluso por su prematura muerte— un derrotero nacional significativo. Este panorama parcializado arroja la de una escenario y oficio artístico–crítico a cuestas. Pero el cronista anónimo no se

[29]La principal causa del reclamo fue la elección del tema, *Jesus Nazarenus Rex Judeorum*, obra que se sobrepone a lo sagrado para dotarse de humanidad y escepticismo por el rostro cadavérico del redentor, antes que la verosimilitud bíblica. El crítico lo constituye como una revolución en el arte nacional.

[30]Un cuadro, 1877, p. 3; Exposición de Bellas Artes, 1877, p. 2. Se nombran a las personas que conforman la comisión que fiscaliza y recibe las obras para la Exposición de Bellas Artes de 1878. Figuran Evaristo Gómez Sánchez, Manuel M. Macedo, José Dávila Condemarín, M. Bromberg, Bernardo María Jeckel y Pedro García Sanz, quien desiste de formar parte por "considerarse incompetente", es decir, no se considera especialista. La Sociedad de Bellas Artes, a cargo de Manuel Ortiz de Zevallos, presentan un oficio al alcalde del Concejo Provincial de Lima, para trabajar en conjunto con la comisión a cargo sobre la exposición. Exposición de Bellas Artes, 1877, p. 2. Pedro José Saavedra propone a la Junta Municipal que el Concejo Provincial de Lima disponga la creación de una Escuela de Dibujo, Pintura y Escultura, así como una Galería de Pintura con obras de Ignacio Merino. Los espacios ideados son "los grandes salones altos" del segundo piso de la Escuela Industrial de San Pedro. Se complementa con los donativos de particulares, del Gobierno y la compra desde los fondos disponibles, a través de un plan de presupuesto, reglamento e inauguración, el 28 de julio de 1877.

limitó al reclamo. Plantea una adecuación del estilo y pautas temáticas correlativas a las características culturales de la sociedad limeña, para aprovechar un espíritu nacional singular y propio. En esa condición, augura estímulos sugerentes a través de las costumbres populares, fiestas campestres, paisajes, tipos sociales, y escenas de historia. Todas estas ideas fueron lenguaje común, aunque providencial, de un crítico anónimo para ser instrumentalizadas en un corpus estético décadas posteriores.

Si nos proyectáramos sobre el caso de la problemática entorno a los diletantes, en los años posteriores, en 1938 la nota[31] del crítico Veritas visibiliza los límites fronterizos culturales, temporales y cronológicos, de quienes custodian los juicios y criterios evaluativos. El crítico cuestiona no tanto el oficio de la crítica en sí, sino la autosugestión implícita en la apropiación del término "crítico", pues adjudicarse dicho título no otorga, por sí mismo, la legitimidad para ejercerlo. Por el contrario, esta autoatribución suele evidenciar la incapacidad de desprenderse de prejuicios, que se manifiestan en prácticas como el trato selectivo hacia un reducido grupo de artistas antes que hacia sus obras, la adhesión acrítica a determinadas escuelas artísticas o, incluso —como contrasentido particularmente problemático—, la evaluación de un movimiento artístico a partir de las prerrogativas de otro que le es opuesto. Se exige imparcialidad de juicio, fundada en razones y no en pasiones. La crítica productiva tiene como núcleo las tradiciones estéticas —ya sea en continuidad o en tensión con ellas—, y sus juicios implican una forma de "consagración" (Veritas, 1938, p. 3). Cuando esta exigencia se debilita, se produce un descenso del nivel crítico: en lugar de exponer y evaluar, la crítica se limita a aplaudir o atacar. En este escenario coexisten tanto los aduladores como los irascibles, desplazando el análisis por la reacción. Pero, al margen de ello, impera una duda sustancial que trasmite el crítico anónimo: la crítica para ser tal debe ser justa, y la pregunta es ¿cómo medir esa justicia? El crítico anónimo transita una línea delicada entre evitar la complacencia indiscriminada y no desarticular prematuramente a quien, aun en proceso, muestra proyección como artista. Resulta

[31]Es significativo la crítica de Veritas porque se trata de un anónimo que cuestiona la estrictez del oficio de crítico, lo cual alude a una profesionalidad deseada y establecida (Veritas, 1938, p. 3).

necesario, por ello, cuestionar la pretensión de una opinión absoluta cuando quien evalúa practica el arte, pues el crítico–artista condicionado por una escuela o estilo pictórico tiende a replegarse en sus propias teorías, configurando un círculo vicioso que desatiende la amplitud y la honestidad intelectual indispensables para un juicio estético riguroso.Esto último ya implica una toma de conciencia sobre las dificultades de establecer una opinión asentada y aprovechable en el medio. De hecho, aquellas visiones son resultado del escenario artístico limeño décadas atrás.

La relevancia de los dos escritos extemporáneos citados podría parecer inoportuna si no se atendiera al hecho de que los conflictos vinculados al ejercicio de la crítica ya se evidenciaban en la primera década del siglo XX. En este sentido, la postura del escritor Benigno Cantaclaro, expuesta en 1906, resulta reveladora:

> la verdadera crítica […] vive para explicar las causas generadoras de una época artística determinada; proporciona los elementos que sirven para conocer el estado general de la cultura pública en un momento dado; saca el jugo de una obra, examina el temperamento de los autores; estudia el medio, las circunstancias que han acompañado al creador en su investigación estética; y da la razón de lo bueno y de lo malo, mejor dicho, de lo bello y de lo feo (1906, pp. 10–11).

Esta noción se emparentaba a la de Raymundo Morales de la Torre en 1907 donde

> la crítica, bien entendida, […] dirige la evolución mental de una época, marca los rumbos y los senderos del buen gusto, […]. Pero cuando se abusa de su poder, cuando se olvida de su verdadero sentido y prescinde de sus fines docentes y purificadores, degenera en instrumento de pasiones, de envidias y de injusticias (1907, p. 3).

Para ambos, la crítica era una cualidad verdadera que no debía degenerarse. En 1916 el crítico anónimo M. N. V. se preguntaba bajo qué condiciones se consagran los críticos limeños. Se trataría “simple y llanamente el capricho de algún ser audaz que asume espontáneamente rol tan difícil, sin darle la importancia que se merece” (1916, p. 6). Cuestionó la inclinación de una medianía ilustrada que utiliza el título de crítico no solo en materia artística sino en otras áreas, sin la suficiencia requerida. ¿y cuál era? “Pues la respuesta es complicada. Por lo menos debe ser filósofo, poeta, historiador, artista y si

abarca su crítica tópicos sociales, debe agregar a esto ser hombre de mundo y táctico sobremanera" (1916, p. 6). Bajo la condición de considerarse medianamente ilustrado, se le concede la posibilidad de asumirse competente en diversas materias. Ello conduce a una problemática central: la pluralidad de contenidos a los que accede el crítico —dispuesto a una lectura amplia de cualquier obra—, pero que, debido a esa misma extensión, suele derivar en una acusación de superficialidad. El prospecto de crítico estaría condicionado a una estricta modificación de su capacidad de desarrollo —incluso hacia su modulación a una categoría profesional—: debe saber más, pero no hablar en exceso; situarse en un estado intermedio, limitarse a un carácter transitorio. No obstante, en esta transformación inconclusa hacia entidades complementarias o derivativas persiste un cuestionamiento latente sobre su profesionalidad, cada vez más hermético, según los críticos del crítico.

La visión en perspectiva nos sitúa en un campo latente de intermitencias entre ausencias y apariciones furtivas. En línea general, las exposiciones nacionales organizadas entre 1860 y 1892 no tuvieron continuidad institucional, lo cual condujo a que el binomio certamen–crítica, que alimentase desde la cotidianeidad al pensamiento estético público como en las capitales artísticas hegemónicas, no se replique. De forma esporádica existen registros de obras expuestas y evaluadas en prensa, pero sin la pretensión de un ojo clínico que las comprenda en una coyuntura e ideal trasversal de mayor alcance de forma sostenida. La etapa previa al estudio exhibe características esenciales sobre la función disciplinaria y la (in)utilidad de los oficiantes, interrelacionado con un repertorio más amplio de artistas e instituciones [des]continuadas[32]. De cualquier forma, el consumo dinámico de la crítica de arte en Lima en el tránsito de siglos fue síntoma del *resurgimiento* sociopolítico tras la Guerra del Pacífico (1879–1884). Entre 1879 y 1884, el conflicto con Chile motivó el cierre de varios establecimientos, incluido el cese de imprentas y periódicos peruanos. Las tribunas tendieron a la crónica y avisos

[32]Por ejemplo, el programa editorial de *Ilustración Peruana* de 1912 anunciaba su transformación a las cualidades del periodismo moderno, interesado en el instante, única manifestación de vida espiritual periódica inserta en la lucha de pasiones, de alto criterio y puesto en un ambiente de serenidad que dedican los acontecimientos estudiados por la revista, selectivos y meditados, "libre del apasionamiento e improvisación inevitables en la prensa moderna" como una evolución superior de conocimientos.

oficiales entorno a los movimientos militares, leyes, avisos y discursos políticos. En la posguerra, durante los gobiernos de Andrés Avelino Cáceres y Nicolás de Piérola en la denominada Reconstrucción Nacional, la inserción del gobierno del Partido Civil y la apertura a la recuperación económica y tecnológica, la prensa fue reactivada de forma progresiva. Las revistas ilustradas y el nuevo contenido de los periódicos fueron impuestos según el impacto de la vida moderna y los códigos de recepción y alienación de la burguesía capitalina y regional. Entra en funcionamiento el modelo de revista *magazine*, en el que la diversidad de tópicos delimita espacios específicos de contenido, tales como crónica social, hípica, poesía, crítica artística, teatro, moda femenina y avisos comerciales, entre otros. En este contexto proliferan escritos sobre la geografía nacional, la tipología social, los bosquejos históricos y las costumbres locales, así como la difusión de colecciones arqueológicas y de curiosidades estéticas y, en última instancia, de las bellas artes, las cuales encontraron respaldo y mayor visibilidad mediante la incorporación de fotograbados. Por ejemplo, entorno a la problemática de la propiedad del juicio diletante en campos disciplinarios afines, sobre el material prehispánico sobresalen los artículos aficionados del anticuario José Mariano Macedo (1823–1894) —este último, en un intercambio de relaciones trasatlánticas significativas — (Gänger, 2019), y el erudito Manuel González de la Rosa (1841–1912)[33], de lecturas escatológicas sobre el totemismo y las divinidades prehispánicas. Resulta llamativo que, en paralelo al debate sobre la naturaleza de la crítica artística, y pese a que las colecciones arqueológicas más selectas del Perú y de Sudamérica fueron gestionadas por la esfera privada ante la ausencia de políticas estatales y municipales (Gänger, 2019, p. 24), la historiografía haya negado la erudición aficionada previa a la llegada de Max Uhle (1856–1944) al país. Esta omisión alcanza tanto a los dos intelectuales mencionados como a otras voces anteriores al ingreso institucional de Julio C. Tello (2019, pp. 30–31), considerados hitos fundacionales de los lineamientos científicos de la arqueología. De acuerdo con Gänger, la reticencia hacia los estudios diletantes de los anticuarios de fines del siglo XIX e inicios del XX se explica porque fueron

[33]Riviale (1997).

considerados meros pasatiempos, funcionales al comercio de antigüedades y, en última instancia, como elucubraciones literarias propias del "diletantismo de salón" (2019, p. 31)[34]. Gabriel Ramón (comunicación personal, 15 de enero de 2026) define a los aficionados como *meta–arqueólogos*, agentes que otorgaron visibilidad a los objetos prehispánicos a través de excursiones ilustradas y prácticas como el huaqueo, y que estuvieron asociados directa o indirectamente con los arqueólogos "oficiales". Estas interacciones se articularon desde campos colindantes —como la historia, la literatura y las ciencias naturales—, los cuales funcionaron como trincheras epistemológicas generadoras de asociaciones interdisciplinarias. Coincidimos con Ramón en que la "curiosidad de anticuarios" —frecuentemente invisibilizada por la historiografía de la arqueología— cimentó las bases de la arqueología académica. A modo de ejemplo, bajo la categoría de "subalternos" —entendida como subordinados o empleados de rango inferior—, Ramón sitúa a asistentes aficionados e ilustradores que compartieron espacios de interacción laboral con los "arqueólogos". El análisis conjunto de estas prácticas permite comprender de manera más amplia el proceso de profesionalización de la disciplina (Ramón, 2019, pp. 84–87).

En el ámbito de las bellas artes, los diletantes—a quienes Castrillón (1980) alude de manera crítica— ocuparon un lugar activo en la esfera pública de las artes y las letras, desempeñándose como mediadores discursivos más que como especialistas formados. Su legitimación se sostuvo, en gran medida, en estancias prolongadas en el extranjero, la asistencia a exposiciones oficiales y el contacto con el comercio artístico internacional. Este posicionamiento funcionó, en cierto modo, como una estrategia sociopolítica de visibilidad y representación de clase, circunscrita a un ejercicio culturalmente valorizado, aunque aún distante de prácticas disciplinarias consolidadas.

[34]Incluso se percibe la diferente manera de reconocer al objeto por los anticuarios: "aunque los cuzqueños excavaban, en sus catálogos y cuadernos de nota, no dejaron registro alguno de si prestaron atención o no al contexto del hallazgo, o a la posición estratigráfica de los artefactos en relación con otros" (Gänger, 2019, p. 62). A excepción del procedimiento irregular de contextualización, algunos aficionados sistematizaron sus bienes. José Lucas Caparó, anticuario cusqueño, "no solo agrupo los artefactos según el material —piedra, metal, cerámica o textil, sino que además el catálogo de su colección incluía descripciones detalladas y una taxonomía significativa" (Gänger, 2019, p. 63). Esto le sirvió como derecho para definir patrones nominales desde los caracteres formales de las piezas, a fin de distinguirse del "vulgo ignorante" (Gänger, 2019, p. 63).

Tanto desde el exterior como desde Lima, difundieron sus impresiones a través de la prensa, donde se advierte una marcada inclinación por lo moderno, en contraste con el gusto aún sostenido por las familias tradicionales. Esta disociación progresiva entre la praxis artística y su formulación discursiva sienta las bases de los fenómenos que se desarrollarán posteriormente.

Con el transcurso de los años, las características atribuidas al diletante se modifican como consecuencia de las nuevas responsabilidades asumidas por los escritores. Algunos autores noveles, carentes de un bagaje cultural consolidado —o provenientes de una burguesía no pudiente—, irrumpen en la esfera pública no tanto como expresión de una pertenencia de clase, sino en función de la naturaleza multifuncional del periodismo, orientado tanto a la información como a la difusión de ideales humanistas, entre ellos el cultivo del arte local y la formación del gusto del público.

En este contexto, proliferan escritos anónimos y firmados con seudónimos de carácter informativo, inventarial, biográfico y ensayístico. Estas formas de identificación habilitan el ejercicio del juicio crítico sin exposición directa del autor. Los subcapítulos siguientes presentan una selección de estos escritores anónimos, en la que se detallan algunas de las características y los roles que desempeñaron en el ejercicio de la escritura pública sobre arte.

2.1. En el anonimato

En la prensa limeña circulaban diletantes de rara frecuencia, bajo el anonimato, que propugnaban usos transdiciplinarios del concepto de crítica, aplicados a la literatura y arte, que cuestionaban también la propiedad del crítico. Es viable considerar que el anonimato responda a una protección efímera frente a un evento circunstancial, como en la instrumentalización de la caricatura política, pero también en detrimento y descargo ante otro crítico, una pretensión jocosa de desvirtuar un proyecto o propuesta pública.

2.1.1. Tric–trac

Si consideramos que el crítico condensa las aspiraciones sociales, Tric–trac[35] (1906, p. 6), cumple con esta función al asumirse como depositario comunal sobre los resultados del proyecto monumental al libertador argentino José de San Martín y la propuesta favorita, aunque frustrada, de Carlos Baca Flor. Esta posición de condensador del gusto público está relacionada al pedido de la dirección de la revista *Actualidades* (1903–1908)[36], que, sin pretensión de favorecer algún miembro concursable, aunque los tribunos sí tuvieran sus favoritos, promovieron la participación pública para asistir a dar constancia de sus pareceres sobre las maquetas monumentales. Para ello brindaron registros fotográficos y conciliaron pareceres, a razón de obtener el mejor efecto a los intereses colectivos. Treinta personas concurrieron y el resultado fue el respaldo a la propuesta de Baca Flor, *Liberté, Egalité, Fraternité* (1906) (Fig. 5). A pesar que desconocemos la relación de los asistentes, es viable estimar que Tric–trac formase parte de ese grupo adscrito por los detalles sugerentes sobre las conformaciones materiales y dimensionales. El juicio al proyecto monumental a San Martín de Carlos Baca Flor demarca las fronteras de lo verosímil sobre el atuendo, el gesto simbólico, la composición abarrotada del público y el concepto de héroe. Al margen de ello, tras la frase “el único defecto es ser peruano”, este crítico aporta al convencimiento práctico de proteger al artista nacional frente a las grandes firmas estatuarias propensas a ganar los certámenes por razones extra–artísticas.

[35]Tric trac, 1906, p. 6.

[36]El monumento a San Martin, 1906, p. 476.



Fig. 5. Carlos Baca Flor. *Liberté, Egalité, Fraternité* (1906) para el Concurso del monumento a José de San Martín.
Reproducido en *Prisma* (13).



Fig. 6. Antonin Mercié. *Monumento a Manuel Candamo* (1911). Reproducido en *Ilustración Peruana* (149).

2.1.2. J. L. M.

El crítico bajo el seudónimo JLM ejerció criterio comparativo, de analogía y conocimiento del repertorio artístico del artista sobre el monumento al presidente Manuel Candamo (1911) (Fig. 6), vandalizado en 1913. Principia sobre el artista, Jean–Antonin Mercié, autor del broncíneo *Gloria Victis* (1875), a quien acusa de emular a dicha obra fúnebre, por las referencias simbólicas de las guirnaldas de yedra de bronce del pedestal y la actitud poco atractiva —de cuerpo entero, común en las estatuas del cementerio— para homenajear a un presidente. Además, discrepa con la originalidad y pertinencia histórica: "es una escultura de encargo para glorificar en país lejano a una personalidad materialmente desconocida para el artista". Aquí expone la idea de la afinidad histórica desde la correspondencia étnica y profesional del artista sobre personaje representado. Invita a reflexionar sobre "el vestido moderno en la estatuaria" cuestión que había sido tratado por un referente de la crítica francesa, Robert de la Sizeranne (1866–1932). J. L. M. inquiere en que Mercié fue monótono y falto de anatomía perceptiva en la rigidez y austeridad de pliegues que provee el traje, convención para las efigies políticas. Pero a diferencia del cuerpo, la cabeza es mejor, aunque el crítico aplica el criterio de "el parecido es notable, expresión digna y noble". Detalles de "buen gusto" son el lienzo de la silla para anular la "antiestética multiplicidad de pies" y, al sobrio decorado de bronce, dotarle de una guirnalda para proveer ritmo lineal. Además de las observaciones sobre los atributos, esgrime la idea de la equidistancia con el espacio seleccionado: no la satisface. Para el crítico, es importante la organización espacial, y la escultura Candamo debió seguir la idea del *pendant*, o el opuesto complementario, "por razones de simetría en la decoración de nuestro paseo". Por todo ello, califica a la obra como medianía artística.

2.1.3. *Uno que dice las cosas claritas*

A raíz del controvertido desenlace del Concurso Concha de pintura de 1914, el crítico, bajo el seudónimo *Uno que dice las cosas claritas*, cuestionó la designación irregular de

asesores destinados a auxiliar a un jurado calificado como “incompetente”, seleccionados sin criterios claros ni disposición efectiva para ejercer dicha función. Asimismo, impugnó el fallo por basarse en criterios considerados arbitrarios y carentes de fundamento plástico.

En este contexto, interpela a la pintora Juanita Martínez de la Torre acerca de la legitimidad de su triunfo, obtenido mediante un sorteo realizado a puertas cerradas y sin la presencia de los finalistas, preguntándose si puede aceptarse honestamente un resultado alcanzado bajo tales condiciones, cuando —sostiene— debería prevalecer la obra con mayor rigor plástico. El crítico exige incluso “observación” en la ejecución del sorteo, ante la evidente falta de perspicacia técnica para discernir la calidad artística. Finalmente, celebra la franqueza de quienes denunciaron estas irregularidades y subraya la necesidad de una autorreflexión sobre los límites y responsabilidades de los agentes del campo artístico, entendidos como parte de un engranaje social. En esta línea, respalda la actitud firme e idealista de Enrique Domingo Barreda, a quien justifica por sostener que quien no esté dispuesto a actuar con rigor no debería aceptar el cargo, especialmente frente a decisiones imprevistas del jurado.

2.1.4. Alonso Quijano

Bajo este seudónimo —nombre civil del personaje literario Don Quijote— el crítico anónimo elabora un estudio sobre la caricatura moderna en dos partes. Adscrito al pensamiento de Ralph Waldo Emerson (1803–1882), quien concibe la belleza como un proceso intelectual de comprensión del mundo y como sucedáneo del alma en su autorreflexión, Quijano aborda preliminarmente el amor a la belleza, su esencia y su problemática en la búsqueda atemporal del ser humano. Considera necesario atenderla como vía para alcanzar una moralidad y una inteligencia orientada al conocimiento del mundo cognoscible. Según Quijano, existen dos modos de comprender la belleza: uno legítimo, de carácter reflexivo, y otro instintivo, carente de sentido. El equilibrio entre ambos reside en el cultivo del sentimiento estético.

El crítico sintetiza la cuestión de la belleza desde sus orígenes hasta su tiempo, afirmando que la civilización ha gravitado históricamente en torno al bien, la verdad y la belleza. En este sentido, sostiene que la cultura clásico–cristiana fue, ante todo, un intento de conciliación entre el ideal cristiano, de primacía moral, y el ideal clásico, de primacía estética (Quijano, 1916a, p. 2). La estabilidad de esta síntesis residía en el término medio entre ambos valores; sin embargo, su deterioro se habría producido con las doctrinas positivistas y materialistas del siglo XIX, cuando la moral se desvinculó de la belleza y derivó hacia los "epicureísmos y desenfrenos del placer", impulsados desde centros hegemónicos como Londres, París y Berlín.

Subordinada la belleza, la civilización estructuró una industria moderna orientada a alimentar los vicios, la explotación del hombre por el hombre, la especulación y la acumulación material, bajo un afán imperialista, extractivista y bélico. No obstante, pese a la frivolidad y el amoralismo de la vida moderna, subsistió una nueva mentalidad de ideales éticos, cuyo reflejo visual identifica en el dibujo contemporáneo, entendido como expresión de la decadencia moral de la sociedad. Entre los artistas referenciales menciona a Étienne Drian (1885–1961), Gerda Wegener (1885–1940), Javier Gosé (1876–1915), Juan Carlos Alonso (1886–1945) y Reynaldo Luza (1893–1975). Quijano detecta así un arte nuevo, caracterizado por la tendencia moderna a la expresión breve, y se propone, en una segunda parte, extraer consideraciones ideológicas de estos dibujos en busca de una "virtud sugeridora extraordinaria". El humorismo que describe expone la ridiculez, la pobreza espiritual y la imbecilidad del *rastacuero*, mediante una gracia refinada y un ingenio que revelan el trasfondo grotesco de la vida moderna. Define a estos dibujantes como pensadores escépticos que observan las miserias humanas a través de un arte ambiguo, simultáneamente lúdico e incriminador (Quijano, 1916b, p. 3).

Desde su autodefinición como moralista, se muestra indulgente con el "sentido caricatural de la elegancia" de Luza, a quien atribuye la elección de tipos graciables, en especial figuras femeninas asociadas a placeres efímeros, sin recaer en la nostalgia del alma. En este marco, retoma el dilema de la mujer como "derrochadora de encantos y

lujos", convertida en sí misma en objeto de lujo masculino, y señala la incertidumbre de una belleza degradada por la fascinación por lo artificial (Quijano, 1916b, p. 4).

2.1.5. Aloysius

Este escritor, oculto bajo el seudónimo de Aloysius, aparece con regularidad en la revista *Variedades* entre 1917 y 1918. Destacan sus apreciaciones sobre el arte desde referencias entre la literatura y la tauromaquia y desde dos exposiciones artísticas.

Es reacio al empleo de la palabra "arte" para referirse al espectáculo taurino: no le despierta interés, pero tampoco admite su censura. Reconoce que su desdén proviene del desconocimiento del "sangriento espectáculo" y del cuestionamiento del uso del término arte para interpretar un "momento emocionante y pintoresco", carente —a su juicio— de la cualidad apropiada (1918c, p. 92). No obstante, el horizonte cognoscitivo del crítico no se concibe como un circuito cerrado; por el contrario, manifiesta el deseo de ampliarlo: "Si mi espíritu tiene nuevas ansias de cultura, si llevado siempre por la insaciable sed de beber nuevas aguas y mirar horizontes desconocidos, quisiera aprender más y más" (1918c, p. 92). En esta consigna introduce una excepción: en última instancia, podría atenderse a la llamada "ciencia taurina" (Aloysius, 1918c, p. 92).

Es plausible considerar que el trasfondo del problema nominativo —la designación de la tauromaquia como arte— responda al texto de Abraham Valdelomar, *Belmonte, el trágico: ensayo de una estética futura, a través de un arte nuevo* (1918). A ello se suma que Aloysius adjunta una fotografía del poeta leyendo un libro al torero Belmonte y a un acompañante. Para el crítico, la yuxtaposición entre arte y toros constituye una contradicción: el arte se degrada y, "por inverosímil", se autoexcluye. Lo considera indigno de tal definición y, además, una cualidad no generalizable a todo el público. La parafernalia y el vociferío coloquial lo vuelven disímil de las características introspectivas del arte, pues "el arte es todo serenidad, calma, delectación espiritual íntima" (Aloysius, 1918c, p. 92), donde "se aísla el individuo en la emoción estética".

Los objetos de esa experiencia pueden variar —"un verso bello, un trozo de música, la contemplación de un cuadro o de una escultura"— (Aloysius, 1918c, p. 92), pero no el modo de aprehensión.

No concibe otro resultado que no sea la contemplación íntima y el recogimiento interior para una captación plena, y no una vivencia dominical "en el circo taurino y en la multitud". Según Aloysius, cuando el torero entra al ruedo se despersonaliza: su individualismo estético se evapora para dar paso al "espíritu animal y fisiológico" (1918c, p. 93). Aunque escucha las propuestas que sitúan el arte en el espectáculo mismo —donde las manifestaciones sensoriales se intensifican y permiten identificar formas artísticas en ejecución, además de una emoción única y colectiva—, las rechaza.



Fig. 7. Exposición del Círculo Artístico. Reproducido en *Variedades* (517).

Aloysius desaprueba el toreo por su falso valor estético y por su carácter distractor respecto de las verdaderas manifestaciones del arte puro, en contraste con la tauromaquia, que congrega a quince mil almas. Para Aloysius el toreo no es arte, aunque reconoce valores equiparables al goce estético —como la emoción—, mitigados por el predominio de lo pintoresco. Belmonte no es artista pero sí lo predispone de un parentesco al denominarlo "el torero de la emoción", único aspecto meritorio en la tauromaquia. Todo ello le sirve para introducir al lector en el nuevo libro de Valdelomar

sobre Belmonte, del que destaca “bellas observaciones de un espíritu elegante, en forma elegantísima” (Aloysius, 1918c, p. 94).

Sobre la primera exposición del Círculo Artístico, realizada en los salones de la Fotografía Valverde, en la calle de Artístico (Fig. 7), Aloysius identifica una asociación integrada por artistas jóvenes y aficionados, a la que reconoce como un estímulo efectivo para el desarrollo artístico local. Tras reiteradas visitas, registra una impresión favorable, reforzada por la inclusión de reproducciones fotográficas de las obras exhibidas. El valor central que destaca es “la seriedad y el pundonor artístico” (1918b, p. 82), cualidad significativa si se considera el carácter inédito tanto de los trabajos como de varios de sus autores. El prestigio del espacio expositivo, la dirección de Libero Valente —“uno de nuestros artistas de más sólida reputación”— y la organización del evento contribuyen a legitimar la propuesta.



Fig. 8. Emilio Hochkoppler. *Chacra colorada* (1917). Reproducido en *Variedades* (517).



Fig. 9. Manuel Carpio. *La herradura* (1917). Reproducido en *Variedades* (517).

El eje temático fue el paisaje, género que Aloysius concibe como fundamento formativo del pintor por su contacto directo con la naturaleza y su condición iniciática. No obstante, distingue niveles entre los participantes y subraya que no todos pueden considerarse principiantes. Destaca a Emilio Hochkoppler y Ricardo Flórez como "los de más cultura espiritual" (1918b, p. 82), y a Carpio, Gomero, Jáuregui y Dueñas como "pintores de alma y artistas de médula" (1918b, p. 82). Flórez presenta paisajes serranos del valle central con una técnica moderna y desdibujada, capaz de expresar ambiente y psicología; Hochkoppler, más realista, mantiene una afinidad estilística, sobresaliendo su obra *Chacra colorada* (1917) (Fig. 8). Manuel Carpio debuta con marinas de fuerte colorido, resueltas con soltura y vigor, que evidencian talento, según consta su composición *La Herradura* (1917) (Fig. 9). Aparte de Carpio, Gomero también es reconocido como nueva promesa del Centro Artístico, cuyos trabajos se distinguen por la luz, la firmeza y la limpieza de ejecución. Dueñas aporta una visión original de la bahía de Chorrillos (Fig. 10), mientras que Jáuregui y Llaque ofrecen resultados consistentes, sin hacer mayores apreciaciones. En conjunto, Aloysius atribuye al Círculo Artístico y a su director una gestión responsable, heredera de la orientación formativa de Teófilo Castillo en el taller de la Quinta Heeren (1906–1916). Finalmente, exhorta al Estado a respaldar la continuidad del Salón del Círculo de Artistas (1918b, p. 83).



Fig. 10. Dueñas. *Chorrillos, desde Magdalena* (1917).
Reproducido en *Variedades* (517).

Respecto al Concurso Concha de Escultura de 1918, certamen en el que se privilegió la impronta del escultor Artemio Ocaña, particularmente por incorporar y sobresalir en las representaciones incaístas en yeso, inicia con un sentimiento de desasosiego ante la escasa atención otorgada a los concursos de escultura, atribuida a un "apático ambiente artístico", que, no obstante, el autor considera susceptible de ser revertido por las nuevas generaciones. A pesar del limitado espacio textual, el repertorio gráfico que adjunto incluye diversas esculturas como *La tragedia de los Andes* de Juan Icochea (Fig. 11), *La octava plaga* de Víctor Tessey (Fig. 12), *El ideal* de J. P. Craso (Fig. 13), *Piel roja* de Morante y *Cristo yacente* de Francisco Caso. De Raúl Pró figura entre otras *Lloque Yupanqui* (Fig. 14), obra que evidencia una indagación historicista e idealista por la verosimilitud étnica, aunque matizada por una visión eurocéntrica que concibe lo indígena desde parámetros de "barbarie" sublimada: cuerpo esbelto, pose artificiosa, tocado emplumado, arco y flecha. Una exploración corporal análoga propone Artemio Ocaña con *Cahuide* (Fig. 15), donde la tensión muscular del personaje histórico se concentra en un espacio reducido, mientras sostiene el mazo apoyado sobre la espalda. Asimismo, *Cabeza de negro* de Ocaña demuestra verosimilitud formal y destreza técnica en el tratamiento del busto escultórico.



Fig. 11. Juan Icochea. *La tragedia en los Andes.* Reproducido en *Variedades* (514).



Fig. 12. Víctor Tessey. La octava plaga. Reproducido en *Variedades* (514).



Fig. 13. J. P. Craso. El ideal. Reproducido en *Variedades* (514).



Fig. 14. Artemio Ocaña. *Cahuide* (1917). Reproducido en *Variedades* (514).



Fig. 15. Raúl Pro. *Lloque Yupanqui* (1917). Reproducido en *Variedades* (514).

Según Aloysius, la limitada proyección del certamen se debió, en parte, a su menor jerarquía frente a otra exposición simultánea de esculturas instalada en la planta baja del Palacio de la Exposición. No participaron artistas de provincia; todos los concursantes habían recibido formación en la Sección de Bellas Artes de la Escuela de Artes y Oficios. El autor destaca que Agurto, tras concursar y ganar en Lima, emigró a Europa para perfeccionar sus estudios. Menciona también a un escultor de apellido Betteta, activo en Estados Unidos, aunque sin aportar mayores datos.

La figura docente que articula este núcleo formativo es el escultor y decorador italiano Carlo Libero Valente, a quien Aloysius reconoce como eje dinamizador de la actividad escultórica. De sus discípulos afirma: "son artistas de hoy. […] alumnos de la misma escuela y de un mismo maestro" (Aloysius, 1918a, p. 6).

En términos generales, el crítico evalúa el Concurso Concha como regular, sin resultados deplorables ni obras sobresalientes: "No quiere decir esto que los trabajos adolezcan de la aplastante vulgaridad de los concursos anteriores, especialmente los de

pintura, que daban una sensación poblana y raquitismo artístico definitivo" (Aloysius, 1918a, p. 6). No obstante, consagra con justicia a Artemio Ocaña como acreedor del primer y único premio, a quien dedica una breve semblanza biográfica. Lo describe como un artista sobrio que "tiene el sentido de las proporciones —cosa rara entre nuestros artistas— no busca el efecto ni embustes de retrato" (Aloysius, 1918a, p. 6). Para el crítico, Ocaña ha superado la etapa del principiante y alcanzado un grado de profesionalización reconocible. En particular, *Cabeza de negro* manifiesta el carácter naturalista valorado por Aloysius: "es de un realismo notable y a la vez de una ejecución moderna y pegada siempre al más alto sentido estético" (Aloysius, 1918a, p. 6). En cambio, respecto a *Cahuide* (Fig. 14), señala un "rodinismo mal entendido", referencia a la estética de Rodin pero desvirtuado a valores formales exacerbados dando como resultado un aspecto "musculoso y pesado", error que atribuye a la educación local (Aloysius, 1918, p. 6).

El crítico subraya la importancia de la incorporación de un repertorio incaico robusto en las esculturas presentadas. Sobre Raúl Pró, destaca obras como *Lloque Yupanqui* (1917) (Fig. 15), *Himno al Sol* (1917) y *Pieles rojas* (1917), aunque observa que resultan "poco originales pues recuerdan unas famosas esculturas yankees de la exposición de San Francisco" (Aloysius, 1918, p. 6). Pese a ello, lo identifica como una promesa de la escultura nacional. Finalmente, Aloysius expresa su deseo de que se consoliden futuros profesionales del *métier* escultórico, siguiendo el ejemplo de Ocaña, e insiste en la necesidad de respaldo institucional para propiciar el florecimiento de una escultura de orientación nacional. En este sentido, valora la contratación de un maestro fundidor español, destinada a perfeccionar la técnica del vaciado en bronce y a desplazar el uso meramente ensayístico del yeso, en favor de la nobleza material y la durabilidad de la obra escultórica.

2.2. Más allá del anonimato

Al margen de los anónimos, hubieron diversos críticos que, consecuentemente, revelaban sus identidades ante las circunstancias, mientras otros firmaban sus escritos con nombre propio. Es propensa la actividad continua en los críticos de identidad definida, aunque también existieron miradas furtivas declaradas que no dejaron huella.

Desde la literatura, diversos escritores tendieron puentes con las bellas artes, y decidieron publicar eventualmente, según la coyuntura, la itinerancia, recepción o anecdotarios de artistas íntimos, con la premisa opcional de dirigir oportunamente el criterio público. De agudeza y solventes maniobras poéticas y discursivas, Luis Fernán Cisneros, Domingo del Prado, Juan Manuel Osorio, Manuel Bedoya, Antonio Garland, Zoila Aurora Cáceres, encendieron chispazos conceptuales sobre el criterio del gusto, la caracterización nacional y el arte moderno, pero cuya dispersión de intereses imposibilitó estructurar teorías estéticas. Sobresalen Clemente Palma y José Gálvez, quienes ocupan la categoría de crítico por los tópicos correlativos, alternativos y disímiles existentes entre literatura y arte. Luis Varela y Orbegoso, Carlos Solari Concha y Maria Wiesse resultan puntos comunicativos entre la función informativa del periodismo, aunque acondicionados al juicio de valor. En cuanto a los diletantes modernistas como Abraham Valdelomar y José Carlos Mariátegui, vincularon las incursiones literarias al análisis formalista del objeto artístico, a veces sin resultados prósperos por el rigor de la pericia técnica.

Existen otros que aplican un enfoque transversal, aunque panorámico, de tinte filosófico sobre las manifestaciones artísticas y culturales peruanas. En este grupo son relevantes José García Calderón, Juan Tassara y Ventura García Calderón, el primero con una evocación sobre la naturaleza artística del hombre peruano, sus limitaciones y facultades desde la conducción del ambiente y psicología; el segundo explora desde la filosofía la noción del arte y del crítico, por extensión, en estricto sentido, mientras que el tercero hace distinciones facultativas de la crítica y la caricatura.

La necesidad de promover el desarrollo de las artes, y, sobre todo, incitar la especialización del juicio de valor, llevó a que los mismos artífices ejercieran de críticos por la pertinencia que creían tener al conocer el proceso productivo de primera mano. Surge allí una primera vía de canalización de la experiencia artística por un grupo aficionado, con nociones en arte, que determina participar dinámicamente del circuito artístico desde su interior, a través de la prensa gráfica más no desde la ausente institucionalidad. Entre los exponentes consideramos a Carlos Jimenez, Herminio Arias de Solís, Pareja de Mijares [Pierrot], Enrique Domingo Barreda, Alberto Jochamowitz, Juan Guillermo Samanez y Manuel Huerta.

A todo esto, sostenemos que, más que anticuerpos, los diletantes resultaron agentes complementarios a la profesionalización de los críticos "oficiales" por elevar la cualidad del rigor interpretativo.

Por otro lado, existen ciertas estelas de modos proyectados de crítica en Lima. Una vía fue provista por el esteta inglés John Ruskin[37]. En *Modern Painters* (1843–1860) se refirió sobre la estricta pertinencia entre pintores y críticos ya que los predispone a pensar en los limites plásticos y desarrollo orgánico entre técnica y concepto[38]. Asimismo, se identifica una sobredimensión jerárquica de carácter socio–religioso que busca posicionar al crítico como una instancia rectora de la moral, y a la difusión del arte como una forma de credo. Esta concepción permite comprender la autopercepción de Pareja de Mijares [Pierrot], quien propone itinerarios de comprensión del arte desde su propia práctica escultórica, formulados bajo una noción explícitamente religiosa. De hecho, también se detecta la secularización de Ruskin a través de sus difusores europeos, principalmente las referencias estéticas de Robert de la Sizeranne, distinguidas en críticos locales como Federico Larrañaga y José García Calderón, quien

[37]La influencia de Ruskin en la crítica peruana fue abordada preliminarmente en Castrillón (1980).

[38] "[…] y cuando, como en el caso peculiar de la pintura, para emitir un juicio exacto hace falta tanto los conocimientos técnicos como la práctica de la misma, de modo que solo pueden pronunciarlo los mismo que van a ser juzgados y que, por consiguiente, deben abstenerse de opinar, puede ocurrir que trascurran siglos antes de que pueda compararse con ecuanimidad a dos artistas de diferentes épocas. En ese ínterin la excelencia ya reconocida y aceptada ejerce una influencia tiránica, quizás aun perniciosa, sobre el juicio del público y de aquellos a quienes, en realidad, debería servir de guía y ejemplo". Ruskin, 1956, p. 16.

este último, en su estudio sobre el arte peruano en 1908 estipuló que el arte no se enseña como el amor y la vida, y que se debe predicar la *Religión de la Belleza* para alcanzar "el perfecto amor de que está llena la pintura inmaculada de Fra Angélico" (1908, p. 146). Detalles sobre las transmisiones conceptuales serán tratadas respectivamente según los registros de los críticos, más adelante.

Sin embargo, también es importante considerar algunos criterios para entender la extensión del campo diletante y la conformación de la naturaleza profesional en formas de análisis o aptitudes. La secuencialidad de criterios–conceptos en correlato con la periodicidad y visibilidad de sus escritos es una primera valla que delimita esa zona de interacción aficionada hacia la especialización. En segundo término, la afiliación a programas institucionales y/o privados que se conectaron con otras ramas de comunicación artística (artistas, obras, colecciones–museos, mercado y redes comunicativas) que agilice y haga participe como ente mediador la necesidad de su figura y pensamiento. El tercer punto es la no evasión de la obra de arte y la necesidad de vincularse a un movimiento contemporáneo, sin desistir del pasado sino en diálogo, para marcar pauta frente a los referentes anteriores.

Respecto al grupo diletante, para mayor comprensión se ha agrupado en tres conjuntos de acuerdo a naturalezas comunes, aun si bien gradúan cada uno con ciertas especializaciones disciplinares. En lo posible, para establecer un orden de aparición de los nombres se ha privilegiado una pauta cronológica, antes que evaluativa.

2.2.1. Diálogos entre literatura y crítica de arte en el tránsito de los siglos XIX y XX

La aptitud literaria fue accesible a trasladar el comentario sobre la obra de arte de forma plena, directa, no menos personal pero disímil por la gravedad de sus oficiantes. En las lineas siguientes se presentan apartados sobre escritores activos en el tránsito de siglos XIX al XX en Lima que trataron la critica artística.

2.2.1.1. Luis Fernán Cisneros (1882–1952)

El escritor Luis Fernán Cisneros[39] brindó una especificación singular sobre la caricatura, su acepción e interpretación pública en Lima. Al argumentar la defensa de una caricatura del general argentino Roque Sáenz Peña tras su visita al Perú, un grupo de detractores lo interviene para comprometer su circulación. Cisneros precisa que, desde su terminología, caricatura significa "retrato ridículo de alguna persona" (1905a, s.p.), pero, asimismo, desarrolla que la ridiculización se da desde una imagen externa al sujeto real, con la finalidad de entretener y otorgar popularidad al hombre público.

> En el teatro y en el periódico el chiste es de un resultado prodigioso, ya que las gentes del pueblo, aquellas gentes cuyo entendimiento no alcanza a interpretar los párrafos de un artículo laudatorio i cuyos ojos, ante un retrato cualquiera, no se distraen los suficiente para retenerlos, tienen en cambio abiertos los sentidos para el *calembour* sencillo que escuchan sobre el tablado y para el sugestivo dibujo que les lleva el periódico (Cisneros, 1905a, s.p.).

El trasfondo de su escrito es sesgar la percepción destructiva de la caricatura política del siglo anterior para reemplazar su comprensión en el sentido moderno, sofisticado y popular[40]. El matiz de la caricatura concebida por Cisneros está sujeta a una particularidad propia de cada individuo, y que exige en el artista —de talento— superar la vaguedad de interpretar dicha esencia, a través de un momento y acción oportunas, para ofrecer al espectador "dentro del parecido exacto de la persona" (Cisneros, 1905a, s.p.). De hecho, los únicos sujetos promovidos a esa visibilidad pública de la caricatura

[39]Cisneros, 1905b, s.p. Cisneros fue miembro de la Academia Peruana de la Lengua, político y periodista.

[40]Cisneros, 1905a, s.p.

—al igual que la retratística oficial— corresponden a los hombres "de mayor prestigio, de más significación y i de más actualidad" (Cisneros, 1905a, s.p.).

Respecto a la fotografía, hizo una apología al término "plaga" hacia los aficionados fotógrafos registrados en una imagen en *Actualidades* (1903–1908)[41], que sirvió como salvoconducto para homenajear al fotógrafo Felipe A. Barreda y Villacampa [Fabib]. Ante todo, la instantánea fue necesaria para la prensa por su facultad documental, y por el público como complemento visual informativo. También es un distintivo moderno, de valor económico accesible, de fidedigna captura y en un mínimo lapso de creación. Por tratarse de un dispositivo mecánico automático, se intuye su facilidad[42], pero para Cisneros sugiere dominio del mecanismo, tiempo y "predicción del suceso ideal" (1905b, s.p.).

Barreda, aficionado y colaborador artístico en *Actualidades* (1903–1908), ganó un concurso de la *New York Herald* (1835–1924) por una instantánea del jinete Carlos Palacios y Villacampa lanzado por su caballo (Fig. 16) durante unos ensayos en el Hipódromo de Santa Beatriz, lo cual da muestra de la rapidez y lo imprevisto del hecho registrado. Al margen de la felicitación a Barrera, Cisneros pasa al segundo plano sobre la expansión errante de aficionados en busca del éxito rápido, tras intuir su deambular por la exclusiva en los barrios y ante tipos sociales diversos de la vida limeña. Cisneros indica que, si Barreda es de aquellos aficionados con talento, es necesario fomentar su aparición. Debe aclararse que no se indica un cultivo del arte fotográfico, sino de la aparición *sui generis* de un exponente de calidad por empirismo y constancia. De hecho, es probable que Cisneros también asuma la idea de la generación espontánea de la fotografía nacional, sin tradición.

---

[41]El escritor se refiere a la imagen de un grupo de fotógrafos aficionados titulada "La plaga de Actualidades", aparecida en el número 138.

[42]A fines del siglo XIX e inicios del XX, son comunes los avisos comerciales de empresas fotográficas que persuaden la facilidad de usar el dispositivo para el público común, así como breves artículos dedicados al manejo aficionado de la cámara fotográfica.



Fig. 16. Instantánea de Fabib para el concurso fotográfico de *New York Herald* (1906). Reproducido en *Actualidades* (141).

2.2.1.2. Domingo Martínez Luján [Domingo del Prado] (1875–1933)

Domingo del Prado fue el seudónimo de Domingo Martínez Luján, "el más alto poeta de la generación del 95"[43]. Bohemio *rubeniano*, Martínez ejemplifica el bagaje cultural del diletante desde los límites de la percepción artística. Nos centramos en un escrito realizado en 1905. Declara su esquema valorativo dentro de la esfera pública local, ausente de artistas europeos y obras maestras. Por ello, para sopesar la limitada visión vernácula y desfasada cita a un exponente profesional, Federico Larrañaga, "crítico de arte ideal", quien dejó la poética y la pintura para oficiar la crítica[44]. Martínez se

[43]Sánchez, 1966, p. 1183. Sánchez lo titula como articulista brillante, improvisado, modernista de tono oratorio, pero incoherente hacia sus últimos años.

[44]Martínez hizo apología de la profesionalidad de Larrañaga, en tono hagiográfico. Rastrea la consecuencia de su oficio al citar su colaboración en la prensa internacional como *The Studio* en Londres y *La Nación* de Buenos Aires. Para Martínez, Larrañaga gravita entre el aprendizaje continuo y la profesionalidad selectiva. Esto explica que, ante la limitada inventiva artística, decidió ejercer la crítica. Sin embargo, evita su naturaleza multifacética —registrada por coetáneos— cuyas aptitudes compitieron con su campo escrito. En todo caso, cierra su argumento con la potestad de conocimiento: "Larrañaga sabe lo que dice y dice lo que sabe".

autodefine como diletante porque su juicio se basó en un radio limitado de referencias: álbumes fotográficos, guías de viaje, y eventuales visitas a las colecciones artísticas de Manuel Ortiz de Zevallos, las del Convento de San Francisco y "la galería de la calle San Pedro" (1905b, s/p), mientras el predominio de Larrañaga radica en la visita a museos de París, Londres, Berlín, Madrid y Ámsterdam.

> Yo (misero de mi) no he visto más telas que las de [Francisco] Laso, [Ignacio] Merino i [Francisco] Pancho Fierro; que las de [Francisco] Masías, [Carlos] Jiménez y [José] Effio; i que las de [Emilio] Gutiérrez de Quintanilla, Cueva i Mons[45].

Martínez inicia su ensayo con una inflexión sensible al describir los componentes de una obra, un cuadro sin identificar del pintor español Carlos Vásquez Úbeda (1869–1944) que exhibe un cuerpo femenino. Emplea figuras literarias como etopeyas, hipérbaton, metáforas y gradaciones para enfocar el ritmo narrativo entre la composición artística hacia evocaciones autobiográficas. El discurso luego se asocia medularmente con la crítica a la producción artística del pintor belga Jean Marie Guislain (1882–¿?)[46], sintetizada en el retrato de su connacional diplomático Le–Maire, de quien atribuye de forma despectiva Larrañaga como Hamlet[47] por la desproporción anatómica, opinión que comparte Martínez, mas no lo ve inapropiado. Sobre el carácter del artista idóneo, el crítico no tiene el prejuicio de la procedencia eurocéntrica, pero sí considera que existe una predisposición cualitativa sobre la anatomía, valores matemáticos, luminosidad, cromatismo, de manera que pueda "dominar todos los recursos que se completan con la subjetividad" (1905b, s/p). Este último aspecto resulta visionario. Martínez define el retrato como un ejercicio de memoria visual, no emparentado en una reproducción verosímil en estricto, sino a una reducción sintética y

---

[45]También incluye a los pintores extranjeros como Martín Ruilova y Juan de Dios Segovia en este grupo.

[46]Respecto al factor institucional, Martínez desmiente el presunto auspicio municipal a Guislain que sostenía Larrañaga, al instalar su taller en el Pabellón Gótico. Para Martínez, y sobre este caso, ese patrocinio no ocurrió porque el estado no administraba los bienes municipales, sino que fue alquilado el espacio, sin explicar quien gestó dicho préstamo.

[47]La crítica de Martínez fue respuesta al ensayo de Larrañaga realizada en noviembre en la revista *Prisma* (1905–1907).

oportuna capaz de eludir la necesidad de usar una imagen referencial, incluso prescindir del modelo.

Sobre Agustín Querol, el crítico principia con la ausencia del escultor en el desvelamiento público del monumento conmemorativo a Bolognesi en 1905 en Lima (1905a). Con clara hispanofilia, Martínez se deleita por evocar la trascendencia española en la cultura internacional y retomar los lazos con la historia peruana, razón por la que esgrima una síntesis de escritores y artistas consagrados en el exterior, y entre ellos Querol.

En el recuento de trabajos escultóricos, en especial, el monumento a Alfonso XII, el altorrelieve de *San Francisco curando a los leprosos*, y el busto de Baco para la Exposición de Bellas Artes de Madrid en 1901, se percibe la información sumatoria que ha alcanzado sobre Querol. Del Prado encuentra en el Bolognesi broncíneo la confusión entre el talento y la inspiración del artista, es decir, entre la plasticidad y la idealidad, valores intermitentes en el cuerpo del héroe, posicionado entre el limbo de la vida "desde la muerte del metal". Cierra su artículo con el anhelo que Querol arribe junto a la escultura del libertador San Martín, proyecto gestado por varios años y que finalmente fue concretado por su colega Mariano Benlliure. Para el crítico, los artistas son ciudadanos del mundo, pues mientras "las naciones tengan héroes los artistas tendrán patria" (Martínez, 1905a).

2.2.1.3. Juan Manuel Osorio

En 1905 el *conteur*[48] Juan Manuel Osorio[49] desde Arequipa evaluó el Salón del Centro Artístico (1890–1931). Su reproducción en Lima a través del semanario *Actualidades* (1903–1908) importa en tanto un literato expone la tensión de esfuerzos juveniles artísticos, amparados con la tradición estética local, que requieren, al igual que voces

[48]Término atribuido por Augusto Aguirre Morales en Colónida (Aguirre, 1916, p. 27), referido a su faceta como cuentista.

[49]Osorio, 1905, s.p.

capitalinas, “un ambiente más culto”[50]. Osorio precisa una visión de conjunto, características técnicas constituidas que reflejen un corpus mental estructurado, la “piedra de toque” del artista.

Dos maestros legitimados, Fernando Zeballos, “paleta meridional”, expresado en paisajes románticos, y Enrique Villaseñor, con dibujo firme, austeridad clásica compositiva y severidad cromática. Nuevamente la dificultad del medio: artistas diestros pero reprimidos, algunos renunciando a su vocación. La revelación fue Adolfo Castañeda Morón, de familia obrera y discípulo del cusqueño Juan Manuel Figueroa Aznar (1878–1951). Aunque en la actualidad es incógnita la trascendencia artística de Castañeda, para Osorio fue el “pintor del porvenir”, y proyectaba mucho valor al decir que “puede recoger el cetro de oro de [Fernando] Zeballos” (1905, s.p.).

Percibido como un pintor romántico, Castañeda aborda en el tema de género la nostalgia y lo luctuoso de las relaciones humanas. El cuadro premiado en el certamen, *Por las almas* (Fig. 17), demuestra dichos tópicos con los que adquiere la medalla de oro. Osorio cita a otros colegas, también aspirantes al triunfo local, aunque desconocidos en la actualidad, como Gajardo, Romaña, Oldrati y Carlos M. Köster. Repara en Pedro Paulet y José Luis Villanueva como figuras asentadas en el campo escultórico, seguidos de los escultores Pedro León Oviedo y Bartolomé Álvarez. Finalmente, en fotografía resalta a dos connotados artífices, Max T. Vargas y Emilio Diaz.

[50]Osorio, 1905, s.p.



Fig. 17. Adolfo Castañeda Morón. *Por las almas* (1905).
Reproducido en *Actualidades* (129)

2.2.1.4. Manuel A. Bedoya [El Primo Basilio] (1888–1942)

Manuel Augusto Bedoya y Lerzundi, bajo el nombre de El Primo Basilio, fue un escritor, periodista y diplomático peruano activo a través de las revistas ilustradas y periódicos limeños de las primeras décadas del siglo XX.

Bedoya aborda el concepto de *baedeker*[51], trashumante con visión sintética, aunque superflua, del lugar visitado, que desemboca en publicaciones homónimas de tipo comercial para resumir aspectos "esenciales" a los turistas. La impropiedad de combinar en estos documentos informaciones disimiles como servicios públicos, consejos de amor y juicios artísticos, suma desconfianza a la parcialidad con que han sido tratados, así como el rigor del contenido artístico. Estos folletos no son exclusivos de las

[51]Bedoya, 1909b, pp. 424–425. El término–objeto se debe a su creador, el editor alemán Karl Baedeker. La particularidad de esta guía fue la expresión individual del autor, asentada en la "probidad" o verificación de lo percibido, lo que acarreaba una naturaleza "práctica y seria" (Lavaur, 1970, pp. 15–22). El sentido despectivo que Bedoya refiere es que, como guía "imprescindible" y "parcializada", su reproducción fiel por el usuario podría menoscabar la capacidad crítica del contenido informante, y a escala mayor, un mecanismo perjudicial de impacto social. Un panorama general de la producción escrita de Bedoya, aunque con un vacío sobre la crítica artística o cuestiones de estética, véase Wenjing, 2022.

capitales europeas, ya que ante su hegemonía cultural proveyó un influjo importante, al punto que fue adoptado en Lima por sus agentes culturales[52]. De acuerdo con Bedoya el *badequer* es un elemento dañino para la creatividad, alude a personas de conocimiento superfluo que para dar potestad a sus escritos exponen datos metódicos de nombres, lugares, objetos y anécdotas, que provienen de la guía de viaje homónima (Bedoya, 1909b, p. 424).

Sobre los rastacueros, Bedoya se refiere a los alienados que imitan características físicas y adquieren atributos tras arribar a otras ciudades, como una moda sin utilidad práctica para sorprender y distarse de sus congéneres a su regreso. Esta percepción es diferente en cuanto alude al desarrollo integral del prospecto de artista. Bedoya concibe que no salir al extranjero, especialmente París, significa la ruina del artista. "Solo aquí [París] se encuentran artistas completos. Los artistas sudamericanos si no huyen a tiempo, tendrán que lamentarse toda su vida el tiempo consumido en llenarse de vulgaridad y de espectáculos grotescos" (1910b, p. 391).

Para poner en cuestión la proyección desdichada del artista peruano, Bedoya respalda al pintor Herminio Arias de Solís[53], "artista migrante que tras subsistir luchas amargas optó por el ostracismo voluntario"[54], referencia de la estadía de siete años en París, en su taller en Boulevard Saint Jacques. A través de su encuentro con el pintor, colegimos la solvencia y límites de la crítica de Bedoya. ¿Cómo adquiere el criterio de evaluar? Bedoya se sostiene a través de la visita de museos, lectura de conferencias y discusiones en los cafés, es decir, la confrontación visual y el diálogo con pares. Sin embargo, aún no está dispuesto a estructurar criterios estéticos, cayendo en la arbitrariedad de preferir

---

[52]Ejemplo de este tipo es la *Guía de Domicilio* (1852) en Lima, hecha arbitrariamente por dos extranjeros con pocos datos verificables. Manuel Atanasio Fuentes en 1862 realiza la *Guía para viajeros*, una herramienta "más completa" —a su juicio— para informar sobre domicilios y oficios.

[53]Arias de Solís frecuentó los talleres de los pintores franceses León Bonnat (1833–1922), Lucien Simon (1861–1945) y la Académie Colarossi. Instaló una Academia de Pintura en Lima. Realizó conferencias entorno a la organización de las academias europeas. En 1916 en el despacho del director Clemente Palma, presenta una exhibición de telas con motivos selváticos (Lavarello, 2009, p. 25).

[54]La defensa del crítico pasa por un tenor romántico frente a las injusticias y desenlace caótico que avizora en los artistas. Él asume el papel de protector del artista nacional, una empresa ardua según la adversidad contextual, pero irrenunciable ya que hay más placer en esa victoria pues significa "el triunfo sobre la vida misma" (Bedoya, 1910a, p. 187).

aspectos internos y externos indiscriminadamente. Ante todo, Bedoya acusa de responsable a una propiedad que lo supervivirá, la tiranía artística, en alusión a la opinión legitimada que lega prejuicios sobre estilos, obras u artistas como referentes. Bedoya anticipa como modelo profesional a Federico Larrañaga por su "erudición, viajes por Europa y un gusto delicadísimo, tanto es conocido por sus críticas, es el único que sabe de pintura en esa ciudad del Rímac" (1910a, p. 187). Bedoya, autodefinido diletante por no tener "acertado criterio estético", atinó a visibilizar al artista[55] en París, con la confianza de que Larrañaga, crítico cultivado "con la valerosa honradez que le es peculiar", se encargará de evaluarlo cuando sus pinturas lleguen a Lima por intermedio del coleccionista y empresario Augusto Gildemeister[56].

Si bien Bedoya anhela el apoyo del sector burgués agro–exportador al comercio artístico nacional, cuestiona la visión progresista de importar obras europeas a costa de renunciar el auspicio económico al artista local, para que sus esfuerzos apunten al establecimiento socioeconómico de una producción industrial peruana.

> Casi todos los hombres de fortuna, sobre todo nuestros trasplantados, o nos compadecen o nos dicen que por qué no vamos a sembrar yucas, que el Perú más necesita de yucas que de ociosos que pintan figuritas o escriben versecitos (1910a, p. 190)[57].

Pero ¿qué valor tuvieron las pinturas de Arias de Solís para Bedoya? El ensayo permitió la visibilidad de un conjunto variable, aunque significativo, de imágenes reproducidas. El pintor empleó el dibujo y color académicos para sus estudios naturalistas, en paralelo a sus apuntes de figuras en luz y movimiento, que luego pasa al óleo. En *Velo de oro* (c. 1909) (Fig. 18) exhibe el busto de una mujer desnuda con un paño traslucido, elaborada

---

[55]Para Bedoya, Arias de Solís es un tipo bohemio en apariencia y aspiraciones. Ambos eran fraternos, al punto que se permitían bromear parodiándose con referencias: Arias de Solís como el pintor Diego Velázquez y Bedoya como el poeta portugués José María Eça de Queiroz (1910a, p. 190), de quien era su escritor predilecto.

[56]Bedoya incluye el retrato de Gildemeister realizado por Arias de Solís en el artículo, como voluntad de enlace y reconocimiento.

[57]Esta cita evoca a Francisco Laso y su crítica al estado desahuciado de las artes en el Perú. Al tono de la postura de Bedoya suma el fervor chauvinista en la recuperación de las provincias cautivas de Tacna y Arica, paliando el trasplante del modelo económico norteamericano al ámbito regional: "aprender de los yanques" (1910a, p. 190).

con toques esquemáticos de luminosidad que evoca el tratamiento modernista por el cromatismo vibrátil que emula el flujo cristalino del agua.

En otras obras practica el cuadro de costumbres español y francés, vistos en *La cacharrera* (c. 1909) (Fig. 19) y *La midinette* (c. 1909) (Fig. 20), respectivamente. Los estudios desde tipos populares como *El reposo del pastor* (c. 1909) (Fig. 21), *Viejo castellano* (c. 1909) (Fig. 22) y *Meditación* (c. 1909) (Fig. 23), son ejercicios anatómicos de composición y contrastes por la madurez de los modelos y las características biofísicas marcadas. Sobresale la sobriedad, finura y solvencia de trazos concisos el retrato de Augusto Gildemeister (Fig. 24).



Fig. 18. Herminio Arias de Solís. *Velo de oro* (c. 1909). Reproducido en *Ilustración Peruana* (32).



Fig. 19. Herminio Arias de Solís. *La cacharrera. Cuadro de costumbres españolas. Salamanca* (c. 1909). Reproducido en *Ilustración Peruana* (32).

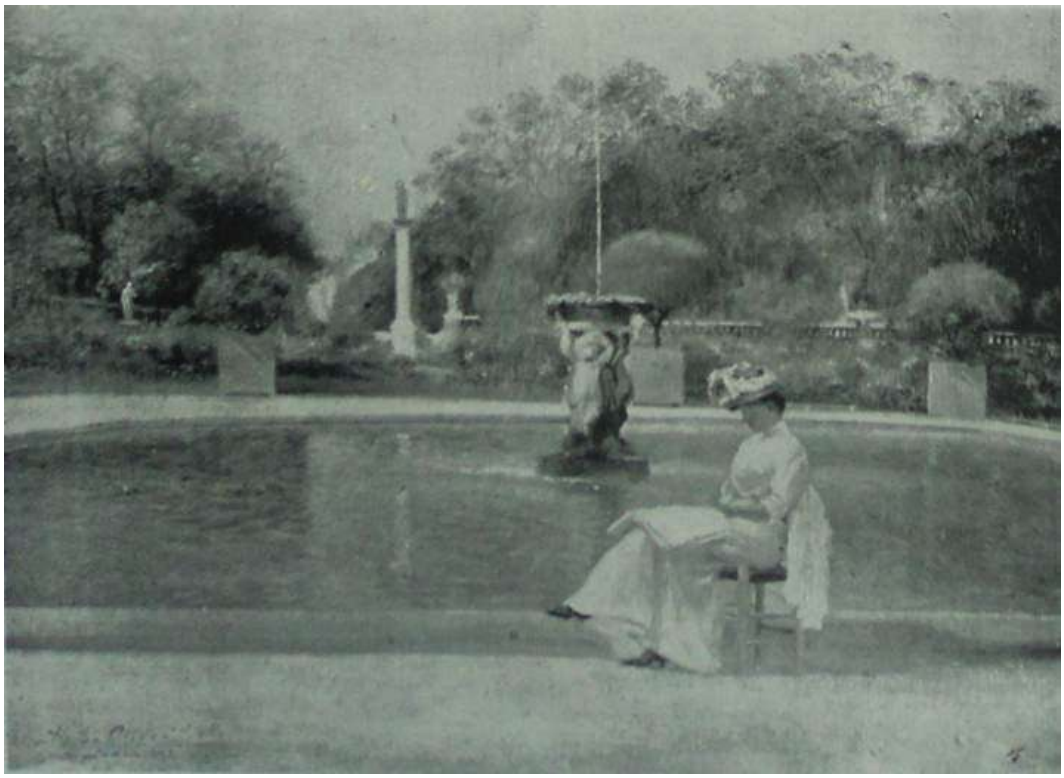


Fig. 20. Herminio Arias de Solís. *La midinette. Costumbres parisienses en el Luxemburgo*. *Mañana otoñal.* (c. 1909). Reproducido en *Ilustración Peruana* (32).



Fig. 21. Herminio Arias de Solís. *Reposo del pastor* (c. 1909). Reproducido en *Ilustración Peruana* (32).



Fig. 22. Herminio Arias de Solís. *Viejo castellano.* (c. 1909). Reproducido en *Ilustración Peruana* (32).



Fig. 23. Herminio Arias de Solís. *Meditación.* (c. 1909). Reproducido en *Ilustración Peruana* (32).



Fig. 24. Herminio Arias de Solís. *Retrato de Augusto Gildemeister.* (c. 1909). Reproducido en *Ilustración Peruana* (32).

Sobre la escultura, Bedoya visitó al artista connacional José Manuel Huerta, radicado desde 1904 en Montrouge, París. Para el crítico, Huerta representaba "el alma artística de más fuerza" que tenía el Perú en ese momento (1910b, p. 390), avalado por la concurrencia en los Salones de artistas franceses, "la primera exposición de arte del mundo" (1910b, p. 390). El mérito del artista no reside únicamente en haber logrado la estancia europea. Bedoya encuentra en Huerta un tópico novedoso, la psicología del

indio, de tinte melancólico y triste[58]. Su proyecto pretende "interpretar el alma oscura y profunda de los indios", como una forma paralela a explicar su propio origen étnico, debido a la presunción de poseer "legítima sangre indígena" (Bedoya, 1910b, p. 391). Ahora, traza una división conductual y regional: no le importan los mestizos costeros, definidos como "injertos", sino los de la sierra, "de cuatrocientos años, puros, fuertes", en alusión al indio histórico, prehispánico, "con su teogonía y aristocracia". Aproximarse al alma indígena significa sintetizar lo esencial de su etnicidad. Huerta preludia una alternativa retórica visual indigenista desde la idiosincrasia eurocéntrica; fue el correlato al tópico de Benjamín Mendizábal con el incaísmo apolíneo gestado en Roma (Paitan, 2020).

Tras esa melancolía indígena, el escultor encuentra un placer místico. La desesperación que percibe en el indio afirma su valor espiritual ya que de ese embate crítico surgen gestos peculiares, icónicos, que reflejan la identidad étnica. El relieve abocetado *Música incaica* (c. 1910) (Fig. 25) demuestra curiosamente una disyunción entre el esquema formal verosímil frente a la gestualidad intrínseca de lo "indígena". Bedoya ya sugirió mediante las referencias a Auguste Rodin y Paul Landowski (1875–1961) sobre cómo expresar elementos "primitivos" sin remontarse a referencias histórico–nacionales desde el arte contemporáneo[59]. Aunque Huerta acondiciona este precepto en la construcción del biotipo, no elude la propiedad de la vestimenta inca y elementos arquitectónicos como el vano troncocónico inca que enmarca la composición. Al lado izquierdo se representa a un joven con túnica fajada, porta el *llauto*, las plumas de aves y un *pututo*

[58]Bedoya refiere que esta noción fue difundida "de paporreta" por "cuanto maestruelo" hay existente en la Universidad San Marcos. En 1909, aunque no precisamente un profesor, el estudiante de filosofía Pedro Zulen presentó al Centro Universitario de la Universidad San Marcos la iniciativa de fundar una organización en favor de los derechos indígenas. Fue denominada Asociación Pro–Indígena y tuvo un órgano escrito llamado *El Deber Pro–Indígena* (1912–1917). Es viable considerar una posición antagónica de corte positivista sobre la naturaleza del indio en la tesis de bachiller en Letras en San Marcos de Clemente Palma, *El porvenir de las razas*, de 1897. Allí sostiene que el indio es un ser degenerado, mediocre, indolente, sin aspiraciones, y aunque es la base étnica de la identidad nacional, está en un nivel escatológico.

[59]Bedoya percibe en Rodin y Landowski la vitalidad intrínseca e imponderable de la desnudez humana como sinceridad expresiva. La expresión honda y crítica de la existencia humana reside en la tensión muscular que proyecta. Lo marginal, o complementario a lo anterior, es la decoración ornamental y la convención simbólica monumental.

que instrumentaliza frente a una mujer de fisonomía occidental arrodillada frente a él, con peinado y vestido griegos. Desde lo institucional[60], Huerta recibió una pensión del Gobierno peruano, pero el crítico objetaba que se le entreguen proyectos, especialmente monumentos, como una estrategia de compromiso recíproco entre comisiones y retribuciones económicas.



Fig. 25. Manuel Huerta. *Música incaica* (1910). Reproducido en *Ilustración Peruana* (44).

A raíz de la muerte del aviador peruano Jorge Chávez Dartnell el 23 de setiembre de 1910 tras atravesar los Alpes en Brigue, Suiza, Bedoya[61] fue el más entusiasta crítico sobre el proyecto monumental realizado por Huerta y gestionado por el presidente del Club Nacional. Él estuvo ante la maqueta de Huerta, en su taller de Avenue de Ségur en

[60] "Y en América se compró algo al infeliz de [Agustín] Querol y el Perú quiere encargar no sé qué estatuas al bellaco ese de [Mariano] Benlliure! ¡Pero si el crítico es el presidente de la República! ¡Que risa!" (Bedoya, 1910b, p. 391).

[61] Bedoya, 1910b, pp. 390–391.

París, próxima a ser enviada al Perú[62] (Fig. 26). Junto a este proyecto figuraban los de Ludovico Agostino Marazzani (1853–1914) (Fig. 27), de gran recepción por un cronista anónimo[63], y de Herminio Arias de Solís (Fig. 28). Bedoya acepta la interpretación heroica de Huerta idealizada a través de la simbiosis de arte y símbolo, interpretación justa de la acción mediante los idóneos valores técnicos, que cumple con el fin nacional de homenajear e infundir honra a las grandes hazañas.



Fig. 26. Ludovico Agostino Marazzani. *Proyecto monumental a Jorge Chávez* (1911). Reproducido en *Ilustración Peruana* (70).



Fig. 27. Manuel Huerta. *Proyecto de monumento a Jorge Chavez* (1911). Reproducido en *Ilustración Peruana* (70).

[62]En *Ilustración Peruana* figuran dos artistas peruanos que elaboraron proyectos monumentales, Herminio Arias de Solís y Manuel Huerta, este último con un error nominal ya que aparece como Ángel Huertas. Se aclara que no existe un concurso ni convocatoria, aun así, se esperaba que se presenten otros artistas nacionales debido a la coyuntura. El ganador saldría de la decisión del comité del Club Nacional. Paradójicamente, la nota editorial, amparada en el criterio de "personas que aquí entienden de la materia", y considerando las buenas intenciones de los artistas sobre la glorificación del héroe, esperaban mejores concepciones (Notas y grabados, 1911, p. 1488). Al final, ambos proyectos monumentales fueron relegados por causas inciertas. Según la sesión del 4 de octubre de 1910, el diputado Aurelio Sosa propuso un presupuesto para erigir dos proyectos monumentales, uno en Brigue y otro en Lima. Recién en 1937 se inauguró un monumento a Jorge Chávez en Lima a cargo del escultor italiano Eugenio Baroni, encargado por la comunidad italiana.

[63]*Proyecto de monumento a Chávez*, 1911, p. 798. El cronista le identifica "simbolismo noble y delicado", por la estricta referencia de las águilas ascendentes en maniobras estilizadas guardando la corporeidad natural, figuran como protectoras de los restos mortales de Chávez, cuyo cuerpo está soportado además en el pabellón nacional, significante de patriotismo.

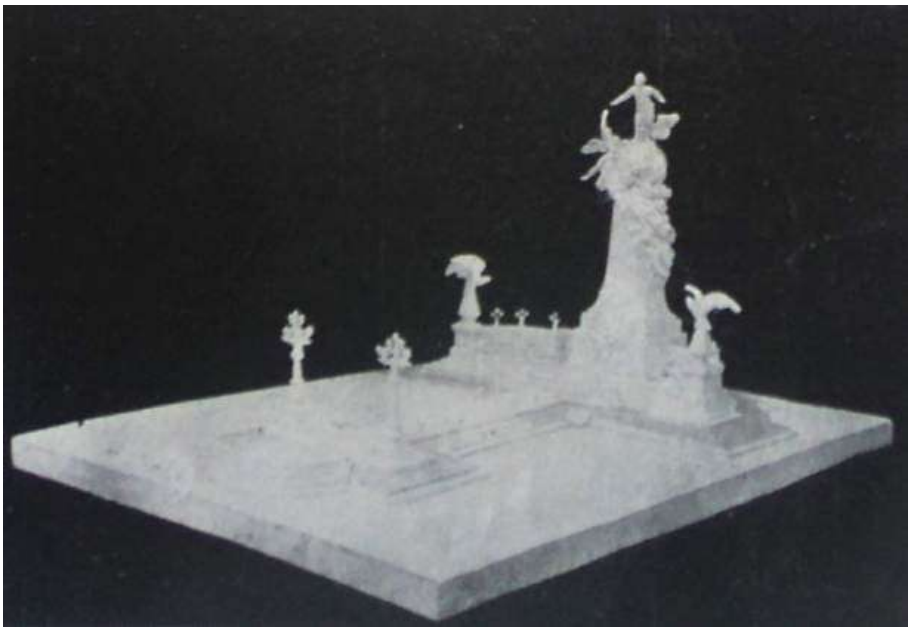


Fig. 28. Herminio Arias de Solís. *Proyecto monumental a Jorge Chávez* (1911). Reproducido en *Ilustración Peruana* (113).

Sin embargo, refiere al concepto dual de arte y símbolo al mencionar el proyecto monumental a Jorge Chávez de Marazzani. Chávez figura exánime, pero es arrebatado por águilas quienes lo sostienen envuelto con una bandera. La cumbre representada tiene a sus pies restos de la avioneta destrozada. A juicio del crítico y de la editorial esta maqueta es la más viable donde se condensa una simple y grandiosa idea, noble y delicada, a diferencia de la turbulencia de los cuerpos arremolinados en la maqueta de Huerta.

2.2.1.5. José Gálvez Barrenechea (1885–1957)

El literato José Gálvez Barrenechea[64], como cronista, demostró una activa defensa y promoción del artista nacional. El método biográfico de Giorgio Vasari, de tinte hagiográfico, se percibe en las notas de Gálvez al referirse sobre la vida accidentada del

[64]Escritor, periodista y diplomático nacido en Tarma. Como escritor, colaboró en *El Comercio* (1839–), *La Prensa* (1903–1984), *Actualidades* (1903–1908), *Prisma* (1905–1907), *La Crónica* (1912–1990) y *Variedades* (1908–1932). Sus artículos expresan la evocación criolla del costumbrismo (Milla Batres, 1986, p. 109), mientras que sus versos revelan melancolía y añoranza (Milla Batres, 1986, p. 112).

pintor Herminio Arias de Solís en Lima, tras su arribo de París, calificado como "un hombre antes que artista". El formato de entrevista de Gálvez permite un relato fluido y apego emotivo por la precariedad del artista nacional que, para subsistir como un artista, tiene que emigrar y realizar laborales fuera de su condición. Antes que pintor, Gálvez presentó a Arias de Solís como escultor, a través del proyecto de una fuente monumental en homenaje al aviador Jorge Chávez (1887–1910). Gálvez solicitó encargos para el artista tras recibir una pensión económica del gobierno de José Pardo entre 1905 y 1908. Sobre el prospecto creativo, Arias de Solís continuó la fórmula historicista al solicitar documentos históricos para realizar composiciones de temas nacionales. La desaparición del artista en los años posteriores deriva, en parte, de la indiferencia del medio sobre su propuesta artística[65].

Gálvez también auspició a Darío Eguren Larrea (1892–1942) tras su llegada al Perú por legitimar su repercusión en la prensa chilena gracias a sus dibujos, acuarelas y pasteles. Al definir su producción como "deformación admirable de la silueta", de forma tácita lo sitúa dentro del humorismo gráfico, en la línea conceptual del cubano Bernardo Barros y manifiesto como canon en los países de la región. Gálvez detecta la introspección lograda tras recrear la figura: "tras el gesto muy bien hallado del tipo, se trasparenta la sicología [sic] distinguida del caricaturizado". Esta cita evoca el prospecto contemporáneo de la caricatura humorista según Teófilo Castillo y difundida en la revista *Variedades* (1908–1932). La entrevista con Eguren ayuda a resolver el cuestionamiento público sobre quién es y cómo es el artista. Para el crítico, Eguren forma parte del grupo de artistas que migraron jóvenes, con mediana formación y retornan profesionales. Gálvez parte de la autocaricatura adjunta de Eguren para precisar que detrás de la estilización sofisticada que, aunque trasgrede facciones como la nariz y arrugas faciales, están supeditadas por la "discreta elegancia" de su porte físico, indumentaria y modales. En ese sentido, detecta la itinerancia de la caricatura hacia la pintura, respaldado en parte por la recepción chilena sobre admira la factura de sus damas burguesas. Gálvez profundiza su observación sobre Eguren y tras "ver su

[65]Gálvez, 1912, pp. 587–589.

obra de artista para comprenderlo", denota un problema con los humoristas: son melancólicos. Detrás de la ironía existe un profundo pesar, "que se queja riendo o que protesta sangrando". Para Gálvez es importante la biografía, "querer describirlo sin siquiera saber algo de su vida es imposible. Íntimamente se liga el hombre al dibujante y al pintor" (Gálvez, 1915, p. 2515). Es viable pensar que esas condiciones permitan que supere la cualidad de caricaturista y opere como pintor. Gálvez señala que, desde la bohemia nocturna y la contemplación lunar, Eguren evoca aspiraciones poéticas que desemboca en cuadros —que no reproduce adjunto a su escrito— como *Nocturno de Siluetas*, *Noche del trópico* y *Reino interior,* todas producidas entre 1914 y 1915. Reitera que tras esa vinculación —y consecuencia— aflora un valor sustancial, incluso, para su valoración artística: la sinceridad. Esto le pretexta para superar su condición de diletante y hablar sobre arte.

> Tal nos parece —aparte de las consideraciones técnicas en la que no hemos entrado, porque no sabemos hablar *ex Cathedra* de arte— la obra que hemos visto de Eguren, que la obra de un espíritu sincero y humano que ha vivido, que ha luchado y ha sufrido mucho (Gálvez, 1915, p. 2515).

2.2.1.6. Antonio Garland (1891–1958)

El escritor y diplomático Antonio Garland realizó algunos escritos sobre sus estancias en Europa. Sobre el arte trató el caso de Luis Agurto, a quien conoció en París. En esa ciudad también conoció a otro escultor peruano, José Manuel Huerta[66] (1882–¿?), radicado desde 1905, pero del que no elaboró un análisis crítico. Distingue a Agurto como un arquetipo del "americano neto": "pequeñín, de mirada avizora, de espesa cabellera, negrísima y rebelde" (Garland, 1916, p. 1641). En 1912, Agurto logró una pensión del gobierno peruano en la Escuela de Bellas Artes de París, incluso un taller en el céntrico Quarter Latine, pero la Guerra Mundial frustró su estadía y fue exiliado a España, donde contactó con Garland para pedirle sostenibilidad y repatriación. Garland describe su sufrimiento por la carencia económica, como la subsistencia a través de

[66]El escultor, 1915, p. 2485.

dibujos en pequeñas revistas catalanas y obras religiosas regulares. Repatriado en el vapor peruano Urubamba, comunicó en la capital sus dificultades, al mismo tiempo que sus deseos de regresar a París. Sin embargo, la situación del artista en el país fue prospera, por lo que desistió de volver. Fue designado como docente en la Escuela de Artes y Oficios y obtuvo el segundo lugar en el concurso para el diseño arquitectónico del Palacio Arzobispal. El crítico advierte la fugacidad y no menos inconsistencia de su texto, por lo que al insertar fotografías[67] de las obras (Fig. 29) del escultor desea que el público evalúe por su cuenta: "breve y desmadejada gacetilla, la presente, mejor que un comentario crítico, volandero y desposeído de suficiencia académica, las fotografías aquí publicadas dirán a mis lectores de lo mucho que permite esperarse de su talento artístico" (Garland, 1916, p. 1643). Al poner al margen el posible señalamiento de ser un comentario sesgado prefiere que las obras hablen por sí mismas, y se limita a demostrar el reconocimiento obtenido mediante los premios que recibió: la mención honrosa en el Salón de los franceses de 1913, y el segundo premio en la Exposición Internacional.



Fig. 29. Luis Agurto. *La Chutte des feuilles* (c. 1915). Reproducido en *Variedades* (459).

[67]Las fotografías muestran piezas en altorrelieve, bajorrelieve y bulto redondo con temas alegóricos, evocaciones literarias y estudios femeninos. Los nombres que figuran son: *La Chutte des feuilles*, *Fantasía funeraria a un poeta*, *Sansón y Dalila* y *La agricultura.* Desconocemos las fechas de producción.

2.2.1.7. Clemente Palma (1872–1946)

El concepto de crítica por Clemente Palma, traspuesto del ámbito literario al de las bellas artes, atiende un punto esencial: el resultado de la evaluación del objeto responde a la "disposición mental o sensible del que lo lee" (1909a, p. 8). No existen valores absolutos y reales en la jerarquización del gusto desde la crítica, pues la relevancia y calidad de una obra está sujeta a la percepción del observador. Palma no pretende hablar *ex cathedra*, pero es consciente del tránsito de los esfuerzos diletantes hacia la profesionalización, a fin de que "se forme en el público un criterio claro"[68].

Palma también es un diletante confeso. Presentar a Federico Larrañaga como crítico en la revista *Prisma* (1905–1907) en 1905 —quien inicia con el artículo sobre el pintor belga Jean Marie Guislain— significó disponer a un "entendido" en técnicas pictóricas y teorías artísticas. Sin embargo, Palma no elude al pintor, a quien define como un aficionado favorecido por el gobierno peruano solo por venir "de brillantes academias y ricos museos"; se le asignó Pabellón morisco como "hospedaje público" para establecer un taller privado; e incluso, fue propuesto para dirigir la Academia de Bellas Artes en Lima[69]. Entre líneas su postura recrimina la aculturada preferencia de importar modelos y oficiantes europeos para gestionar proyectos locales, como si no existiesen artistas peruanos capaces de emprender aquellas responsabilidades. Con ello, reitera la suficiencia crítica para revelar las condiciones hábiles del pintor por Larrañaga, de la misma forma que reitera la necesidad del crítico de arte para educar al público.

Este hecho se relaciona con una infidencia pública entre ambos. Palma confiesa que, tras una apreciación sobre El Greco, Larrañaga lo llamó imbécil, bajo la aparente estulticia en el contenido, pero el trasfondo fue por traspasar sus incursiones poéticas al campo pictórico. El nivel de exigencia fue reciproco, pues Larrañaga, al intentar ser

---

[68]La educación crítica de un investigador de libros de arte no puede consistir en atiborrase de perceptiva y en comparar; la educación artística del crítico debe limitarse a lo siguiente: cultura de sus facultades intelectuales, refinamiento de sus sentidos y sentimientos y honradez consigo mismo. Toda la moralidad del crítico no estriba sino en el respeto a sí mismo. El que se respeta, respeta a los demás. Palma, 1909a, p. 8.

[69]Palma, 1905, p. 22.

poeta, fue igualmente tildado de estúpido por Palma. Los calificativos fueron permisibles por la confianza y la amistad que no anulaba la sinceridad de sus acciones. Por ello, Palma expresa con lastima la situación del "pobre hermano"[70] Larrañaga, muerto en 1911, que pasó de ser poeta parnasiano para terminar como crítico de arte y hombre de negocios. A su juicio, la itinerancia de partir desde un aspecto ideal hacia otro más racional y desligado del quehacer práctico fue una honda pérdida para una sensibilidad de humanidades.

Sobre la tradición artística peruana, reitera que los pintores nacionales vigentes deben interesarse en temas históricos. Cuestiona que Ignacio Merino, a pesar del colorido y técnica, no haya ejecutado temas nacionales, circunscritos a la "conquista", al tiempo virreinal y la república, a excepción de autores como su discípulo Luis Montero y sus obra cumbre *Los funerales de Atahualpa* (1867), y Baca Flor con un prospecto sobre el *El rescate de Atahualpa* (1896), frustrado por carencia de recursos económicos. Recomienda diversos temas posibles a los aficionados a la pintura, entre ellos: la captura de Atahualpa, Atahualpa en la prisión, la ejecución de Atahualpa, "Los españoles jugando el botín del templo del sol" y La entrevista de San Martin y Bolívar en Guayaquil. Es importante este hecho pues para Palma, una vez formada la Academia de Bellas Artes, los aficionados tendrían temas sustanciales en el cultivo de composición, estudio comparado con literatura, y esfuerzo técnico, en reemplazo de los "paisajitos y escenas sencillas" (1909b, p. 69). Esta representación histórica no está sujeta a la fidelidad de la verosimilitud, porque supondría enmarcar y limitar los presupuestos, sino Palma opta, por lo contrario, apropiarse e inventar composiciones capaces de impresionar al público. "Los artistas, en mi concepto, deben ser enemigos de la historia"[71].

En 1918 Palma publica su apreciación sobre las pinturas de Teófilo Castillo que el pintor dejó para ser enmarcadas en la casa Roggero[72]. El grupo comprendía apuntes al

[70]Palma, 1915, pp. 2812–2813.

[71]Palma, 1909c, p. 126.

[72]Establecimiento comercial en la calle de Santa Apolonia, en Lima. Palma, 1918, pp. 757–758.

óleo de “paisajes, monumentos arqueológicos, escenas y reconstrucciones” realizadas durante el viaje hacia el sur peruano, Bolivia, Chile y Argentina entre 1917 y 1918. El análisis no corresponde al gravamen de un espacio expositivo convencional, pero las condiciones especiales de exhibición revelan su importancia. Palma acusa que la prolongada ausencia expositiva del pintor–crítico es un arma de doble filo, porque mientras censuraba la insinceridad de los críticos coetáneos y la servil recepción pública, anulaba cualquier discusión sobre su patrocinio plástico al desistir presentar sus obras.

Sobre una obra escribe: “hay un efecto de luz vespertina en unas ruinas de un templo de una isla del Titicaca, hecho con espátula, de una técnica estupenda, que no he visto, por cierto, sino en muy grandes y reputados maestros españoles, italianos y franceses” (Palma, 1918, p. 757). Palma homologa la técnica experta de Castillo con pintores consagrados europeos, donde ambos tratan la atmósfera lumínica rigurosa desde una técnica moderna, a espátula. Entre otras obras que Palma visibiliza a través de su escrito figuran vistas de la Catedral del Cusco, una calle en Arequipa, interiores virreinales y una casa cusqueña “construida sobre los sillares de una construcción incaica” (Palma, 1918, p. 757). Esto le sirve para argumentar que Castillo es un pintor nacionalista —la primera ocasión que se le atribuye tal definición— . De hecho, esta apreciación está sujeta al correlato con las citas textuales y reproducciones ilustradas del pintor en sus ensayos de viaje hacia La Plata, al interesarse en el material prehispánico, enseres virreinales y el paisaje natural prefirió coincidentemente realizar dibujos y óleos entre Perú y Bolivia, debido al desfase de las condiciones tecnológicas que mantenían los bienes antiguos visibles, aunque en deterioro, antes que las estancias chilenas y argentinas que más propendían a la modernización. Por otro lado, contrasta la severidad de los ataques de Castillo a los connacionales con visibilizar lo peruano: no detesta a la patria sino a la insinceridad y desestimación de los peruanos por el acervo cultural material. Palma percibe que Castillo es su propio crítico: “[…] la obra de Castillo no es apreciada debidamente, porque, legítimamente engreído con la conciencia de lo que puede y de lo que es, huye de la apreciación de los demás porque desconfía de la lealtad

y la sinceridad y hasta de la capacidad para apreciarle del ochenta por ciento, por decir lo menos, de los críticos o de los amigos" (1918, p. 758). Pero, al mismo tiempo, Castillo fue muy susceptible a la crítica de sus ensayos, y del mismo modo, a sus pinturas, incluso, desde los "aficionados" de arte, lo cual era un gravamen mucho más doloroso para él. Palma retoma, aunque no declara al autor más que al decir "unos sabios" se deslinda el recuerdo biográfico señalado en primer lugar por Federico Larrañaga: "Castillo no tiene dibujo". Palma observa, por primera vez en defensa del pintor, que la frase es un error interpretativo sobre la pincelada furtiva, que anula las líneas del dibujo a carbón, que, en lugar de delimitarlas, las "modela". Castillo, como pintor, piensa en la naturaleza como colores y luces, es decir, claroscuro, y no tanto en líneas compositivas. "La limitación de un color es otro color, en la pintura. Es en la escultura donde la línea es la limitación de un plano o en una superficie. Pero la justeza y precisión el ojo privilegiado de Castillo le permite así esculpir con el color y no con la línea" (1918, p. 758). Para Palma eso le permitió librarse de la factura "lamida" y del amaneramiento del pincel que solicita el público aficionado. La diferenciación técnica que percibe entre sus primeras producciones y su actualidad pictórica le permite situar una etapa "primitiva" en el pintor, entre 1886 y 1890, cuando Castillo "seguía el precepto de Lope de Vega sobre las tolerancias con el vulgo, pintaba con la pureza y elegancia del dibujo de [William–Adolphe] Bouguereau". Era una referencia directa a la retratística pictórica, estrictamente la iluminación fotográfica, extendida hacia la década de 1910, según registros de foto–óleos realizados en Lima. En paralelo, Castillo ahondó sus observaciones sobre la naturaleza en un concepto "más amplio y científico", desligándose del retrato foto–pictórico convencional. Esto permite dar razones a Palma para situar a Castillo junto a Carlos Baca Flor y Daniel Hernández como representantes del arte contemporáneo peruano, y como "sostenedor del nacionalismo en la pintura" con Francisco Laso, siendo el primer crítico que le atribuye este concepto.

En 1919, Palma declara sobre la ENBA respecto al caso de la ausencia de Castillo del cuerpo docente. Permitido a hablar por el crítico–pintor tras una carta pública enviada, revela que Castillo siempre estuvo de acuerdo con la voz unísona de Hernández para

dirigirla, a pesar de la presunta negligencia fortuita o consciente de su censura. Palma hace hincapié que la actitud de Hernández, "no obstante su permanencia de cuarenta años en París, se ha conservado muy criollo en ciertas formas de su psicología" (1919, p. 1). Palma sugiere que el vigente director fue influido por pintores aficionados y de medianía técnica para persuadir de negar un espacio a Castillo en la institución, así como la notoria distancia entre ambos pintores tras su arribo a Lima, la fingida ignorancia en el préstamo de servicio cooperativo al crítico–pintor y a deslindar responsabilidad a terceros. Palma trata de argumentarlo a partir de la postergada convocatoria y ante el análisis de las remisas publicadas en junio de 1919 en *El Comercio*. Además, el literato respalda a Clovis al recalcar que su escrito no pretender vulnerar a la ENBA bajo injurias y desordenes estructurales en el reclamo por la no presencia de Castillo, pues el valor de pertinencia del pintor en el medio artístico limeño durante varios años le confieren cierta responsabilidad y compromiso no considerado (La Escuela, 1919, p.1).

2.2.1.8. Zoila Aurora Cáceres (1872–1958)

La escritora Zoila Aurora Cáceres [Evangelina] tuvo una actividad prolífica en las letras nacionales. Acompañar a su padre, el presidente Andrés Avelino Cáceres (1836–1923) en las labores diplomáticas en Europa, le permitió frecuentar diversos espacios culturales, además del escenario artístico europeo, cuya experiencia derivó en escritos como *Oasis del arte* (1911). Lo atractivo del libro no se reduce en el prólogo —como padrinaje— de Rubén Darío, escritor modernista insigne, sino en la mirada incisiva de Evangelina sobre las ciudades, salones artísticos, museos y la cultura visual. No estuvo exenta de los viajes al interior del Perú, pues su visita al Cusco motivó la publicación de *La ciudad del Sol* (1927). Evangelina es, de acuerdo a la justa definición de Sofía Pachas, pionera en la escritura sobre arte peruano. A pesar del complejo panorama, estudios como los de Francesca Denegri [El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú], María Enma Manarelli [Las mujeres y sus

propuestas educativas, 1870–1930] y Sofía Pachas [Las artistas plásticas de Lima: 1891–1918], demuestran la sostenibilidad y la participación femenina en la historia cultural peruana a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Sobre artistas extranjeros, según Evangelina, el pintor Suetozar Franciscovich (1877–1955)[73] no intentó ser mercantilista a pesar de iniciarse en el arte decorativo antes que en la pintura al aire libre. Sin embargo, Franciscovich poseía un dulzor romántico que no lograba comprender la melancolía peruana, estimulada por la tradición oral frente al paisaje natural andino de contrastes efectistas. En ese sentido, Evangelina resalta la propuesta pictórica de Francisco Laso[74], como autor de las pinturas con escenografías naturales, pero cuestiona su dedicación por las figuras antes que la magnitud del paraje andino (1916, p. 7). En sus conferencias, Evangelina trató diversos temas como en 1911 denominada *El estudio de la pintura en el Perú* en el colegio Guadalupe de Lima (Pachas, 2009, p. 37). La referencia contextual indica la importancia de aquella disertación: "Fue sin duda dicha conferencia una valiosa contribución al arte pictórico peruano que apenas ha tenido hasta ahora quien de él se ocupe tras amantes estudios y prolijas búsquedas, lo mismo en sus primitivas fuentes de inspiración, defectuosas o ameritadas (sic)" (Conferencia, 1911, p. 1075) (Fig. 30). También disertó sobre la obra pictórica del español Ignacio Zuloaga en el salón de Actuaciones de la Sociedad Geográfica de Lima (Conferencia, 1911, p. 1022), donde estimó las vinculaciones con El Greco (1541–1614) y Francisco de Goya, la cual fue repetida en la Universidad San Marcos (Conferencia, 1911, p. 632). En otra conferencia trató sobre Ignacio Merino, en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, que a decir de Samanez (1919a, p. 3) tendió más la erudición bibliográfica que a un discurso sugestivo e impresionista.

[73]Además de los hermanos José, Juan Antonio y Mariano Benlliure, Franciscovich fue uno de los pocos artistas extranjeros que abordó.

[74]Evangelina confunde a Francisco Laso con su padre, Benito Laso.



Fig. 30. Evangelina en la conferencia *El estudio de la pintura en el Perú*, en 1911. Reproducido en *Variedades* (138).

Sobre los pintores nacionales, Daniel Hernández le resulta favorable por los méritos alcanzados en el exterior, razón por la que no fue olvidado por sus connacionales. Sin delimitarse a los museos, su carácter multifacético lo predispuso al ámbito comercial de escaparates y vidrieras. Aquella imagen exitosa motivó en Evangelina un hecho extraordinario e ilusión progresista de modernidad: "se puede haber nacido en el Perú, y ser pintor de gusto refinado" (1918, p. 143). Trasfiere su impronta sensible a medida que describe los instantes selectivos sobre qué orquestar sus composiciones: escenas de luz o movimientos femeninos de gracia, ambos residen en la emoción como punto de partida. Pero su desarrollo profesional como pintor está promediado por la superación de las circunstancias desfavorables como pobreza, bohemia e infortunios juveniles que cesaron con la estabilidad y holgura de su madurez. Evangelina distingue los cuerpos femeninos de Hernández, ante el versátil manejo de la gracia femenina en interiores según el ritmo de la pintura francesa contemporánea, de forma benévola, fantástica e

idílica, antes que el erotismo exacerbado que supone la corrupción del pecado. Hernández prefiere "a la hija de una lágrima de Dios" antes que a la "Eva del pecado". Incluso supone una conversión mística —en correlato con la propia superación de los placeres mundanos— en tanto el pintor no participa de los espacios referenciados de las mujeres públicas a las que referencia indirectamente en sus obras a los desnudos como "carne palpitante". "Son las chicas de Montmartre purificadas por un pincel que no llegó a recrearse fuera del arte" (Evangelina, 1918, p. 144). Curiosamente, teje un hipotético escenario: de ser Hernández un pintor del siglo XVIII sería más acorde al gusto rococó por pintar "bellas madonas", antes que de estirpe neoclásica y ser "pintor del terror y el castigo". En la actualidad pictórica de Hernández que percibe Evangelina no hay lugar para la narrativa moralista y politizada de la República emergente —lo cual sí sucedió en un grupo de obras y tras retornar al Perú— por los escenarios bucólicos de género, sin caer en el "pecado de los pintores de psicología oscura", es decir, la desvirtuación del desnudo femenino a escenas pornográficas. Evangelina tiene una perspicaz atención al uso del cuerpo femenino en la pintura y encuentra en Hernández la mano idónea para configurar aquel género.

2.2.1.9. Abraham Valdelomar (1888–1919)

El escritor Abraham Valdelomar es un modelo significativo de diletante por la incursión en la literatura, periodismo, política, y respecto a las bellas artes, en la caricatura, el dibujo y la crítica artística. Adscrito al decadentismo, junto a José Carlos Mariátegui y Augusto Aguirre Morales, Valdelomar se sitúa como la estela direccional del modernismo en la segunda década del siglo XX.

De acuerdo a su práctica, "dibujante malo, […] escritor más o menos discutido" (2000, p. 110), ejerció el comentario sobre dibujantes y caricaturistas. Entre los exponentes, en 1912 consagra al español Javier Gosé (1876–1915) como una promesa europea. Al referirse a él como intérprete del espíritu literario en la ilustración gráfica, proyecta una simbiosis decadentista que, al mismo tiempo, refleja su causa personal. Gosé recorre la

vía de Théophile Steinlen (1859–1923) en la magnitud psicológica y expresiva, aunque distante del realismo social que practicaba el último (Larrañaga, 1908d, pp. 78–80). Supera la innovación estilística del puntillismo francés, al profesar las recientes expectativas del modernismo catalán y del *art decó.* De hecho, consagrar a Gosé desde Latinoamérica supone evaluarlo desde el estado artístico local. Aunque en cada espacio la caricatura fue dotada de particularidades, Valdelomar es severo al sintetizar la producción caricaturesca regional frente a otras capitales mundiales, al decir que la caricatura fue "elegante en Inglaterra, espiritual en Francia, geométrico en Alemania, vulgar en España y lamentablemente burdo en América" (2000, p. 107).

Su concepto de caricatura es "algo más espiritual y elevado, más pensativo y noble, más complejo y selecto", es un arte "noble" (Valdelomar, 2000, p. 107) a diferencia del "simple contraste y desproporción en la figura y gracia grotesca" que responde a la psicología criolla limeña (Valdelomar, 2000, p. 110). Emparenta a esta cuota como ejemplo a una calavera como "la más sabia caricatura de la vida", y Dios, "el primer caricaturista" (Valdelomar, 2000, p. 105). Su selecta complejidad se debe a la condensación de naturalezas significativas, irónicas por su contraposición, para el ser humano como lo trágico y lo cómico, lo efímero y lo eterno. Posteriormente, no inhibe del todo esa esencia "deforme", ya que concibe a las irregularidades fisonómicas sujetas a una "eficacia moralizadora" que infringe como un filtro reflexivo complejo pertinente al concepto de la caricatura. Esta referencia es clave para situar el simbolismo decadentista del cráneo —elemento enigmático— para Valdelomar convalidado en otros productos. En su propio retrato, realizado por el pintor portugués Raúl María Pereyra (1888–1919), Valdelomar posa sobre "Omega" (Fig. 31), cráneo extraído de la antigua huaca ceremonial de Pachacamac. Omega es un significante de su condición humana efímera, documento atemporal "metafísico" (2000, p. 107) sobre su fragilidad, que comparte propósito con los esbozos caricaturescos y ensayos literarios que figuran y creaba al interior de su gabinete en *La Prensa* (1903–1984).

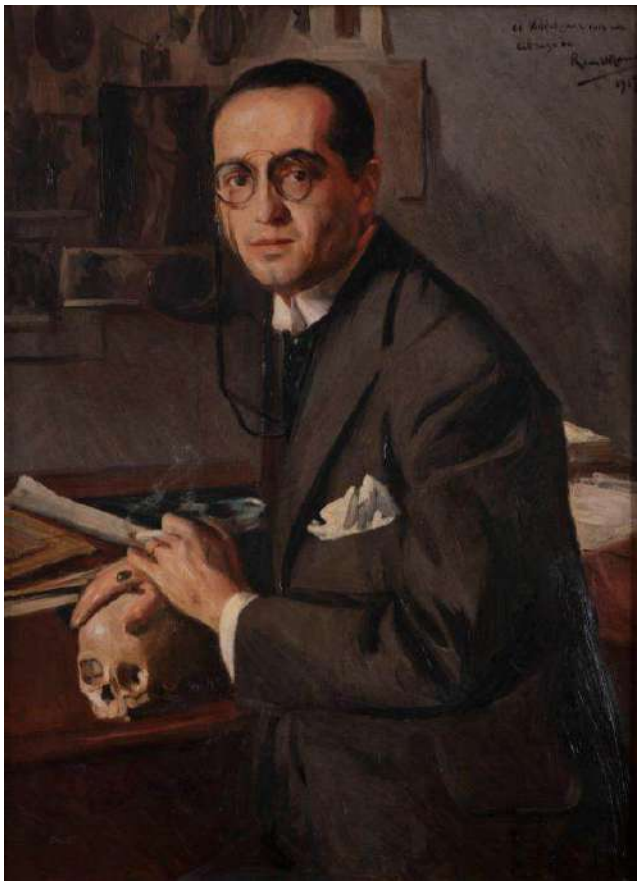


Fig. 31. Raúl María Pereira. *Retrato de Abraham Valdelomar* (1917). Óleo sobre tela. 92 x 67.5 cm. Museo de Arte de Lima.

Esta representación está íntimamente relacionada con su interés por las cualidades gráficas de la caricatura en el campo nacional, sobre el cual, esbozó una teoría sobre el origen y desarrollo de la caricatura local. Cuestiona la ausente tradición artística del escultor "indígena"[75] Baltazar Gavilán, activo en el siglo XVIII, "el más intenso y original de nuestros artistas"pero que, contradictoriamente, no tuvo repercusión sonada, más allá de su autoría con el *Arquero de la muerte*, escultura "trágica y pavorosa"[76]. El crítico condensa su valoración totalitaria en un solo objeto, lo cual magnifica y presta para situarlo como "primer humorista" (2000, p. 99), "el primer ingenio artístico, el más

[75]Valdelomar, 2000, p. 98. Palma, desde sus tradiciones, se había referido como una imagen artificiosa del escultor, parcializada por la ausencia de datos biográficos. Desiste en enmarcarlos en un tipo social, a diferencia de Valdelomar quien lo califica de indio de "espíritu inquieto y atormentado" aunque de "ingenio solo comparable a [Francisco] Goya". Valdelomar, 1915, p. 1.

[76]En 1916, la considera inclasificable fuera de las tendencias caricaturescas (2000, p. 107).

original y fuerte de nuestro criollismo" (2000, p. 101), parangón de ingenio con el pintor español Francisco de Goya (1746–1828). Esta comprobación no fue gratuita, sirve para pretextar contra la ubicación preferencial de Francisco "Pancho" Fierro en el imaginario colectivo criollo "ignorante", por ser artista de "escaso mérito", "comunes aptitudes" y sin originalidad. Además, deja de lado, con beneplácito a diferencia de Fierro, a Matías Maestro, Ignacio Merino y Francisco Laso. Aunque en 1916 se torna más afable con Fierro como "espontáneo, pero goyesco" (2000 [1915], p. 105), le confiere las bases del género por el que los caricaturistas modernos recorren. Ese grupo comprende a Jorge Holguín de Lavalle (1894–1973), Darío Eguren Larrea (1982–1942), Francisco González Gamarra, Enrique Barreda (1879–1944), Pedro Challe (1882–1959) y Carlos Raygada (1898–1953), del cual sobresalen dos. La reactivación de la caricatura local surge con Julio Málaga Grenet, taciturno y regular por limitarse a la vida limeña y cercano a la instrumentalización política, mientras que el despunte recae en Reynaldo Luza (1893–1978), "el más completo". Definido como el primer caricaturista peruano, en él consagra los valores modernos de la comicidad, la psicología, la elegancia y la armonía cromática a través del guache y la tinta china (Fig. 32). La caracterización psicológica fue primordial a través del gesto y atributos físicos de los tipos sociales, cuya configuración selecta y organizada orquestan un conjunto perfecto. Sobre el dibujante Manuel Benavides Gárate (1898–1945) Valdelomar avizora el germen del artista por su cualidad de observador, tipo solitario, inteligente y reservado. Al interpretar la destreza compositiva semejante al quehacer de un ensayista, propenso a cierta autonomía temática, el crítico anhela que decida convertirse en pintor para fortalecerse profesionalmente. Este desenlace deja una tácita contradicción sobre las competencias empíricas que pueden entrar en conflicto al decidir someterse ante el mercado y las prejuicios sobre el oficio artístico. En cualquier escenario, Valdelomar resalta su técnica compositiva que permite generar personajes con carácter, versatilidad y verosimilitud en el instante seleccionado (2000, p. 110).

Valdelomar, al igual que Laso, y ante la salida de Málaga Grenet en 1917 rumbo a París, enjuicia los intereses nacionales: "todo el que anhele vivir honradamente del arte o de

las letras es un individuo reñido con la lógica o que pone en peligro la estabilidad de su subsistencia" (2000, p. 112).



Fig. 32. Reynaldo Luza. *Caricatura femenina* (1915). Reproducido en *Cultura* (1).

En la coyuntura de la exhibición del pintor catalán Roura de Oxandaberro, Valdelomar (1916) compuso una dualidad indisoluble, Asfodelo y Cerdón, seres que en su diálogo demuestran las formas de atención posibles sobre asuntos socio–estéticos, al igual que una símil parodia de los tipos sociales —y críticos de arte— activos en Lima. Asfódelo, ser noble, inteligente, artista, sensible, de placeres supremos, está disociado de la realidad sociohistórica, pero incluido a ella por medio de su contraparte, Cerdón. Mientras el primero se sumerge en aspiraciones metafísicas, el segundo está dedicado a los placeres mundanos, superfluos y vicios. Valdelomar instrumentaliza su ejercicio crítico a través del comentario a las obras de Oxandaberro. La obra cumbre para el crítico es *Melancolía de los páramos*, sujeta a la descripción de las formas agrestes de

vestigios humanos y tonos cromáticos de los factores ambientales, que le embargan en una narrativa nostálgica sobre el desenlace humano diario.

En el óleo —sin reproducción gráfica— *El fantasma de la selva* (1916), revela sus preferencias cromáticas: simpatiza con el cobalto, "color que hace pensar" (Valdelomar, 2000, p. 119). Pero también presencia la trasmutación de entidades, al ver el curso de tonos verdes a azules cobaltos, al igual que las formas naturales adquieren propiedades y corporalidades humanas. Es igual de significativo que eluda la magnificencia del formato como objeto clave de sugestión para una obra "maestra" al referirse al paisaje citado como un "pequeño gran cuadro".

Al momento de establecer un diálogo lógico sobre las propiedades técnicas, ambos personajes difieren y resalta la autorrepresentación de Asfódelo como Valdelomar. "La técnica es un lenguaje adquirido, una simple cuestión convencional. Busca, ante todo, el alma, el pensamiento, la personalidad del artista" (2000, p. 122). Detrás de la "técnica" como medio de situar la polivalencia artística, tolerancia y permisibilidad de existencias aceptadas, solo refulge el "temperamento" como indicador de un artista potencial. Del mismo modo Valdelomar rehúye de lineamientos que trasgreden la libertad expresiva como las instituciones oficiales, la academia y la universidad. Al variar entre la práctica academicista y la intuición sensitiva le proveen dos propiedades persuasivas pero trascedentes: "la línea recta recrea la vista. Para conmover el alma hay que buscar sombras, luces, tonos, valores abstractos" (Valdelomar, 2000, p. 123). Por eso, Roura de Oxandaberro lo conmueve, es el "pintor de las cumbres […], del dolor silencioso; […] él comprende el alma incomprensible de la Naturaleza" (Valdelomar, 2000, p. 123).

2.2.1.10. José Carlos Mariátegui (1894–1930)

La prolífica actividad intelectual de José Carlos Mariátegui permite rastrear su labor como periodista, crítico, dramaturgo, poeta, novelista y activista político[77], entre otras facetas. Sin embargo, su cuerpo ideológico —al margen de su confesión con que ha "madurado más que cambiado"[78] (Mariátegui, 1994, pp. 1394–1395)— fue divido en dos etapas (Castrillón, 1993): la primera desde ingreso a la prensa en 1912 hasta 1919, y la segunda iniciada tras su viaje a Italia hasta sus últimos días.

La multidisciplinariedad del escritor, expuesto en diferentes ámbitos como el cuento, el teatro, el ensayo, la poesía y la crítica, debe considerarse como una búsqueda del perfil, simétrico con los variados seudónimos empleados, pero que respondían todos en cierto sentida a "la expresión del yo" ante las "circunstancia del entorno" (Mariátegui, 1994, p. 2145). Mariátegui[79], al igual que el proceso ideológico de John Ruskin, goza de la naturaleza transitiva del esteta contemplativo al sociólogo comunicante —también visto como apóstol—, en la incursión por la problemática sociopolítica que arraiga conforme transcurren los años. Por ello, la naturaleza ideológica durante su "Edad de piedra" juvenil concierne a la transitoriedad[80], definida en su forma de escritura, activo en una indistinta zona laboral y a horario arbitrario, así como los seudónimos utilizados, entre los que sobresale *Juan Croniqueur* en su etapa inicial. Por cierto, la inhibición valorativa de su primer momento por el propio Mariátegui se debe a que fue asumida

---

[77]Véase Mariátegui, 1994; Cornejo, 1985. Es interesante la idea de Bernabé (2006; 2017) respecto a que la coincidente aparición tardía de los escritos juveniles de Mariátegui en la última década del siglo XX quiso contrastar con la imagen de escritor decadente y frívolo a la figura legítima del ensayista peruano y exponente del marxismo latinoamericano (2017, p. 12). Por otro lado, la consigna del propio Mariátegui de ordenar la destrucción de sus notas juveniles tras su muerte, fue síntoma inquisitorial de la ruptura entre el dandy "literato inficionado de decadentismo y bizantinismo finiseculares" (Espinoza, 1930, p. 5) y el revolucionario socialista confeso.

[78]De acuerdo con Portocarrero (1995), en Mariátegui se percibe la idea de la autenticidad —como autoconciencia crítica— tras la continuidad de su proceso ideológico (pp. 76–77), del modo que en el escritor resuelve pasar a una ética que comprenda la realidad social antes que a un predominio esteticista de carácter individualista. De allí que defina a sus escritos juveniles como "disparates" por la búsqueda constructiva de una personalidad.

[79]Mariátegui, 1994, pp. 2526–2527.

[80] Coincidimos con la postura de Cornejo (1985, p.7) respecto al énfasis sobre proceso como una condición que es consecuencia lógica de quien se forma y no se improvisa.

como esbozos e intuiciones estéticas en desarrollo, aunque luego moduladas —según el escritor— en estudios posteriores. En 1926 Mariátegui se refería a su proceso como una maduración:

> Si en mi adolescencia mi actitud fue más literaria y estética que religiosa y política, no hay de que sorprenderse. Esta es una cuestión de trayectoria y una cuestión de época. He madurado más que cambiado. Lo que existe en mi ahora, existía embrionaria y larvadamente cuando yo tenía veinte años y escribía disparates de los cuales no sé por qué la gente se acuerda todavía (Ramos, 1990, p. 295)

Respecto a la atribución de diletante a Mariátegui, fue inferida por Castrillón (1993, p. 260), al sostener que el crítico no se interesó por escribir sobre las técnicas artísticas, prescindió del lenguaje artístico y fue limitado en el conocimiento de movimientos de vanguardia (1993, p. 261)[81]. Esto puede desprenderse en una furtiva mirada a sus escritos donde Mariátegui es escueto en la selectividad temática, opera bajo una ausente estructura ideológica sobre el proceso artístico nacional e internacional —que, de acuerdo a la época, otorgaba pertinencia al esbozar una teoría sobre el campo artístico—, y lagunas en la participación activa del sistema de las artes, en mayor y menor grado predispuesta a sus intereses. A pesar de la visita a los artistas durante el proceso creativo, es notoria la carencia de una amplitud estética requerida que se obtiene con el viaje a centros hegemónicos foráneos y sus instituciones, aspecto que fue recriminado por sus contrarios. Es cuestionable negar la visibilidad como crítico durante su etapa juvenil debido a que, si directa o indirectamente no intermedió de forma continua en el mercado del arte a través de la compra, sí ejerce atención por su incentivo. En desacuerdo con la postura cancelatoria de Castrillón, Sánchez (2023, p. 43) sostiene que Mariátegui no desconoce el "lenguaje artístico" (2023, p. 73), en tanto "se inscribe" en la Academia León Bonnat (Rouillon, 1993, pp. 124–125). Este asunto es sustancial pues, para los ejercicios críticos de la época, la práctica resultaba un punto

[81] En Rouillon (1993, pp. 120–125), sobre la base de fuentes primarias, documenta que Mariátegui tras quedar embelesado por Juanita Martínez de la Torre en 1913 decidió estudiar en la "Academia León Bonnat", nombre que tenía el taller de enseñanza del pintor Herminio Arias de Solís. Sanchez (2023, p. 43 y 72) retoma el dato sin mayores alcances. En todo caso, y de acuerdo a Rouillon (1993, p. 125) la referencia da a suponer que, aunque partiera de una afinidad personal extra artística, Mariátegui complementó la práctica con el ejercicio escrito, para traducir su lenguaje con sustento en ambos campos interactivos del arte.

de sostenibilidad, aun si bien los dichos estudios no fueron continuados ni se precisan si durante su estancia ejecutó obra o ensayo alguno, limitándose al campo escrito subsecuentemente. Existe una ausente información especializada sobre los cursos recibidos por Mariátegui. Rouillon refiere que Arias de Solís propuso derivar la formación de los "maestros del Renacimiento italiano y español" en los cursos de dibujo, pintura, escultura y composición (1993, p. 125). Mariátegui resolvería esa educación integral en las especificidades vertidas en sus críticas sobre retratos, monumentos y dibujos. Según Sanchez (2023), sobre el influjo y dimensión estética posible en el primer Mariátegui para adscribirse al modernismo, la limitación del viaje a las grandes capitales culturales fue suplida por la lectura de las revistas ilustradas de las primeras décadas del siglo XX como *Prisma* (1905–1907), *Ilustración Peruana* (1909–1913) y *Actualidades* (1903–1908). En las nueve crónicas y siete epístolas seleccionadas, Sanchez asume la lógica de Alberto Tauro sobre comprenderlas en tres ideas sintéticas: acopio informativo, redacción hábil y de desarrollo secuencial, así como de conclusiones formales y temáticas. No queda claro si la añadidura de la condición literaria —cuya aplicación logra estilizar sus escritos "como novelas" (Sanchez, 2023, p. 52)— compite o se asocia alternativamente con la pertinencia especifica de la epístola, como medio íntimo, "menudo, vulgar e insignificante" (Tauro, 1991, p. XV), frívolo pero sincero, y más libre que la crónica, sometida a una limpieza estilística (Sanchez, 2023, p. 59). Algo similar ocurre cuando pretende rescatar la conciencia de la crítica como "obra independiente" del objeto artístico en Mariátegui: Sanchez auxilia inconscientemente al postulado de Castrillón, quien define a Mariátegui como "no especialista", y utiliza los términos como "pensador" e "ideólogo", miembro de una ausente "crítica ideológica" local (1993, p. 260; 2018, p. 56). Punto favorable es que Sanchez esclarece el influjo ideológico de Valdelomar sobre Mariátegui (2023, pp. 63–65) y de Rubén Darío, desde la écfrasis y el análisis literario para evaluar/interpretar a una obra, antes que el canon de verosimilitud.

Es viable presuponer que, para Castrillón, el Mariátegui maduro fue más estructurado —y visible— en un corpus estético que en su juventud. De cualquier forma, aunque

predispuesto a la exploración de las capacidades prácticas del arte, Mariátegui no está totalmente "contaminado" de tendencias y materialidades, según puede colegirse del rápido desentendimiento con los cursos de la Academia León Bonnat, al que no hace referencia en sus comentarios de prensa o en la misma disertación de sus ideas sobre arte. De hecho, Mariátegui —facultado de la posible práctica del arte, aunque no revelado ante el público— hablaba sin pretensión crítica ni aspiración académica (1991, p. 70)— como si mostrase retornar a una autonomía fuera de la conciencia "plástica"[82] y se escudó en el valor de la sinceridad (p. 79). De ahí a que en consecuencia a su trasparencia decida revelar su identidad y firme una declarada respuesta a Teófilo Castillo el 2 de marzo de 1916 (Mariátegui, 1991, p. 80), acto consumado en la primera edición de *Nuestra Época* de 1918[83].

La exposición del pintor argentino de origen eslavo Suetozar Franciscovich (1877–1955) en 1916 motivó comentarios por Mariátegui. La pintura "bonita" de Franciscovich suponía un tácito sarcasmo sobre la idea que el pintor "piensa en el comprador", es decir, sus obras funcionan como complemento decorativo de interiores, asociado con un gusto burgués comercial interesado en la factura pastiche, artificial, y de orientación material más que filosófica. Tras confesar que no conoce más allá de los balnearios y serranías próximas a Lima, Mariátegui fue incrédulo sobre la verosimilitud de los Andes y el Lago Titicaca reproducidos por el pintor, por ser de colores pasteles, "crema de confisserie" (Mariátegui, 1991, p. 62). Entra en un conflicto al dudar que los paisajes artificiales del artista podrían ser síntoma de un optimismo sincero, no perpetrado a un enfoque comercial, diferente a la óptica de Mariátegui embebido en el decadentismo y la melancolía. Por ende, la factura "bonita" y de artificial ornamentación de la obra pictórica de Franciscovich no supone sinónimo de "bueno". Para Mariátegui, la belleza convencional no está sujeta a un equidistante valor

[82] Como expresamos líneas atrás, aprender arte no fue para "intentar perfeccionarse" como crítico de arte (Rouillon, en Sanchez (2023, p. 43), sino fue una consecuencia involuntaria pues su predisposición de crítico fue hablar sin pretensiones legitimadoras y con sinceridad.

[83] Véase Cornejo 1985, p. 9. Aunque según Sanchez (2023, p. 53) la declaración de un desprendimiento total del seudónimo se pronuncia en 1918, la acción visible de revelarse sucedió en 1916.

espiritual, sino que es condicionada en realidad a la belleza alternativa e interior, más acentuada en este caso a lo ascético y lúgubre de aquel clima lacustre, aspecto que contradice la postura de Sanchez y sus pseudo "principios filosóficos presocráticos relacionados con principios contradictorios" vistos en Valdelomar, y por consecuencia, Mariátegui (2023, pp. 68, 180). Para mayor claridad, Mariátegui no solo ejecutó marcialmente simples analogías duales como bueno–malo, en donde no todo lo bonito es bueno o todo lo malo es feo, sino que estas asociaciones se entrecruzan y dialogan con la óptica simbolista que rechaza la belleza sublimada por la "bondad" de la fealdad. Existen otros casos donde se percibe la belleza física convencional con la espiritualidad, al referirse en especial al tratamiento sobre las aptitudes femeninas. Volviendo al tema, para Mariátegui, el paisaje, como género pictórico, está más predispuesto al simbolismo, por mostrar la vitalidad trágica del mundo andino, antes que al naturalismo de factura preciosista. No fue casual que los árboles se vuelvan para él una proyección sombría del ser humano, el puente con la naturaleza remota (Mariátegui, 1994, p. 2281). Mariátegui ve en la soledad de los árboles a un ser contemplativo que percibe, inmóvil, el devenir del tiempo. Son los sauces los que más se acercan a ello por la propiedad humana de ser "pensativos" (Mariátegui, 1991, p. 63). En ese sentido, resulta un ejercicio introspectivo la solicitud al pintor de interpretar "el alma de los árboles", un espacio íntimo de la naturaleza. Asocia también desde su pensamiento católico el precepto de "amar los unos y los otros" modificándolo a "amad a los árboles" (Mariátegui, 1991, p. 66). Para Mariátegui, Franciscovich pinta paisajes preciosistas, tildándolo de artista melifluo por los colores pasteles, cercanos al dulzor antes que a la sugestión reflexiva. Por ello, no concibe preciosismos en la pintura de paisaje, sino de factura simbolista, afiliada a lo sublime, al estremecimiento místico, al desconcierto subjetivo y el pesimismo del hombre ante su entorno. "El melifluo pintor Franciscovich desconoce probablemente la contemplación mística de solitarios y sombríos árboles que se yerguen como fantasmas en la desolada noche del páramo" (1991, p. 67; Cornejo, 1985, p. 20). Esta referencia demuestra la desestima a la pintura de Franciscovich y abre el respaldo tácito a la praxis de José María Roura de Oxandaberro (Mariátegui, 1991, p.

55), pintor que ahonda las conjeturas espirituales y trascedentes de orden simbolista. De hecho, las formas de atención de Mariátegui están precondicionadas a la naturaleza decadente, recogida por su ávida lectura de obras de Rubén Darío y Gabriele D'Annunzio, que lo embarga en una confesa tristeza, melancolía a los dolores humanos y la imposibilidad de escapar "ficticia ni móvil" de la capital.

Otro momento de su ejercicio crítico sucede al evaluar el juicio de Zoila Aurora Cáceres [Evangelina] sobre Oxandaberro. El tópico discutido fue sostener que el valor intrínseco de un cuadro es equivalente al formato, especialmente en las composiciones paisajísticas. Cita el concepto de la magnitud visible, sobre el cual se supedita el mérito artístico. Esto da a pie a entender que la dimensión del formato visual acondiciona la valoración antes que la estructura compositiva. De cualquier forma, interviene en la aprehensión estética pero no es determinante para autentificarlo *per se* sin precisar el tema y paleta de colores disponibles. La soltura intempestiva —y en parte inoportuna— de Mariátegui no mide excesos para calificar que Evangelina, "quien ha estado en Europa", tuviese ligereza en conceptuar la pintura de paisajes (Mariátegui, 1991, p. 63).

El novel crítico precisa que solo de lo visto se puede ejecutar la crítica artística. Razón a ello reduce la actividad artística de Castillo en 1913 debido a que la mayor parte de su producción al óleo no fue exhibida, y solo consideró las ilustraciones de revistas, salvo raras excepciones. Mariátegui hizo un breve comentario sobre Luis Astete y Concha y sus retratos convencionales, en tanto que de Castillo incide en la faceta pedagógica y realización de pinturas pequeñas que, aunque de somera "belleza", no son "labor seria y apreciable"[84]. Mariátegui infiere que para el juicio de valor sobre la capacidad de un artista no puede recaer en un trabajo de menor destreza, como consideró al óleo con la vista de La Punta con la isla de San Lorenzo bajo el título de *affiche*. Creemos que el término alude a una composición plana, de formato ilustrativo e índole comercial. Según Sanchez (2023, p. 92) esta obra sería *Nota de La Punta* (1912), portada de

[84]Mariátegui especifica que se trata de ilustraciones de revistas, pinturas de cromo y fotografías iluminadas en relación a su trabajo con el estudio fotográfico Courret y Adolphe Dubreuil, y "el óleo aquel de la unión de La Punta con la isla de San Lorenzo" (Mariátegui, 1991, p. 299)

Ilustración Peruana, del 18 de febrero de 1912 (Fig. 33). Mariátegui enfatiza que, además, Castillo "copia" elementos industriales que desorbitan el gusto y armonía con el paisaje natural. Soporta su argumento y validez de crítica bajo el concepto de sinceridad —concepto trasversal la valoración tras un sinceramiento del juicio crítico— y pertinencia del oficio/labor de crítico–literato frente a la objeción del artista, a quienes es impelido por su incompetencia de ser juez y parte al mismo tiempo.



Fig. 33. Teófilo Castillo. *Nota de La Punta*. Reproducido en *Ilustración Peruana* (126).

Finalmente, Mariátegui restringe las capacidades exclusivas del crítico–artista, al identificar que la desproporción de actividades compartidas afecta en el desempeño de cada ámbito, por lo que recomienda a Castillo solo dedicarse a pintar. Castillo solo

podía limitarse a pintar pues si fungía de crítico, es decir, extralimitaba su capacidad profesional, calaba en la despectiva afición. El balance anual de la producción artística de 1913 arrojaba que su pintura solo fue demostrada a través de las portadas de revistas y pequeños formatos —en esporádicas apariciones—, por lo que el término "labor seria y apreciable" de Mariátegui significaba que no podría apreciar el cúmulo total productivo real antes que el grupo conocido. Castillo comprobaba este aserto al argumentar que no exhibió por regla personal, pero que, a pesar de ello, la crítica resultaba un "bombeo" en favor de su colega Herminio Arias de Solís. Además, Mariátegui respalda a su argumento observaciones sobre la estructura compositiva —y en parte la formación académica— de Castillo, al evocar "la ausencia de dibujo" inferida por Larrañaga, elemento responsable de la estructura figurativa y compositiva academicista, que de ser cierta no le proveería de éxitos (1991, p. 300) por su valor convencional. Mariátegui descontextualizó el juicio de Larrañaga ya que éste último señalaba que Castillo resuelve la no practicidad del dibujo en favor de la color y pincelada difusa que esquematiza las líneas, por cuyo gesto lo tipifica como modernista. Todo esto nos lleva por conclusión que Mariátegui disociaba las funciones del arte y la crítica, que no se puede emitir juicios artísticos de lo no visto, y que existen criterios matéricos y perceptivos que confieren valor a una obra alternativamente a la destreza sumatoria de un artista.

El novel crítico cataloga a Arias de Solís como dueño de la producción, renovación y surgimiento del arte nacional en 1913, "trasladando al lienzo escenas de nuestra vida criolla, escenas aborígenes y recuerdos incaicos" (Mariátegui, 1994, p. 296). Esto último es una señal anticipada del interés nacionalista que volcará en la siguiente década. Para Mariátegui la caricatura se vuelve un agente pernicioso porque está sobrevalorada por la rápida predisposición en la prensa gráfica, y los efímeros triunfos de los jóvenes cultores, siendo deficientes en condiciones técnicas del dibujo, y envalentonados con un espíritu burlesco gracias a una percepción aguda. En paralelo, la permanencia en el ámbito caricaturesco empodera a los artistas de un falso triunfo del

espíritu criollo —entiéndase como burla pasatista— antes que aspirar al humor "sofisticado" de la cultura moderna.

Mariátegui reitera la falta de incentivo al artista nacional, siendo las causas la apatía oficial y la poca solidaridad entre colegas. Se añade a ello la crítica serena sin pasión cuyo despropósito mengua el nivel artístico, diferente a la crítica mordaz. Mariátegui considera a la Academia Concha como un único incentivo aislado, aunque altruista, y en segunda instancia, a la Escuela de Artes y Oficios. Sin embargo, exceptúa la cantidad, más que la calidad de los trabajos. Asimismo, inquieta que sea justa la premiación antes que los enlaces interesados. Revela además que existe una tendencia femenina en la pintura nacional (1991, p. 301).

Al explorar las circunstancias críticas de Mariátegui encontramos recurrente los conceptos de modestia y sinceridad como un binomio frente a la arrogancia del prestigio usurpador de los falsos artistas y, por atribución contextual, diletantes. Es preciso aclarar nuevamente que Mariátegui inaugura una línea diferente de crítica, según Castrillón "ideológica" (1993, p. 260), interesada no exclusivamente en los componentes formales sino en el trasfondo de ideas que transmite la obra artística, mediada, sin embargo, por una sensibilidad afín al decadentismo de Rubén Darío. Eso no significa que Mariátegui devenga en un ímpetu exotista individual, sino que sigue de cerca las coyunturas sociales que demandan atención del público, para cuyo estilo de escritura es clara, concisa y amena. De hecho, nos resulta importante añadir que existen proyecciones sentimentales sobre los artistas y obras seleccionadas por Mariátegui —y también por otros críticos—. Sobre el escultor David Lozano[85], admira la modestia, el autoaprendizaje y la sinceridad de su labor. Curiosamente, aquí hace una excepción y apela a tratar la razón del título: describe y acepta la convencional interpretación natural del retrato broncíneo de Ramón Castilla (1914). Brinda atisbos de conciencia pública y política al elogiar la ardua empresa dedicada por una artista nacional a consagrar la

[85]En un artículo de 1910 se menciona dos esculturas pequeñas, un tirador de florete y el gran mariscal don Ramón Castilla, realizados por el "inteligente amateur David Lozano". Se especifica que la escultura es un ejercicio poco cultivado, de artistas que se forman solos y desde sus propias aficiones al arte. Trabajos escultóricos, 1910, p. 28.

memoria de un connacional suyo, calificado de una "intuitiva convicción de las necesidades nacionales" (Mariátegui, 1991, p. 310), no sin precisar también su necesidad histórica por ser "gradualmente desaparecido" de las vindicaciones contemporáneas (Mariátegui, 1994, p. 2536). Asunto equivalente sucede con el pintor Luis Ugarte, profesor de la Academia Concha, de "labor callada" propio de un "modesto artista que nunca ha sabido demandar un aplauso ni ambicionar reclamos" (Mariátegui, 1994, p. 2536). Sucede lo mismo con la joven pintora Juanita Martínez de la Torre, artista "sin concepto profesional" —por carecer de estudios académicos— pero con una "intuición sorprendente"; es la preferida de Mariátegui para el Concurso Concha de 1914, y la cual resultó ganadora con un apunte marino (Fig. 34).



Fig. 34. Juanita Martinez de la Torre. *Sin titulo* (Marina). Reproducido en Pachas, 2014.

La voluntad del crítico se vislumbra como una persistencia compartida en el camino a la profesionalidad[86]. Mariátegui es reiterativo en la ausencia del respaldo público sobre Martínez que comulga con el cuestionamiento a la institucionalidad trasversal de sus escritos juveniles. No resta suspicacia que su embelesada crítica a Juanita Martínez, que roza lo hagiográfico y poético, proyecte una confesión pasional al detallar su fisonomía

[86] El certamen de 1914 cobra mucho interés porque, de acuerdo a Pachas (2014), fueron escasas las oportunidades de enfrentamiento discursivo entre profesionales y diletantes, la producción femenina fue evaluada por la mirada masculina —considerando que existe un predominio femenino en talleres profesionales—, ademas de las consideraciones autónomas de la copia frente al original.

y valores intrínsecos para explicar su destreza artística[87]. De hecho, ocurre también cuando somete a la calificación los proyectos concursables para el Monumento a Santa Rosa en 1915 (Fig. 35). Santa Rosa, patrona de América y del Perú, canaliza el fervor de Mariátegui por su misticismo penitente, quien tuvo una vida como "poema de amor y tristeza" (Mariátegui, 1994, p. 2537). De los diversos proyectos monumentales a Santa Rosa de Lima evaluados —y al margen de la obra ganadora de *Patria* [Artemio Ocaña] — prefiere los enviados por los seudónimos Mara y Bacaflor. La primera es la inusitada evidencia de la práctica escultórica de Juanita Martínez de la Torre (Sanchez, 2023, p. 117) —de "discreta primicia" (Sanchez, 2023, p. 117)—, mientras que el segundo artista referido pareciese que fuera Carlos Baca Flor (1867–1941) pero en realidad se trata de Luis Ugarte (Sanchez, 2023, p. 119), cuya obra rescata de la vulgaridad común del grupo expositor y le confiere "impresión armónica y bella" (Sanchez, 2023, p. 119). Mariátegui es licencioso al referirse a la pauta de "originalidad sencilla" con que califica a Martínez, puesto que la disposición formal de la maqueta escultórica posee rigidez convencional, al igual que la ornamentación del pedestal y los atributos comunes. El hieratismo del producto final evoca a las esculturas eclesiásticas peruanas del siglo XVIII con el traje dominico, ancla y ramillete florido; distinto del boceto que sigue parcialmente a la pintura de Santa Rosa de Francisco Laso[88]. La estrecha relación entre crítico y artista permite pensar que Mariátegui sabía premeditadamente la autoría del proyecto y simule los deseos de futuros aciertos para la artista (Mariátegui, 1991, p. 314).

---

[87] Pachas (2014) observa que se enfatizó el cuestionamiento técnico solo en las discípulas de Castillo, Carmen Solari de Ballauri y Angelica Quincot, mientras que sobre Martinez fue escueta las menciones favorables por parte del jurado y aunque la decisión final recayó en un sorteo, la cláusula de pobreza como factor distinguible para el jurado, la hizo merecedora del premio. La replica del esposo de Carmen Solari, Luis Ballauri, es sustancial a esa condicionante porque elude la destreza artística y la supedita a razones pecuniarias, ademas de ser irregular porque en 1906 Enrique Barreda no fue impedido de ser premiado a pesar de su poder adquisitivo. Es muy viable considerar que existieron factores extra–artísticos que mediaron entre los puntos discutibles del jurado. También Pachas (2014), con agudeza, visual percibe las trágicas restricciones futuras de las alumnas de Castillo, debido a que dicho maestro, sin consulta, las retira de concursos futuros.

[88] La referencia del boceto con Laso figura en Sanchez, 2023, p. 109.

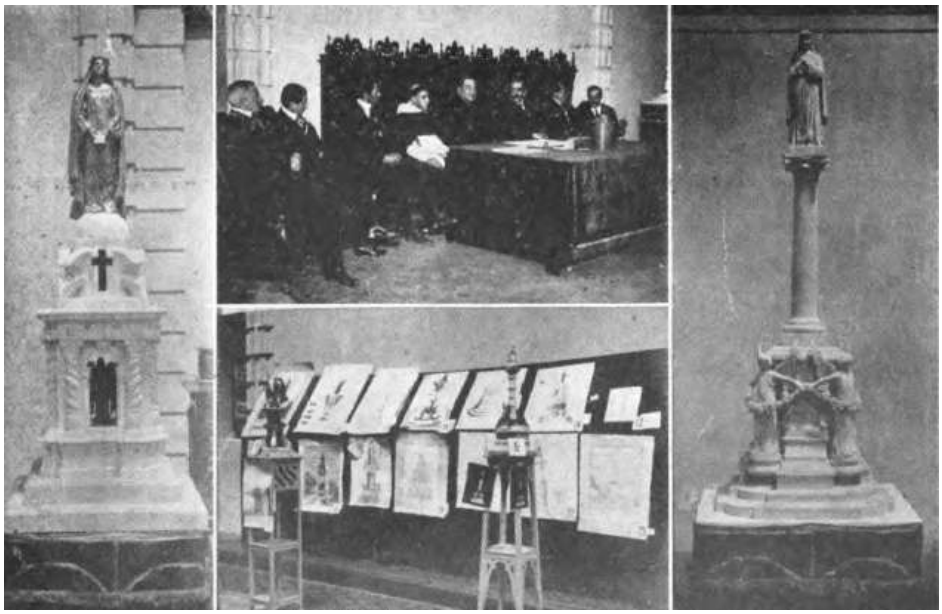


Fig. 35. Exhibición de los proyectos para el monumento a santa Rosa, detalle de los miembros del jurado y dos maquetas propuestas por "Iris", seudónimo de David Lozano. Reproducido en *Variedades* (379).

Lo más significativo es que en ese ensayo incluye una introspección singular —la más clara después de los argumentos ante Castillo en 1914— sobre su quehacer crítico: sus críticas son "breves conceptos volanderos sin énfasis dogmático —no encuadraría dentro del espíritu de esta crónica ni estaría bien en quien escribe de arte sin conocer academia, ni haber visitado grandes urbes—, los que merecen los principales proyectos reunidos en el concurso de los dominicos" (Mariátegui, 1991, p. 315). Sanchez (2023, p. 121) no distingue aquella contradicción y posible licenciosa mentira de la autonomía deseada de hablar de arte sin hacer practicarlo. No creemos que Mariátegui injurie públicamente a la institución de Arias de Solís al calificar que no ingresó a una academia. Si nos retrotraemos al valor de la sinceridad declarada como eje trasversal, el dato no supone una falsedad. Además, el aspecto de la falta de viajes a centros hegemónicos del arte no se percibe como sarcasmo. Mariátegui es consciente de su diletantismo sobre el arte, una práctica empedernida por forjar criterios, a pesar de las circunstancias desfavorables y del escrutinio únicamente desde los casos vistos en Lima.

2.2.1.11. Luis Varela y Orbegoso [Clovis] (1878–1930)

Luis Varela y Orbegoso [Clovis] fue un escritor activo desde 1908 en la prensa limeña, especialmente *El Comercio* (1839–) (Leonardini, 2015). Su estilo de escritura es conciso y llano. La brevedad informativa responde a su dedicado quehacer periodístico, propenso a la síntesis, razón por la que su crítica fue calificada de forma poética como "un aleteo fugaz de un ave en apresurado vuelo" (Leonardini, 2015, 58). Es común advertir en Clovis una distinción preliminar de espacios, agentes y obras, previa a la incorporación de glosas generales sobre aspectos particulares. El propio Varela declaró que sus escritos sobre arte se concebían como impresiones periodísticas (Varela, 1918c, p. 7), sin pretender la rigurosidad atribuida a los críticos legitimados de su tiempo.

Entre los temas de actualidad, Varela[89] trató sobre el comercio escandaloso de las esculturas de Auguste Rodin (1840–1917). Muerto Rodin y terminada la Primera Guerra Mundial, el escultor legó sus bienes a París. Alternativo al amparo oficial, existieron varias réplicas firmadas en venta, en custodia por particulares, a lo cual afronta el dilema entre originalidad y legalidad [se antecede al concepto de original múltiple]. Implica además la inestabilidad del valor/valorización del artista cuando se satura el mercado con sus obras legítimas frente a la sobreproducción adulterada por discípulos, empleados y traficantes de bienes artísticos. Lo complejo se incentiva al relatar que los adulteradores de Rodin se ensañan con autenticar mediante firma y dedicatoria las copias. El asunto en Lima no tiene parangón, por lo que resulta una rareza.

Igual indiferencia por parte del público suscitó la Exposición de los Aliados, muestra organizada por el crítico francés Willy Rogers, en la que se incluyeron 400 cuadros y 600 reproducciones de firmas como Louis Raemaekers, Théophile Steinlen, Jean–Louis Forain y Francisque Poulbout, asunto que pasó desapercibido en Lima (Varela, 1918a, p. 5). Esta disconformidad es retomada por Clovis, con su clásica síntesis periodística, en el resumen del año cultural de 1918. En efecto, los asuntos de interés nacional de ese año giraron en torno al arribo de Daniel Hernández y su gestión como director de la

[89]Varela, 1919f, p. 1.

Escuela de Bellas Artes de Lima; las exposiciones de Jorge Vinatea Reinoso, Casimiro Cuadros y Pedro Challe; así como la cumbre expositiva constituida por la selección de pinturas de Teófilo Castillo en 1918.

Para Clovis, la muestra más importante a nivel nacional en 1918 fue la de Teófilo Castillo en la vidriería Roggero. Fue una selección ocasional en tanto no presentó sus cuadros más referenciales por la crítica, sino otros como *La muerte de Pizarro* (1904), *La llegada de la virreina*, un autorretrato (1917) (Fig. 36) y varios paisajes realizados durante su viaje al sur andino. Esto último lleva al crítico a secundar la iniciativa de Clemente Palma de acreditar a Castillo como un pintor nacionalista, aunque enfocado su concepto a visibilizar "trajes coloniales, viejos templos, claustros arcaicos y umbrías callejuelas" (1918c, p. 7).



Fig. 36. Teófilo Castillo. *Autorretrato* (1917). Óleo sobre lienzo. 66 x 42 cm. Pinacoteca Ignacio Merino.

Por otro lado, sobre la ausencia de Castillo del cuerpo docente del ENBA, en primer lugar, se adscribió al argumento de la omisión involuntaria, debido a la correspondencia favorable entre crítico y el director Hernández, así como la incredulidad de una censura

consciente e ingratitud a un representante consagrado en la plástica local (1919f, p. 1). Tras publicar la carta que le envió Hernández (1919f, p. 1), se deduce la perspectiva del director sobre que Castillo no pretendía ser profesor, sino dirigir la institución. Clovis no pretende reposicionar a Castillo, sino que atribuye autoridad jerárquica a Hernández, incluso desde 1914, cuando triunfa en el Salón de 1914 de París con el óleo *La niña del vaso azul* (c. 1914), así también al divisar su *Perezosa* (1906) en la vidriera Rosemberg & Wallach, de Demetrio Olavegoya. Sobre el retrato, Clovis identifica como mejor exponente al pintor portugués radicado en Lima, Raúl María Pereyra, a propósito de su retrato del diplomático José de la Riva Agüero (Fig. 37). Destaca la favorable acogida de los sectores sociales acomodados, atribuida a la pulcritud y el refinamiento técnico de la obra. Si bien reconoce errores técnicos en algunas piezas de Pereyra, evita desacreditar su producción en conjunto, por la alta estima que le merece (Varela, 1919c, p. 2). Clovis valora la perspicacia del parecido y, además, la construcción de un ambiente verosímil que acompaña al retratado. Su comentario se vuelve descriptivo al analizar los atributos presentes en el cuadro y sostiene la pertinencia de la compostura y de la simbolización gestual, en correlación con los objetos incorporados.



Fig. 37. Raúl María Pereyra. *Retrato de José de la Riva Agüero. Reproducido en* Obras completas de José Riva–Agüero, Tomo IX, (1969).

Sobre la producción de artistas en el extranjero, Varela trata —sin reproducirla adjunta a su ensayo— la entrega del lienzo *La oración en el huerto* (1917) de Felipe Cossío Pomar (1888–1981)[90] a una iglesia española en Filadelfia, de buena recepción crítica en la ciudad homónima y en Nueva York. Luego de una revisión biográfica desde sus inicios a su actualidad, Clovis polariza la desorientación sufrida en Lima y su restauración europea, a través del acceso a museos y colecciones[91]. Cossío no tiene buen dibujo, pero sí manejo del color y la luz. "El Perú tiene suerte para esta producción espontánea del arte, sin escuelas, sin maestros, sin apoyo surgen espíritus fuertes iluminados por el arte" (1917, p. 1), esperando que "aunque sea con el aplauso y estímulo" tengan reconocimiento. Clovis recicla la ficción del pintor diletante que torna profesional y que surge por la generación espontánea, como paradigma, pero también como problema.

Sobre la escultura de Luis Agurto, pretexta la mención de dos pintores insignes, Ignacio Merino y Luis Montero, este último quien fue inmortalizado en bronce. Clovis reseña la biografía de Montero, su auspicio estatal, la trascendencia de *Los funerales de Atahualpa* (1867), el rapto chileno del óleo y la desaparición de su autor cuando realizaba el óleo *La Rendición del Real Felipe*, en 1869. Involucra, además, la popularidad de los espacios públicos y del sector social que resguarda la memoria del pintor y que gestionó el encargo para Agurto. El escultor, al igual que Montero, es piurano; en ello Clovis reconoce un respaldo fraterno del colectivo de origen que le permite realizar el trabajo artístico en favor de sus compatriotas. Según consta la placa adjunta al busto, Piura a través del prefecto Emilio Detena y bajo el padrinaje del presidente José Pardo y esposa, se lega a la ciudad (El pintor, 1918, p. 464). Clovis identifica en el busto "uno de los trabajos de más aliento que se han realizado en Lima" (Fig. 38) (Varela, 1918b, p. 3) y celebra, asimismo, la dedicada labor de los fundidores,

[90]Varela, 1917, p. 1.

[91]Felipe Cossío del Pomar ingresó a la Academia de Bruselas. A su retorno a Sudamérica, arribó a Brasil, y expuso en Manaos. En ese contexto, el escritor Aluísio Azevedo (1857–1913) le pidió ilustraciones para su libro *Amores de gente joven*. Fue a Filadelfia y obtiene reconocimiento y ventas.

los hermanos Moreno. En sus palabras, se trata de "una consagración de las virtudes ciudadanas de sus hijos" (Varela, 1918b, p. 3).



Fig. 38. Luis Agurto. *Busto de Luis Montero* (1917). Reproducido en *Variedades* (533).

Otro auspicio social que registra fue la exposición de obras nacionales dirigidas por las señoras Pardo de Ornellas, Dubois y Montes, para la erección de la Basílica María Auxiliadora de la comunidad salesiana de Lima. El éxito de la muestra es identificado por el crítico como el balance más sintético de la actualidad artística local. La nómina femenina es variada: Clotilde Porras de Osma, Rosa Romero Sotomayor, Julia Codesido, Juana Martínez de la Torre, Eugenia Montagne, María Isabel Arenas, Rafaela Pellegrín, María Angelica Quincot y Carmen Elizalde. En la nómina de los varones figuran Daniel Hernández, Raúl María Pereyra, Gonippo Raggi, Víctor Altissimo, Ernesto Barreda y Laos, José Figueroa Aznar, Federico Field, Ismael Vinatea, Manuel Pardo, Ricardo Flórez, José Cárdenas, Carlos Raygada, Carlos Rodríguez, Gonzalo

Mesa, Augusto Solari, Manuel Dueñas, Emilio Gutiérrez de Quintanilla, Emilio Traverso, Pablo Ahedillo y Bernardo Rivero. Esta lista inquieta por la ausencia de Teófilo Castillo, a lo cual el crítico no cuestiona ni intuye, pero anhela que algún artista faltante sea recibido. Varela acierta en que la muestra otorga un balance interesante de la realidad artística local, un compromiso patriótico por educar las bellas artes en los conciudadanos y fortalecer los lazos entre el circulo burgués comprador y el grupo artístico (1919b, p. 2).

Ante Sabogal, Clovis enfrenta ciertas dificultades interpretativas. La presencia insurgente de figuras indígenas en la obra del artista lo lleva a suponer un origen cusqueño y a sostener que, en un giro eurocentrista, Sabogal habría aprendido a pintar en Europa, se habría complementado en Argentina y regresado luego al Cusco a "saber" pintar a sus tipos sociales. No obstante, problemas de salud agravaron la imposibilidad de aproximarse plenamente a la exposición y de establecer una relación visual y personal más directa desde los límites expositivos (Varela, 1919g, p. 6). Al margen de ello, Sabogal le llevó personalmente algunas obras a su domicilio para su evaluación. Identifica, además, una clave interpretativa: la antítesis entre el espacio lumínico y la masa telúrica, así como la consonancia entre el "cielo límpido y claro y la tristeza humilde de las moradas aldeanas", planteamiento que constituye un precedente crítico respecto de lecturas historiográficas posteriores sobre Sabogal. Clovis coincide con otros críticos en reconocer su mérito artístico, que lo sitúa en un lugar privilegiado dentro de la historia de la pintura peruana.

La exposición Figueroa Aznar (1919d, p. 1) sucedida en la casa fotográfica Ugarte, contiene su postura sobre la interacción entre fotografía y pintura. Varela confirma que Figueroa se ha desenvuelto muy bien en la iluminación fotográfica, siendo un elemento importante en el campo artístico local. Comparado con su compatriota Léopold–Émile Reutlinger (1863–1937), dedicado en París a la fotografía de celebridades, Figueroa lo supera por su destreza con las iluminaciones femeninas. El artista interviene la frialdad y monotonía de grises para cautivar con los colores desde el pincel. Además, el crítico

indica que supera la condición de iluminador al crear composiciones originales. Una de ellas es *El Deshielo*, —composición sin reproducir en su ensayo— que consta de una pareja indígena en pleno amorío en una cumbre nevada, y cuyo título interpreta el desenlace pasional en el entorno. Esta obra se asocia al cúmulo de escenas sentimentales del artista que evocan el paisaje andino y la tipología social con el carácter indigenista literario cusqueño[92], las que apelan a una instrumentalidad alternativa de la modernidad desde las limitaciones culturales tradicionales.

Respecto de la exposición del Círculo Artístico en Lima, Clovis señala que, tras la muestra de Figueroa Aznar, la promoción de la fotografía nacional adquiere mayor continuidad (Varela, 1919d, p. 1). Mientras en París destaca Reutlinger, en el ámbito local —entre Lima y Arequipa— identifica exponentes notables como Luis Ugarte y Diego Goyzueta. Este último suprime la pose fotográfica convencional y la sustituye por el gesto natural, modalidad cuyo efecto es la fatiga de los modelos. Sobre Ugarte no ofrece mayores apreciaciones, aunque considera que, junto con Goyzueta, representa un signo del arte nacional frente a influencias extranjeras consideradas alienantes.

Para Clovis, el punto culminante del desarrollo artístico en Lima se alcanza con el Círculo Artístico (Varela, 1919e, p. 1), donde los jóvenes han logrado reconocimiento. Destacan Manuel Dueñas, Ricardo Flórez, Emilio Traverso, Luis Agurto y Raúl Pro; entre ellos, considera a Emilio Hochkoppler y Karl Weiss como los más completos, a quienes define como “dos elementos que son necesarios de aprovechar en el país”. Otros artistas aparecen ya consagrados o con un mérito común: Pedro Challe, Francisco González Gamarra, José Otero, Carlos Quizpez Asín, Carlos Raygada, Ismael Vinatea —en particular por sus trabajos indígenas— y David Lozano. En líneas generales, Clovis realiza un mapeo sucinto y de conjunto de la producción artística, sin detenerse en análisis individuales exhaustivos, pero que resulta efectivo para aproximarse en panorama al devenir artístico local.

[92]Sobre este tema, véase Buntinx (2021).

2.2.1.11. Carlos Solari Concha (1883–1932)

El escritor Carlos Solari Concha [Don Quijote][93], activo en las primeras décadas del siglo XX en la prensa limeña, principalmente *El Comercio* (1839–), fue presto a retóricas breves y humoristas para cautivar al lector. Entre ellas consideramos las variaciones significativas del término "vox populi, vox buey", frase latina que parodia al término histórico sobre que la voz popular representa la voz de Dios, en su lugar para referirse que la voz popular significa una representación manceba, sometida, incrédula y hasta estulta, para anunciar el Salón de Humoristas en agosto de 1919 a cargo de Pedro Challe, Alcántara La Torre y Víctor Morey (1919a, p. 2).



Fig. 39. Daniel Hernández. *Retrato de Javier Prado y Ugarteche* (1919). Óleo sobre lienzo. 150 x 113.5 cm. Museo de Arte de Lima.

[93] Sobre la incursión escrita de Solari en años posteriores al presente estudio, véase Robalino (2009).

Respecto a la pintura, Solari analiza el lienzo de Daniel Hernández, el retrato de Javier Prado y Ugarteche, recién realizado hacia 1919 (Fig. 39). Detecta que la clave del estilo del pintor se ajusta de acuerdo a la personalización del retratado, la materialidad versátil de los aditamentos corporales y la recreación atmosférica de los ambientes (1919e, p. 4). No sacrificó el color por la línea, ambas se mantienen, por lo que lo denota en su equilibrio un gran bagaje academicista, "la academia dejó en su espíritu el sentido de la ponderación y del buen gusto" (1919d, p. 5).

Respecto a la exposición de Bernardo Rivero (1919c), analiza su última producción compuesta de 34 obras, hechas en 1919. Fueron apuntes sinceros y coloristas, entre paisajes que se sitúan en el limbo de la "perceptibilidad de la rica retina" y "resabios de la viciosa escuela de la copia y el cromo" en alusión a la oleógrafía, "que ya abandonó Rivero". Solo resalta dos óleos —sin reproducirlos adjuntos a su escrito—, definidos como bocetos, por su agrupación de figuras de gran tamaño: *Escogiendo uva* y *Buñuelos y luminaria*, tema de género y bodegón, respectivamente, según se deduce de los títulos asignados.

Respecto a la Escuela Nacional de Bellas Artes (en adelante ENBA), Solari reproduce una carta enviada por Castillo donde le ratifica que su exclusión del profesorado de la ENBA responde a una decisión del presidente removido José Pardo (1919c, p. 2). En parte la misiva aclara que, a pesar de su favoritismo y afianzamiento actual, no desea ingresar mediante esa vía, sino a través de un concurso público y ante la decisión optativa de los estudiantes, en el marco de los reclamos del alumnado por un profesorado calificado. Declara: "conste, pues que pretendo ser profesor de la Escuela, pero por concurso, por mérito propio —si lo tengo— no por favor ni necesidad de sueldo" (Solari, 1919c, p. 2). Solari concuerda con la decisión y visiona que sea una norma que regule por igual varias instituciones culturales locales. El movimiento estudiantil al que refiere Solari. Simpatiza con él por su apego a la rebeldía posicionada en la realidad, en contra del idealismo y con la finalidad de renovar, realización de lo bello. No está mal el ideal, pero siempre que tenga un soporte seguro, "un sedimento de idealismo pretéritos" (Solari, 1919d, p. 5). Al pretender un porvenir, anhela que sea un

pasado “embellecido”, caso diferente del futuro que devasta el pasado y presente, que es peligroso. El reclamo de los estudiantes apunta a la ausencia de profesores de perspectiva y paisaje. Y es ahí donde resalta la figura de Castillo como colorista, paisajista policromo y la fusión de la factura moderna con el gusto académico (Solari, 1919d, p. 5). Pero Don Quijote, además cuestiona una proclama “suspensión de catedráticos que no tengan algún conocimiento técnico profesional de arte” (Solari, 1919d, p. 5). Inquiere en que es necesario conocer las aproximaciones filosóficas y estéticas sujetas al desarrollo histórico de la belleza en el arte global. La defensa especifica se debe a la complementariedad necesaria y formativa para el artista. El profesor vigente fue Guillermo Salinas Cossío, el único a quien repara confianza. Cabe la duda si Castillo amparó su profesionalismo también. A pesar de todo a Salinas lo dispone como modelo de las lecciones orales.

Para Solari, Sabogal no es una medianía artística, contiene los valores del nacionalismo en la pintura, merecedor de una atareada critica. Sin embargo, cree que le falta estilizarse. “Sabogal en veces con un cielo convencional y contorsionado oprime dolorosamente a un paisaje; otras, convulsiona a sus figuras, buscando el modo de darles movimiento” (1919b, p. 2). A pesar de la búsqueda de originalidad con vigoroso temperamento, prescinde del dibujo, mientras es excéntrico en las manchas usadas para recrear el cuerpo. El crítico lo define aún impersonal al indicar que mantiene los registros de pintores como Camarasa, Zuloaga y Velásquez. Pero, admira en Sabogal la sinfonía pictórica que emula a música, privilegiando su óleo *Casa del Marques condenado*, de difíciles trazos azules. Asimismo, la tela *Pongo* que representa a un indio con un cántaro sobre la espalda, es para Solari, a excepción de la técnica cuestionable, de una sinceridad única, una “verdadera obra maestra” que “nadie pintó nunca aquí a los treinta años, nadie, absolutamente nadie” (1919b, p. 2). El crítico tampoco detecta las circunstancias sociopolíticas detrás del trabajo indígena que es vinculado entonces con las asociaciones proindígenas, y que guardan parentesco con el óleo *Los pongos* (1925). Sintomático a este asunto, es *Cusqueña a misa*, que también exhibe una práctica cultural de las damas aristocráticas de ser acompañadas por un sirviente indígena a la

misa. Solari está atento a la composición, a los desajustes del dibujo del sector inferior que desfiguran el cuerpo de la española recreada y dañan la sinfonía. Sabogal condensa la policromía del paisaje andino, en concepto, por tratar el aspecto riqueza que lleva a ser comparado con Baca Flor, con la opción de superarlo.

2.2.1.12. Maria Wiesse (1894–1964)

La escritora y periodista Maria Wiesse tuvo una gran participación en la difusión de la producción cultural en Lima. Escribió bajo el seudónimo de Myriam desde finales de la década de 1910. Directora del semanario *Familia* (1919), también fue conferencista en la Facultad de Letras de la Universidad San Marcos, con disertaciones como la historia de la musica, donde "hizo, a vuelo de pájaro, un interesante esquema de la evolución musical uniendo al relato, anécdotas y valiosas citas" (Conferencia, 1920, p. 161). En la actualidad, fue señalada como pionera de la crítica cinematográfica en el Perú por Monica Delgado en 2020. Es importante precisar que previa a esta incursión, realizó ensayos de crítica artística. Valoró las exposiciones artísticas iniciales de Victor Morey, Carlos Quispez Asín y Emilio Goyburu[94], además de entrevistas con artistas renombrados como Teófilo Castillo, antes de que partiese a Argentina. Respecto al primer caso, Wiesse organiza con una estructura narrativa desenvolvente la información de lo general a lo particular. Determina el lugar, el Salón Ugarte, y los tipos de obras (óleo pasteles, guaches y acuarelas), para luego pasar a los artistas según el orden establecido en el catálogo de la muestra (Wiesse, 1920a, p. 11). Emilio Goyburu presentó nueve cuadros con "vigoroso temperamento de colorista, un don de observación penetrante y fino" (Wiesse, 1920a, p. 12). *Novios Sampedranos* (1920) (Fig. 40), cautivada por su "marcado sabor local", es descrita como una pareja que se encuentra en el camino y se abrazan efusivamente. También aborda otra obra —no reproducida— denominada *Vegueta* o marinera donde resuelve "soltura, agilidad y movimiento" (Wiesse, 1920a, p. 12). Otra tela es *En la terraza*, concertada como una

[94] Wiesse, 1920, pp. 11–12.

ilustración para una novela. Wiesse recrimina la falta de estudio de dibujo, pero cree que pueda suplirlo en la práctica continua.



Fig. 40. Emilio Goyburu. *Novios Sampedranos* (1920). Reproducido en *Variedades* (619).

Las evaluaciones no son sincrónicas respecto de los eventos. En el caso de Carlos Quizpez Asín, Wiesse pretexta su comentario a partir de la exhibición realizada en el Salón de Verano del año anterior, donde se presentaron cuatro dibujos apreciados por su "originalidad y vigor" (1920a, p. 12). La diferencia que establece en torno a Quizpez Asín radica en una mediación entre el intelectualismo y la condición técnica. Wiesse considera que el artista se encuentra en un proceso de estilización orientado por la elegancia. Aun cuando el viaje al extranjero no se había concretado, le reconoce una "manera espiritual y exquisita de los dibujantes modernos" (1920a, p. 12), en consonancia con su afirmación de que el ingenio limeño es esencialmente elegante y

aristocrático.

En este contexto, Morey aparece como un puente comunicativo entre la caricatura y una línea disidente frente a la pintura comercial tradicional: “deforma un poco pero sin exageración, siempre elegante y fino” (1920a, p. 12). Wiesse respalda estas propuestas y, pese al déficit estructural del medio y sin compararlas con grandes personalidades, expresa la expectativa de que contribuyan a superar la indolencia artística local. Informa, además, que el pintor y entonces director de la Escuela de Bellas Artes, Daniel Hernández, asistió a la muestra y ofreció palabras de aliento. Este respaldo profesional auguró un escenario favorable para el desarrollo sostenido de los artistas; Goyburu, por ejemplo, formó parte del alumnado y posteriormente se desempeñó como maestro.

Respecto de Teófilo Castillo, Wiesse visita su taller, ubicado en las inmediaciones del Parque Neptuno. Mientras aguarda al maestro, desliza una observación reveladora: “yo femeninamente me he puesto a mirar el traje antes que los cuadros, esculturas y demás objetos de arte de la valiosa colección del distinguido pintor” (1920b, p. 323). Este pasaje sugiere una predisposición hacia el encanto natural de ciertos objetos estéticos —en este caso, la indumentaria— antes que hacia las obras de arte convencionales propiamente dichas. Pero además expresa una sugestión por el tema de género que demarca la zona de tránsito femenina —desde luego una percepción personal a la fecha de la escritora— frente a un espacio recargado de enseres artísticos. Más adelante se confirma que, como neófita, sus observaciones sobre las pinturas, acuarelas y dibujos son limitados y, por ende, procura intervenir desde otras cargas sensoriales —se explica el tanteo de la tela y finura de la elaboración del traje dieciochesco (Wiesse, 1920b, p. 323).

Por otro lado, el maestro contribuye a aclarar la libertad acumulativa de su colección, con obras de diversas tipologías y períodos históricos, principalmente pretextando la existencia de bienes prehispánicos y virreinales: “yo amo con pasión todas las bellas cosas viejas, todos los recuerdos, las reliquias de nuestro suntuoso y legendario pasado” (1920b, p. 323). Wiesse señala que existe una recepción comercial de la obra de Castillo, aunque discrepa respecto de una verdadera apropiación colectiva de su propuesta, a la par que confirma —a través del propio pintor— que el arte es percibido

como una religión, en sintonía con el precepto *ruskiniano*. Ante la estrechez y contraste del medio ante Castillo —sumado a su propio pesimismo—, Wiesse intenta moderar su postura con la mención de sus logros y la necesidad operativa de la crítica: depurar el gusto.

Ante el conjunto de obras del propio artista, el ojo novel de Wiesse se adiestra y opta por interrogar al maestro. Logra identificar composiciones de temática virreinal y paisajística, así como impresiones de países europeos y americanos visitados, destacando que "el colorido en todos esos lienzos es suave, armonioso, riquísimo" (Wiesse, 1920b, p. 324). No obstante, emerge una tensión significativa cuando Castillo declara: "Don Teófilo nos dice que él lo ve todo bello y al pintar tiene tendencia a hermosear lo que es feo" (Wiesse, 1920b, p. 324). Esta afirmación permite comprender los niveles de naturalismo que aplica en el retrato, el tema histórico y el paisaje como formas de semblanza o reconstrucción. No apela directamente a la verosimilitud, sino a un grado de parentesco que habilita la idealización. Wiesse concluye destacando la capacidad evocadora del pintor: "por eso el distinguido pintor sabe evocar, cual ninguno, los esplendores del tiempo del coloniaje, lo mismo que la rutilante belleza de las catedrales y la pintoresca, sugerente visión de nuestra sierra, pródiga en paisajes y en cielos de una poesía infinita" (Wiesse, 1920b, p. 324). De hecho, en esta sentencia, visibiliza —entre líneas— antes del exilio de Castillo a Tucumán, la magnitud en que operó la evocación virreinal–prehispánica del artista–crítico, en paralelo a su incursión en la literatura de viajes y a la pintura del paisaje peruano y, por extensión, americano.

2.2.2. Atisbos filosóficos sobre arte

2.2.2.1. Juan Tassara

Sobre el escritor Juan Tassara existe escasa referencia, pero la más significativa trata sobre la interpretación del arte como religión. Si bien inhibe la obra de arte, importa por indagar la cualidad del artista y su mimesis con la naturaleza del crítico. Denota cierta mirada intransigente, mistificada en un ideal, por lo que puede resultar inalterable desde su sistema participativo y propósito. A partir de la conjetura, divide a los artistas como oficiantes, son ellos y no los críticos los dedicados a formar el gusto público. De allí traspone a un paralelismo con el orden social y la moralidad en el arte, los artistas sí pueden distinguir lo bello de lo feo, y por consecuencia, discernir lo bueno de lo malo. Para Tassara existen "verdades que se pueden ver con el ojo del espíritu", y solo existe una generalidad absoluta, "todos aman lo bello, [la] divinidad" (1905, s.p.). De hecho, resulta clave el nivel interpretativo entre palabra e imagen que disponen los pintores y escultores al estereotipar biotipos y conductas para configurar aquellos dos términos al imaginario colectivo. Sin embargo, esta postura conservadora será trasgredida por las reglas del arte contemporáneo. La belleza, aunque tiene una duración similar a la existencia del hombre, se canaliza de cualquier forma, y puede prolongarse a través del tiempo. La realidad no siempre es satisfactoria. Tassara es consciente de la mortificación sufrida de algunos oficiantes por aquella religión, y los invita a que no renunciar al arte, lo cual supone un martirio e inmolación. La facultad de "revelar" lo bello se trastoca a que algunos artistas sean increpados por el público debido a la incomprensión de su obra. De acuerdo con Castrillón (1980), el pensamiento estético de Tassara demuestra los vínculos con Ruskin sobre la jerarquización elitista del crítico sobre el público como un centro–periferia de la distribución del ideal (p. 84). El crítico disocia con el aspecto material, el oro, que descarría como ídolo los valores originales de la divinidad, el arte. "Es un acto gratuito, no susceptible de valoración" (Castrillón, 1980, p. 84). De hecho, posee una correspondencia desinteresada similar al amor cristiano y en sintonía a los valores espirituales de Ruskin. Según el crítico, Cristo es un artista, porque revelar esa belleza desinteresada se iguala a la misiva de amar los unos a

los otros, “producto jamás antes creado ni igualado” (1905, s.p.). Esta referencia, como apunta Castrillón, sucede con la desvirtuación a valores comerciales que los artistas tienden para satisfacer sus intereses mundanos, pero también a la inconexión del crítico por comprender el arte según el mercado artístico contemporáneo, y mantener un estado primigenio donde el arte tiene una participación ética dentro de un sistema político–religioso. Tassara posee una visión idealista y romantizada que desentiende la realidad cultural. No separa una figura crítica de la del artista, sino las mezcla. Es al sacerdote–pintor a quien faculta la cualidad crítica de su propia profesionalidad: “debéis arrojar a aquel que trate de falsear la verdad o escarnecer la justicia, porque ese es un falso sacerdote, ese no ama la belleza ese es un mercenario que ha sacrificado su ministerio a su pasiones e instintos” (1905, s.p.).

2.2.2.2. Ventura García Calderón (1886–1959)

Para el escritor y diplomático Ventura García Calderón, la crítica es “el amigo obsequioso que espera una alabanza para sus versos adulzorados o sus novelas anémicas; es a veces el enemigo miedo[so] que esconde un puñal entre sus flores retoricas” (1907c, p. 1127). Esta función protectora y vigilante de la crítica al mismo tiempo conlleva a que el artista también oficie de crítico para “ser temido y respetado” (1907c, p. 1127). Distingue dos formas, la crítica ideal “que comprende y estimula, la que sigue fervorosamente a la obra de arte, temblorosa y devota como una bacante”; y la otra crítica, indeseable, que apunta a cualquier parte y “rebaja el tanto por ciento a la gloria no puede enteramente destruir”[95].

En 1907 García indica las connotaciones culturales que traen las renovaciones artísticas en París[96]. Sostiene que antes a los caricaturistas se le temía por la forma despectiva del trato humano, ahora se le busca para mostrar posición social, por la influencia en los medios y la finura de la nueva estética en los magazines. La caricatura es un ingrediente

[95]García, 1907c, pp. 1127–1129.

[96]García, 1907b, pp. 847–849.

“preciso en la vida moderna” (1907b, p. 847). Se expresa la verdad por medio de la retórica visual que esconde la sociedad hipócrita. García distingue al humorista del caricaturista. La caricatura es un lenguaje abierto, de contenido visual y perceptible de connotaciones críticas, mientras el humor es un medio oportuno de perceptibilidad alternativa. El caricaturista es un “artista de brocha gorda” (1907b, p. 847), semejante en prospecto al humorista, pero más exagerado, grosero, aunque sin ser totalmente vulgar. El humorista tiende a la finura de gracia. No ridiculiza, sino parte por cuadros sucesivos sobre el carácter interior del personaje. Esta definición concuerda con los postulados del crítico cubano Bernardo Barros, sobre la división conceptual de los caricaturistas sudamericanos, entre la caricatura deformativa y la caricatura esquemática (1917, p. 262), al igual que Teófilo Castillo en el ámbito nacional.

El caracterizar de García Calderón es sintetizar. La sobredimensión de la “caracterización” conduce al afeamiento de las formas. El pintor y dibujante tienen por consigna conseguir la fisonomía o paisaje a través de líneas esenciales. García comprende que, en la profundidad de ambos polos, la pintura aplicada puede tener “materia excesiva” ante distintos procedimientos, lo cual reduce la “esencialidad” y simpleza de la estructura base del dibujo. Visto de esa forma, la caricatura es un respaldo sintético.

García Calderón[97] percibe monotonía en el lenguaje artístico parisino del Salón de Otoño de 1906. De acuerdo a la uniformidad de la pintura parisina percibida por los críticos Robert de la Sizeranne y Paul Grell, su observación pretende auxiliar el repase de la crítica profesional y diletante. Su desencanto sucede por la recurrencia de los mismos artistas, sumando ideas despectivas sobre la comprensión crítica de lo artístico, al pasar a segundo plano en favor de los compromisos sociales y encantos femeniles. “Los salones de otoño son el triunfo de la locura oficial, de la imbecilidad condecorada” (1907a, p. 736). García divisa como se diluye el aporte del impresionismo, basado sobre la fecundidad y claridad de visión, en lugar de la degeneración falseada del fauvismo, tildado de “triste daltonismo, [por] su salvaje comprensión de la vida” (1907a, p. 736).

[97]García, 1907a, pp. 736–737.

De allí que inicie su artículo sobre el Salón como un reclamo abierto de la pintura francesa en crisis. Traza un balance entre la calidad del grupo impresionista con Édouard Manet (1832–1883), Pierre–Auguste Renoir (1841–1919) y Camille Pissarro (1830–1903), frente a una doble conjetura, intuición aficionada, aunque genialidad de Auguste Monet y Paul Gauguin[98]. Revela su preferencia por Eugene Carriére (1849–1906) debido a la introspección que sugiere iniciar desde la carne, lo superfluo, que contiene la densidad melancólica y nostálgica entre crítico y artista. Carrieré fue representado como solitario y místico, que, tras ser relegado por su exótica propuesta, recibió una sala retrospectiva individual gestionada la *Ecole des Beaux Arts*. Los binomios **i**dealismo–pintura y realismo–escultura, percibidos por García y formulados a partir de Séverin Faust [Camille Mauclair] (1872–1945), suponen una ampliación significativa hacia una interdisciplinariedad operativa en el contexto contemporáneo. Su alcance radica en la capacidad de articular lenguajes estéticos diversos sin diluir sus especificidades, lo que explica su impacto crítico. En ese sentido, Mauclair define dicha síntesis como:

> une fusion du simple et du mystérieux qui l'isole absolument et le situe à égale distance de la psychologie, de la musique et de la peinture proprement dite: on dirait que son àme contemplative est placée au milieu de ces trois foyers intellectuels et en reçoit un triple faisceau de rayons se jouant à sa surface, s'y réfléchissant et s'y combinant (Mauclair, 1904, pp. 61–62).

Auguste Rodin, de quién García detecta cambios sustanciales en la escultura moderna, también adhiere expresividad espiritual, a la par que exagera la actitud hacia la agitación y tensión interna, tornándose dinámico desde el estatismo para controlar el tiempo. De todas formas, para el crítico ambos artistas, aunque en caminos distintos, "entre el que da todo su valor y relieve al cuerpo humano y el que lo oculta en la penumbra" (García, 1907a, p. 737), coinciden en superar los valores formales tradicionales.

[98]Entre las observaciones resaltan las definiciones despectivas como "arte infantil", "ingenuidad egipcia", "no saber dibujar", "colorido chillón" y "técnica de mosaico".

2.2.2.3. José García Calderón (1888–1916)

José García Calderón fue un artista —dibujante y prospecto de arquitecto— y escritor; hijo, al igual que Ventura y Francisco, del presidente interino Francisco García Calderón. Sobresale una serie de cuatro escritos publicados en *Variedades* (1908–1932) en 1908 en el que indaga sobre la tradición artística peruana. García acusa la falta de una tradición estética —un ideal de belleza— en la historia artística peruana de forma transversal —prehispánico, virreinal o republicano—, aunque sus términos son reductivos al racionalismo positivista[99] por enmarcarlos en grupos raciales tipificados como indios y criollos, sobre los que distingue "dos épocas de la obra de arte en el Perú": el arte indio autóctono —"modificado por una remota invasión"— y el arte criollo–español influenciado por el medio americano.

Por ello, principia con las condiciones socioculturales y psicológicas, influencias políticas y religiosas, además de la percepción creativa y sensible, para explicar el desenlace actual. Los tres nodos de belleza de García que se configuran como grados progresivos de percepción estética y desarrollo artístico son: la reproducción verosímil, la estilización (manera personal del artista), y la abstracta geométrica, de índole simbólica. Sobre el creador indígena, García lo define como poco observador, difluente, abstraído, e intuitivo. No concibe la verosimilitud al representar las formas de la naturaleza, sino las sintetiza como símbolos, debido a que su inmenso medio geográfico lo predeterminaba a reducir, simplificar. Eluden a la estilización por ser "esclavos" de la materia preferente e inmediata —la piedra— y no analizaron sus variables posibles. Deniega el conocimiento del tercer estadio al ampararse en el correlato lingüístico de la ausencia de escritura, y aunque acepta los registros ideográficos y atribuciones sobre valores contables en los quipus, no fueron esenciales[100]. Según García, el indígena perdió su originalidad por la imposición sociopolítica y religiosa. Define a un artista

[99]Según Majluf y Wuffarden (1999), el aporte de García, influenciado por el filósofo francés Jean–Marie Guyau, fue de sustentar su discurso desde el enfoque de larga duración (p. 23.)

[100]García, 1908b, pp. 38–39.

como precursor de la novedad, aunque extraño por librarse de la cotidianeidad, por lo que la condición artística en el indígena es dudosa[101].

El criollo es un peninsular condicionado por la naturaleza y clima americano: es español, pero "languideciente". Distingue a las restricciones inquisitoriales y la limitada comunicación como responsables de tentativas creativas, sumado a la imposición sociopolítica del tema religioso. La repetición de pautas renacentistas lo derivó a la decadencia. Si bien la arquitectura fue dominante, la escultura y pintura no escapan del radio difusivo decadente. Los artistas importados estuvieron corrompidos, sea del "influjo de los fabricantes de hojarasca", mención despectiva al plateresco, o de la "afectación gongorina", alusivo a la mnemotecnia barroca. Generaliza la limitada lógica arquitectónica, de ornamentos y frontones dispares, volutas desordenadas, rítmicas; mientras pugnaba lo anacrónico y ecléctico en la escultura y pintura religiosa. Por ello, su punto neurálgico es el Renacimiento, y desdeña el Barroco. García, como buen preceptor del clasicismo, deseaba "reposar la mirada y el alma entre columnatas de fuerza dórica o desgracia jónica, en un templo de griega serenidad"[102].

Según García, la instalación republicana, aunque libró de la imitación forzada, mantuvo cordones umbilicales con tradiciones hegemónicas. De dudoso carácter, aunque con los orígenes imitativos, en medio del eclecticismo reinante, el crítico distingue un futuro promisorio, definitivamente superior al legado inca que lo cree muerto y de renacimiento imposible (1908b, pp. 38–39). Privilegia a la pintura, único caso de estudio en este ámbito, donde encuentra, además de la influencia española, a la francesa. El arte peruano, bifurcado en instrumento político y vehículo de la libertad e instrucción, gesta a Merino, Laso y Montero como los representantes de su siglo. Ello le

---

[101]García, 1908a, pp. 17–18. Para García, el indígena, agricultor y sedentario, no expresó el paisaje por ignorancia. La preferencia por el paisaje según García supone la actividad de facultades creativas. En cuanto a la escultura, la distingue en el relieve supeditado por la arquitectura y de corte geométrico, si ritmo ni naturalidad. Esta manera la divisa también en procesos técnicos avanzados como el tapiz, lo cual para García es desconcertante, pero concluye que sus "rudimentos de belleza atrofiaron artes de dúctil ejecución" (García, 1908a, pp. 17–18).

[102]García, 1908c, pp. 113–115.

permite enfocarse en el estudio de los maestros antiguos, para estimar las direcciones viables (1908, p. 39).



Fig. 41. Luis Montero. *Funerales de Atahualpa* (1867). Óleo sobre lienzo. 420 x 600 cms. Museo de Arte de Lima.

García generaliza que los tres artistas acometen la paradoja de figuras nacionales que tratan la historia y cultura foráneas como recurso compositivo. Merino es la "mayor gloria", pero también "imitación extranjera": Paleta gris, sin audacias, dibujo perfecto que domina al color, se complace en los detalles. Parte de la corrección académica para someterla por el color a la manera hispano–flamenca y veneciana. Al situar su punto referencial, García ve inferiores a Laso y Montero. Laso, también discípulo de Ingres como Merino, es lógico *pastiche*, de frío cromatismo y sentimiento, sin arrebato, escorzo o actitud violenta. Debido al único éxito de Montero, *Los funerales de Atahualpa* (1867) (Fig. 41), García evita evaluarlo, y se limita a referirla como una composición ordenada, fría y de aspectos convencionales. Hombre de su tiempo, García desconoce las libertades iconográficas y estructurales de la arquitectura evocada por Montero, al referir que el pintor estudió la arqueología e historia sin improvisar.

Después de todo, la principal afección que distingue en sus pintores es la irregularidad del color bajo el ojo académico, asunto resuelto y descubierto por Delacroix y los impresionistas, pero inédito para el medio local.

En resumen, los tres hitos resuelven progresivamente tiempos sumisos, enervados y fecundos, este último con irregularidades remediables. Increpa la cultura insuficiente; es un medio hostil, "sin estudios de desnudo" por prejuicio[103]. Si bien García sigue al esteta inglés Ruskin en los preceptos "conservadores" del *anti–restoration movement* respecto a los templos virreinales, anhela la educación como solución, y el arte como trasmisor de amor y la vida, afines a la idea de la "religión de la belleza", para su continuidad en el tiempo.

2.2.3. El arte de escribir. La crítica de arte por artistas

2.2.3.1. Carlos Jiménez (1872–1911)

El pintor y crítico de arte Carlos Jiménez[104] declaró en 1900 sobre la importancia de los cuadros legados en la galería artística del Palacio de la Exposición en víspera a ser restaurados, por ser registro de los esfuerzos pictóricos a la fecha ante la inconsistencia de programas institucionales. Jiménez asemeja esa situación al sofisma de la generación espontánea: el artista nacional, sin tradición estética, debe hacer arte por defecto para subsistir. A pesar de todo, considera imperante organizar un museo de obras nacionales. Privilegia la adquisición de los cuadros premiados del concurso Concha, posibilidad viable debido a que es la única muestra de un certamen evaluativo que consigna una vía colectiva de arte legitimado. Sobresalen los comentarios de Jiménez porque avizora nociones espaciales y materiales que intervienen sensorialmente en el esquema de valores del público: la crítica al montaje museográfico de la galería, su pésima iluminación, la disposición visual de los objetos artísticos, y finalmente el estado de

[103]García, 1908d, pp. 145–146.

[104]Jiménez, 1900, p. 3.

conservación de la obra. También reprocha la pésima costumbre de inclinar los lienzos para evitar el brillo de la iluminación frontal, que a su vez perjudica su perspectiva idónea y efectos compositivos. La solución oportuna es el ingreso de la luz por la parte más alta a través de techos de cristal. Sobre la conservación, enjuicia el "baño de aceite", que impregna de un matiz oleoso y trastorna el color, además de oscurecerlo por una ausente limpieza previa que hace perdurar el polvo secado tras el barniz. Por ello considera imperante la supervisión profesional de un conservador, además de un ambiente apropiado para las intervenciones. Finalmente, sugiere gestar un inventario de bienes, con datos técnicos sobre la pieza, además de su catalogación. El pedido del artista tuvo un destinatario: el Concejo Provincial de Lima. El compromiso colectivo de Carlos Jiménez se hizo efectivo al regalar dos cuadros a la nación aprobado por la cámara de diputados del Congreso Nacional (Las cámaras, 1900, p. 2).

Consecuente con su promoción del cultivo al gusto artístico, desde París, Jiménez envía a *La Neblina* (1896–1897) en Lima su impresión del método pedagógico y la infraestructura de la Academia Colarossi (1870–1930)[105]. Respecto a lo primero, se abstrae literariamente sobre el ambiente íntimo existente en la práctica del dibujo natural frente a la modelo desnuda, la comprensión por la forma expuesta —real— ante la copia lograda —producto artístico—, y la plenitud del artista de "inmortalizar la forma" (Jiménez, 1896, p. 31). Sobre lo segundo, su relato describe la humildad del inmueble que, por contraste, ha brindado varios artistas modernos. Por lo mismo, expone las razones de la existencia de un centro de enseñanza, que culmina en el triunfo individual y colectivo al ser luego privilegiados en los museos y colecciones: "en una academia es donde se ve la lucha para encontrar el arte sincero" (Jiménez, 1896, p. 31).

[105]Jiménez, 1896, p. 31. La Académie Colarossi fue una escuela de arte alternativa al amparo oficial creada por el escultor italiano Filippo Colarossi en París. Desde la perspectiva de la época se había vuelto demasiado conservadora.

2.2.3.2. Herminio Arias de Solís (1881–1926)

El pintor Herminio Arias de Solís estuvo activo en Europa y Chile antes de retornar al Perú. En Lima, además de la pintura y enseñanza particular, dio una conferencia sobre la influencia del arte francés en la civilización moderna para la Federación de Estudiantes, publicado en 1919. Sin embargo, los inicios de su ejercicio crítico se remontan entre 1905 y 1906, con escritos enviados desde París. Además de un estilo conciso y directo, su postura fue intransigente con las vanguardias artísticas, más allá de la incursión modernista e impresionista. En algunos envíos, adjunta dibujos y pinturas suyas, como potestad de los criterios argumentados y visibilidad de su consecuente actividad práctica.

En 1905, Arias de Solís[106] descalificó al *Salón d´ Automme* [Salón de Otoño] calificándolo de documentario y oportunista ante el surgimiento de nuevos estilos artísticos, algunos incomprensibles. Pero especifica su ámbito de preferencias: tras denigrar a los "prosélitos impresionistas", sugestiva referencia a los puntillistas y primarios *fauvistas*, concuerda con la opinión contemporánea sobre el mérito de *neoimpresionistas* como Henri Martin (1860–1943), Monie y Dauvert [sic], ausentes del certamen. Es posible aproximarnos a su postura al revisar el catálogo de la exposición. Entre los artistas franceses participantes varios fueron afines al divisionismo, fauvismo, impresionismo y expresionismo —en sus etapas formativas— como Jean Metzinger (1883–1956), Albert Gleizes (1881–1953), Henri Matisse (1869–1954), Kees van Dongen (1877–1968), Francis Picabia (1879–1953), Albert Marquet (1875–1945) y Georges Rouault (1871–1958), entre otros. Ante ese escenario, la sentencia desaprobatoria es absoluta para el académico tradicional, custodio de la medular línea compositiva, incluso, en la distante tolerancia de un movimiento contemporáneo frente a una vanguardia desfasada. "Ha quedado pues formado este salón con lo más malo de los impresionistas, esos enemigos incorregibles de la forma y la estética lineal" (Arias de Solís, 1905, s/p). Arias interpreta como "notas chillonas", "colores violentos", "[donde] alternan los cobaltos y violetas, con los verdes y amarillos más

[106]De acuerdo a la fecha del artículo, se trata del Salón de 1904.

inverosímiles"[107] (Arias de Solís, 1905, s/p), descripciones de la cuestionable pintura *fauve*. Esta actitud conservadora de Arias de Solís se intensifica al declarar que "solo vale la pena" visitar el Salón para apreciar las primeras obras del pintor Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898), de estilo simbolista con preceptos académicos, en una sala individual. Puvis de Chavannes tuvo afinidad por los pintores italianos del *quatrocento*, referenciados en la factura de sus grandes formatos murales[108]. Para Arias de Solís, este pintor francés significó un refugio estético ante las vanguardias, en parte por representar un elemento de transición entre la oficialidad y la vanguardia[109] —reflejo de su capacidad crítica—, frente a los espacios individuales de Paul Cézanne (1839–1906), Odilon Redon (1840–1916) y Henri de Toulouse–Lautrec (1864–1901). Para Arias de Solís, el artista verdadero, aunque de sendero tortuoso, posee temperamento espiritual y filosófico como criterio distinguible, frente al artista imitador, que resulta *snob* y de éxito fácil. Además de Puvis de Chavannes, Arias detecta un grupo de artistas como defensa académica remanente, con variaciones modernas, como Lionello Balestrieri (1872–1958), Eugène Carrière (1849–1906), Georges Redon (1869–1943), Boleslasw Buyko (1878–1939), entre otros (Arias de Solís, 1906, pp. 5–6).

2.2.3.3. Alberto Pareja de Mijares [Pierrot]

El escultor y literato Alberto Pareja de Mijares estuvo activo en revistas como *Actualidades* (1903–1908) bajo el seudónimo de Pierrot. Su crítica artística es una frontera cimentada por quien pretende legalizar los juicios hacia un campo especifico, la escultura. Esto se comprueba con la añadidura de su categoría, después de su nombre: Pierrot, *sculpsit*, tanto como identificación como propiedad. El seudónimo elegido responde a una autojustificación de su categoría de diletante, alusión aparente a una opinión sin credibilidad. La literatura de la época brinda amplias referencias sobre el

[107]Las normas del evento establecieron la creación de salas individuales para artistas renombrados. Tal fue el caso de las salas de Manet e Ingres, el último "interpretador fotográfico del clasicismo académico", y "un loco que solo sabía manchar la visión buscando una armonía", de acuerdo a Arias, respectivamente.

[108]Michel, 1912, p. 24.

[109]Michel, 1912, p. 87.

Pierrot como una figura teatral del medioevo de características bufonescas, aunque triste, reflexivo y místico por su reciclaje modernista. De acuerdo con McDonell, el Pierrot "imita, parodia e ironiza la vida de los seres humanos con vistas a visibilizar una verdad no dicha" (2020, p. 37). En ese sentido, solventa una interpretación de conocimientos inteligibles para el público, proyectado desde el campo artístico, y con ello evoca la función mediadora del crítico.

Pierrot reclama propiedad para escribir sobre arte por su bagaje técnico escultórico, declarándose alumno antiguo del francés Alexandre Falguiere (1831–1900)[110], muerto hace un lustro. Pierrot usa la pluma para reconstruir su memoria sobre Falguiere. Su crítica de tintes líricos por extractos se mimetiza en una remembranza de su paso por el taller, el bagaje estético y el análisis técnico sobre el maestro, así como la mención de obras significativas[111]. Interesa la comprensión captada para el proceso creativo del maestro: tras inspirarse en armonías musicales, sigue la contemplación detallada, el estudio del movimiento y del gesto, para priorizar, antes que una reconstrucción fidedigna de la tipología anatómica, la propia percepción sobre el cuerpo. Es reiterativo en esta inmersión por "documentar" el cuerpo en comprender y amar al modelo.

Otra de las características del juicio crítico de Pierrot incide en educar al público, a través de aspectos preliminares en el proceso creativo de la escultura. Pierrot habla sobre el engaño del artista sobre el público dócil[112], en propósito a que debe existir una correspondencia o equitatividad entre emisores y receptores. Por ejemplo, entre otros aspectos del Salón de 1905 en París, Pierrot indica que la mediocridad y engaño abunda, y traza una lista de artistas que mantienen el decoro. Esto se percibe en los apuntes desfavorables sobre Madame Girardet y su *Le Vierge et l'enfant* (1905) (Fig. 42), sobre lo reiterativo de usar el tema mariano común desde la Edad Media y el Renacimiento. De igual forma también enjuicia el toque infantil de Georges Van Der Straeten (1856–1928) en el *Retrato de Madmouselle Camille* (1905) (Pareja de Mijares, 1905d, s.p.).

[110]Pareja de Mijares 1905a, s/p.

[111]Pareja de Mijares, 1905a, s/p.

[112]Pareja de Mijares, 1905c, s/p.



Fig. 42. Madame B. Girardet. *Le Vierge et l'enfant* (1905). Reproducido en *Actualidades* (144).

La función de la crítica y del crítico de arte sería el restablecimiento de esa proporción idónea. En el artículo *Nacimiento, vida y muerte de las esculturas*, considera —por la idoneidad de un referente de bronce y mármol— al monumento a Francisco Bolognesi del español Agustín Querol, para resolver la pregunta ¿Cómo se hace un monumento? Explica la base elemental, el bosquejo o maqueta, como prospecto de medidas y volúmenes. Sigue con el armazón de fierro, y luego la corporeidad con tierra. Recomienda servirse de un modelo al natural, como signo de prestigio y decoro, antes que usar la fotografía por economía de recursos o moda. Esto es importante pues para el crítico ello determina una aptitud profesional, mientras que desistir del procedimiento es ser mediocre (Pareja de Mijares, 1905c, s.p.). Tras conseguir la forma escultórica, Pierrot distingue la labor de escultor respecto al del fundidor, tratado como obrero, en el proceso de vaciado, función operativa, exenta de creatividad pues está "limitada" a

reproducir una composición establecida a otro soporte, sea bronce o mármol. En cualquier caso, Pierrot acusa prejuicio ya que persisten procedimientos complementarios en este tramo que requieren experiencia y sensibilidad. En el vaciado, para efectuar el molde recomienda el uso de yeso, de cuya estructura sirve para gestar otro similar, a fin de cincelarlo.

En otro momento, Pierrot[113] muestra su afiliación al pensamiento de John Ruskin, critico inglés y pintor. En él disocia dos modelos del reportero: el "viajero excursionista" y el viajero admirador —por la predilección en el cultivo del ideal, el paisaje y los valores culturales "positivos"—, del viajero burgués y "criticón", poeta. Indica como línea eje de su estética a la contemplación y la pasión por la naturaleza. Sugiere que su divorcio ni relación con mujeres perjudicó sus escritos. De acuerdo al planteamiento indica sobre una obra con condiciones esenciales del mayor arte: una técnica impecable, serenidad en el reposo o acción, el rostro como aspecto principal antes que el cuerpo, y el rostro neutral, sin vicio o dolor. Pierrot también sigue al crítico de arte Robert de la Sizeranne (1866–1932) sobre la recepción del espectador, los limites posibles, modificaciones, negaciones y extensiones que particularizan el ritmo de los tiempos artísticos.

Marcellin Desboutin (1823–1902) fue otro artista predilecto por Pierrot por su carácter multifacético. A pesar que lo clasifica como una actual medianía artística, fue poeta, pintor, grabador y "primer buril del siglo" (Pareja de Mijares, 1905b, s.p.), emparentado a figuras legítimas francesas como Verlaine, Baudelaire, entre otros. Pierrot hace un correlato discursivo con la impronta de su maestro Falguière (1831–1900). Ambos eligieron los medios que su expresión y naturaleza demandaban. Desboutin tenía "más retórica" en sus ideas, aunque menos poesía, por lo que eligió el buril. El crítico evoca las largas charlas donde divaga entre su dedicación al trabajo y la miseria facultativa del artista. Pierrot realza la consigna de superar las dificultades y entregarse por un ideal, que alcanzan hombres insignes como Velásquez y Rembrandt, ruta que Desboutin

[113]Pareja de Mijares, 1906b, pp. 794–797.

prefería. Pierrot se acongoja de que el artista no fue proclive a aceptar otras vías de las artes como poesía y teatro, espacios donde podría haber brillado más, sean obras teatrales, monólogos y traducciones al francés, si hubiese decantado por acompañar su polirritmia artística.

Sobre el Concurso de Escultura Concha de 1905, identificamos la autoría de un escrito de Pierrot por las autorreferencias a su seudónimo y su vínculo con su condición diletante. La autoría es confirmada en un escrito anónimo sobre Angélica Pazos Varela sobre el mismo certamen (Un triunfo, 1906, p. 42). Pierrot critica la segregación de los artistas trashumantes imposibilitados de participar en una exposición nacional, que han adquirido capacidad crítica para inventar nuevas composiciones. Sobre ello declara la facultad del crítico: criticar es válido, pero no *criticonar*. Lo primero está definido como "analizar con vista ya educada por los viajes, los largos paseos en los templos en que descansan gloriosos los genios tutelares del arte" (Pareja de Mijares, 1906a, p. 44). También define como labor "industrial" el análisis técnico realizado por expertos "campeones ex letras" que conforman el jurado. De allí que *criticonar* suponen tanto disertar vaguedades como anular indiscriminada el quehacer artístico. Sobre el Concurso Concha, aunque no adjunta fotografías de las obras referidas, fue significativa su postura sobre lo indígena, percibido en la producción manufacturera —floreros y piezas de alabastro— y en representaciones tipológicas —un Cristo con factura indígena, "agobiado y triste"—. Los desajustes del dibujo ejecutado resultan tan malos que lo encuentra tierno y divino, según la manera gótica. Pierrot admira el busto de Castilla por el escultor David Lozano, quien sorprende por presuponer que usó grabados y retratos pequeños del Mariscal, además de recurrir a un modelo indígena para referenciarse. El crítico cuestiona también la disposición organizativa de las esculturas, pues "los bajorrelieves no se colocan frente a la luz". Evoca las obras de Carlos Elmore, bustos y *bibelots*, donde incursiona agradable en concepto, pero defectuoso en el manejo de la anatomía básica (Pareja de Mijares, 1906a, p. 44). Le decepciona Francisco Jáuregui por atenerse a la factura industrial cuando vio "a pocas cuadras de la Exposición un bronce mejor proporcionado". De hecho, la mención de Pierrot se debe

al *status quo* de la escultura oficial reductiva a la idealización academicista. Pero el crítico tiene una esperanza, posible lectura de la renovación estilística desde la cuestión identitaria y racial:

> pláceme, pues, pensar que acá donde cayó el Inca, hai quien con su fe, con su arte podrá algún día levantar monumentos de gloria a su hierática majestad pues hai quien piensa, quien ve lo eterno, i créanme Uds; lo eterno no son bibelotes (sic), ni payasos, ni gestos indigentes al indigerible; lo eterno es el pan nuestro de cada día, el muchacho que corre i nos aturde con su "prensa", son las canas de nuestras esposas, que viven i nos dicen con su sana robustez "esperanza" (Pareja de Mijares, 1906a, p. 44).

Aunque sería avezado sostener que Pierrot prevea en el indígena urbano un campo de exploración artística, lo cierto es que considera desconocer los temas banales y atender a las tipologías sociales desde el estudio del natural y la paciencia demandante del estudio.

> por eso los que ansiáis victoria, los que miráis mui por encima de nuestros pobres jurados, de nuestro pobre público i paupérrimos críticos, i percibís allá mui lejos el horizonte del Arte malhaya quien os distraiga, "bien hayan garzones esforzados" (Pareja de Mijares, 1906a, p. 44).

2.2.3.4. Enrique Domingo Barreda y Laos (1879–1944)

El pintor Enrique Domingo Barreda expuso sus opiniones desde París sobre el Salón de 1912, del cual divisa un "desengaño tras una ilusión". Afirmó que la crítica artística esperaba grandes cosas, aunque la gente repite la opinión de los técnicos, lo cual es una sabiduría superflua: "saber ver no es solo indicio de tener ojos en el rostro". Es decir, el conocimiento estético es una adecuación especifica que se adquiere con experiencia y facultad, circunscrito a pocos. Además, para Barreda, los límites de la racionalidad están sujetas a las condiciones del desarrollo artístico, y viceversa: "la erudición se resiente de la decadencia artística" (1912, p. 20). El pintor plantea la idea del arte como proyección estética del estado social, sujeta a contexto y tiempo modificable, cuyos módulos de interpretación sugieren tomarlo también como un lenguaje general.

Para entender la decadencia parisina, Barreda propuso analizar la mentalidad moderna del arte y comprender sus fallas y aciertos. Tras el resurgimiento del paisaje como victoria del arte moderno frente al retrato o la pintura histórica y religiosa, ocurrió un retroceso con los extravíos del arte contemporáneo. Las ideas citadas por Barreda del escritor Joris–Karl Hyusmans (1848–1907) en 1879 sirven para atestar lo estacionario y mediocre del arte de la *École des Beaux–Arts*, interesados en los impresionistas y la bohemia actual (Barreda, 1912, p. 20). En esa actualidad ocurría una inusitada simpatía entre público y artista, lo cual supone la participación directa en los conflictos sociales y la vida colectiva. El artista ahora está sujeto a las divisiones profesionales, mientras que el arte sigue los principios económicos de la división de trabajo. Barreda trazó ideas sobre el arte nuevo, la evasión a la ilustración narrativa antes que los canónicos géneros pictóricos, además de "la virtualidad del ser", es decir, lo que podría existir en un futuro próximo. Acoge prestamos conceptuales del crítico inglés Robert de Sizeranne, al decir que la pintura tiende a la abstracción, o incluso, como puente trasversal con las demás artes.

Barreda cree que se reemplazó el prospecto ideal de un interés colectivo por el pensamiento individualista, contemporáneo, complejo por lo incomprensible, inestable por lo incierto. Si bien el impresionismo potenció la experiencia visual, y divulgó los preceptos de la división tonal gracias a las teorías científicas, ha conducido "a las mayores aberraciones en pintura" (Barreda, 1912, p. 20). En ese sentido, Barreda titula al futurismo y al cubismo como "afecciones a la pintura bajo un presunto sentir plástico" (Barreda, 1912, p. 20).

2.2.3.5. Alberto Jochamowitz (1881–1974)

El ingeniero y pintor Alberto Jochamowitz también mostró su intransigencia ante las vanguardias, especialmente los cubistas, en preferencia a la pintura naturalista y verista de corrección formal. En la prensa, utilizó el nombre de Juan Boltrafio, y estuvo activo en *El Comercio* (1839–), *Ilustración Peruana* (1909–1913), *Variedades* (1908–1932) y

Mercurio Peruano (1908–2018). En 1949 declaró que eligió ser ingeniero "para servir a la patria", la pintura lo acompañó desde niño y lo mantuvo como un hobby (1949, p. V)

Jochamowitz analiza las "reliquias" de José Calderón, dibujante–poeta, muerto en Verdún durante la defensa al asedio de Francia. Desembocó su curiosidad en las artes, expresando una multiplicidad de facultades (1918, p. 99). Jochamowitz percibe que el álbum, además de distintas observaciones de índole íntimo y estético, posee dibujos arquitectónicos y urbanísticos, en espacios privados y públicos, que como elemento base de la civilidad y espacialidad del hombre, es equivalente al multifacético carácter del artista. Sobre la base del dibujo, ejecutó estudios del paisaje urbano. Curiosamente hace un acto reflejo por ser correlato con su propia condición estética, indica que García compartía con su maestro Lepere, su desdén por los academicismos caducos y las extravagancias posimpresionistas (Jochamowitz, 1918, p. 101). Las obras reproducidas en el *Mercurio Peruano* (1918–2018) fueron selectas por Jochamowitz para ejemplificar los atisbos del dibujo moderno: el concepto de la arquitectura reflejada en el agua, simula la solubilidad de la línea recta en la onda, como lección: "el reflejo hay que estudiarlo como si se tratara de una naturaleza muerta" (Jochamowitz, 1918, p. 101). Asimismo, controlaba y disponía los conjuntos arquitectónicos como muros y puentes para dotarles de juegos de luces y sombras, así como de línea perceptibles en causar conmoción en el espectador.

Sobre las vanguardias como el impresionismo, puntillismo y neoimpresionismo avizora su decadencia para ser reemplaza por el cubismo, estilo artístico surgido de las exposiciones de los independientes y del Salón de Otoño de 1905. El escrito de Jochamowitz fue la primera crítica formal hacia ese estilo artístico en Lima. Fue disidente de la burla, la crítica seria, y la burguesía comercial estremecida, al mostrarse cauto y comprensible ante la novedad del estilo y sus variaciones, donde el encanto apunta al uso de volúmenes geométricos, bajo la consigna de interpretar el cubo —"la forma perfecta" (Jochamowitz, 1949, p. 10)— compuesto medular de la naturaleza. En ello, discrepa la reducción de la carne a contornos geométricos, que destituyen connotaciones persuasivas sobre la sensualidad y la vitalidad. Se ampara de la crítica

más estable que conoce, el critico francés Arsène Alexandre (1859–1937), para quien percibe la producción de los cubistas como simple locura, carente de seriedad y profundidad intelectual, como presume haber visto siempre surgir y desaparecer para diversión de los necios, "en todos los residuos de las escuelas" (1949, p. 11). Aunque no descarta y sobre todo respeta la crítica favorable de Gabriel de Pawloski, que cree en la sinceridad interpretativa del autor, y que a partir de él las dimensiones del espacio recién fueron perceptibles. En busca de formarse un criterio, acudió a la conferencia del defensor del movimiento, el escritor Guillaume Apollinaire, en la galería Bernheim. Apunta que el cubismo —también nombrado concepcionismo— nació de un grupo letrado —Deraín, Forain y Matisse— pero principalmente fue difundido con Pablo Picasso. El crítico tiene una visión pragmática sobre qué consiste el estilo cubista. Para Jochamowitz, el cubismo es el impresionismo de la forma, el objeto reduce sus dimensiones antes que el color, y trata de abordar diversas perspectivas desde un ámbito bidimensional. Expone además los dos tipos de cubismo: el orfismo —abstracción geométrica afín a la creación musical—, y el cubismo puro. Las circunstancias son claras, ambos desean desmarcarse de la tradicional visualidad académica. Jochamowitz es cauto al señalar las posturas, pero además en comprender que su tiempo es participe en una zona de tolerancia, las distintas innovaciones responden a formas antagónicas de situar el *statu quo* con nuevas interpretaciones, y con trasfondo de progreso espiritual y tecnológico. Menciona los casos de Manet, Delacroix, Cézanne y los impresionistas, vapuleados al inicio, pero luego consagrados. Para enmendar y resarcir los "fracasos de la crítica y los críticos" se ha visto plausible dejar existir a todas las manifestaciones artísticas; se acepta y se discute, pero también se aprueba con enmiendas en algunos casos. Esta reflexión es un muestrario muy cercano al sistema de las artes a nivel regional e internacional contemporáneo. Indica el crítico que ya no hay artistas nuevos porque todos tienen oportunidad para exponer sus interioridades. La contraparte es el desdén por lo clásico, lo absurdo de seguirlo o haberlo aprendido, dando por ende una base deliberada que recae en un "arte neurótico, zafado y sin distinción" (1949, p. 15), hábil de formar pintores improvisados fácilmente que se agremien e hiperinflen el

comercio artístico. No acusa que sea objetada las vanguardias, la idea es el desconocimiento de la tradición. Es tradicionalista, aunque no quiera declararse así, pues ve más sentido la forma de aprendizaje canónico en el estudio de la naturaleza, meditación y lectura de obras maestras. No cree en el porvenir de las vanguardias, porque presume que la arremetida de los ismos sería tan frecuente que no quedaría posteridad a formar una estructura concisa. Sin embargo, deja libre la posteridad de que algún momento pueda cambiar de opinión y acepte el cubismo, quizás por la embestida y costumbre de la actualidad europea.

Informado del comercio artístico francés, opina sobre el remate de la colección de Jacques Doucet en la Galería Georges Petit en París. Este acontecimiento reunió al círculo artístico local por su criterio selecto y homogéneo. La observación del critico radica en la comparación con otras colecciones, aunque percibidas de menor valía como las de los señores Dollfus y Carcano, y fue visionaria por referir que, mientras surgen estilos modernos liberados del canon secular, irónicamente existe un comercio creciente por el rococó y el neoclasicismo francés. Esas contradicciones responden a la distancia de los grupos estéticos y el mercado artístico que especula con la ambivalencia del gusto transitorio, pero también a la reticente preferencia por el arte tradicional de contenido sensual y refinado, al que el crítico degusta y pretexta su propia seducción (1949, p. 19). El trasfondo inmediato demuestra con que se manifiesta reconocible e integrada a la percepción social establecida, lo que refuerza y equipara el gusto, y hace frente ante las vanguardias que disipan las formas de reconocimiento. Este férreo dogmatismo por la preceptos —en cierto modo resabios clasicistas— de la naturaleza será continuado en escritos de años posteriores, en especial, la síntesis expuesta hacia 1967:

> Así fue hasta principios de nuestro siglo, cuando las ideas revolucionarias tendieron a librarse de la sujeción obligada a las formas del mundo visible, y deformándolas a capricho en un principio, se vino, sucesivamente y con el apoyo de teorizares de estética, a considerar que podía suprimirse totalmente toda sumisión a las formas naturales y que el hombre podía crear un arte autónomo, expresión de su ser intimo que denominó informal o abstracto (Jochamowitz, 1967, p. 22).

Jochamowitz también estuvo inmerso en la trifulca sobre el paisaje vanguardista en Lima. Para tratar a los dos paisajistas, Franciscovich y Oxandaberro, evocó las memorias de su bohemia parisiense. Distingue los dos polos escogidos como tópicos, el paisaje surandino y la agreste Amazonía. Tras una mirada revisionista sobre el paisaje decimonónico, considera que esta puede ser sugerente en el espectador para formar su criterio de lo aceptable. Sobre el paisaje como género, refiere que pasó de ser un complemento o accesorio a tener protagonismo gracias a las recetas del Romanticismo e Impresionismo en Inglaterra y Francia. El crítico privilegia a Cézanne porque esbozó "lo que es" el cubismo y, posteriormente, concretó el futurismo: "el paisaje es un rincón del alma del artista, vista a través de una mente arbitraria" (1949, p. 28). Este argumento le permite someter provisionalmente a las formulas vanguardistas que apelan a una desvirtuación gradual. De hecho, de por medio infiere sobre el desfase entre el contexto limeño y el internacional: no ocurre aún un suceso similar en la capital peruana. "En Lima no estamos tan avanzados, felizmente" (1949, p. 28). Sobre Franciscovich, lo califica de pintor relámpago que desconoce la magnitud severa, telúrica, del lago Titicaca[114]. Oxandaberro tiene efectos personales, paleta variada e interpreta la exótica vegetación que le ha propiciado composiciones nuevas y una idea simbolista, que "combina línea y efectos creativos con un cromatismo sinuoso" (Jochamowitz, 1949, p. 29).

Sobre el pintor Darío Eguren Larrea, quien retornó de Chile, Jochamowitz percibió "motivos en azul sostenido, pierrots enamorados, colombinas lánguidas, y tenor pseudo "sentimental"" (1949, p. 30). El cosmopolitismo es abrumador para el crítico, razón que lo lleva a descalificarlo por su mediocre imitación a la pintura comercial. En especial, censura los *gouaches* parecidos a carátulas de las revistas de moda *Vouge* y *Foemina* (1949, p. 30), las cabezas humorísticas y afiches, "con desenfados y cierto gusto, pero sin calidad". Toda su producción es definida como "literatura barata", que aparenta novedad por el desconocimiento limeño y de efectividad por la propaganda abierta.

[114]Notorio contraste con la postura de Castillo quien gusta de Franciscovich; además, esta sutileza responde a la entrevista de María Wiesse quien refiere que Castillo "lo ve todo bello y al pintar tiene por tendencia a hermosear lo que es feo" (Wiesse, 1920b, p. 324).

Jochamowitz reclama la ausencia de visita a museos y desdeña la suficiencia pragmática de emplear códigos visuales de las revistas de modas —presunta tendencia alemana activa en Santiago—, "así su arte es de salón, pero no como el parisino, sino como el de tertulia" (1949, p. 31). Ello no desacredita la admiración del critico por la predisposición de Eguren para el afiche, sin menoscabar su propósito comercial, pues implica destreza en cautivar al espectador mediante la elipsis entre texto e imagen. Jochamowitz finaliza con un breve y certero ataque sobre la deformación física de las mujeres elaboradas por Eguren, con apariencia rudimentaria y banal, por lo que pide estricta cautela cuando se trate del rostro femenino.

Por otro lado, celebra la primera retrospectiva a un pintor nacional, Ignacio Merino. Trata de ser imparcial y contemplar con nuevos ojos la exposición en el corredor de la Cámara de Diputados de Lima, antes que persuadirse por la literatura referencial que inunda tácitamente complacencias. Analiza la biografía indulgente sobre cualidades precoces que no determinan siempre bondades perdurables, en paralelo a contextualizar la formación y producción de Merino desde la pintura decimonónica europea. Tras la buena intención de sus primeras obras —de tipo convencional y técnica deficiente— legitima su pericia en la pintura histórica y religiosa a la línea de Robert Fleury (1837–1912) y los pintores españoles y flamencos, antes que a su maestro Paul Delaroche (1797–1859). La percepción de las pinturas de Merino le permite enlazarlo con Velásquez y Ribera, en los empastes y contrastes álgidos, así como la espesura del negro, y con Jean Jacques Henner (1829–1905), en la síntesis de planos y el dominio cromático del rojo–ladrillo. Para Jochamowitz no hay pecado ni insuficiencia de originalidad al apropiarse de técnicas y formas compositivas, pues es parte del aprendizaje: "no es por cierto defecto de la primera época del desarrollo de un talento, el asimilarse los procedimientos utilizados por otros antes que él; el arte se hace así, añadiendo el propio esfuerzo a los hallazgos de los demás" (Jochamowitz, 1949, p. 39). A pesar de esa formativa experiencia, y del posicionamiento simbólico como pintor insigne nacional, el crítico considera que estuvo en "constante diletantismo" por su cambiante estilo que no deriva en una unidad orgánica.

Respecto a Daniel Hernández, secunda la concepción de Ruskin y la idea del pintor como apóstol de la belleza: "La belleza nos ha sido dada por Dios para proporcionar el más precioso y constante consuelo al alma humana" (1949, p. 49). Se congracia con que este oficiante consagre aquel "don divino" en un repositorio dedicado a su contemplación: la Escuela de Bellas Artes. Existe además una consigna de libertad de credo, pues, aunque templo devocionario, no se esclavizará en una tendencia. Hernández es un pretexto para hablar sobre el concepto de pintura moderna, dedicada no solo a las ideas, fenómenos y eventos actuales, sino también a los medios de ejecución. Nuevamente reitera un trasfondo histórico para contextualizar la innovación causada por el cisma romántico. A través de un parentesco revisionista con la frialdad neoclásica a la turbulencia cromática de Delacroix —iniciador del movimiento contemporáneo, según Jochamowitz— emula Hernández un equilibrio de fuerzas, "no es ni un revolucionario, ni un retardario: ha buscado un justo equilibrio" (1949, p. 52). El crítico detecta dos tiempos, uno la época de emulación a Fortuny y la segunda la de "los cuadros de género, […] con muñecas Pompadour o historietas animadas por amables princesitas Imperio" (1949, p. 55). Finalmente desiste de ambas para hallarse en un estilo nuevo, sin imitar a nadie, infatuado por el desnudo femenino donde goza la carne rosácea o "nácar viviente" (1949, p. 56), de sensación táctil. El crítico aterriza en picada a la muestra improvisada de Hernández y sus cinco cuadros hechos en Perú en el marco de la inauguración de la Escuela de Bellas Artes. Escuetamente presenta tres retratos aristocráticos y dos de los libertadores, San Martín y Bolívar, la segunda de un logro significativo y dramático rotundo, que resarce todas las formas anteriores de retrato existentes. Sin embargo, Jochamowitz no resuelve dialogar esta obra dentro de los tiempos estilísticos expuestos de Hernández.

2.2.3.6. Juan Guillermo Samanez (1870–1928)

El pintor y crítico Juan Guillermo Samanez fue otro agente cultural activo durante los las primeras décadas del siglo XX. Participante de los Concursos Concha,

posteriormente fue profesor de dibujo en el Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe. En su faceta de pintor fue más proclive al retrato y los temas religiosos, pero también ejecutó paisajes naturales. Respecto a su crítica, Samanez expuso el caso del lienzo de gran formato hecho por el pintor italiano Gonippo Raggi[115] sobre santa Rosa de Lima en la iglesia de Santo Domingo de Lima en 1917 (1917b, p. 12) (Fig. 43).

Está en desacuerdo su atribución de obra moderna, avalada por el Padre Provincial dominico, y como modelo para los pintores aficionados limeños. Cabe considerar a esta desavenencia está asociada a la frustrada comisión del proyecto a Samanez, polémica con el Padre provincial por un acuerdo rezagado sobre un lienzo de Santa Rosa cuyos pormenores circularon en prensa. Samanez condensa el juicio público desaprobatorio sobre el lienzo, a pesar de la venia de críticos respetables como Clovis, que, según el pintor, aunque de opinión sugerente, se desvirtúa en zalamerías al artista antes que a la obra. Admira el dibujo, pero también expone sus fallas compositivas. La representación de Santa Rosa está proporcionada, sin movimiento, colorido de "oleógrafía barata", policromía si organización. Por todo ello acusa de una ausencia de espiritualidad proveída en el candor de una imagen referencial para el país. En esa línea apoya el concepto de pertinencia nacional, los encargos más personalizados que refieran a la cultura y nación peruana deben ser encargados a connacionales. Existen temas generales, a los que están llamados los artistas del mundo, pero a competencias de tópicos exclusivos, le corresponde un artista del país vinculante. "Nadie puede conocer mejor la propia psicología que el que vive en casa, nadie puede sentir mejor ni tratar con más cariño y hasta orgullo que un hijo del lugar" (1917b, p. 12). Hace la excepción que un extranjero afincado por años y con amor probatorio a la patria hospitalaria pueda constituirse como un segundo peruano. Considerando ello, ni por el enlace nuevo, ni por el vigor técnico, hace posible compenetrar la magnitud solicitada de la efigie santarosina.

[115]Samanez lo nombra Coniggi Raggi (1917b, p. 12).



Fig. 43. Gonippo Raggi. *Alegoría de santa Rosa de Lima* (1917). Óleo sobre lienzo. 600 x 300 cms. Convento de Santo Domingo de Lima. Cortesía Daniel Giannoni.

Previo a la Academia de Bellas Artes, Samanez aprobó el funcionamiento de la Sociedad de Bellas Artes en 1917, cuyos frutos fueron demostrados en el Salón de Invierno de ese año (Samanez, 1917a). El crítico también aceptó el consentimiento económico del presidente José Pardo a la institución. Sin embargo, apunta la nota observable del crítico–artista Teófilo Castillo que, desde su ímpetu por purificar el ambiente y credo nacionalista, su acción más que benévola fue perjudicial. No se

precisa la magnitud total de esa aseveración, más sin embargo Castillo, a raíz del derrocamiento de Pardo, denunció actos de corrupción y derroche del gasto público durante su gobierno (Castillo, 1919h, p. 569). Retornando a Samanez, intuye cierta improvisación en el evento, pero es tolerable porque lo esencial fue situar a la pintura nacional como tema de actualidad y motivar una reacción favorable en el público. Lo más significativo fue la definición de los artistas participantes como profesionales. Entre los nombres figuran Luis Ugarte, Melchor Incháustegui, Federico Field, José Otero, Daniel Cuevas, Blume, Jorge Vinatea, Julio Málaga Grenet, Bernardo Rivero, Luis Agurto, José Alcántara la Torre, Jorge Holguín Lavalle, Pedro Challe, Juan Manuel Cárdenas Castro, José Luis Caamaño, Abraham Valdelomar, Víctor Tessey, además de algunos artistas extranjeros de quienes no añadió mayores referencias. Curiosamente no distingue a las pintoras participantes y las congrega bajo la referencialidad de señoritas. A pesar de la improvisación, Samanez avizora que la siguiente muestra corregirá los errores y, desde una línea delgada como juez y parte, respalda la función pedagógica de Luis Ugarte en la institución y la orientación profesional del pintor Carlos Rodríguez Montoya. Entre líneas el crítico se autodenomina como artista viejo, y pretende con sus líneas dar pase a otros artistas jóvenes, proclives a un asesoramiento sano.

Respecto a la Academia de Bellas Artes, Samanez[116] discrepa con una facción obrera que apoya el ingreso de un colega al profesorado, especialmente a las clases de dibujo y pintura, pedido dirigido incluso al presidente de la República a través de la prensa. Samanez refuta las claves brindadas sobre la educación artística por los solicitantes sobre que "la escuela y centros de instrucción el empirismo de los que enseñan el dibujo ha maleado el arte". En clara afectación de su función pedagógica en el colegio Guadalupe de Lima, aquella afirmación carece de verdad pues profesores como él se han formado continuamente hasta "conquistar cierta reputación de competencia y de contracción profesionales" (1918a, p. 5). Sostiene que los métodos "propios y exclusivos" fueron aprovechados por los estudiantes y que tienen el respaldo de los

[116]La referencia citada incluye, además de Samanez, a D. E. Castillo y R. Robles, profesores del Colegio Guadalupe de Lima. Véase Samanez, 1918a.

“superiores jerárquicos”. Enjuicia la percepción de los obreros quienes afirman que solo el maestro recomendado tiene la capacidad de enseñar mejor el dibujo y la pintura. Con ello, cuestiona la costumbre de los polos extremos, preferir a uno en descrédito del otro. Como apoyo, también argumenta que el artista y crítico de arte Teófilo Castillo supervisó la pedagogía docente en las escuelas fiscales, hecho por el que la competencia ejecutoria no caería en empirismo sino todo lo contrario. Para Samanez existe una grave confusión entre el tipo de enseñanza que pretenden recibir los obreros en las escuelas y en la academia; se cree que es homogénea, pero revela que por un lado es inicial y primigenia en el dibujo, medio integral educativo de instrucción, mientras que la otra es “el arte por el arte”. Samanez no rechaza del todo la solicitud de vincular los enfoques entre las artes liberales y las artes mecánicas, pues supone que debería existir una dependencia especifica que imparta dibujo industrial y geométrico en la academia, a fin de que el “extranjerismo malsano” no acuse de invalidez ni ausencia integral de enseñanza artística por el prejuicio de ser una instrucción nacional.

Respecto al dibujo en el Colegio Guadalupe, lo aborda como un “tema de actualidad e interés colectivo” debido a que es visto como un elemento preliminar a la pintura. Su valor esencial e importancia no escatima dificultad de impartir por la masiva cantidad de alumnos, aproximadamente mil divididos por dos grupos de más de cuatrocientos estudiantes, entre dos profesores de media. Samanez reflexiona sobre las circunstancias del contacto entre el maestro y el discípulo en el colegio. Hace frente a la perspectiva negativa del dibujo como ornamentación, además del costo asumido como “pérdida” de dinero y tiempo, considerando que no todos están predispuestos a sus consecuencias, y que tampoco poseen los medios naturales accesibles, personales y públicos, difícilmente preservados por la dudosa moralidad férrea y el vandalismo inminente. El profesor carece de impulso vital por la poca remuneración “similar a un picapedrero” (1919b, p. 2); además, el cruce de horarios con otras clases resta el desempeño óptimo de la enseñanza. Por ello, Samanez sugiere modificaciones en el programa oficial. Principalmente, su estricta pertinencia con la realidad sociocultural peruana y a cargo de especialistas en pedagogía artística, y margine emplear con exactitud los modelos de

países más adelantados. En el nuevo programa, práctico y sencillo, se utilizarían modelos de yeso y terracota adaptables al medio peruano, mientras la obligatoriedad del dibujo sería para los tres primeros años de media y en los últimos años exista el voluntariado según la disposición personal.

Samanez importa porque, en su calidad de pintor, interpreta y expone asuntos histórico–arqueológicos desde fuentes virreinales como el texto del clérigo Cristóbal de Molina *Relación de las fabulas y los ritos de los incas* (1575–76), del que basa su pintura adjunta al texto (1918b, p. 12). Es la visión de Pachacútec sobre un espejo de cristal la imagen del Sol personificado como un inca principal, en la huaca de Susurpuquio. El relato le sirve para interpretar las estrategias persuasivas de dominación mediante narrativas mitológicas y objetos enigmáticos. Discrepa con la actitud segregacionista de anular su idioma y atarlo a los vicios, así como la ausencia del quechua en las cátedras universitaria y seminarista —anteriormente aprobado por el presidente Manuel Pardo— y retornado bajo la dirección del obispo del Cuzco. En consecuencia, elogia actividades como la disertación del historiador Carlos Wiesse en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, y la labor de rescate patrimonial de documentos históricos por Horacio Urteaga y Emilio Romero. Además de tratar al indio histórico, Samanez aporta ideas sobre modificar la condición del indígena contemporáneo desde su legado cultural. “La deprimida raza indígena […] merece la reivindicación de sus nobles abolengos tan calumniados y escarnecidos por los mentirosos escribidores de cronistas que han empapado su pluma en la hiel de la envidia y fanatismo ominoso” (Samanez, 1918b, p. 12). “Si nuestro indio pudiera tomar participación directa en la administración de la cosa pública y si se legislara también con él y para él; entonces muy diverso sería probablemente el porvenir de nuestra historia republicana” (Samanez, 1918b, p. 12). Otra interpretación fue el relato de Kori–Ocllo, ñusta hija del inca Huayna Cápac, cuya fisonomía tiene rasgos caucásicos (Samanez, 1918c, p. 12). De cualquier forma, el texto del Inca Garcilaso de la Vega le permite crear una indígena digna y estoica, próxima a morir a mano de sus verdugos. De hecho, repara en la condición indígena, pero también en la configuración de la mujer en la historia prehispánica. Mama Ocllo, “la mejor

colaboradora" de Manco Cápac en la gesta fundacional, está en una relación horizontal por no estar sometida. La situación es inversa en las relaciones entre figuras mitológicas occidentales, y por extensión, Samanez sintetiza, no sin prejuicio, que la mujer pase de ser explotada sexualmente a cumplir labores mecánicas y profesionales en distintos rubros en la modernidad. Sin embargo, está lejos de aceptar que sea incorporada en facultades que restringen su feminidad, por aparentemente ser de orden antiestético e índole abstracta, como la filosofía, teología, ciencias exactas, astronomía y legislación. Según el crítico, debe contenerse su actividad en los linderos afines a su sexo, de pedagoga familiar y embellecida por facultades recreativas, "pero no parlamentaria ni sufragista". A pesar de las emergentes agrupaciones feministas que reivindican las condiciones sociales participativas de la mujer en el Perú a principios del siglo veinte[117], Samanez mantiene una posición machista retrograda, de cultivar la superficialidad de las aficiones más que las aptitudes "racionales", para evitar perder la pureza de género. En esa visión, la mujer se instruye dentro de cualidades armónicas y sofisticadas permitidas como las humanidades, la historia, la literatura, la poesía, la música y las bellas artes, y en espacios idealizados como el campo.

2.2.3.7. Manuel Huerta

El escultor Manuel Huerta fue una figura que pasó desapercibida en el escenario artístico peruano de principios del siglo pasado. Las referencias más predominantes fueron publicadas desde 1910, como la reproducción gráfica del altorrelieve abocetado denominado *Música Incaica*. En esa obra, de estructura troncopiramidal, Huerta dispuso a un inca en perfil, con *pututu* en las manos, y frente a una mujer arrodillada hacia él.

[117]Manarelli (2013) recopila diversos escritos sobre la labor educativa y de reivindicación social participativa de la mujer en el Perú en figuras como Mercedes Cabello de Carbonera, Clorinda Matto de Turner, Teresa Gonzales, María Jesús Alvarado y Elvira García y García. Por ejemplo, y como contraste a la postura de Samanez, María Jesús Alvarado disertó una conferencia en 1911 denominada *El feminismo*, en el auditorio de la Sociedad Geográfica de Lima. Manarelli, 2013, pp. 303–334. En ella reitera la igualdad primigenia de valores activos sociales entre varón y mujer, pero que el impositivo "natural" en la civilización la restringió progresivamente a condiciones menores y deplorables. En ese sentido, la propuesta de Alvarado comprende la igualdad mental y de condiciones laborales y profesionales entre varón y mujer, así como la amplitud y acceso a la educación, empleos públicos y profesionales, derechos civiles homogéneos y políticos (Manarelli, 2013, p. 312)

Los rasgos y atributos de esta última si bien corresponden a un alejamiento del canon natural y se distinguen grecolatinos[118], la fisonomía y vestimenta del varón —*unku* y *llautu* con *mascapaycha*— guardan cierta predisposición a la verosimilitud historicista. Al margen de la forma, la opinión de *Ilustración Peruana* tendió al contenido, de índole nacional (Villegas, 2016, p. 362). Datos complementarios sobre Huerta figuran recién en 1915, a raíz de una visita familiar al Perú. Se conoce su estadía en la Escuela de Bellas Artes de París, donde realizó obras de temas nacionales como *El Inca cazador*, *El último inca*, y un proyecto monumental a la raza incaica. La contradicción existente fue que, aunque quiera al país "con amor patriótico intenso", optó por mantenerse en París, "lugar más amplio y más hospitalario", donde el arte "se desarrolla según las condiciones de la vida misma". Como crítico de arte, escribió en *Paris Levant*, luego *Tout Paris*. Precisamente, sobre su cualidad crítica, resalta un artículo de carácter sintético sobre el arte peruano en el extranjero, publicado en 1919 en la *Revista de Bellas Artes*. Ignacio Merino, gloria nacional y preceptor de la escuela española, tuvo producción elogiada en España y Francia. Sobre Francisco Laso, con obras entre Barcelona, Nantes y Londres, distingue dos etapas, una mística y otra histórica. De Luis Montero rastrea estudios académicos y lienzos en colecciones parisinas, y relata que su obra famosa *Los Funerales de Atahualpa* (1867) estuvo en un Salón de la época de Napoleón III. Consagra la calidad técnica en los retratos hechos por Baca Flor, atestiguado por otros artistas renombrados como Jean Paul Laurens e instituciones como la Academia Colarozzi. Análoga consagración en círculos privados otorgó la crítica parisina a Lynch un espacio preferencial por sus escenas de género de corte aristocrático. Sobre Hernández, indica que introdujo una innovación en París, el uso de la luz artificial configurada en las ambientaciones de sus obras, solicitadas por varios aficionados. Una novedad para la historiografía artística actual es José Bebin, pintor y crítico de arte, dedicado a paisajes naturales y de actividad constante en diarios parisinos y revistas de arte europeos. De hecho, se conocen esporádicas participaciones

[118]No estamos de acuerdo con el error cometido por Huerta —sugerido por Villegas—, pues es viable que sea una interpretación sojuzgada por no constituirse al pensamiento de la época, y pareciese que el autor reflexiona desde su contemporaneidad (2016, p. 362).

como en la vigésima primera exposición de la *Société des Artistes Indépendants* de 1906 y en el *Salon d'Automne* de 1908. Es relevante su doble condición porque, para Huerta, “más que sus pinturas, sus criticas le han dado fama trascendental. Conoce profundamente la historia del arte” (1919, p. 9). Sin embargo, desconocemos la vigencia de la producción de este artista. Huerta concluye con la opinión regular sobre Federico del Campo, Carlos Jiménez, Herminio Arias de Solís y Juan Lepiani. El preámbulo de su escrito, que también está asociado con la reflexión correctiva del párrafo final, muestra su conciencia sobre la variabilidad del gusto, y que las tendencias contemporáneas, más difíciles de definir, no siempre concilian con las tradiciones estéticas forjadas en el tiempo. Entre líneas, para evitar caer en un desconcierto de la infructuosa herencia de los artistas peruanos emigrados, es preciso retornar al arte incaico, “fuente inagotable del arte antiguo”, “la mejor escuela de producción moderna para formar nuevos estilos” (Huerta, 1919, p. 9).

Capítulo III

La crítica de arte profesional en Lima (1887–1920)

¿Qué cosa puede ser más fuera de lo racional,
en el Perú, que dedicarse a las bellas artes?
Francisco Laso, *Algo sobre Bellas Artes*.

En esta investigación se plantea la constitución de un hito clave para el desarrollo de la crítica de arte en Lima durante el tránsito de siglos en estudio, el tránsito del diletante en un profesional. Sin embargo, no debe considerarse que los tres nombres del campo profesional responden a un seguimiento de tipo evolutivo sobre las particularidades entre el diletante y el profesional. Debe entenderse la organización de los exponentes dispuestos a intensidades de frecuencia variables sobre tópicos artísticos y la especialización de análisis de obras y eventos artísticos. En los tres exponentes considerados se concentran condiciones de progreso de lo diletante, es decir, muestras de un proceso de modulación de conciencia sobre una experiencia artística, hacia una construcción organizada de conceptos y/o sostenibilidad del mismo por extensión de casos. La periodicidad es un valor importante que canaliza la especialidad, y, por ende, perspicacia de constantes conceptuales. Es también considerable notar el tema de las intensidades sobre la condición de lo identitario y lo nacional, ya que en los tres escenarios se generan temas de atención sobre exponentes y obras nacionales, además de los modos de evaluación según el tipo de obra predilecta de análisis y posibilidades del campo artístico vigente. La vinculación de lo nacional entorno de un proceso regional o internacional fue caso no poco frecuente de validación artística. Otro aspecto sustancial es la visibilidad, es decir, la crítica materializada dispuesta a la percepción del resto y accesible frente a la discusión escrita en el ámbito social letrado. En ese momento no existe otro soporte diferente de la crítica que la prensa escrita y gráfica, excepcionalmente las conferencias y misivas abiertas al público eran instrumentalizadas

como material crítico, incondicionalmente tangible. Una acepción a la intensidad de frecuencia es la validez de los exponentes en su instrumentalización actual e histórica, si han sido enmarcados desde motivaciones prejuiciosas en marcos ideológicos y científicos como diletantes y profesionales hasta los vehículos con que los han fijado o anulado.

La búsqueda de una profesionalidad en la crítica de arte fue una construcción continua, aunque tácita e inconsciente en varias décadas del siglo XIX. Anteriores críticos al caso de estudio tratado sirven para trazar algunos antecedentes significativos de su incursión en la configuración del gusto estético local.

Francisco Laso, pintor, escritor y diputado de la República, detecta en la crítica de arte una autoidentificación sobre un estado restringido de la acción pictórica, ahora suplido por el ejercicio —también infortunado— de la escritura artística (Laso, 1859a, p. 75). A pesar de su diletante incursión literaria —sin educación académica ni lineamientos normativos profesionales—, sus ensayos de arte fueron una herramienta sociopolítica (Majluf, 2003, p. 16). Las contradicciones en Laso se acentúan tras la simbiosis político–artista, relegando la acción del último: del interés por formar un público interesado en el arte pasa a ser un pesimista de las preferencias públicas, mientras que su visión "aristocrática" de la pintura no concuerda con su ruptura simbólica con la tradición virreinal y el gusto masificado convencional que pretende resignificar (Majluf, 2003, p. 39)[119]. En *Un recuerdo* y *El hombre y su imagen*, Laso aborda la frustración y marginalidad de la escritura para un pintor[120]. A pesar de ello, sus escritos de arte dejan comprender la funcionalidad de la escritura para un artista. En *Algo sobre Bellas Artes* Laso argumenta tres valores para escribir sobre arte: la imperante retribución de su

[119]Francisco Laso equiparaba la facultad de escribir sobre arte por un pintor en Lima como una acción inútil: "hablar de artes es predicar en el desierto, hablar de los artistas es menos aun que hablar de los orangutanes en África o de los habitantes de la luna" (Majluf, 2003, p. 39).

[120]Laso continuamente muestra la evasión del pintor hacia la escritura, el cual también sufre el mismo desenlace, desinterés por parte del público. "Ya que en el Perú un pintor no puede ejercer su profesión, que le sea siquiera permitido pensar en el taller los artistas. Ya que no puedo pintar, escribiré siquiera. Verdad es que el pintar y el escribir, para nuestro muy respetable público, es exactamente lo mismo. Si los cuadros tienen poca importancia, tal vez la tengan menos los escritos. Pero, en igualdad de circunstancias, es preferible manejar la pluma que no el pincel, por ser más económico el escribir que el pintar" (Laso, 1861, p. 203)

distintivo profesional y pericia técnica a través de la enseñanza sobre arte; la inconformidad con funcionarios sobrevalorados que pretendan obligarlo a cumplir esta consigna. Finalmente, cumplirlo a pesar de la desfavorable percepción de hablar sobre arte para un clima de intereses desfavorable[121]. En *La paleta y los colores* argumenta que, de igual forma en la organización armónica de los colores sobre un lienzo, la concordia étnica debe imperar para un sostenible espacio sociopolítico[122].

Contemporáneo a Laso, Federico Torrico Mendiburu[123] (1829–1879), también fue pintor y crítico de arte peruano anterior a la Guerra con Chile (1879–1883). Estuvo vigente en periódicos y semanarios como *La Patria* (1871–1882), *El Nacional* (1865–1903) y la *Revista de Lima* (1859–1863), y valoró la producción artística de coetáneos como Merino, Laso y Montero. Además, estimuló la creación de instituciones de enseñanza artística como la Escuela Municipal de Dibujo (1877) y la Sociedad de Bellas Artes (1879)[124]. Para fortalecer la educación artística durante su gestión en la Escuela Municipal de Dibujo, en 1877 editó a través de la imprenta estatal un folleto denominado *Nociones y definiciones de geometría*. Activo desde la década de 1860,

---

[121]En su escrito, determina que el arte es un indicador de civilidad y cultura elemental en toda sociedad. En razón a ello, recorre libremente conceptos preliminares entorno a la arquitectura, escultura y pintura, y su instalación en el Perú. Concibe una jerarquía según su finalidad. La arquitectura es inminente al ser un espacio inmediato para la subsistencia y contenedora de los productos culturales del hombre. La escultura, creación intelectual que comprende a las divinidades, se adhiere a ella. La pintura resulta última debido a su carácter ornamental, complementario y refinado. Tras abreviar los aportes de las sociedades occidentales, resume que los Incas surgieron por sí mismos, y sus artes se encuentran en una infancia, en proyecto de ser un "pueblo artístico". Su existencia es equidistante a su nivel artístico, objetivado dentro de los cánones europeos, percibido en una arquitectura de piedra y barro apilados, con techos de paja, como un "estado primitivo". Laso fue más benévolo con la escultura inca, síntoma de ingenio en la cerámica y orfebrería, y de buen gusto por asemejarse a piezas etruscas y egipcias; lo más importante es que a la par de la mímesis, también se abstraían. La pintura inca es un campo frustrado por la estética europea; distingue aportes meritorios en vasos [*keros*] y telas de "buen gusto en la forma y de una armonía perfecta en el color". En la irrupción española, al no formarse especialistas en arquitectura ni otras artes, sucedió la importación de bienes artísticos y de artistas para trabajar *in situ*. El "genio imitador" indígena mejoró conforme a las importaciones. Pero el declive sucedió en la República. Laso ironiza con que mientras el yugo español respaldaba la creación artística, la libertad republicana deja que "los artistas mueren de hambre, y con sus ideas". Además del aporte meritorio de artistas nombrados y regiones distintas a Lima con cualidades artísticas, advierte que antes el desinterés público y oficial por las artes, dedicarse a ellas sin renunciar a su país es un inminente sufrimiento (Laso, 1859a, pp. 75–82).

[122]Laso, 1859b, pp. 230–233. Con ojo perspicaz, Laso distingue la forma del contenido: "¿qué es lo que constituye al hombre? ¿Es acaso la piel? No: es la forma, es la inteligencia, es el corazón". Laso, 1859b, pp. 230–233.

[123]Es presentado como aficionado en Marcos, 2014.

[124]Marcos, 2014.

hizo un estudio sobre la Exposición Nacional de 1869, donde destila preceptos como la identificación y análisis formalista, la valoración sintética de estilos, y los aportes exclusivos a una tradición estética nacional. En aquella ocasión, tras examinar tres obras, calificó a Merino como gloria nacional por su "dibujo firme y correcto, ejecución vigorosa y perfecto conocimiento del claroscuro"[125].

Para Torrico, a pesar de la predilección por Merino como "primer pintor peruano", Laso



Fig. 44. Francisco Laso. *Habitante de las cordilleras* [El indio alfarero] (1855). Óleo sobre lienzo. 138 x 88 cms. Pinacoteca Ignacio Merino.

es edificado como "jefe de la escuela nacional"[126]. Le cautiva su tratamiento compositivo del retrato, además del gusto por el arte europeo pretérito. Torrico admira la brevedad compositiva y el férreo concepto aplicado en el *Habitante de las cordilleras* [*El indio alfarero*] (1855) (Fig. 44), de una compenetrada retórica alegórica de corte

[125]San Cristóbal, 1943, s.p.

[126]San Cristóbal, 1943, s.p.

político–social, diferente al remanente de la pintura religiosa del siglo XIX —por citar, el caso de la pintura de Merino, *La resurrección de Lázaro* (1876)— donde se atiende más a la técnica, pero vacío de espiritualidad[127].

> "[…] su indio [*El indio alfarero* de Laso], que presenta ante la avanzada industria europea el producto informe de su industria más notable, la alfarería, simbolizó al Perú del porvenir. El paralelismo de las líneas que se observa en el cuadro indica la inmovilidad de esa raza, y la nobleza de la actitud, la serenidad del personaje y su belleza revelan la personalidad poderosa que el artista soñaba para los peruanos"[128].

Sobre Montero percibe una fragilidad debido a su alcance a la escuela florentina, subyugada —"por dominación austriaca"— que para él representa la "decadencia de las artes en Italia", por ende, no está facultado de realizar estudios serios. En otra instancia, le avizora un cambio paradigmático de acogerse a la escuela francesa[129]. A pesar de todo, lo distingue de colorista y observador perseverante, y prueba su valor en su obra *Los funerales de Atahualpa*. Mención aparte es Francisco Masías, titulado "pintor de primer orden", que lamenta no quedarse en Europa y deba regresar a Lima, y solicita que el gobierno revierta esa situación como debió hacerlo con otro pintor nacional —hoy olvidado— Miguel Echerry. Sobre Masías, resalta su óleo *Quinta de Sachaca* (s. f.), —el cual no reproduce— "verdadero" por dotar de aire circulante y luz trasparente, en síntesis, "vida en todos los objetos". Torrico percibe que Masías resultaba una promesa, porque "puede imaginar un cuadro, hacer un retrato y pintar un paisaje con igual inteligencia, por que posee todos los dotes de un artista" (San Cristóbal, 1944, s.p.). Desafortunadamente, la crítica no fue indulgente y lo mantuvo discreto hasta su muerte en 1891.

La comprensión sobre la magnitud del arte nacional de su tiempo, a través de Merino, Laso y Montero, a nivel regional, predispuso a Torrico a distinguir al Perú como el único país sudamericano que poseía artistas reconocidos; y cuya funcionalidad del

---

[127]Mujica, 2001, pp. IX–XI.

[128]Torrico, 1869 en San Cristóbal, 1944, s.p.

[129]Torrico, 1868, p. 2.

crítico —“deber y respeto al arte”— es prodigar “dos palabras de crítica, leal y distinguida hacia laudables fines”[130].

3.1. Emilio Gutiérrez de Quintanilla (1858–1935). Hermandad entre la historia, estética y crítica

El intelectual Emilio Gutiérrez de Quintanilla tuvo una agitada actividad profesional entre siglos. Considerado como parte de los iniciadores de la crítica de arte en el Perú (Escobar, 1960, p. 89), fue una figura solitaria, disímil, alejado de sus contemporáneos, que se apoderó del molde clásico para situarse en un lenguaje arcaizante, ininteligible. Fue clasificado por Federico Larrañaga como “el más literario y difuso de nuestros críticos” (Larrañaga, 1909c, p. 82), lo cual marca un precedente de un exponente crítico al que calificamos como médula transitiva. Luis Ugarte, pintor y fotógrafo coetáneo, lo describió como pintor y crítico de arte, que estuvo en su juventud entre Perú y Chile, este último lugar donde tuvo “eminentes publicistas” como profesores (Ugarte, 2005, p. 50). Ante todo, Gutiérrez de Quintanilla fue disímil entre sus contemporáneos, inmerso en un lenguaje ininteligible para iniciados, lugar donde condensa contradicciones al combinar “doctrinas revolucionarias” con una actitud “formalmente conservadora” (Zanutelli, 1986, p. 324); incluso, este miembro de la Real Academia Española en 1886 desistió en la creación de una Academia de Bellas Artes en el Perú en favor de una Escuela de Artes y Oficios, pues veía en el artesano una prometedora “fuente de progreso”[131].

Además de la densidad profusa, Gutiérrez de Quintanilla aplica la crítica pictórica desde el conocimiento técnico, razón que “lo constituyó una autoridad en la materia” (Ugarte, 2005, p. 50). Este precedente es importante: no bastaría la historia y teoría estética, sino su instrucción metódica. Como pintor perteneció al taller del trashumante Leonardo Barbieri (1810–1873) en Lima, de línea clasicista, de lo cual se sustenta también en su

[130]Torrico, 1868, p.2.

[131]Rodríguez, 2015, pp. 150–151.

predilección por la pintura de historia y el retrato. Por ello no es fortuito su embelesamiento por los pintores Federico Torrico (1829–1879), Francisco Laso e Ignacio Merino, figuras legitimadas por la historiografía local. Alternativo a estas preferencias, también se ha demostrado el gusto inusitado por la recreación de diseños de la alfarería prehispánica. Esto comprueba el cúmulo textual abordado, compilado y publicado en 1915[132]. Otras facultades letradas cimientan su institucionalidad: traductor de textos artísticos como *El arte y su destino social* (1865) de Pierre–Joseph Proudhon, también fue restaurador de la Pinacoteca Ignacio Merino, jurado —y crítico— de los Concursos Concha, presidente del Ateneo de Lima y desde 1911 dirigió la sección histórica del Museo de Historia Nacional hasta su muerte, en 1935.

Gutiérrez de Quintanilla aplica la crítica pictórica, razón que, mediante el conocimiento técnico, "lo constituyó una autoridad en la materia" (Ugarte, 2005, p. 50). Eso indica un precedente para el problema del rigor en la especialización del oficio del crítico de arte, que se traduce en que no bastaría saber sobre teoría estética ni conocimientos básicos prácticos, sino en la educación metódica del mismo.

De acuerdo con la producción escrita, entre la crítica de arte, la literatura, y la producción historiográfica, Gutiérrez de Quintanilla pasa por dos etapas productivas, una cargada de idealismo positivista e ilustrado, donde el arte es un ejercicio autónomo e independiente, así como el artista como un ser entregado a su pasión, cual héroe incomprendido y pragmático (Rodríguez, 2015, p. 8). La segunda forma acoge una naturaleza fáctica, directa, y de examen más centrado en la obra antes que pretextar en el proceso y sus orígenes. En esta etapa, se estipula que Gutiérrez de Quintanilla asume la posición de "crítico más importante y respetado de nuestro medio" (Rodríguez, 2015, p. 9). Sus escritos de crítica de arte son consecuentes con la publicación de temas avanzados para la divagación artística como la defensa del patrimonio artístico nacional y los estudios estéticos del vestigio material de las culturas milenarias peruanas.

---

[132] *Preliminares para el estudio del Perú precolombino* (1915) comprende 83 artículos publicados en *La Patria*.

3.1.1. Pintura de historia

Como se señaló antes, no es casual que tras su educación con un retratista incursione en la crítica sobre este género, además de la pintura de historia. El retrato del Manuel Pardo (1889) por Carlos Baca Flor principia una tendencia, la descripción formal de la composición, cuya verosimilitud requerida[133], sumado al uso apropiado de luces, perspectiva y cromatismo mantiene como fórmula sobre los lienzos de Abelardo Álvarez Calderón (1851–1911) en el Concurso Concha de 1896 y en *El último cartucho* (1899) de Juan Lepiani.

De hecho, además de este artista, lo nacional también fue inferido por el crítico en artistas como Víctor M. Altissimo[134] (act.1880–1925), quién configuró una *Alegoría* sobre Jorge Chávez, cuyo trasfondo pretexta Gutiérrez de Quintanilla para informar la débil protección a la memoria histórica —desde el arte— de compatriotas insignes (1916, p. 13); y Luis Agurto (1896–1967), a quien resalta mediante la discordia con un proyecto similar tratado por Lepiani: la "desacertada tela" de la *Proclamación de la Independencia* (1904) (Fig. 45) no condensa "la exactitud de los sucesos y la idealidad de la composición"[135] requeridos, mientras que la *Proclamación de la Independencia por el Libertador San Martín* (1917) (Fig. 46), altorrelieve en yeso patinado de Agurto, poseía moderación, sobriedad y conveniencia histórica

[133]Asunto no precisamente de historia, pero ligada a la facultad de verosimilitud en la producción de Lepiani, es *El Huaino* [uno de los *huacrarucos* de Huamachuco], óleo tratado por Gutiérrez de Quintanilla en 1892. Fragmentos de su crítica son reproducidos por la exposición de la obra en el almacén de vidrios La Española de la calle de Plateros de San Agustín, en abril de 1918. El crítico mantiene la fórmula de desarrollar la descripción formal del personaje con un paralelo análisis compositivo (espacio, luces, paleta), para retornar a las variables interpretativas del gesto corporal, junto con los atributos adheridos Aprueba el acertado tratamiento conductual del citado abigeo norteño. Distinta apreciación sobre un cuadro del mismo autor, *Maternidad*, para el Concurso Concha de 1896, deficiente en línea, expresividad y color, lo que hizo detentar una llamada de atención a fin de evitar que estropee su formación artística (Pachas, 2006, p. 59; Nota, 1918, p. 9).

[134]Gutiérrez de Quintanilla, 1916, p. 13.

[135]Gutiérrez de Quintanilla, 1917, p. 23.



Fig. 45. Juan Lepiani. *Proclamación de la Independencia* (1904). Óleo sobre lienzo. 274.5 x 397.9 cms. Museo de Antropología, Antropología e Historia del Perú.



Fig. 46. Luis Agurto. *Proclamación de la Independencia por el Libertador San Martín* (1917). Yeso patinado. Reproducido en Gutierrez, 1917a.

3.1.2. La crítica y los concursos de arte

En el informe leído en representación de los demás miembros del jurado de la exposición del Centro Artístico de 1887, Gutiérrez de Quintanilla evoca la consigna frustrada de una institución oficial encargada de promocionar el arte nacional —referencia a la Escuela Municipal de Dibujo de Federico Torrico— que revive diez años después con este evento (Exposición, 1887, p. 2). El arte, en tanto impulsor de conciencia, no se reduce a la "imitación de formas exteriores ni a la reproducción de un modelo cualquiera; tampoco a la imitación entendida como exactitud material del dibujo, ni a su reducción a un mero pasatiempo de aficionado o a la gala del buen gusto" (Exposición, 1887, p. 2), sino que se orienta hacia la expresión, mediada por la facultad interpretativa del artista, donde el estilo actúa como principio de incursión en la originalidad. Distingue entre creación a la gesta artística e invención a las producciones industriales, pero ambos están sujetos al desarrollo neurálgico del dibujo, principal motor de progreso cultural que promueve artistas y operarios industriales, y que recomienda su constancia a los participantes del concurso. En su enseñanza, se principia con los estudios geométricos, a través de las propiedades de líneas y construcciones generales simplificadas, para la imaginación de formas, seguido de los dibujos de memoria que fecundiza la inventiva por la expresión intuitiva del bagaje adquirido. Gutiérrez de Quintanilla solicita ahondar en géneros impopulares como el paisaje y materiales como el pastel y acuarela. Sobre la preferencia del retrato, es el más fácil por su creación y recepción, pero difícil por su compleja especialidad, según los registros de los maestros europeos. Aclara no se trata de una reproducción fidedigna externa sino una orquestación del carácter y expresividad. A pesar de denotar estímulos y destreza en el pincel, los más aventajados participantes no son originales por presentar copias de maestros de la tradición pictórica local, por lo que deniega otorgar medalla de oro y sí varios de plata. El más celebrado fue Manuel Inchaustegui, acreedor de una medalla de plata por varias copias pictóricas de Merino, y una mención honrosa por un boceto. Valentín Paz de la Vega también adquirió una presea plateada por sus retratos de "dibujo

y color, pero sin ciencia"; y José Effio, principalmente por sus escenas de la guerra peruano–chilena, como *El muelle de Iquique con el cadáver de Arturo Prat* (1887) (Fig. 47), donde el jurado encontró creación y originalidad, pero con deficiencias de dibujo, por lo que fue acreedor de la medalla de cobre.



Fig. 47. José Effio. *El muelle de Iquique con el cadáver de Arturo Prat* (1887). Óleo sobre lienzo. Reproducido en Paitan & Béjar, 2020.

La consolidación de Gutiérrez de Quintanilla también se expresa en su calidad de jurado de los Concursos Concha, certámenes auspiciados por la filántropa Adelinda Concha de Concha para los artistas locales[136]. Pachas (2008) ha seleccionado las acciones del crítico en las actividades educativas a las artistas mujeres. Los casos más sostenidos de crítica fueron expuestos en los concursos Concha. En 1891 comenta sobre el primer Concurso Concha. Brinda líneas sobre artistas como Emma Coda, a quién defiende su talento artístico por sobre consideraciones extra artísticas como su dudosa nacionalidad peruana; incluso sin menoscabar en polémicas como el prestigio de la originalidad frente a la copia, pues aprueba la obtención de la medalla de oro con una copia de

[136]Sobre las artistas, críticos y pormenores de esta institución, véase Pachas 2008.

Merino por su destreza en el dibujo y color (Pachas, 2008, pp. 117–118). En el segundo Concurso de Arte Concha de 1896, destinado a dibujo y pintura, suscita atención por las bases concursables (Pachas, 2008, p. 78). En ese sentido, sucedió una trifulca abierta con Álvarez Calderón, principalmente por la normativa de invalidar la participación y triunfos de aquellos artistas con educación en el extranjero, ya que el concurso tenia como propósito incentivar a los artistas jovenes sin habilidades profesionales desarrolladas. Con él, reitera su observación pormenorizada al detalle fisonómico, estructura compositiva y cromática de sus cuadros, de negativa trascendencia, como *Charmense* o *la encantadora de serpientes* (c. 1896):

> Digo de *Charmense* que el cuerpo de la clorótica ninfa, no bien ajustado a la proporción humana, presenta una actitud angulosa, dura, fija que recuerda que Ingres ha dado a su figura de mujer […]. Reputo de mediocre gusto a esa serpiente tan fácilmente seducida por la no muy singular sonta […]. (Gutiérrez, 1896, p. 1).

Respecto a la valoración femenina, es cauto en señalar las incorrecciones compositivas estrechas en verosimilitud y oportuno en la destreza del ejercicio aplicado en la técnica, desde la copia de obras maestras y de ensayos originales. Ese fue el caso de los trabajos de Rosa Lastres y Bazo, quien a pesar de la esmerada copia con que resultó ganadora; así como el retrato del Sr. Flores que percibe de factura rígida (Pachas, 2008, pp. 77–78). Ante todo, es notoria la incursión del crítico por la visibilidad de la práctica artística hacia las artistas femeninas, sin menoscabo de prejuicios de género que repercuten directa o indirectamente en la práctica del arte.

Por otro lado, también hay referencias sobre su perspicaz atención a las diferenciaciones disciplinarias que deberían considerarse desde el reglamento y bases del concurso, y las condiciones museográficas que afectan la percepción visual de las obras.

3.1.3. El arte nacional

De acuerdo a una visión cronológica impartida por Rodríguez (2014) la primera crítica que realiza Gutiérrez de Quintanilla es el retrato del Manuel Pardo por Carlos Baca Flor

en 1889. Aquí vierte una tendencia, la descripción formal de la obra, "haciendo énfasis en los aciertos del pintor, las carnalidades, la luz, los colores y efectos" (p. 61). Asimismo, establece valores comparativos y correlativos como su afiliación a la pintura de Ignacio Merino. Esto deviene posteriormente en su texto *Palique a los artistas Ignacio Merino y Francisco Laso* donde vierte su predilección por ambos artistas, como cabezas de serie de dos tradiciones pictóricas, un hito argumentativo sobre los estudios respecto a la tradición estética local: si bien ambos tuvieron formación europea, Merino es percibido por Gutiérrez de Quintanilla como disonante con la realidad y tema nacional, asunto no necesariamente fidedigno[137] —y posiblemente opinión circunscrita a la visibilidad de la revisión crítica de sus obras expuestas en Europa—, mientras que quien aterriza con "originalidad robusta revelada dentro de los perfiles de su patria" es Laso. El crítico celebra el cuadro *El habitante de las cordilleras* (1855) de Laso a través del criterio de la selectividad de texto de críticos franceses avalada, refutada o ampliada por Gutiérrez de Quintanilla. Esto desde luego, deja servirse por la fortuna crítica que ha alcanzado obras maestras como la obra citada, lo cual también es un síntoma de la elección de pinturas alcanzadas por el ojo clínico del crítico.

El principal criterio que posee discrepa de la exhaustiva búsqueda formal emparentada con el archivo documental–histórico [imagen–texto]: toda obra de arte debe aproximarse a un ideal. En su texto *No lo pintó Merino*, discute la autenticidad de la obra *Cristóbal Colón y su hijo son hospedados en el convento de la Rábida* (1855) (Fig. 48) de Merino a pesar que está firmada. Gutiérrez de Quintanilla discrepa con el autor en las interpretaciones posibles del gesto corporal o facial, atributos y aditamentos del espacio compositivo que evocan más a la evocación literaria que a lo demandante del cuadro mismo como producto finalizado.

> Cuando Colón se dirigió a Huelva, pasando por Santa María de la Rábida, su hijo Diego se hallaba apenas en el primer decenio de su vida. En la tela es, sin embargo, adolescente, cuyo desarrollo físico parece acabado, i en cuyo rostro se pronuncia un acento de virilidad (Rodríguez, 2015, p. 63).

[137]Es objetable esta opinión, ya que Merino produce composiciones que colindan con el costumbrismo nacional como *La jarana* (1857) y las diversas ilustraciones litográficas en *Lima por dentro y por fuera* (1854) de Esteban Terralla y Landa. Agradezco a Fernando Villegas por la información brindada.

El crítico se sugestiona indicando que sí lo pintaría de acuerdo a una paradoja "el ideal es la expresión del hecho histórico en toda la magnitud de su realidad" (Rodríguez, 2015, p. 63).



Fig. 48. Ignacio Merino. *Cristóbal Colón y su hijo son hospedados en el convento de la Rábida* (1855). Óleo sobre lienzo. 113 x 146 cms. Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

3.1.4. Patrimonio y divulgación histórico–artística

Al margen de la obra periodística, Gutiérrez de Quintanilla también recibió encargos oficiales para discernir con pericia la originalidad y procedencia de los cuadros existentes en el Museo Nacional, como los lienzos donados por Isabel Ugarte, y la divulgación de estudios histórico–artísticos sobre bienes culturales nacionales. La estructura comunicativa de sus argumentos delata que es un autor difícil por el lenguaje castizo rebuscado, visible en las revisiones historiográficas de autores, artistas y obras

de tiempos pretéritos de la cultura europea, aun tratándose de temas que presentan una especificidad americana y peruana. Sin embargo, en su versión periodística, el lenguaje se torna afable, claro y sarcástico.

La compilación *Algo sobre Bellas Artes* (1920) contiene textos que gozan de narrativa multidisciplinaria, desde conferencias, discursos y críticas literarias–artísticas, aunque este último aspecto es controversial debido a que el propio autor decidió consagrar en una publicación exclusiva los escritos sobre arte, sin embargo, no salió a la luz. Al margen de ello, existen otros escritos importantes incluidos sobre su derrotero estético.

En la *Conferencia Introducción a las artes decorativas* vierte un repaso sobre las principales acciones nocivas contra el patrimonio artístico mundial. Para el caso peruano revisa algunos eventos como el de la estatua ecuestre de Felipe V de Baltazar Gavilán, el hurto a las obras religiosas, el reloj de Pedro Ruiz Gallo (1838–1880) y los lienzos del pintor mexicano Nicolás Leaño sobre la batalla de Ayacucho y el combate del 2 de mayo. Otro caso es el de las pinturas donadas por Ignacio Merino a la Municipalidad de Lima, de quien el autor recuerda la cifra de veinte obras, mientras que según Zoila Aurora Cáceres en su conferencia sobre las artes peruanas, se trataban de veinticuatro lienzos. Es un estudio erudito que emplea fuentes documentales y memoriales sobre diferentes tiempos históricos.

En otros objetos textuales como el *Catálogo de la galería Ortiz de Zevallos* expone sus conocimientos sobre la pintura —en correlato con su quehacer crítico— desde una carta pública en el periódico *El Tiempo* (1895–1905) y mediante el uso de un sistema de clasificación vigente para el Museo Nacional. Permite entender el procedimiento de compilación a través de una clasificación estilística por escuela pictórica, nombres de los artistas, fecha de nacimiento, obras presentes en la colección y la valorización en el mercado de dichos cuadros. El exhaustivo estudio conllevó a enlazar información existente en museos, así como el registro de firmas de los autores. Esto también se asocia con el criterio de la exigua documentación existente para sustentar las razones de su texto.

Lo anterior bien puede incluirse dentro de la promoción fiscalizadora en favor del patrimonio artístico nacional. A ello puede sumarse las observaciones a elementos arquitectónicos virreinales en vulnerabilidad. En 1917 escribió sobre el coro de la capilla del palacio virreinal, cuya destrucción a raíz de modificaciones internas, convirtió el coro en "cuadra de soldados". Deteriorado el frontis del coro para instalar una escalera, fue reubicada en el Museo de Historia Nacional, para trasformar su naturaleza artística a documento histórico, además que la irregularidad del envío la convirtió interinamente en un escombro. Según Gutiérrez de Quintanilla, la acción del gobierno de José Pardo salvó la fachada y gestionó su restauración, que incluso fue admirada por turistas extranjeros; todo esto material defensivo ante la crítica indulgente que se escatima pesimista de "nuestros sistemáticos criticones, habitualmente tan inexactos como inescrupulosos" (Gutiérrez, 1917b, p. 5).

En síntesis, la intervención de Gutiérrez de Quintanilla en el campo del patrimonio y la divulgación histórico–artística revela una praxis intelectual situada entre la erudición archivística, la crítica estética y la vigilancia cívica de los bienes culturales. Su labor excede la escritura periodística para inscribirse en un ejercicio de autoridad técnica, visible tanto en los encargos oficiales de autentificación y procedencia de obras del Museo Nacional como en la elaboración de estudios que articulan memoria documental, clasificación museográfica y valoración artística. En contraste, su registro periodístico modula el tono hacia una claridad irónica que amplía el alcance de la divulgación sin renunciar a la agudeza crítica. Sus textos reunidos y dispersos configuran una mirada multidisciplinaria sobre el arte, donde la historia, la crítica y atisbos de procedimientos museológicos convergen en una preocupación constante por la fragilidad del patrimonio nacional peruano.

3.2. Federico Larrañaga (1874–1911)[138]. La observación como médula.

Por una ley fatal aparecemos
Y a nuevos seres nuestra forma damos,
Cancelamos después lo que debemos,
Pero nadie nos paga lo que damos.

Enrique López Albújar, *Por un muerto*[139]

El principal crítico que categoriza el tránsito de la naturalezas diletante y profesional, es Federico Larrañaga. Nació en Quillota, Valparaíso, durante el exilio del general homónimo seguidor del caudillo y expresidente Nicolas de Piérola[140]. En 1968 Raúl Porras Barrenechea adjudicó como iniciadores de la crítica artística en el Perú a

[138] Federico Larrañaga de la Puente fallece en Escocia, el 24 de octubre de 1911. Esta sección se basa sobre la conferencia realizada en la Biblioteca Nacional del Perú, para el Programa de Historia y Arte peruano en 2019. En 2020, la historiadora del arte Ana Karina Saldaña presentó su tesis de Master Histoire de l'art en la Université Rennes 2, sobre Federico Larrañaga, a la cual tuvimos acceso gracias a la autora. A excepción de la última fuente, prepondera la biografía póstuma y conmemorativa antes que el análisis científico: Palma (1911), Gálvez (1911), Herrera (1912a, 1912b, 1912c), Ugarte ([1939]2005), Castrillón (1980), Zanutelli (2006). En las últimas décadas se han utilizado referencias de Larrañaga, que no necesariamente dimensionan su naturaleza crítica, línea conceptual y aportes biográficos relevantes. Saldaña (2020) lo define como un cosmopolita modernista circunscrito a tres campos interrelacionados, periodismo, literatura y arte, cuyo prospecto artístico ideal resulta un equilibrio entre forma e idea (p. 8). En 2022 el historiador Oswaldo Holguín trató sobre Larrañaga como crítico, sin dialogar con Saldaña (2020), así como nuestra conferencia del 2019. Aquello resalta porque mantiene la vaga idea de Palma sobre Larrañaga como único crítico de arte activo —incluso, sin precisar su particularidad ontológica— y la postura de Castrillón, quien definió a Larrañaga como diletante (Holguín, 2022, p. 70).

[139]López, 1894, p. 123. El poema está dedicado a Federico Larrañaga.

[140]José Fermín Herrera, escritor y periodista peruano, fue el primero en realizar un balance sobre la trascendencia social que tuvo Larrañaga en Lima. Herrera lo describe como "músico, empresario de teatros, cinemas, avisos de reclame, agente de manufacturas y de empresas industriales varias…" (1912a, pp. 12–13). Véase también Herrera 1912b y 1912c. Según Palma, Larrañaga obtiene la categoría de crítico por la concurrencia a espacios legitimados, ver personalmente obras de arte y la lectura especializada de textos sobre arte. Palma comenta que el crítico hacia 1909 empezaba a gestar un proyecto de libro que, separando el argot *palmista*, conformaría un libro de excentricidades sociales. En 1896, durante la coyuntura de su viaje becado para estudiar pintura en Europa, se tiene noticia que Larrañaga proyectaba un libro sobre el arte contemporáneo desde la colección del Museo Luxemburgo. El estilo de Larrañaga es franco y directo. Palma le acuña el término *fregolismo* por el cambio constante de ideas y posiciones; ese concepto refiere al síndrome de Fregoli —nombrado por el transformista italiano Leopoldo Fregoli—, condición medica de trastorno perceptivo de un individuo que cree que las diferentes personas que conoce son en realidad una misma entidad. La versatilidad satírica de Palma sobra esa mutación frecuente se correlaciona con otros sucesos personales: Larrañaga no aprendió pintura por ser una habilidad estable y de técnica virtuosa, lo que para su naturaleza voluble era un problema; y su predilección por personalidades similares como Fregoli y Donnini, este ultimo multifacético ilusionista italiano activo a principios del siglo XX del que escribió un ensayo a su llegada a Lima en 1909.

Federico Larrañaga y Teófilo Castillo (p. 351), por la mayor cobertura de visibilidad e interacción de sus escritos en el escenario artístico, aunque sin precisar los métodos de legitimidad, ni definición ontológica de aquellos otros que escriben sobre arte. En cierta forma, el árbol genealógico de Larrañaga tuvo una impronta asentada en el ámbito periodístico. Según Fermín Herrera, escritor y cuñado suyo, descendía de periodistas de fina cepa. Era nieto de Juan Martín Larrañaga, fundador del semanario *El Heraldo* (s.f.), publicado en la calle de Valladolid y tribuna de varios escritores de mediados de siglo como Juan Vicente Camacho y Juan Martín Echenique. Su padre fue Federico Larrañaga, coronel, político y periodista, fundador de los periódicos *El Canal* (s.f.) en Panamá y *El Bien Público* (1884–1888) en Lima.

El joven Federico Larrañaga entró en el plano intelectual a fines del siglo XIX. Antes que crítico, fue poeta en *El Perú Ilustrado* (1887–1892; 1895–1896), pintor de marinas, retratos, entre otros temas, aunque en realidad, su aspecto multifacético[141] sobrepasa el campo artístico. Como poeta, se conservan fragmentos de una colección de sonetos decasílabos titulada *Cuadros de oro*, publicados en *Iris* (1893–1894), entre ellos *La fe perdida* (1894), dedicada a Clemente Palma, y *Allegro* (1894). Asimismo, *En el Teatro* (1896) fue remitido desde Roma para su publicación en la revista tacneña *Letras*. Hacia 1896 se establece en Italia gracias al patrocinio del presidente Nicolás de Piérola[142]. Se hizo corresponsal de *La Nación* (1870–) de Argentina, espacio donde realizó crítica artística desde Londres y París. Posteriormente retorna a Lima y abre una diversidad de proyectos culturales y comerciales. En 1905 gesta la revista *Prisma* (1905–1907) con el escritor Julio Hernández, publicación donde, junto a *La Prensa* (1913–1980) y *Variedades* (1908–1932) desempeña como crítico.

---

[141]Larrañaga fue "[…] diplomático y cónsul, literato y corredor de cuadros, periodista y crítico de arte, conferencista y agente comercial, corresponsal de diarios y revistas y tendero, judío errante y agente de anuncios, fotógrafo y accionista de empresas industriales, grabador y repórter. Hoy es empresario de cinematógrafo". Palma (1909b). La última referencia trata sobre el cine Gaumont, que funcionaba en el Teatro Olimpo.

[142]Sugerido por Palma (1909b). Zanutelli inquiere que, la razón de la carga multifacética en Larrañaga, reside en evitar la derrota económica y social ante las diversas necesidades vitales. Conectando esta idea con la de Castrillón (1980), Larrañaga se sitúa en el punto central de las aptitudes del diletante en el decoro del posicionamiento social sobre el ejercicio de profesiones, sobre todo, la estrechez entre pintar y criticar.

El afán por las instituciones artísticas, la promoción artística y su labor crítica se emparentan. Larrañaga desarrolla el ejercicio del criterio ante la observación constante del asistir y dialogar con los artistas en sus talleres, la compra efectiva de obras de arte[143], la educación estética a un amplio público tras la crítica, y el fomento de espacios de enseñanza y apreciación artística. También desde el ámbito comercial Larrañaga rompía esquemas. Junto a Luciano y Carlos Cisneros, gestionó la tienda Smart[144] en la calle de Baquíjano. Según Cabotín, los tres combatieron "prejuicios ridículos" al establecer una *boutique* dedicada a objetos importados como sedas, encajes, perfumes en frascos de cristal para una mujer moderna. Es curioso para el escritor[145] notar una doble naturaleza en Larrañaga: agrio y ardiente en sus escritos pero ameno y ocurrente con su almacén. De hecho, podría entenderse esta equivalencia bajo el concepto de equilibrio calificado por Saldaña (2020, p. 8) como el puente entre la aptitud profesional y el prospecto ideal de obra artística. Como periodista, alcanzó una función importante como secretario de la Asociación de la Prensa Peruana de Lima, cuya presidencia recayó en el escritor Abelardo Gamarra. Como empresario, Larrañaga gestionó el Cine

---

[143]La revista *Variedades* reprodujo *Chair D'Or* [Carne de oro] de Daniel Hernández, propiedad de Federico Larrañaga. La obra está acompañada de una breve crítica por el propietario. Larrañaga, 1908c, p. 524. En la actualidad forma parte de la colección del Museo de Arte de Lima.

[144]Cabotín, 1906, s. p.

[145]Cabotín amplía las referencias sobre Larrañaga: "poeta lacrimógeno, más tarde pintor y burócrata, y después, en sucesivos avatares, diplomático, periodista, fotograbador, y *globetrotter* impenitente e incansable" (1906, s. p.). De acuerdo a sus autorreferencias desde sus poemarios adolescentes, Cabotín y Larrañaga personifican a Rubén Darío y Salvador Díaz Mirón, respectivamente. De forma circunstancial, la ilustración que encabeza el artículo fue realizada por Teófilo Castillo. Larrañaga también formó parte del jurado calificador del concurso de caricaturas de la revista *Variedades* en 1909, junto a Clemente Palma y Federico Blume. De los 42 trabajos presentados, solo 27 se aprobaron en segunda instancia. Las cuatro obras finalistas —*Exposición*, *Nudo*, *Desenlace* y *Confidencias*— fueron del pintor Francisco González Gamarra (bajo los seudónimos de Tito Blay y Rut Facci). A pesar de enviar sus obras antes de ingresar a la revista como caricaturista, quedó fuera de concurso, no sin antes precisar el jurado que simbólicamente ocupó el primer premio. En una nueva elección, Luis Ugarte (Pipo) y su obra *No todo verso es mentira* obtuvo el primer premio, 10 libras oro, por el análisis psicológico y la intención histórica reflexiva, mientras que el segundo lugar lo obtuvo Reynaldo Luza (Charles) por su acuarela *Buena advertencia*, cuyos tonos son admirables para su reproducción. Finalmente, el tercer lugar fue para Carlos Holguín y Lavalle (Amil), por una caricatura del presidente Guillermo Billinghurst. El crítico se encargó de explicar los criterios valorativos del jurado calificador. Entre los puntos consignados, recrimina la calidad de las muestras exhibidas, ya que a su juicio no califican en estricto como caricatura en tanto deformación fisonómica, interpretación satírica o estudio psicológico, sino dibujos (Larrañaga, 1909j, p. 1022). Aquellos bocetos, impertinentes por el tenor del concurso, no le resulta desagradables, sino por ser muestrario de dotes técnicos, ademas de rescatables por ser producidos en un concurso inédito para el escenario artístico local.

Gaumont, en la sala del Teatro Olimpo, a través de la importación de una novedosa maquinaria proveniente de la casa parisina Gaumont, donde la burguesía gozaba de las sofisticadas proyecciones cinematográficas, pero también los niños pobres y huérfanos de Lima y Miraflores, a los que obsequió una función (De jueves, 1909, p. 1414). No causa asombro este suceso ya que su filantropía lo convirtió en defensor de los desahuciados con una moral inquebrantable. Apoyó a los "incógnitos[146], pero patriotas sanos", referencia a los soldados que "no lucen nombres conocidos, ni son miembros de la sociedad", usados como "carne de cañón", instrumentos políticos de legitimidad ante conflictos bélicos, "pero [que] van con el ardor más noble y con el respeto más intenso, a luchar hasta morir por la Patria" (Larrañaga, 1910, p. 3). También fue dedicado con la infancia, como el caso de los niños cuyas prácticas militares avizora se transformen en una sola fuerza, "que luchen por el mismo porvenir y ellos signifiquen la regeneración de la patria" (Larrañaga, 1908d, p. XII). La convicción esperanzadora de una "estética [integral] de la vida" favorable para el país reside en su cita final: "alumbremos y fructifiquemos, pues, a esa nueva y ardiente generación" (Larrañaga, 1908d, p. XIII).

En su faceta de conferencista, realizó dos ponencias en el Centro Artístico Universitario de la Universidad de San Marcos, sobre la estética moderna del francés Augusto Rodin y el credo artístico del Prerrafaelismo, la predilecta escuela inglesa de pintura de Larrañaga. En 1910 fue encarcelado por motivos políticos en la penitenciaria de Casamatas, en la Fortaleza del Real Felipe del Callao. Recuperada su libertad, y convaleciente de una enfermedad crónica, Larrañaga emigró a Europa mediante el vapor Mantaro, en medio de distintos agasajos fraternales. Murió el 23 de octubre de 1911, en un sanatorio escocés.

Reconocido por sus coetáneos como pintor *amateur*, en la nota necrológica de Clemente Palma en *Variedades* (1908–1932) el 28 de octubre de 1911 fue denominado como "el

---

[146] El ensayo sobre los incógnitos es disímil en la producción intelectual de Larrañaga porque fue publicado en *Los Parias* (1904–1910), periódico anarquista, liberal y anticlerical —lo cual refiere sobre su posición abiertamente opuesta al gobierno civilista de Augusto B. Leguía— en el contexto de la defensa de la soberanía nacional frente a los ataques ecuatorianos sobre las legaciones peruanas en Quito y Guayaquil. El texto también fue reproducido en *Variedades* (1908–1932), en el sexto número extraordinario, el 13 de abril de 1910.

más distinguido escritor y crítico de arte, o mejor dicho el único merecedor de este título que hemos tenido"[147]. Esta referencia desde la tribuna que tuvo, aunque se tratase de un respaldo profesional, define la aceptación por un bloque intelectual limeño importante como crítico de arte original. Lo significativo de la constatación de su naturaleza fue que, a Larrañaga, a pesar de ser discutido y censurado, aplicaba severidad, apasionamiento[148] y sinceridad, condicionales para el oficio predilecto, constituyéndose como voz autorizada en arte para sus contemporáneos.

Larrañaga resalta porque en plena actividad como crítico, funda su propio semanario denominado *Siluetas* (1908), una tribuna emparentada al éxito comercial de *Variedades* (1908–1932) e *Ilustración Peruana* (1909–1913), provenientes de la casa editora Manuel Moral. De formato editorial de tipo *magazine*, como director artístico selecciona las líneas temáticas para la revista, las cuales están en consonancia con su crítica[149]. En la práctica también fue fotógrafo–reportero, aunque es notoria la prioridad por captar la imagen furtiva antes que la calidad resolutiva y compositiva. Entre los ejemplares se pueden citar las vistas de espacios y tipos sociales del Manicomio de Lima [Hospital Civil de la Misericordia], al cual ingresó junto al escritor Manuel Bedoya (1908a); los interiores del Barrio Chino en Lima, incluso, como parte de notas policiales como la cigarrería del señor Gutiérrez en la calle Bodegones, victimada por la mafia italiana, al cual asiste acompañado de Clemente Palma y José Gálvez. Como artista, se conocen dos obras firmadas bajo la rubrica F.L. y reproducidas en *La Neblina*

---

[147]Palma, 1911, pp. 1303–1304. Véase también Palma 1909d.

[148]Larrañaga diferencia dos rutas en el ser humano social, formarse como ciudadanos verdaderos o ser diletantes, precisando que estos últimos condensan los males éticos y cívicos de los valores sociales. "Que sean ellos, los que nosotros debimos haber sido, los que quisimos ser, secretamente: soñadores del ideal, ciudadanos verdaderos y no *diletantis* ingenuos, mediocridades de la vida, egoístas, desertores del bien, inhumanos, todo lo perverso y lo indigno, que puede encerrar el corazón del hombre" (1908d, pp. XII–XIII).

[149] Herrera comenta que Larrañaga, estando en Londres, declara en correspondencia privada que entre sus planes estaba formar un periódico original en Buenos Aires, con matices culturales peruanos y de colaboraciones compatriotas. Siempre enfático en los proyectos editoriales, Larrañaga planeó escribir un libro sobre arte contemporáneo a partir de las obras del Museo de Luxemburgo y otro sobre "excentricidades" —cercano a la psicología de tipos sociales representativos de Lima— revelada por Clemente Palma.

de 1896*:* el busto alegórico del poeta argentino Olegario Víctor Andrade[150] (1839–1882) (Fig. 49), con una lira y textos poéticos apilados entre laureles; y un paisaje marino[151] (Fig. 50), que deja notar tras un detalle agreste una puesta de sol sobre un mar calmado y una pequeña embarcación.



Fig. 49. Federico Larrañaga. *Retrato de Olegario Andrade* (1896). Reproducido en *La Neblina* (2).

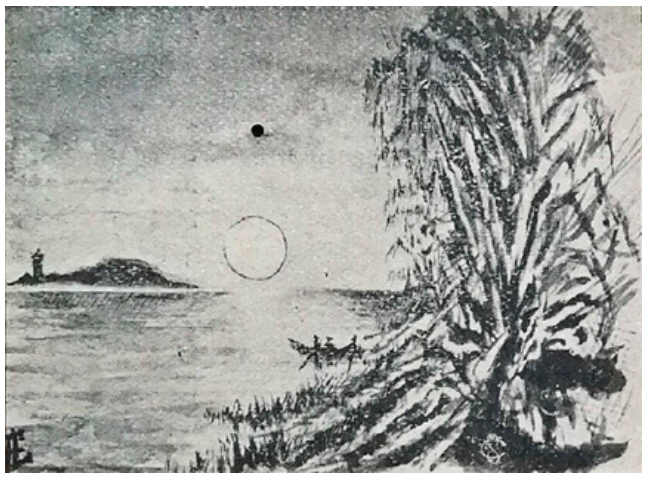


Fig. 50. Federico Larrañaga. *Sin título* (Marina) (1896). Reproducido en *La Neblina* (2)

Entre las categorías que aplica Larrañaga correspondiente a la línea editorial y la crítica de arte se encuentra la excentricidad, lo colectivo, el carácter multifacético, el anonimato y la verosimilitud. Sobre lo primero, al hacer un ensayo sobre Palas, artista ecuatoriano dedicado a restaurar obras de arte, alude a la contradicción de "resanar heridas", sobre todo por el tratamiento natural de recuperar los rasgos de aflicciones de figuras cristianas (Larrañaga, 1906e, pp. 474–475). Palas "devuelve la vida" a obras de arte, juguetes y utensilios domésticos, lo cual crea una brecha muy delgada entre la producción industrial, el trabajo artesanal y la práctica artística sobre el objeto artístico, asimismo, junto con la idea del anonimato integrado a la pieza donde sucede un nuevo

[150] La obra está adjunta a una nota Olegario V. Andrade escrita por la redacción.

[151] Acompaña el poema *Hacia una isla* de José Santos Chocano.

productor y la obra se reconstituye a números variables. En ese sentido, se expone su naturaleza diletante al exceptuar o ser furtivo en el análisis del objeto de arte especifico, como sucede en el ensayo sobre Palas. No amilana ni reduce la intención del texto, pero sí se personaliza hacia una reducción estilística que colinda lo literario.

Respecto a la categoría de multifacético, que puede modularse como la actividad multidisciplinar, Larrañaga acoge desde una mirada psicológica enlaces con su propia trayectoria a diversas personalidades, directa e indirectamente. Entre los nombres se consigna a Leonardo da Vinci[152], Pedro Paulet Mostajo (1874–1945) y Carlos Baca Flor, este último por sus proyectos sobresalientes en la pintura y la escultura.

Los siguientes apartados subdividen campos de atención sobre la pintura nacional, la escultura, la arquitectura, el arte moderno, y consideraciones entorno al patrimonio, la academia y el museo.

3.2.1. La pintura nacional

Sobre Daniel Hernández[153], el crítico celebra que se identifique como artista peruano antes que español, a pesar de reiterarse la cancelación de las becas y su desacreditación oficial. Larrañaga plantea una contradicción: aunque actualmente represente al país, no existen las condiciones de correspondencia ni reciprocidad porque su seguimiento, adquisición e instalación de sus obras en el Perú, es intermitente debido espacio a la cautiva presencia estatal. Por ese motivo fue importante la reproducción del lienzo *Voluptueuse* (1911) (Fig. 51) en febrero de 1911 en la revista *Ilustración Peruana* (1909–1913), ya que simboliza la difusión comercial del arte y auspicio al artista nacional que tendió Larrañaga.

---

[152] "Leonardo da Vinci, más que pintor, que escultor, que técnico, que anatómico, que joyero, más que hombre universal y alquimista, es el gran maestro de la sonrisa". Larrañaga, 1905e, p. 15.

[153]Larrañaga, 1905a, p. 18.



Fig. 51. Daniel Hernández. *Voluptueuse* (1911). Reproducido en *Ilustración Peruana* (77).

Muestra a una mujer reposada, con sonrisa cautivadora, vestida de paños trasparentes, casual motivo compositivo que en la pintura francesa toma el nombre de *perezosa*. Larrañaga lo define como pintor de género, galante, sentimental, "industrial" para los clásicos. Admira la sensibilidad de lo verosímil al disponer a sus modelos en espacios y conductas usuales de la pintura cortesana (Larrañaga, 1906c, p. 1197). Según el crítico, Hernández refina la tradición de la pintura de género holandesa de acuerdo a las condiciones del gusto francés (véase Anexo 3). Lo interesante es la equivalencia que Larrañaga aplica sobre el pintor al emparentar su destreza técnica con la de varios artistas contemporáneos: "Es sentimental como Marcus Stone, sicólogo como [William Quiller] Orchardson, vívido como [Charles Joshua] Chaplin y [Henry] Ryland, y a veces escéptico, como Toulouse Lautrec" (1905a, p. 18). Para este momento, ocurre la

habitualidad de Hernández en el comercio artístico parisino al referírsele sobre las labores de "bohemio" que tuvo: ilustrador en el *Balzac* de arte, autor de reclames —la española que enrolla un cigarro Job— y como decorador. Además, sus obras fueron reproducidas por las casas comerciales Valadon y Goupil & Cie, encargadas de la amplia masificación de grabados y fotografías. Larrañaga lamenta que, a diferencia de sus adquisidores habituales, los millonarios americanos, no existan connacionales capaces de "repatriar" alguna obra de Hernández, cerrando su artículo con una doble dificultad, la ausencia de voluntad y oportunidad, es decir, criterio y capacidad adquisitiva. Larrañaga demuestra una reacción consecuente en su artículo, la compra de una *Perezosa* (1906) lo cual constituye un impulso por la "repatriación" de artistas nacionales, lo que también significa democratizar el gusto por el "redescubrimiento" al público local y la promoción del comercio artístico con tintes patrióticos.

Sobre el pintor Luis Astete y Concha hace una crítica incisiva. La denominación de pintor "oficial" es despectiva con el tratamiento académico pésimo, a lo cual insiste que el pintor tiene una predisposición para ese tipo de factura, mientras que, sugiere que los artistas afiliados a la estética oficial tengan condiciones desde una autoconciencia, percibido a través de una factura verosímil "mediocre" de la fisonomía. Al referirse a ello pone en los mismos términos a referentes históricos como Evaristo San Cristóval y León (1848–1900), docente, litógrafo y retratista de personalidades ilustres locales. Es sarcástico al referirse que ante esa gloria nacional nadie se ha atrevido a realiza una crítica, entendiendo que es la parte final de proceso artístico, el balance analítico sobre su trascendencia. Mas que desprestigiarlo, Larrañaga admira el valor del retrato, la carga familiar adherida, el porte social, la destreza técnica y valor económico, considerándolo como un género especial, demostrado a través de los artistas referenciados. La pintura de Astete, según Larrañaga, es homogénea y monótona, sin variantes; es "mediocre". Esta consideración puede notarse en los retratos pictóricos basados en modelos fotográficos, que, si bien era usuales en la época, tendieron a varias críticas por la estrechez del color y creatividad compositiva. Al margen está la consideración sobre la educación artística recibida, al conocerse que Astete y Concha

estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (Ugarte, 2005, p. 29), lo cual no le inhibe del tratamiento convencional sobre la retratística y el tema de género. Ejemplo de lo primero es el retrato de Adelinda Concha y Concha, filántropa y benefactora de los concursos homónimos en Lima.

Consagrar la *marina* denominada *La Herradura* (1909) del vicario anglicano Arthur Miles Moss (1873–1948) (Fig. 52), significó elevar al pintor de paisaje como un humanista moderno, dedicado a las verdades universales y misterios ignotos antes que el valor monetario (Larrañaga, 1909h, p. 523). Por paradójico que fuese, vislumbra su esencia —no sin antes mediar el concepto de *amateur*— en el pintor Enrique Domingo Barreda (1879–1944)[154].



Fig. 52. Arthur Miles Moss. *La Herradura* (1909). Reproducido en *Ilustración Peruana* (22).

Lo denomina como "simple aficionado" a pesar de obtener el primer premio del Concurso Concha de pintura con *Itálica* (1909) (Fig. 53). No lo martiriza pues esa condición resulta la base del prospecto de artista premiado por perseverancia gracias a una composición meditada, con voluntad de estudio serio hacia una nobleza de artista.

[154]Larrañaga, 1909a, p. 19.



Fig. 53. Enrique Domingo Barreda. *Itálica* (1909). Reproducido en *Ilustración Peruana* (1)

Ve en él características de un pintor inglés, en la factura, el color, los trazos y el sentimiento, cercano a John Constable (1776–1836) y William Turner (1875–1851), es decir, de sobriedad y fantasía sincréticas. Guarda las prerrogativas académicas con un desborde de luz, entre planos simples y limpios, a pesar de reconocer que no practica la pintura al natural, ni estudio del dibujo, siendo uno de los pocos que han tenido mérito. Ante la ausencia, Larrañaga ve en Barreda la posibilidad de inventar una tradición pictórica a la par que convertirse en el exponente insigne del paisaje peruano. De ahí que resulte idónea la otrora exaltación de una marina por un pintor aficionado extranjero: trazar una competitividad profesional sobre un género por excelencia pertinente.

Si impulsar el paisaje nacional era complejo, la dificultad imperaba en modificar las condiciones instrumentales del retrato. Larrañaga estaba convencido en la desdicha del artista peruano dedicado al retrato comercial, sojuzgado a transar por la rentabilidad en menoscabo de una valoración subjetiva indeseada. Por ello, apuesta por el paisaje como

subterfugio de progreso. Sin embargo, el crítico no escapa del cordón umbilical eurocentrista. Barreda es un paisajista idílico, recrea espacios italianos idealizados —desde el viaje mental—, válido como lo hicieron William Turner (1875–1851) y Félix Ziem (1821–1911), admiradores de una Venecia ensoñada. Al brindar esas observaciones no desacreditó a las pinturas de Barreda como obra de arte, sino todo lo contrario, "es obra sincera, espontánea". Pero el pintor nacional definitivo de Larrañaga tiene que haber viajado a Europa y aprendido dibujo en una Academia. "Así lo deseo por el bien del arte nacional" (Larrañaga, 1909a, p. 19).

¿En qué sentido se cumple el "tránsito" entre lo diletante y lo profesional en Federico Larrañaga? En primer lugar, su predisposición multidisciplinaria hizo que no fuese dependiente del ámbito artístico en estricto. La consecutividad y la especialización de sus escritos de arte fueron compartidos con ensayos biográficos, excursiones periodísticas, poemas, crítica social y tópicos culturales de actualidad. Otro aspecto es que elude desarrollar el concepto de arte nacional, en relación a su trasfondo identitario, donde lo común para la época era sostener una postura participativa con la tradición estética del Perú prehispánico y/o virreinal. Existen obras como el óleo sobre la independencia nacional de Juan Lepiani y el proyecto escultórico a San Martín de Mariano Benlliure donde reclama una pertinencia nacional, pero solo fue desarrollado de modo eventual. A ello, es importante notar el número limitado de artistas y obras nacionales a los que observa, contraste notorio con el proyecto sostenido de estímulo artístico de Teófilo Castillo. Desde luego, la critica artística de Larrañaga es personalizada: si bien está ligada al gusto francés, donde se acepta el arte por el arte, sienta dialogo indirectos entre la factura moderna de Paul Gauguin, Daniel Hernández y Alberto Lynch; de trasfondo, mantiene la mirada trasversal de la cultura internacional sobre la nacional, mientras que su metodología incursiona en valoraciones comparativas y periodificaciones artísticas inusuales para los críticos locales coetáneos.

En otra instancia Larrañaga crítica al pintor belga Jean–Marie Guislain (1882–1969), que pese haber recorrido "brillantes academias y ricos museos"[155], se distingue por su deficiente técnica de aficionado. Aun así, el Gobierno peruano designó como su hospedaje y taller provisional al Pabellón gótico del Parque de la Exposición, hecho desproporcionado con las condiciones desfavorables para la práctica artística a pintores nacionales como Luis Astete y Concha, José Effio y Herminio Arias de Solís[156]. Por cierto, sobre los artistas locales tuvo desaprobación general. De Astete y Concha, Larrañaga indica que la severidad ni franqueza es síntoma de aversión, sino de profundo interés en el bien particular y social. Se hace efectivo el precepto "el arte es la moral de un pueblo", del crítico inglés John Ruskin, "el más grande y respetables de los críticos"[157], para reflexionar sobre la moral compartida entre los artistas que ejecutan obras pésimas y aquellos que las aceptan y admiran, en lugar de mostrar "el camino de lo bello y lo sano". Ruskin en *The Elements of Drawing* (1857) ya proponía reformular la psicología humana de plasmar la naturaleza real y no la que se cree ver; de hecho su lectura desde una concepción moralista del arte supone que la practica del dibujo natural capte la sensibilidad desde la honestidad.

Al tratar a Jimenez Larrañaga elude su facultad de escritor para centrarse en sus obras. De por medio analiza la capacidad adquirida de Jiménez, inscrito en la Academia Julien[158] y discípulo aventajado del pintor español Julián Oñate y Juárez (1843–1900), a quien define como una "medianía artística". Jiménez amanera el estilo de Oñate, aunque lleno de esfuerzos, mal instruido. Participante del concurso Concha, hizo dos obras: *El Penitenciado* (1891) y *El Pescador* (1893), este último exótico por el interés de apuntes

[155]Larrañaga, 1905c, pp. 20–21.

[156]Larrañaga, 1905c, pp. 20–21.

[157]Larrañaga, 1905d, p. 25.

[158]Larrañaga, 1896, p. 34

en la bahía del Callao[159]. Entre líneas el crítico sugiere que la enseñanza impartida por la tríada de artistas extranjeros sobre los pintores locales fue perniciosa. Oñate intenta parecerse al luminista español Mariano Fortuny (1838–1974), pero resulta falso, desproporcionado. Sobre la italiana Valentina Pagani de Casorati (1863–1919), profesora de pintura para señoritas, a pesar de su pincel delicado y especializado en la miniatura y naturaleza muerta sobre láminas de vidrio, Larrañaga la sintetiza de "estilo duro" para lienzos. No incluye al español Ramón Muñiz, parte de la triada de pintores europeos con talleres privados en Lima, pero es tácita. Ante esos maestros, Larrañaga denuncia la inactividad de canales directos para los artistas nacionales en las academias europeas. Ejemplifica la situación artística local desde Jiménez para situar que, en primer lugar, existe un problema entre la promoción artística y la reciprocidad en la reorganización de circuito artístico —artista, museo y academia—. En segundo lugar, los artistas becados difícilmente rinden frutos: en 1894 Jiménez fue auspiciado por el gobierno de Andrés Avelino Cáceres, pero no entregó obras paradigmáticas de la historia nacional; de forma similar, el crítico incrimina a otro becado, Juan Lepiani, la incorrecta interpretación histórica y errores compositivos de sus envíos como la *Proclamación de la Independencia* (1904) (Larrañaga, 1908g, pp. 105–106).

Larrañaga propone por primera vez un balance preliminar sobre la producción artística de Teófilo Castillo. Ello resulta interesante al comprenderse que se evalúa el ejercicio artístico de un critico en prospecto por uno legitimado disidente de la practica pictórica.

Antes que Castillo, Larrañaga determina que la aplicación de la pintura de paisaje nacional, desde marinas, valles y climas gélidos rompería con la medianía técnica de la enseñanza convencional limeña, amparada en la copia de estampas. Otro aporte

[159]En diversas pinturas, Jiménez recreó tipos afroperuanos en espacios interiores, en el marco acentuado de la pintura costumbrista e histórica. En la posguerra el tema aún tenía vigencia pues se sincronizaba con el resguardo identitario de la patria en reconstrucción. En 1894, la persistencia de tipos populares de estilo *panchofierresco* eran retomadas por el pintor Modesto Herce, quien en la tienda musical Niemeyer, en Mercaderes, exhibió una negra tamalera. Ese mismo año, en la sombrerería Crevani, Lepiani expuso su óleo sobre la Guerra Franco–Prusiana, suceso europeo cuya gráfica fue referencial para diversas composiciones entorno a la Guerra con Chile. Otro de los artistas contemporáneos con temática nacional fue el pintor lambayecano José Effio (1856–1914), reconocido por su participación en exposiciones a fines del siglo XIX, pero de quien Larrañaga rezagó de comentario alguno.

sustancial fue señalar que también debiesen evocar referencias históricas nacionales y la "original mitología de nuestro pasado incaico", el cual curiosamente ve reflejado en Gauguin (Larrañaga, 1905b, p. 23), pero cuyo eco disonante no recayó en algún pintor nacional.

A través del pintor Juan Lepiani afronta un problema, la potencialidad del tema histórico como constructor de identidades colectivas y el cuestionamiento de los mecanismos de estímulo artístico oficial. El criterio de la verosimilitud, en un balance de la interpretación y originalidad compositiva, se expusieron en temas históricos tratados por Lepiani y el pintor Carlos Baca Flor. El óleo *Proclamación de la Independencia* (1904) del primero incumple con el rigor de la fidelidad histórica, evocación arbitraria de trajes, posturas y composición espacial. Por efecto, la selección del tema ante las deficiencias técnicas resulta una muestra antipatriótica por el decoro corrompido hacia los referentes memoriales, mientras que la pensión a un artista nacional que no cumple con las condiciones estéticas selectivas pasa a ser un síntoma antipatriota. Al margen de las diferencias con los agentes vinculados al artista, principalmente la esfera gubernamental, existe la insatisfacción sobre el óleo que le hace cuestionarse la permisividad de criticar obra alguna, y es que al no hallar ningún elemento rescatable, solo defectos, renuncia a valorarla.

El caso opuesto sucede con Baca Flor, de quien Larrañaga asegura posee mérito moral, pues mantuvo la fidelidad patriótica ante el oportunismo chileno de brindarle una beca de estudios al extranjero a cambio de su nacionalidad. El complemento a su predisposición nacionalista está en el factor técnico pues su lenguaje académico muta hacia la pintura moderna, reflejado en sus obras de la Academia de Bellas Artes de Santiago (1882–1886) y su estancias intermitentes entre el Regio Instituto di Belle Arti de Roma, la Académie Julian de París (1893) y la Académie Colarossi (1894) (Kusunoki, Majluf y Wuffarden, 2013, p. 218–222).

En Nueva York, Larrañaga visita a Baca Flor en su taller, donde le muestra sus cuadros, catalogados por el crítico como producidos "durante su primera etapa de aprendizaje",

caso doblemente atípico debido a que Baca Flor concebía al objeto artístico como un elemento idílico y restringido, ya que no permitía su exhibición ni compra; y en segunda instancia, ambos trabajos, *Cabeza de estudio* [Anciano] (c. 1892) (Fig. 54) y la *Mujer del anillo* (1899) (Fig. 55) fueron realizados luego de 1890, tras la tercera estadía del pintor en Europa, entre las regiones de Italia, España y Francia, donde transita entre la praxis académica y la pintura moderna francesa. Ambos retratos mantienen los detalles fisonómicos remarcados y verosímiles, pero la diferencia gradual es la pincelada irregular que envuelve detalles corporales y atributos, aspecto más notorio en otros cuadros conforme acabe el siglo[160].



Fig. 54. Carlos Baca Flor. *Cabeza de estudio* [Anciano] (1892). Óleo sobre lienzo. 75 x 40.5 cms. Museo de Arte de Lima.



Fig. 55. Carlos Baca Flor. *Mujer del anillo* (1899). Óleo sobre lienzo. 71.5 x 42.5 cms. Museo de Arte de Lima.

Con Baca Flor existe un doble evento, la apreciación de la escultura, limitada por recursos conceptuales y técnicos, y la disertación sobre su pintura, en su taller durante

[160] De acuerdo con Villegas (2016), después de 1894 Baca Flor practica el trazo suelto y empaste a los rostros, antes limitado a los contornos.

su paso por Nueva York, escala a Londres, en febrero de 1911. De hecho, lo imponente que encuentra Larrañaga sobre Baca Flor es el éxito comercial de su pintura y los lazos sociales arraigados en Estados Unidos, entonces prospera cuna del mercado mundial, condiciones contrastables con la realidad sociocultural y artística que el crítico observa en Lima.

El artista innato y el diletante artista se perciben en una sola nota denominada *Medallones*, donde trata sobre Julio Málaga Grenet (Fig. 56), caricaturista novel, junto a Miguel Miró Quesada (Fig. 57), artista diletante, modisto y dibujante (Larrañaga, 1906a, p. 20).



Fig. 56. Julio Málaga Grenet. Reproducido en *Prisma* (9).



Fig. 57. Miguel Miró–Quesada. Reproducido en *Prisma* (9).

Es importante consignar que Miró Quesada, de familia oligárquica, tiene el acceso disponible al hipódromo, clubs, salones y balnearios, por lo que Larrañaga determina bondades de cronista social, lo cual sustenta el planteamiento de Castrillón (1980) sobre los espacios pertinentes de los sectores sociales tradicionales y pudientes que participan de la práctica y escritura sobre arte. Definido como excéntrico, Miró Quesada funge también como restaurador, o en los términos de Larrañaga, un "resucitador", al arreglar

prendas tejidas y decoraciones de interiores. Sobre su naturaleza, la consigna satírica de burlarse de los demás la reemplazó por el que se vea burlado, asumiendo él mismo ser objeto caricaturesco por la excéntrica confección de trajes extravagantes ante la rígida percepción social tradicional sobre esta actividad.

Sobre Málaga Grenet, Larrañaga resalta los dotes para el dibujo y la caricatura, con un desempeño que avizora nuevos triunfos más allá del país, lo cual se cumple al viajar a Argentina en 1909 (Rivera, 2004, p. 15). Pero la cuestión que alude el crítico es la irónica forma de aprendizaje recibida. Larrañaga esboza una crítica muy ardua sobre el pintor Luis Astete y Concha, maestro de Málaga Grenet, al referir que el discípulo tuvo una "ausencia profesional", por aprender con un pintor calificado de formación autodidacta, concepto transversal solicitado por el aporte oficial y enseñanza bajo estructuras óptimas y continuas. En esos términos, Málaga es producto fortuito del azar y de aquel estímulo espontáneo llamado habilidad artística que gravita en Lima e ilumina a unos cuantos elegidos, los cuales están predestinados al escape/exilio por subsistencia.

> Málaga es excepcional; solo se ha transformado, sin maestros, sin reglas, sin medios y hasta sin cariño al trabajo; a fuerza de luchar y de querer vivir, presionado, alentado, cediendo, ha concluido por hacerse un nombre, un artista —en este centro tan ingrato— y cuando sea ha sentido fuerte, capaz de arriesgar el dulce vivir de Lima, se marcha decidido a triunfar en otros lares, donde, seguramente, resultará lo que es, dorará su valor y aprenderá lo que le falta…[…]
>
> Si Málaga se va, es porque no hemos sabido guardarlo; y hace bien, pues nada existe más desalentador y mortificante, que vivir en casa agena [sic]. (Larrañaga, 1909f, p. 710).

3.2.2. Escultura

Casi cinco décadas después del emplazamiento de la escultura ecuestre de Simón Bolivar en la Plaza de la Inquisición en 1859, la otra figura significativa tras la

independencia peruana, el General José de San Martín, fue motivo de disputas estéticas entre tradicionalistas y modernos por su configuración monumental en el espacio público de Lima. Larrañaga trazó opiniones contrastables sobre las imágenes heroicas propuestas para el héroe argentino. En 1906, ante el donativo del empresario y general peruano Lorenzo Perez Roca a la Municipalidad de Lima de la efigie marmórea y pedestre de San Martín realizado por el escultor Lorenzo Rosselló hacia 1890, el crítico expuso sus objeciones en distintos momentos.

Según Monteverde (2019)[161], Larrañaga objeta que se trastoque la raigambre simbólica áurea inferida del hecho histórico fundacional con la connotación funeraria activa a través de ejes ornamentales y materiales, sumado a las desproporciones organizativas entre las figuras centrales y secundarias. De hecho, Larrañaga desaprueba el cúmulo de referencias simbólicas alrededor del San Martín marmóreo, porque disuelve el aspecto protagónico del corpus heroico, como la inclusión arquitectónica del obelisco y el ángel luctuoso, ambos sobrepuestos. No está exento del problema la idea del lugar especifico para la escultura monumental. Mientras que la retórica visual del monumento a San Martín, instalado en la Plaza de la Exposición en 1906, se bifurca entre el concepto original de Roselló, muerto en 1901, y la reformulación modernista del escultor Nicolli[162], maestro suyo y ejecutante de las partes complementarias, no asume en conjunto todas las perspectivas posibles, en tanto que la maqueta de Baca Flor, aunque incompleta, es autogenerativa; orquesta aspectos visuales para una perspectiva nueva. El autor estuvo persuadido por obras románticas francesas[163], cuya idea trasversal resulta una inmersión radial e intimista con el público, sobre una base trapezoidal pequeña, inmediata a la perspectiva natural del espectador. La tesitura no es un

[161] Como antecedentes correlativos, Monteverde (2019, p. 58) rastrea las conexiones históricas de la opinión pública sobre la función verosímil de héroe, como sucedió con la escultura broncínea de Francisco Bolognesi por Agustín Querol. Fue significativo el vapuleo mordaz de Manuel González Prada, quien en lugar de reconocer a un héroe a punto de ofrecer su vida, detecta en la escultura de Querol a un ebrio abatido, cabizbajo por la inclusión de una bandera apócrifa a la que se sujeta Bolognesi. En general, asunto homologa la rigurosidad iconográfica asociada a la memoria patriótica que se preestablece con San Martín.

[162] Según Monteverde, luego de la muerte de Roselló, Nicolli estuvo a cargo de la base monumental y la escultura de la Victoria (2019, p. 69).

[163] Monteverde sugiere a Delacroix, Gericault y Rochegrosse (2019, p. 105).

problema. Larrañaga cree que las secciones inacabadas, más que errores técnicos, simbolizan la furtiva vida contemporánea.

Al margen de todo, se reconoce que el tema no es exclusividad de estetas y artistas, pero sí de un público interesado proveniente de diferentes ordenes profesionales en el que prepondera, como bien participa Larrañaga, con un férreo sentimiento patriótico: "¿Quién no siente ante este simple bosquejo de lo que será la gran obra, erguirse en sí el sentimiento patriótico, ante ese arranque de grandeza escultural y de inspiración histórica?" (Larrañaga, 1906d, p. 443).

La novedosa tipología propuesta por Carlos Baca Flor, bajo el seudónimo de *Liberté, Egalité, Fraternité* (Fig. 58), funcionó como respuesta ante el convencionalismo de la estatuaria pública limeña contemporánea, que incluso, podría resituarse al bronce ecuestre de Bolívar en la Plaza de la Inquisición en 1859. La propuesta del San Martín amerita opinión porque, ademas de ser producto de una doble condición excepcional (pintor–escultor), aspecto deseable de Larrañaga, concierta a una personalidad trascendental de estricta pertinencia patriótica a manos de un artista peruano.



Fig. 58. Maqueta bajo el seudónimo *Liberté, Egalité, Fraternité*, para el concurso al monumento a José de San Martín. Reproducido en *Actualidades* (152).

Para Larrañaga, el concepto original es perdurable en tanto las composiciones que evocan arquetipos como una estatua ecuestre son inferiores por su repetición y carecen de belleza. La pasión extática del público sobre la base del patriotismo es fundamental en la visión del crítico, implica la educación del gusto alejado de lo corrupto y afín al bien moral. Está abarrotado de ciudadanos escultóricos próximos, es decir, sin niveles de distancia socio–histórica, salvo la superposición focal del libertador como vigía, aspecto que recuerda el precepto de John Ruskin sobre el *cicerone*–guía como componente esclarecedor del oficio crítico. De acuerdo con Monteverde (2019), según la clave de Larrañaga (1906d), en diálogo con el artista en su taller de Montparnasse, Baca Flor aspira una obra de tema histórico–nacional paradigmática, presuntamente incaico, pero infructuoso por temas económicos y el intermitente respaldo oficial al artista. La exigencia sobre obras nacionales, los estudios preparativos como modelados en yeso, estudios en carboncillo y "documentos incas", en relación a bosquejos de *ñusta*, vestuarios, enseres, entre otros, no necesariamente fueron empleados. El vínculo pintura–escultura a nivel compositivo reside en el óleo *El rescate de Atahualpa* (1896–1898), donde la disposición compositiva abigarrada del Inca encumbrado como vigía simbólico fue el fragmento replanteado en la maqueta monumental de San Martín.

De cualquier forma, la discontinuidad de un gran objeto escultórico o pictórico estaba supeditado a un gasto económico proporcional de acuerdo al contenido temático, el cual decidió proponerlo a través de un solvente concurso público, y entronizado en un espacio institucional de la ciudad. Sin embargo, el resultado no prosperó. El criterio de pertinencia sobre el personaje respecto al grado de interpretación ideal "que solo un connacional puede cumplir" se concreta en sus términos: "[…] solo un peruano podía interpretar una idea noble y heroica de nuestra historia" (Larrañaga, 1906d, p. 445). Esta

resulta una premisa conceptual sobre lo nacional pretérito a Teófilo Castillo y planteado por algunos críticos de transición de siglos[164].

El tradicionalista Ricardo Palma entró en divagaciones con Larrañaga sobre los límites históricos interpretativos del General José de San Martín. Palma interviene por tratarse de un tema histórico significativo del que se atribuye pertinente, aunque desiste abordar de la obra de arte y estética. Coincide con Larrañaga en la preferencia por un San Martín discursivo en la Plaza Mayor, más apegado a la representatividad nacional de la escena seleccionada, que a una arquetípica estatua ecuestre carente de valor patriótico. Al margen de ello, sobre la propuesta escultórica de Mariano Benlliure, Palma aplica un criterio de verosimilitud: en tanto se represente a San Martín a caballo por la cordillera de los Andes chilenos no es apropiada porque no corresponde un hecho histórico análogo: San Martín no cruzó los Andes peruanos (1908a, p. 2). Larrañaga distingue ademas de una "chilenofilia" en la primera maqueta por trasgredir el factor sublimado del patriotismo al disponer al héroe "nacional" en un espacio activo de competencias geopolíticas y el ausente compromiso patriótico por ser español. Es imperioso considerar que Larrañaga subvierte la nacionalidad argentina del Generalísimo para acondicionarla a un enfoque historicista peruano.

La segunda maqueta de Benlliure (Fig. 59) es descrita por Larrañaga:

> es un San Martín sobre un deshielo, caminando al paso, sobre un corcel cansado pero hermoso. El héroe saluda con la diestra, levantando el rostro, vestido de etiqueta, la espada al cincho, ajustando las bridas con la siniestra, y apoyando los pies sobre nítidas estriberas (1909i, p. 1017).

En cualquier escenario, la interpretación histórica es insatisfecha para el critico porque no se amolda a la pertinencia del patriotismo deseado. Más aún, parte del comentario de Palma se centra en minucias iconográficas como la inclusión errada de la

---

[164] Véase Villegas (2006, 2016) y Paitan (2019). Villegas (2006) expone registros de búsquedas para configurar símbolos, materialidades, espacios e instituciones sobre lo nacional en el arte peruano a raíz de problemas políticos como la posguerra con Chile y los enfrentamientos con el Ecuador. Se señala la crítica de Francisco Mostajo en 1901 sobre un acervo nacionalista percibido en un dibujo al carbón de Belisario Rivero con una alegoría de las provincias cautivas, Tacna y Arica, ambas en abandono; así como las impresiones desde provincia sobre el paisaje natural, tipos sociales y temas históricos, por José Otero con vistas sobre Tarma, Juan Guillermo Samanez con costumbres andinas como *Huyhuachu* y José Effio y Juan Lepiani, sobre escenas de la guerra peruano–chilena (2006, pp. 28–32).

capa que rodea al libertador, cuando para la proclamación de la independencia no poseía este objeto. Esta observación demuestra la latencia del criterio de fidelidad histórica en la idoneidad de los objetos artísticos públicos, asunto que para Larrañaga podía relegarse si congregaba un concepto original trascendente. Sobre la representación del vestuario moderno en la escultura contemporánea, Larrañaga[165] se ampara del crítico francés Robert de la Sizeranne[166] para tipificar que, desde Fidias hasta Rodin "ningún escultor verdadero, ha conseguir suprimir la sinfonía de los pliegues y adoptar el ropaje moderno". La pauta usual de la escultura moderna era suprimir la severidad del traje moderno y optar por lo antiguo porque le confiere más efectos visuales mediante los pliegues, los claroscuros y el movimiento curvilíneo en la superficie. Sin embargo, con Rodin se posibilita utilizar el vestuario moderno superando las deficiencias perceptivas de las texturas y luces. Respecto a la imagen del libertador San Martín, Larrañaga fue tajante con que, a excepción de la maqueta de Baca Flor, los demás proyectos no lograsen percibir al ideal popular, mesiánico, mistificado la figura simbólica utilizada, aunque atípica desde la literalidad del hecho histórico —pretender una reconstrucción fotográfica verosímil del evento—. Por ello, las descarta por incurrir en esa solicitud vaga de ser una "glorificación de sujeto banal, alegoría de almacén, exportación equivoca para el rastaquerismo artístico de Sud–América"[167].

Frente a la oficialidad, la estatuaria convencional habilitada en el espacio público, y el síndrome de la firma europea como respaldo legítimo de calidad, Larrañaga censuró la irregular selección de artistas foráneos, que anula el criterio patriótico de pertenencia y configuración absoluta de lo verosímil. Esto sucedió tras cancelarse el concurso para el monumento a San Martín donde resultó virtualmente ganador Baca Flor, respaldado por el público burgués y la crítica, para luego ser

---

[165]Larrañaga, 1906d, pp. 443–445.

[166]Sizeranne siguió la estela de Ruskin en la defensa del grupo Prerrafaelita y los impresionistas, a través de la publicación de textos analíticos sobre su crítica como *Ruskin et la religion de la beauté* (1897).

[167]Véase Sizeranne, 1904.

reemplazado por el proyecto del español Mariano Benlliure[168]. No esta demás apelar que Baca Flor recurrió a la gestión interesada de influencias para sonar como primer candidato[169]. De cualquier forma, a la opinión de los citados intelectuales, se suma la de voces oficiales[170] sobre la incoherencia de la propuesta interpretativa de Benlliure y la nacionalidad del artista como aminoración del valor agregado sobre la intensidad patriótica que pueda condensar[171].



Fig. 59. Maqueta del proyecto para el monumento a José de San Martín (1906), por Mariano Benlliure. Reproducido en *Variedades* (95).

---

[168]Larrañaga indica que Querol obtuvo la licencia para el monumento, sin embargo, en 1921 Mariano Benlliure produce el monumento emplazado en la plaza limeña en honor al libertador.

[169] Por ejemplo, la solicitud de Baca Flor a Scipión Llona para mover la opinión pública a su favor respecto al concurso del monumento al General José de San Martín en Lima. Carta de Carlos Baca Flor a Scipión Llona Gastañeta, París, 1 de agosto de 1905, Colección Documental Carlos Baca Flor, Fondo Arte, Colecciones Especiales, Biblioteca Central PUCP (reproducida en Kusunoki *et al*., 2012, p. 286). Sobre este tráfico de influencias, véase también Monteverde, 2019, p. 106.

[170]Ministro de Gobierno y Canciller de Perú en España.

[171]Larrañaga cuestionó que tanto Alemania como Inglaterra, con quienes Francia tuvo conflictos políticos, no demandó a artistas franceses —consagrados por la crítica— la erección de monumentos nacionales y legó dicha faena a artistas locales (1908b, p. 1).

> Los mármoles no se labran como se redactan las lecciones de escuela, al pie de la letra, cuando el único fin que se persigue es entusiasmar a las posteridades con una epopeya de su patria, con un hecho y figura del pasado. El símbolo se impone porque es poesía y es arte, antes que un relato verídico, que resulta frío, inestético, origen de todas las obras vulgares (1908b, p. 1)

Sobre la obra escultórica del francés Antonin Mercié (1845–1916), el autor del mármol *Gloria Victis* [gloria a los vencidos], instalado en el frontis de la Cripta de los Héroes del Cementerio Presbítero Maestro de Lima, valora su doble condición: conserva los lineamientos conceptuales del clasicismo y los vincula al modernismo, afiliado al arcaísmo tradicional. A esta cualidad ecléctica, debido a que no tiene una particularidad definible, le permite hacer una analogía con el concepto de belleza de Johann Joachim Winckelmann (1717–1768): "la belleza se parece al agua, en que no tiene sabor particular alguno" (Larrañaga, 1908e, pp. XXVI–XXVII).

3.2.3. Arquitectura

La reinauguración del antiguo Teatro Principal en febrero de 1909, bajo el nombre de Teatro Municipal, representó el símbolo progresista y "esfuerzo civilizador" del alcalde Federico Elguera, que a los ojos de Larrañaga, constituía un conjunto monumental hermoso y moderno, un espacio de intensidades deseable, encargo ejecutado por el arquitecto Julio Ernesto Lattini (1855–1954)[172].

Para el crítico, el público desconoce la magnitud de la empresa, sus aspectos positivos y negativos, manteniéndose entre la cautela y la indiferencia, es decir, dedicado a consumir los espectáculos sin ápice crítico. Los aspectos detectables por Larrañaga sugieren una carencia de estilización ornamental, lineas rectas abigarradas, "*paflond* sin alegorías", paredes donde no existen adornos industriales y vanos para estatuas

---

[172] Según Manuel Bedoya [El Primo Basilio], Larrañaga y Lattini coincidieron en el Oravia, barco comercial de la empresa británica Pacific Steam Navigation Company (PSNC). Su asombro radica en que presupuso fricciones por la dura crítica de Larrañaga sobre el Teatro Municipal, obra de Lattini, expuesta en *Variedades* (1908–1932); sin embargo, el encuentro fue cordial. El motivo del viaje de Larrañaga fue el transporte del cinematógrafo Gaumont a Valparaiso, debido a que su negocio en Lima resulta una "empresa imposible"; viajó junto al dibujante americano Mr. Rouse, ilustrador de *La Prensa* e *Ilustración Peruana* (1909a, p. 185).

alegóricas. Por ello, debido a su investidura de crítico, y de acuerdo a su precepto, precisa los errores sin acometer benevolencias: “el nuevo Teatro Municipal ni es bueno ni tampoco absolutamente malo, es simplemente un teatro incompleto de elegancia, de esbeltez; es desnudo, es desmantelado y monótono. El arte decorativo monumental, sufre de olvido” (Larrañaga, 1909c, p. 1642). Más allá del reclamo material, importa este ensayo porque instrumentaliza el concepto de crítica que aplica de forma transversal en sus escritos: un texto de carácter “independiente, "como debe ser", tiene utilidad de señalar los errores de dirección y los escollos, explicar, juzgar bellezas y defectos, sin humillarse ante las pasiones ni ante la invasión delirante de la reclame” (Larrañaga, 1909c, p. 1642). La sinceridad incisiva de Larrañaga detecta la mediocridad, ante los dos polos belleza y fealdad, el termino medio, lo inexpresivo, inconmovible, insensible es referencia de lo mediocre. Análogo a lo insignificante está lo banal, distinto de la originalidad.

Otro caso arquitectónico resulta el proyecto del Palacio del Congreso de Lima [Palacio Legislativo], del cual Larrañaga toma como pretexto para hablar sobre la desorganizada planificación urbana de la ciudad respecto al emplazamiento de edificios institucionales, al no ejecutarse planos correlativos a las normas de perspectiva que mantengan valores visuales y ornato adecuado. Por ejemplo, su emplazamiento consideraba modificaciones del jardín de la Plaza de la Inquisición, principalmente la extracción de árboles para suplantarlos por plantaciones de baja elevación (Larrañaga, 1909g, p. 1065).

> Su masa integra se ocultará en un campo estrecho a la expansión del nervio óptico, tras de un jardín de árboles frondosos, alineados y dispersos, en la Plaza de la Inquisición; sus costados se esconderán igualmente entre construcciones rústicas y estrechas vías, sin nada apropiado que circunde su valor determinante y su armonía total (Larrañaga, 1909g, p. 1064) .

Ello no desacredita la maestría del arquitecto francés Émile Robert, quien llegó al Perú en 1905 tras ganar el concurso internacional promovido por el Estado peruano para edificar el nuevo local del Palacio de Gobierno de Lima (Günther, 2010, p. 49). Robert fue el autor de los planos originales del Palacio Legislativo de 1906, cuya información fue publicada en *Variedades* (1908–1932) en el tercer número extraordinario, el 30 de

setiembre de 1908, en el marco del ascenso al poder de Augusto B. Leguía. Larrañaga detectó valores de unidad y belleza en el proyecto de Robert, un "amor incondicional al ornamento floreal y escultórico, al arabesco exterior, a las columnas semi–clásicas y los arcos de luz, demasiado repetidos" (1909g, p. 1064). Sin embargo, Robert no concluyó el proyecto. El Palacio Legislativo recién fue concluido en 1938 por el arquitecto Ricardo de la Jaxa Malachowsky (1887–1972). Nos interesa la apreciación de Larrañaga sobre la propuesta de Robert: una arquitectura "ecléctica del siglo XIX, híbrida, arqueológica y trascendental", es decir, una suma de diversas configuraciones estilísticas pretéritas, la cual, curiosamente, disputa la calificación de ingenio y medianía porque "no expresan sino reflejos arquitectónicos, más o menos felices de estilos muertos" (Larrañaga, 1909g, p. 1064). Es viable considerar que el eclecticismo fue percibido como una manifestación precedente y transitiva del arte moderno por su apertura sensorial a los lenguaje artísticos pasados, su libertad intuitiva y sentido de experimentación, características del modernismo. Como dilucidación conceptual, a decir del propio Robert, no debe confundirse la propuesta del arte moderno —en su acepción ecléctica— con el *art nouveau*:

> Ese no es un arte sino un recurso! […] No encaja en la arquitectura el *art nouveau*, la extravagante manía de los mueblistas y joyeros. El arte moderno es otra cosa; no es la exageración, no es el retorcimiento de las figuras que pueden resultar graciosas en un dije de sobremesa, pero que sería ridiculez y monstruosidad en los edificios. No hay pues, que confundir el arte moderno con el *nouveau*, con esa deformación caprichosa de los objetos que parece inspirarse en la fauna y flora antidiluvianas (Emilio, 1906, p. 22)

La referencia que usa Larrañaga de Eugène Viollet–le–Duc (1814–1879) sirve para precisar que la arquitectura ecléctica, es resultado de exigencias de medios estéticos, no originales pero sí válidas por acondicionarse en productos nuevos, mas que el abaratamiento desencadenado con pretensión erudita.

3.2.4. El arte moderno

Larrañaga se posiciona como un crítico enterado del arte moderno porque comprende el desarrollo de los recursos técnicos y compositivos del arte europeo contemporáneo: el paso del lenguaje pictórico académico hacia la discusión sobre la forma y el color —

planteamiento cercano al arte por el arte— desde el caso francés[173]. Entre esa línea está el pintor Paul Gauguin[174] (véase Anexo 2), a quien lo rescata —muerto en Oceanía en destierro— por dos razones: asumir un arte "ecléctico, inquieto, insólito", y su origen, una presunta nacionalidad peruana que incluso se trasfiere en la ascendencia como "hijo de una peruana"[175] (Larrañaga, 1905, p. 23). Por esta razón selecciona a Gauguin en su *museo imaginario* por dicha afiliación, aunque aún es indefinido el porcentaje de sus preferencias (origen–formación–estilo). Por cierto, la inusual mención de un artista *avante–garde* como Gauguin en un clima conservador como Lima, si bien era posible por ser un artista "de origen peruano", constituye también un caso extraordinario de la vanguardia artística modulada hacia una visión sintética, de enlace tipológico–compositivo, con la tradición simbólica prehispánica. La idea debe comprenderse entre los estudios históricos y arqueológicos nacionales emergentes, sincrónicos al contexto vital —de la mirada eurocéntrica— del "hombre salvaje", el exotismo y la espiritualidad arrebatada por la modernidad. Larrañaga se conecta con Gauguin mediante obra y biografía. Apela a la aventura, la dimisión de profesiones y valores rentables de un mundo industrial para dedicarse al arte y la liberación —pictórica— hacia una naturaleza enigmática, ensoñada. El logro del crítico fue interpretar los conceptos de síntesis y estilización como valores medulares de la pintura moderna. La mirada ecléctica de Larrañaga configuró la estética francesa en cuatro categorías conceptuales: "*ideista*, *simbólica*, *subjetiva* y *decorativa*" (1905b, p. 23). Estos cuatro conceptos anteriormente fueron esbozados por el pintor y crítico de arte Albert Aurier (1865–1892) sobre la pintura simbolista de Gauguin en 1892[176]. Gauguin "tritura" el lenguaje

---

[173]Larrañaga define a Jacques Louis David con el retorno de lo clásico de la tradición grecorromana, a Eugenie Delacroix con el "crudo" romanticismo, el paisaje con Emile Corot, Gustave Courbet y Theodore Rousseau, entre otros; inclasificable a Edouard Manet solo con "precursor del grupo exaltado de innovadores" refiriéndose al grupo impresionista Claude Monet, Edgar Degas, Camile Pisarro, Alfred Sisley, entre otros, como "el grupo idealista de la pintura moderna".

[174]Larrañaga, 1905b, p. 23.

[175]Sobre la infancia de Gauguin en Lima, y su parentesco con la escritora francesa y abuela suya, Flora Tristán, véase Michaud, 2016.

[176]Chipp, 1968, p. 92. Según Castrillón, corresponde al manifiesto de Charles Morice de 1890 (1980, p. 86).

de los “manchistas” y “puntillistas” para reducir y simplificar la gama cromática desde la planitud formal[177]. Incluso, su ecléctica percepción recrea una realidad ideal suspendida tras una verdad amarga, posible diálogo con un origen “incásico” al abstraerse en la retórica filosófica.

Los cuadros de Gauguin que aprecia Larrañaga demuestran, en especial *Estudio de un desnudo* (1880)[178] (Fig. 60), una mujer francesa real, sin poses ni embellecimientos, pero viva. Esta obra fue su ingreso al círculo impresionista en alternancia con su labor en la Bolsa de Valores de París.

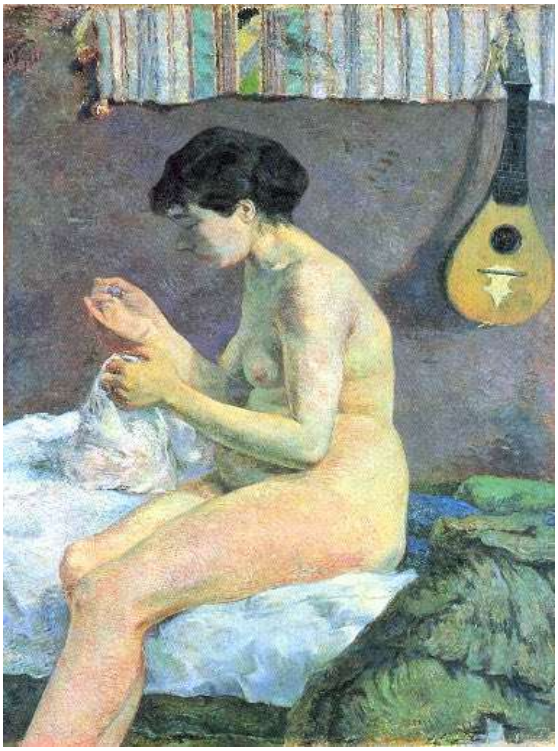


Fig. 60. Paul Gauguin. *Estudio de un desnudo* [*Suzanne cosiendo*], 1880. Óleo sobre lienzo. 114 x 79.5 cms. Gliptoteca Ny Carlsberg, Copenhague.

[177]Los lienzos apreciados por Larrañaga demuestran la tensión espiritual, realismo ideal y nociones filosóficas se distinguen en su etapa en Pont–Aven y Tahití con *La lucha de Job y del ángel* (1888), *El Cristo amarillo* (1889) y *El espíritu de los muertos vela* (1892), pinturas planas, simplificadas, de contornos fríos. Elogia *Estudio de un desnudo* (1880), una mujer francesa “real, sin poses ni embellecimientos, pero viva”, pintura con que ingresa al círculo impresionista, que alterna con su labor en la Bolsa de Valores de París.

[178]*Étude de nu ou Suzanne cousant o Suzanne cosiendo.*

La tensión espiritual, personalidad mística, realismo ideal y verdades profundas, filosóficas, se distinguen en su etapa en Pont–Aven y Tahití con *El Cristo amarillo* (1889), *El Espíritu de los Muertos* (1892) (Fig. 61), *La Lucha de Job y del Ángel* (1888), con una pintura plana simplificada, de contornos azules y negros. La cuestión sobre la visibilidad en estos cuadros por Larrañaga sucede a la inherencia de lo "primitivo" y espiritual en la factura, como una proyección estética de su presunta nacionalidad.

Se suma a esta destreza la habilidad de trabajar otras disciplinas como la escultura–relieve en madera, la alfarería y cerámica de "estilos barbaros complicados e incoloros". En ese sentido, existe una correspondencia entre la percepción de Larrañaga sobre el antiguo Perú, una tradición estética perfilada hacia el presente con un artista moderno de complejo y atribuido vinculo nacional.



Fig. 61. Paul Gauguin. *El espíritu de los muertos vela* [*Manao tupapau*], 1892. Óleo sobre lienzo. 72.4 x 94.4 cms. Museo Albright–Knox, Buffalo.

3.2.5. Patrimonio, academia y museo

El problema de la institucionalidad artística oficial es también parte de sus objetivos. Larrañaga avizora un balance efectivo entre las capitales sudamericanas y reconoce el atraso peruano, el cual acompaña la desproporción por el impulso a militares, médicos y otros profesionales distintos a los artistas[179]. La crítica apunta hacia la Academia Concha, institución artística de iniciativa privada, que, a pesar de las buenas intenciones, no puede denominarse Escuela de Arte por el incipiente manejo de cursos elementales como dibujo. La sentencia fue convalidada ante la observación de obras durante la exhibición anual organizada por la institución. Larrañaga es severo con la idea de una ejecución mecánica donde "solo se mancha papel, delinear contornos y acondicionar planos". Cabe recordar que, según Ugarte (2005), Larrañaga conoce de primera mano la experiencia de concurso de los premios Concha, donde participó con la acuarela *En Alta Mar* (s. f.), y recibió uno de los primeros galardones.

Del lado privado, los artistas formados se quedan en el *amateurismo* por la idea apresurada, enmascarada y falseada de aprender el color antes que las directrices de las sombras, claroscuro y efecto compositivo. Se da cuenta de una retroalimentación en la promoción de la enseñanza artística, pero además la potenciación con la beca a Europa. Curiosamente, quienes adquieren obra de artistas peruanos contemporáneos son calificados como aficionados, para diferenciarse irónicamente del grupo selectivo ideal y contraste con la labor estatal. La idea de sus escritos es contribuir a la gestación de museos y del ambiente "industrial artístico" relacionado al comercio del arte. Contrapone la teoría a la sensibilidad de la naturaleza y apoya la idea de la civilidad tras el ejercicio del arte y el trasfondo moralizante del espíritu y la verdad. Sobre un cuidado en el arte del pasado y valoración del arte moderno[180] como una secuencialidad, un producto orquestado, plantea una atención significativa al arte pretérito, especialmente

[179]Larrañaga, 1909b, p. 42.

[180]Larrañaga. 1909d, p. 82.

desde la pintura, y la posibilidad de compra de firmas contemporáneas[181], escasamente aceptadas y adquiridas por coetáneos patriotas, aunque no para público accesible, sino para deleite privado.

En conclusión, el propósito integral de los escritos de Larrañaga es contribuir a la protección del arte nacional a través de la intervención restauradora sobre lienzos históricos, así como la valoración del arte moderno desde el aporte nacional a través de la creación de museos, centros de enseñanza artística oficiales —y progreso de los artistas—[182], sin menoscabar el progreso del ambiente industrial artístico como la Escuela de Artes y Oficios. Relacionado al comercio del arte, incita la compra de firmas contemporáneas —escasamente aceptadas y adquiridas por nacionales coetáneos—, aunque no para público accesible, sino para deleite privado[183]. Contrapone la teoría a la sensibilidad de la naturaleza y apoya la noción de civilidad tras el ejercicio del arte y su trasfondo moralizante del espíritu y la verdad. A pesar de las ausencias sobre el arte prehispánico y virreinal en el diálogo sobre la tradición estética local, se cumple el auspicio al arte y la identidad nacional desde el arte moderno, en el ámbito de la pintura y escultura republicana, en la promoción de instituciones, el mercado del arte y la enseñanza artística para la adecuación de la sensibilidad y cultivo del arte en Lima.

---

[181]En orden de citado, Larrañaga trata a Daniel Hernández, Alberto Lynch, Carlos Baca Flor y Federico del Campo como artistas nacionales posicionados en el mercado extranjero.

[182]Dedica dichos puntos en su escrito “La necesidad de una academia de Bellas Artes”, de 1909. Véase Larrañaga, 1909b.

[183]En orden de citado, Larrañaga trata a Daniel Hernández, Alberto Lynch, Carlos Baca Flor y Federico del Campo como artistas nacionales posicionados en el mercado extranjero.

3.3. Teófilo Castillo (1957–1922). El crítico–artista profesional.

Espero vivir para ver y poder contar a los lectores[184]

Teófilo Castillo, *El país del arte* (1887)

> Reformarse es vivir… Y desde luego, nuestra transformación personal en cierto grado ¿no es ley constante e infalible en el tiempo? ¿Qué importa que el deseo y la voluntad queden en un punto si el tiempo pasa y nos lleva? El tiempo es el sumo innovador.
>
> José Enrique Rodó, *Motivos de Proteo* (1917)

El artista y crítico de arte Teófilo Castillo ha sido tópico de varios estudios en los últimos años. De hecho, la atención de su crítica artística lo conforman pocos escritos historiográficos, curiosamente a diferencia de la instrumentalización de sus textos en la historia del arte peruano del siglo XX y XXI[185]. El establecimiento de la crítica en Castillo, es decir, desde cuando podemos precisar su ingreso —desde el análisis cualitativo de sus escritos— como crítico de arte —sea desde la modalidad diletante o profesional—, es un caso problemático[186]. A primera instancia podría iniciarse desde su ensayo de 1883 donde perfila un texto de interés público durante su estancia en Florencia en la casa de Miguel Ángel Buonarotti. Allí revela las condiciones artísticas

---

[184]Castillo, 1887, p. 3.

[185]El apartado biográfico ha sido ultimado con Román (2008). Los estudios retrospectivos más sustanciales sobre Castillo parten desde Joaquín Ugarte y Ugarte [*Centenario del nacimiento del pintor peruano Teófilo Castillo*, 1957], Evaristo San Cristóbal [*Vida y obra de Teófilo Castillo*, 1958], Mirko Lauer [*Castillo como crítico,* 1976], Alfonso Castrillón [*Teófilo Castillo o la institución de la crítica*, 1981], Carlos Aitor Castillo [*Nuestros grandes maestros. T. Castillo*, 1990], Fernando Villegas [*El Perú a través de la pintura y critica de Teofilo Castillo*, 2006], Nanda Leonardini [*Lima, la ciudad de las incongruencias*, 2020] y Diego Paitan Leonardo [*El ojo en la palabra*, 2018].

[186]En el obituario escrito por Clemente Palma declara que se le aconsejó a Castillo que recopilase sus escritos sobre arte para ser publicados como libro, pero éste desistió porque no se consideraba escritor y estimaba poco la repercusión pública de sus textos en vida (1922, p. 6928), lo cual deja pensar si, en un balance prejuiciado por la apatía de los sucesos entorno a la Escuela de Bellas Artes, al final de sus días en Tucumán menospreciaba su propia labor de crítico.

que exhibe el recinto, las circunstancias de su puesta en valor contemporánea, los servicios museísticos y actividades culturales anexas. Sin embargo, la consecuencia analítica y la infrecuencia de envíos no permiten trazar una estructura de conceptos que, más adelante, aunque no eran del todo definidos, fueron más visibles. Por otro lado, existen registros sin estimar de su labor como corresponsal para Buenos Aires en *La Nación*, entre 1886 y 1896, y en la dirección de la revista *Sol y Nieve* (1922) en Tucumán. Sin embargo, para los fines de esta investigación solo abordamos los escritos publicados en el Perú, en los espacios periodísticos como *Actualidades* (1903–1908), *Ilustración Peruana* (1909–1913), *El Comercio* (1839–), *La Prensa* (1903–1984), *La Crónica* (1912–1990) y *Variedades* (1908–1932).

Para Jorge Villacorta (conversación personal, 13 de febrero de 2026), Castillo se inserta en el sistema del arte desde el margen, para suplir/construir las bases hacia un mercado artístico, academia de arte e historia del arte nacional. El mérito detrás de sus escritos es hacer público y participe al lector —entre líneas— del "carácter conformista, refractario y resentido" de las elites limeñas. En la comprensión de gusto de aquel sector social, examina con cuidado, desde el gusto heredado antes que una apuesta vertiginosamente nueva, sobre las diferencias y similitudes entre el escenario artístico local y foráneo. Lo que es también relevante —a juicio de Villacorta— es que la modalidad crítica del ensayo en el semanario fue, en los días de Castillo —posible transmisión que lega hacia los oficiantes venideros—, y hacia nuestra actualidad, la vía más influyente en la esfera pública del arte.

De hecho, la incógnita sugerida —la gravitación de su figura en el periodismo local siendo él un pintor— nos devuelve al campo artístico local. A su retorno a Lima en 1906, Castillo afronta un plan sistemático de introducirse en varios canales del sistema de las artes[187]. Desde la labor periodística, funge de director artístico y crítico en las filiales de prensa cercanas a su entorno, promovidas por su hermano Julio Alberto

[187]Véase Castrillón, 1981.

Castillo[188], el escritor Clemente Palma y el fotógrafo portugués Manuel Moral, además del posicionamiento político familiar en la figura de su otro hermano Daniel Isaac Castillo[189]. Estos vínculos fueron componentes importantes de institucionalización y consecuencia de sus escritos cada vez más continuos, de un esbozo historiográfico por el arte nacional hacia la gesta de una tradición estética selectiva, aunque continua, que inicia desde la gráfica y narrativa desde el Perú antiguo, el tiempo virreinal, hacia las condiciones contemporáneas artísticas en la República. Se integra, y hace posible forzadamente en el sistema de arte local.

Castillo no sigue las estrechas pautas occidentales sobre el oficio de crítico. Es flexible al abordar la producción de artistas ausentes, sobre la elaboración de fases estilísticas y tiempos artísticos, así como la selección de obras no contemporáneas —producidas décadas atrás— lo cual posibilita considerarlo como precedente disciplinar de la historia de arte peruano. Además, fue con él que se traza por primera vez en la pintura nacional aportes sobre periodificación estilística de pintores peruanos como Ignacio Merino, Francisco Laso y Daniel Hernández, de pintores extranjeros como el chileno Marcial Plaza Ferrand y una relación amplia de artistas contemporáneos de distintas nacionalidades.

Como artista, no se limitó a la valoración de disciplinas ejecutadas como la pintura, fotografía e ilustración, sino también otros ámbitos no explorados en la práctica como la escultura, la caricatura y las artes decorativas. En ese escenario, formuló parámetros según los vínculos que infería. Por ejemplo, utilizaba el dibujo, armazón esencial para el artista, como medio para enjuiciar la caricatura y la escultura. Además, se introdujo en temas fronterizos con otras disciplinas como la arqueología sobre la iconografía, el uso espacial y simbólico de la arquitectura prehispánica, aunque como diletante. Su concepto de periodificación fue según el análisis "semántico", pictórico e iconográfico,

---

[188] Julio Alberto Castillo fue director del semanario *Actualidades* (1903–1908); Teófilo colabora en esa revista entre 1907 y 1908 como ilustrador y director gráfico (Román, 2008, p. 28).

[189] Daniel Isaac Castillo fue ministro de justicia en el gobierno de José Pardo y Barreda (1915–1919) (Villegas, 2008, p. 72), razones por las cuales su vínculo con el pintor implicó una presencia tácita en el campo social y político para éste último.

y no la estricta tipología formalista de los objetos prehispánicos. Desde estas dos conjeturas preliminares, existe una desproporción en la emisión de juicios: perito eximio en algunos ámbitos, "aficionado" en otros. De cualquier forma, Castillo aplica esa mirada "integral" de la historia del arte en el siglo XX y en la solvencia metódica de la crítica de arte, adecuado a su tiempo para configurar un eterno retorno: "lo moderno es reconstruir lo pasado"[190] (Castillo, 1913b, p. 134).

¿En qué aspectos precisamos la doble condición de diletante y profesional en Castillo? Lauer (2006 [1978]) ya había denotado en Castillo una actitud transitiva en su pintura y crítica[191], lo cual también deja entrever la itinerancia de temas selectivos. Castillo inicia parte de sus escritos sobre el arte peruano como aficionado en arqueología en *La Ilustración Peruana* (1909–1913)[192]. No precisa la función y la clasificación formal de los objetos del antiguo Perú, sino se ampara en el bagaje cultural aplicado para aproximarse a una comprensión estética que limita la poética, posible comunicación media entre la literatura de viajes con autores como Julian Viud [Pierre Lotti] y Enrique Gómez Carrillo, y la exploración incipiente por los vestigios milenarios locales desde la historia y la práctica artística. Ante todo, el acervo prehispánico era para el crítico una de las fuentes de autenticidad (Villegas, 2006, p. 88). De allí sostiene que desde la semejanza puede sugerirse una descendencia, búsqueda símil como aplicar valores de la paleontología a la arqueología. Castillo sostiene que los estadios últimos, la descendencia, resulta una corrupción de una etapa clásica, de máximo logro productivo, por lo cual pretende trazar una equivalencia entre lo más antiguo cómo lo más bello: el arte "primitivo" nacional es de mejor calidad, a diferencia de los objetos incas, incluidos los de influencia española, que los percibe de regular factura. De aquí que su convicción

---

[190]Castillo, 1913b, p. 134.

[191]"Progresista como crítico, pasadista como pintor" (Lauer, 2007, p. 65). Lauer, si bien revisa la historiografía artística sobre Castillo y refiere que en la década de 1950 la ambivalencia de su propuesta era motivo de acalorados debates, planteó que su rol fue el de ser un intermediario entre el recurso de la migración, en calidad formativa del criterio estético–artístico para subsanar la cuota de aficionado, y la solvencia institucional que trae consigo el afianzamiento de un mercado de arte debido a la proliferación de profesionales.

[192]Posteriormente, Castillo se define como "modestísimo *dilletanti* de estetismo arqueólogos" Castillo, 1915a, p. 1620.

nacionalista no anula ideas cuestionables —a nuestro tiempo— como su desdén por lo mestizo, visto como elementos adulterados que perjudican la esencia original de los autores. Sin embargo, el mérito consistió en articular procedimientos técnicos y estéticos para el reconocimiento de los potenciales artistas trascendentes para modular los enfoques valorativos del público culto y aficionado. Si lo moderno era reconstruir lo pasado[193], la decisión de Castillo fue seleccionar y redimensionar valores culturales en provecho de un proyecto ideológico de matiz nacionalista. Pero también guarda relación con una duda ontológica procedimental sobre los valores disciplinarios del historiador y el crítico de arte. La itinerancia en los salones aristocráticos limeños como las colecciones Ortiz Zevallos[194], Enrique Swayne[195], Eduardo Muelle, Javier Prado Ugarteche[196], entre otros, si bien sirvió para registrar los remanentes sociales de la aristocracia limeña, también una sutil confrontación entre objetos oficiales tradicionales[197] junto a obras de arte y objetos culturales modernos y no menos prestigiosos. Existen licencias en abordar el raciocinio selectivo del coleccionista, aunque el crítico pretexta sobre la descripción furtiva de las piezas halladas. De cualquier forma, la percepción que tuvo de las colecciones la compara con un espacio

---

[193]Castillo, 1913b, p. 134.

[194]Es una referencia a la Casa Marquina, nombre dado por el arquitecto ejecutor de la obra, y reproducida por el pintor como ilustración de portada en la revista *Variedades*.

[195]Entre las estancias consignadas Castillo comenta la reconstrucción de una sala virreinal de Enrique Swayne en su residencia de la calle Pando inspirado en "el estilo de Churriguera", decorados con un mobiliario virreinal, donde resalta la organización espacial afiliada al conjunto de piezas dispuestas. Resaltan una lampara repujada cusqueña, atril y relicario de plata, así como una tela anónima de santa Justina, reproducción atribuida de un original de Francisco Goya. Las salas restantes son definidas como moriscas, y góticas, trabajadas según dibujos del padre Jeckel —"artista de verdad que nos viniera del extranjero después de [Raymund] Monvoisin— [quien] fue junto a [Luis] Boudat, los únicos que hicieran entre nosotros obras serias de arte" (Castillo, 1913b, p. 134) Esta visita y lectura furtiva a una colección e interior nacional resulta un precedente para su serie de *Interiores limeños* de 1914–1917.

[196]En julio de 1913 se reprodujo *La Gitanilla*, óleo de Daniel Hernández, lo cual también sugiere la promoción hacia el artista y al propietario, el Museo Prado, propiedad del historiador Javier Prado Ugarteche (1871–1921). Para su momento, la colección Prado fue el mayor acervo peruano por la trasversalidad de objetos culturales y artísticos de diversos tiempos históricos. Véase Kusunoki, 2015, pp. 9–10.

[197]Se registran diversos bienes, entre ellos diversos mobiliarios, bargueños, platería, cerámica virreinal, también objetos prehispánicos de distinta materialidad, así como obras de arte contemporáneo.

sacralizado, digno de respeto por la evocación de tiempos míticos y nobiliarios, además de lo excelso por el valor contemporáneo.

No estuvo exento a la polémica. Fue cuestionado por diversas personalidades en el ambiente intelectual limeño. En 1914, con motivo del Premio Concha, Luis Ulloa, el director de la Biblioteca Nacional del Perú, se reconoció como no especialista en arte a diferencia del pintor–crítico, pero que está habilitado para discernir lo bello ante una obra de arte, debido a que es una facultad innata en el hombre; además, aclara que la exigencia de la habilidad crítica sobre un pintor por alguien que ejerce la misma profesión, no amplifica los valores descubiertos, sino que los obstaculiza por sus predilecciones.

> ¡Ay de los pintores si los críticos —esto es los que a sí mismos así se llaman— fuesen los únicos capaces de apreciar sus producciones! ¿Usar compas y escuadra, o espectroscopio y lentes, para descubrir los méritos de un cuadro? Es como si los gramáticos dijeran que sólo ellos entienden de poesía: son los que menos (Ulloa, 1914, p. 7).

Otro aspecto que pone en cuestión es el valor de las copias. Ulloa evoca el recuerdo de contemplar la copia de Adolphe Bouguereau, *Mater Consolatrix*, realizada por Castillo y expuesta en la Biblioteca Nacional de Lima, entidad que él dirige. El problema que percibe es que la favorable recepción de aquella copia le abrió el camino como artista. Aclara las condiciones de validez: fue realizada por un artista formativo en Europa, ejecutada frente al original. Lo distingue esto debido a que Castillo había censurado la *marina* de Juanita Martínez de la Torre, ganadora del Concurso Concha de pintura de 1914 por copiar a un original desde una reproducción en grises. Ulloa agrega —con humor y apelando a un "criollismo"— que aquella "copia de postal" fue hecha sobre un modelo sin color, y se le ha iluminado, y al hacer ello ha obtenido "vida" (Ulloa, 1914, p. 7). También que fue avalada por otra figura institucional —el director del Museo, Emilio Gutiérrez de Quintanilla— de quien dice ignorar si conoce pinacotecas europeas, pero sí acepta que su cargo representa cierta propiedad para saber más que el mismo director de la Biblioteca Nacional.

Por otro lado, es viable considerar que cuando Castillo tomó el cargo de director gráfico de la revista *Variedades* (1908–1932) dispusiera insertar un apartado denominado *El Suplemento Artístico*, donde se reprodujo principalmente obras pictóricas de colecciones privadas junto a un comentario breve. La continuidad de la sección visibilizó el muestrario más amplio de obras europeas y latinoamericanas entre las revistas nacionales de la década y, sobre todo, la descentralización de los artistas a nivel regional, con énfasis en la promoción de pintores, escultores y fotógrafos peruanos. Sin embargo, también cabe precisar que en no pocos casos Castillo utilizó ese espacio para difundir su producción artística y discursiva en favor de una legitimidad profesional.

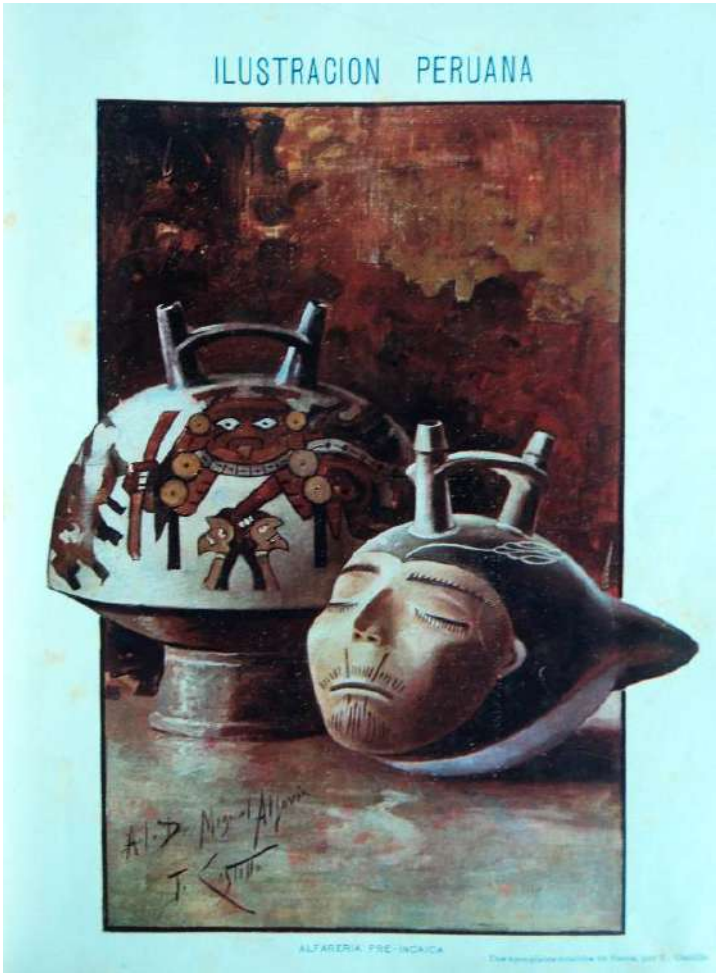


Fig. 62. Teófilo Castillo. *Alfarería pre–incaica, dos ejemplares notables de Nazca* (1913). Reproducido en *Ilustración Peruana* (3).

3.3.1. El Perú prehispánico

El gusto por los bienes culturales prehispánicos fue análogo a su impulso por una especialización de la tradición estética nacional. Dentro de su radio de preferencias, Castillo estuvo interesado en el material prehispánico, tal como se mostró en 1920 en la venta de su colección de cerámica y textiles con motivo a su viaje a Tucumán, y en años anteriores, donde los dispuso como protagonistas de sus dibujos y pinturas, así como objetos estéticos para el aprendizaje artístico de sus discípulas en el taller de la Quinta Heeren. En este apartado es sugerente establecer nexos entre la praxis artística y el pensamiento estético. La portada que elaboró para *Ilustración Peruana*, *Alfarería pre–incaica, dos ejemplares notables de Nazca* (1913) (Fig. 62), donde figuran dos cerámicas de la cultura nazca, fue un caso excepcional donde el crítico–artista describe e interpreta su composición. Pero, además, exhibe de forma visual como Castillo modifica su opinión sobre la narrativa simbólica de la sociedad Nazca.

En primera instancia Nazca fue "solo decoración, formas nulas", "casi infantil", y de exclusiva policromía religiosa, pero después, ante una de las cerámicas propiedad del doctor Miguel Aljovín, "distinguido médico y *amateur* de arte", la categorizó como un "huaco típico", de "policromía suntuosa y *miteismo* simbólico" (Castillo, 1913a, p. 62) debido a la interpretación informada que realizó Horacio Urteaga sobre las piezas de la colección de Javier Prado y Ugarteche. Sin embargo, durante su visita en 1914 en la casa de Prado, Castillo, y ya documentado de las ideas sobre la alfarería Nazca de Horacio Urteaga en *Variedades*, descubría en su iconografía un "simbolismo típico, sincrético: a Con [divinidad mítica de la costa sur, de rasgos felínicos y cuerpo alargado], señor, dueño de las cosas fecundando a Pacha, la madre tierra; a Con recibiendo de Pacha los frutos ya fecundados" (Castillo, 1914f, p. 1568). Más que una ornamentación en sí misma suponía un origen mítico–cosmogónico, en tanto representaba que "el eterno mito inicial genésico […] se repite renovado a través de los siglos en los albores de toda civilización o religión" (Castillo, 1914f, p. 1568).

Esta resignificación de interpretaciones sobre lo prehispánico desde la intelectualidad limeña amoldó su perspectiva de la producción artística y su trascendencia simbólica[198]. Al asumir la teoría de Urteaga, Castillo deniega la propuesta de José García Calderón —antes asumida— de una estética cromática reticente de la línea, sinopsis sin narrativa, pasional en lugar de una racionalidad íntegra, como se identificaba décadas atrás en el lenguaje visual esquemático de las sociedades "primitivas" (1908, p. 38). Esto explica que el crítico fue proclive a modificar su criterio estético a partir de los estudios de "especialistas" ramas afines.



Fig. 63. Teofilo Castillo. *Arqueología peruana. Admirable escultura incaica propiedad del señor Alexander* (1912). Reproducido en *Ilustración Peruana* (151).

[198]Urteaga, 1916, pp. 995–997. Para Urteaga en la costa norte peruana, alrededor del siglo XV "antes de la era prehispánica", proliferaron los alfareros y entre ellos "sobresalieron verdaderos maestros". Sucedió una seudo "profesionalización" desde la destreza técnica y especialización de recursos minerales, demostrado en la maleabilidad, textura y verosimilitud de las obras. Sin embargo, suscribimos a Gombrich en cuanto, para la historia del arte, los criterios de calidad ejecutable y propiedad calificada del autor no están específicamente medidos en una historia de progresos técnicos sino valoradas a partir de una transición de modificaciones sobre ideas y exigencias —incluso, desde aquellos avances— (2011, p. 43).

Diferente fue la percepción de Castillo sobre la cerámica mochica. El crítico–artista la presenta en *Arqueología peruana, admirable escultura incaica de propiedad del señor Alexander*[199] (1912) (Fig. 63). La botella escultórica mochica, erróneamente considerada como inca, es considerada como signo de adelanto técnico y psicológico por el dibujo correcto, "sobriedad clásica en símbolos y decorado, síntesis de expresión y equilibrio" (1912a, p. 226). Ante todo, es considerada como ejemplo de arte nacional, ya desaparecida, pero que, a pesar de ello, fue la única en Sudamérica "que supo llevar en otros tiempos a limites elevados el culto de la forma y la línea" (1912a, p. 226).

El hallazgo no es fortuito. Castillo aclara que para discernir entre esta pieza del cúmulo disponible de cerámica antigua en manos particulares —muchas de "proporciones disparatadas, el dibujo burdo, grotesco y la coloración pesada, chillona" (1912a, p. 226) — se requiere de una retina disciplinada. La dificultad imperante es la datación entre ambos "arquetipos", y precisar cuál es antigua y moderna, debido a que su examen es superficial desde los diseños y la morfología. Aunque ignora la procedencia étnica por el desconocido material arqueológico, se infiere que el término incaico —desde la factura lograda del objeto— le resulta propio de un estado conclusivo: la síntesis estética de las sociedades anteriores. Coincidente al evolucionismo social (Tantaléan, 2019, p. 51), Castillo deduce que las desproporciones formales corresponden a procesos mentales previos a una racionalidad plenamente alcanzada, de los que se derivan dos categorías estéticas: lo irregular como estadio originario y el equilibrio formal como resultado de desarrollos posteriores.

[199] Punto desfavorable en cuanto a su fomento por las artes nacionales —en su cualidad originaria— fue su mirada sesgada sobre las galerías comerciales que visibilizaban objetos prehispánicos como el "museo" Alexander. Breves aclaraciones respecto a la visibilidad de las colecciones particulares y oficiales en el espacio y arquitectura comprometidos en Ramón, 2014, pp. 55–59.



Fig. Teófilo Castillo. *Aniversario patrio* (1913). Reproducido en *Ilustración Peruana* (8).



Fig. 65. Teófilo Castillo. *Sacerdotisa nazca*. Reproducido en *Variedades* (553).

De este modo, plantea una continuidad estética orgánica que parte de la irregularidad inicial, alcanza una fase clásica y deriva en nuevas reverberaciones visuales. No obstante, Castillo introduce la noción de ciclicidad de valores contrapuestos —entre abstracción y naturalidad— para explicar las "apariciones" y "ausencias" de la línea y el color en el arte prehispánico, entendidas como estancias estéticas intermitentes (Castillo, 1912a, pp. 226–227).

Desde la praxis ya había incluido referencias sobre lo peruano en sus producciones decimonónicas. En su óleo *La invención de la quena* o *Manchay–puito* (1889)[200], Castillo inserta una cerámica negra (*puytu)*, aunque desvirtuada entre concepto u tipología porque se prestó al uso condicional de la tradición palmista y anteriores del relato derivado[201]. Otras referencias simbólicas fueron las recreaciones nacionales desde la apropiación de la iconografía prehispánica. En la alegoría *Aniversario Patrio* (Fig. 64), condensa un proyecto de nación donde el diseño y símbolo prehispánico ocupa un lugar neurálgico. El motivo iconográfico del rostro hierático y lengua bípeda o apéndice figura en el pecho matronal[202]. Es posible su uso como símbolo de poder asociado al misticismo y la parafernalia de las sacerdotisas o mujeres consagradas para el culto divino. Dicha vestal toma forma alegórica, representa a la

[200]Exposición, 1887, p. 2. En 1887 Castillo envió, desde Italia, copias y composiciones originales para ser expuestos en la galería de la Biblioteca Nacional. Entre los originales figuraba una Santa Rosa y *La invención de la quena*. El crítico anónimo describe este cuadro por planos. Detecta piezas autóctonas: una alfombra *peruana*, el traje bordado de seda del siglo XVIII, un par de zapatos lujosos, el cofre de filigrana de plata, y el huaco negro, posible unión ficticia entre un *puytu* inca y una posible cerámica chimú (ennegrecida por el humo de la cocción, tipología formal–simbólica y accesibilidad comercial) —ante la ausencia de referentes visuales históricos—, ya que los datos de existencias del *puytu* son del siglo XX (Majluf, 2022, p. 202). Para los personajes, en Florencia empleó modelos por tres meses y quince días. Detalle significativo es el marco esculpido con dibujos de Castillo, del cual no tenemos mayor información. Por otro lado, el envío refleja la amplitud y destreza sobre distintos géneros que elaboró el artista, enmarcados en una actitud crítica, liberal y anticlerical. Se menciona dos alegorías sobre tipos sociales como *el hombre del día,* el negociante fornido y exitoso, con carro tirado por *puttis*, billetera llena de papeles de crédito, junto a dos mujeres; y *La mujer del día*, que concilia la esbeltez y belleza de la actriz francesa Sara Bernhardt (1844–1923), quien recorre los aires flechando miradas en un carro tirado por hombres con sombrero alto, gorra militar y espadas. Otros cuadros son *El cráter del Vesubio*, las *Ruinas de Pompeya* y paisajes suizos.

[201]Natalia Majluf rastreó las conexiones interpretativas de la resemantización de Castillo —ambientación melodramática y postura anticlerical—, inspirada en la versión de Ricardo Palma de 1877, de Juana Manuela Gorriti en 1851, y, según la autora, de Manuel Concha de 1876 (Majluf, 2022, p. 202).

[202]*Aniversario Patrio* es la composición de portada realizada por Castillo en *Ilustración Peruana* (8), el 30 de julio de 1913.

República peruana con pabellón, libro y espada desenvainada, delante del escudo nacional con un sol radiante emergente. La utilización selectiva de la sacerdotisa nazca como alegoría es reiterada en el óleo *Sacerdotisa Nazca* (1918) (Fig. 65).

Aquí la virgen, ataviada con túnica blanca y pendientes colgantes, gestualiza una danza. Detrás de ella, una enorme cerámica globular, con asa puente y dos picos, posee un rostro "felínico" pictórico, hierático, con mascarilla bocal y apéndice en la boca. Su composición explica la función de género en la parafernalia suntuosa y mística como lugar preferente de una memoria pública oficial[203], pero, además, convalidada por el prejuicio de género del autor. El motivo nazca desenrolla prestigio, poder y sacralidad, desde la sofisticación y belleza femenina, filtro selectivo alegórico nacional. En la ilustración para el III Congreso Internacional de Estudiantes[204] (Fig. 66), realizado en Lima, Castillo ejecuta una tipología similar. La alegoría femenina con corona de laureles y palmas en manos, rodeada por un anfiteatro artificial con vanos geométricos y frisos de rostros hieráticos de raíces prehispánicas, refuerza la clave. El perímetro compositivo asemeja a la silueta de la Piedra de sacrificio de Tiahuanaco, emulación de la figura escalonada. Lo ornamental, paradójicamente, son las insignias reales, los escudos de Lima y de la Universidad San Marcos.

De manera transversal, la fijación por la antigüedad nacional funciona como un modo de relación con el pasado comparable a la evocación virreinal presente en su pintura. En ambos casos, la representación busca legitimar un momento histórico específico y preservar la memoria política mediante la reconstrucción simbólica de vestigios materiales.

---

[203]La remembranza literaria de Darío sobre el pasado americano recoge puntos de trasferencia y similitud entre las distintas zonas continentales, conferidos por su valor simbólico, artístico y conductual. "El primitivo arte de América se da mano con el japonés por el dragón y el sapo, por las quiméricas bocas dentadas y gestos monstruosos, con el egipcio por su momias y sepulcros; con el asirio por las grandes fantásticas bestias formadas en la piedra bruta; con el griego y el etrusco por sus ánforas esbeltas, etc." Darío, 1893, pp. 22–23.

[204]*III Congreso de Estudiantes Americanos* es la ilustración elaborada por Castillo como portada del periódico *La Crónica*, el 2 de julio de 1912.



Fig. 66. Teófilo Castillo. Ilustración sobre el III Congreso de Estudiantes Americanos (1912). Reproducido en *La Crónica*, 2 de julio de 1912.

3.3.1.1. Arquitectura

La referencia sobre los espacios y materiales prehispánicos por Castillo contribuye a promediar un balance documental de referencias aplicadas a su juicio de valor sobre arquitectura, tejeduría y cerámica, cimentadas en parte por sus excursiones de campo y los estudios arqueológicos facultados. El pensamiento estético y artístico del crítico–pintor sobre la arquitectura prehispánica está presente en dos sentidos, las evocaciones gráficas y la pseudo divulgación crítica. Desde la ilustración[205] Castillo compuso *Ruinas de San Pedro Mamma* (1912)[206] (Fig. 67), *Una ciudad Muerta (a orillas del Rímac)* (1912) (Fig. 68) y *Puerta Monumental de Huadca, La antigua metrópoli de valle de Huatica, hoy Rímac* (1912) (Fig. 69). Por otro lado, en el ámbito académico conoció las investigaciones de científicos, naturalistas y arqueólogos como Juan Bautista Ambrosetti, Florentino Ameghino, Arthur Posnansky, Luis Eduardo Valcárcel y Julio C. Tello.



Fig. 67. Teófilo Castillo. *Ruinas de San Pedro Mamma* (1912).

[205]Caso aparte son las composiciones que interpretan escenas históricas empleando la arquitectura prehispánica como *El Coricancha del Cusco*, aparecido en *Ilustración Peruana*, el 14 de febrero de 1912.

[206]Se trata de la portada de la edición número 127, correspondiente al 6 de marzo de 1912.

Entre las primeras referencias, resalta las investigaciones sobre Lima de Ernst Middendorf. A dieciocho años de distancia con la producción visual de Castillo, en 1894 Middendorf[207] veía en Huadca, "viciado nombre" (1973, p. 56) de Huatica, constituido como un recinto sagrado y militar. Su perspectiva urbana fue de casas sin ventanas, diferenciadas por linajes, patios con altos muros, estrechos pasadizos, de entradas angostas y pocos accesos de comunicación (1973, p. 68). También poseía prisiones sin puertas, con laberintos para evitar evasiones (1973, p. 59), y colinas artificiales perimétricas en con edificaciones derruidas.

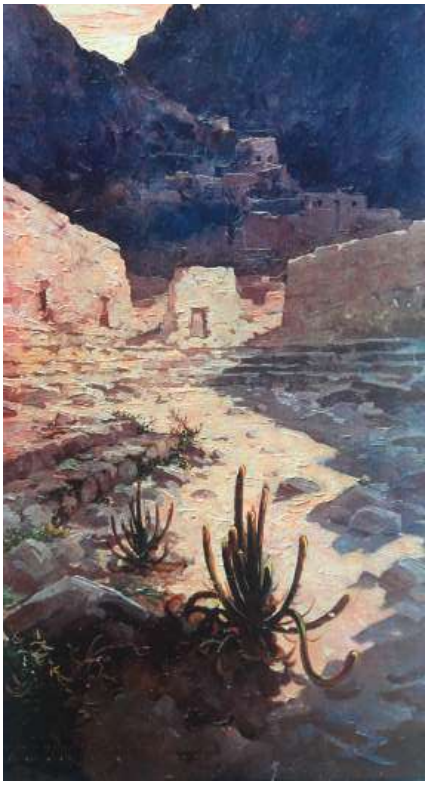


Fig. 68. Teófilo Castillo. *Una ciudad muerta (a orillas del Rímac)* (1912). Reproducido en *Ilustración Peruana* (147).



Fig. 69. Teófilo Castillo. *Puerta Monumental de Huadca, La antigua metrópoli de valle de Huatica, hoy Rímac* (1912). Reproducido en *Ilustración Peruana* (153).

[207]Es complejo argumentar que este ya sabía que estaba derruida antes de los españoles sin tener documentos virreinales sobre la existencia, o lo habrá presupuesto desde análisis arqueológicos o comparativos.

A través de las fotografías de Bartels adjuntas al ensayo de Castillo (Fig. 70), se aprecia un aparejado pedroso irregular, y formaciones en relieve de cruces andinas [*chakanas*] en hileras subsecuentes. Para el crítico, Huadca fue una antigua ciudad indígena al margen del río Rímac, que atraviesa los distritos actuales de Magdalena, Rímac, Callao y Carmen de La Legua, situada entre las haciendas Maranga[208] y Pando, con una extensión de cuatro kilómetros. La funcionalidad del recinto para Castillo, no precisamente como prisiones, fue de un espacio urbano–ceremonial tangible, nostalgia

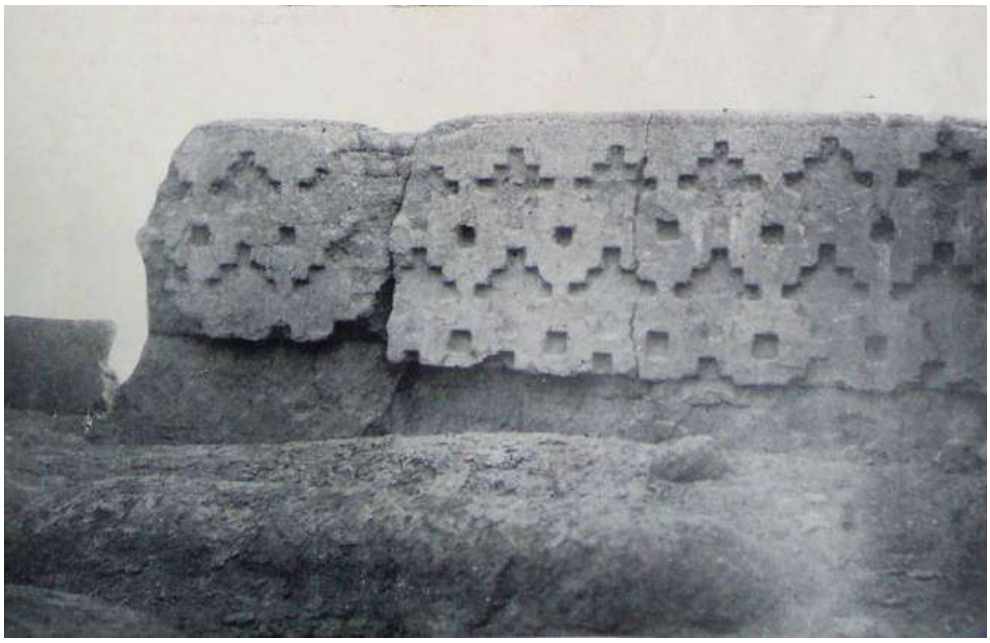


Fig. 70. Cruces andinas en Cajamarquilla. Reproducido en *Variedades* (357).

decorosa que en su actualidad fue convertida en una "villa del dolor", por la destrucción y restos desolados. Adquiere impresión inusitada ante los pozos circulares, de "sabor dantezco", por la referencia a los niveles cónicos que divide el infierno según el poeta italiano Dante Alighieri. Castillo infiere que puedan servir como enterratorios, depósitos de líquidos y calabozos. A pesar que desiste en proseguir con la literatura especulativa sobre la función de aquellos pozos, el crítico realizó diversos dibujos sobre ese detalle arquitectónico para acompañar su artículo (Fig. 71).

[208]Castillo se refería al complejo arqueológico Maranga, que posee restos de asentamiento Lima (100–650 d.C.), curacazgo de Maranga–Ychma, y luego anexada al imperio incaico, y también como una leyenda, un templo a un dios que nadie determinó lugar ni forma, que tal vez existió por Limatambo, Huaca el Estanque o el Castillo en Bellavista.



Fig. 71. Teófilo Castillo. *Estudio de pozos circulares* (1915). Reproducido en *Variedades* (357).

Durante su viaje al surandino entre 1917 y 1918, Castillo reconoce sus limitaciones para teorizar sobre objetos ancestrales que escapan de su conocimiento, la mampostería y escultura inca, por lo que se somete a la duda frente a un desenlace racionalizado y no da cabida a un comentario inoportuno o asistencia erudita de algún experto en la materia.

> Cabe, fuera de toda ponderación, el pensamiento, ya que no hallo correcta explicación a aquel conglomerado de tronos en una roca volcada sobre un prado. Cierto que si yo quisiera no me faltaría quien me diera respuesta "relativamente" satisfactoria al caso, pero tengo miedo a los sabios y prefiero esta vez quedarme sin la relatividad y seguir soñando (1918b, p. 212).

De igual modo, Castillo discrepa de las interpretaciones periciales sobre el enlucido "negro–azul pálido" y el aparejamiento de los muros incas. Afirma que "las ruinas del convento [de Santo Domingo] hay que verlas con los ojos del alma" (Castillo, 1918b, p. 210), desplazando el análisis hacia una comprensión sensible antes que estrictamente técnica. A partir del pulido y del aparejamiento exacto de los sillares, especula que estos habrían sido modelados mediante la aplicación de un disolvente natural sobre la piedra. Con ello, intenta resolver la utilidad de dicha técnica desde un enfoque simultáneamente

perceptivo y simbólico. Expone y evalúa los aportes que alimentan su interpretación: el del "grueso arqueólogo" Max Uhle, quien postulaba su uso para el transporte de piedras; el del "artista fino tiahuanaquense" Arthur Posnansky (1873–1946), que lo asociaba a dispositivos para "colgar tapices"; y el del "elegante docto cuzqueño" Luis Eduardo Valcárcel (1891–1987), quien atribuía a estos valores un carácter simbólico vinculado a oraciones rituales (Castillo, 1918b, p. 210), hipótesis hoy considerada insostenible.

Castillo rechaza la propuesta de Uhle por carecer de coherencia práctica: las piedras de mayor tamaño, dispuestas en la zona superior de los muros, no presentan dicho tratamiento, mientras que sí lo ostentan las medianas del cuerpo central y, con mayor énfasis, las pequeñas de la base. Resultaría ilógico aplicar el procedimiento precisamente en aquellos bloques cuyo transporte ofrecía menos dificultad. Asimismo, discrepa de Uhle por una divergencia interpretativa de orden iconográfico, al sostener que una escena cerámica mochica —"visible aun para el más novato"— representa un acto sexual y no una circuncisión (Castillo, 1918b, p. 210). Finalmente, Castillo se inclina por la hipótesis de Valcárcel, más próxima a una lectura introspectiva y mística, compatible con la incertidumbre que rodea la ausencia de una funcionalidad práctica demostrable.

Bajo la preservación del patrimonio arquitectónico y apoyo a la arquitectura virreinal, Castillo escribió diferentes ensayos sobre derroteros entre usos y funciones de elementos estructurales y ornamentales en la arquitectura y urbanismo peruano. Villegas (2006, pp. 81–87) ya se ha referido sobre el valor simbólico–identitario que percibe Castillo respecto a los vestigios arquitectónicos virreinales subsistentes en la República enlazados con la herencia hispánica. En el registro de los techos mudéjar en algunos interiores eclesiásticos limeños, denota como forma introspectiva. y laudatoria, el acervo de la casa familiar Guas —del arquitecto Juan Guas referente del mudéjar— reconocida en España, y de los que descendía por vía materna. De hecho, el crítico es certero en imponer la pertinencia geográfica–estilística derivada del positivismo desde

las condiciones climáticas en disputa con la importación de nuevos estilos arquitectónicos. El caso pertinente —ya citado con anterioridad— es la configuración de la arquitectura de la Cripta de los Héroes de Emile Robert en 1908 en el Cementerio Presbítero Maestro, donde infería otorgarle prestancia y valor identitario a los "muros negros, pétreos, de rígidas líneas, con un pórtico colosal, trapezoidal, umbral magnifico de interrogación y misterio, signo decorativo ancestral nuestro" (1918j, p. 1139), antes que estructuras eclécticas, disuasivas de lo nacional.

3.3.2. El arte virreinal

Castillo vertió en diferentes escritos su postura disímil sobre los bienes patrimoniales virreinales. A primera instancia el critico se mostró reticente a aceptar el valor artístico de las pinturas virreinales, siempre que se tratasen de obras diferentes a las importadas por el flujo comercial histórico o comisionadas durante la etapa de dominio español. Es decir, la mirada de Castillo apunta a las firmas de maestros europeos antes que al encuentro/desencuentro con el pincel andino —que empleó códigos visuales foráneos —. Entre lineas devalúa la originalidad de la pintura cusqueña. Esta observación se debe a cuando desacreditó la identificación del exponente distinto al flamenco Anton van Dyck (1599–1641) respecto al *Cristo* atribuido en la Catedral del Cusco. El peritaje de Castillo concluye negativamente por la desproporción de los brazos y la ausencia de dibujo y carnaciones rosáceas típicas (Castillo, 1918a, p. 72). Se amparó además en la opinión de Antonio Casanova, vicario del coro metropolitano cusqueño, que certifica la ausencia de documentación sobre el importe del lienzo desde el extranjero y más se asocia a una tradición oral sugerida por el político Hildebrando Fuentes (1860–1917). Esta discrepancia es compartida con el descubrimiento de una *Santa María Egipcia*, con una firma —supuestamente apócrifa— del español José de Ribera (1591–1652) que no hacía justicia con el "dibujo tan sobado, coloración tan sucia y lamida", "pincel grueso, casi escultórico" (Castillo, 1918a, p. 73). Su criterio comparte el *expertise* analítico y la revisión de los documentos titulares que apoyan la autenticación de las obras virreinales

y del barroco europeo. En la casa de Ana de la Puente y Cortez, Castillo —ante el óleo *San José y el niño Jesús* atribuido a Bartolomé Murillo (1618–1682)—, requirió un tiempo prolongado para observar, seguido de la constatación a través del reconocimiento de la técnica y finalmente estimar el curso de la procedencia del propietario[209]. El crítico lo sustenta:

> Certifican la excelsísima paternidad del lienzo: su factura ribereña tan robusta, precisa inconfundible, manejada la plata siguiendo la anatomía exterior de las cosas; su coloración luminosa, fresca con las elegancias suntuosas decorativas de un Tiepolo a más las morbideces rubias, dulces del exquisito Correggio. A dichos atestados hay que unir el de la procedencia, garantizada por tres siglos la posesión continuada en poder de los Villafuerte y sucesores, conforme rezan testamentos e inventarios donde invariablemente se designa al cuadro con el título de "*el cuadro de Murillo*" (Castillo, 1914d, pp. 1414–1415).

De cualquier forma, fue más permeable a consignar en la duda la trasferencia de óleos de maestría técnica a aprobar los méritos desde la cuestionable incursión artística de artistas indigenas en el Virreinato. En ese sentido, Castillo si bien reflexiona sobre el objeto artístico virreinal, no lo hace desde la pintura primordialmente sino desde los objetos coetáneos como el mobiliario, metalistería y techumbres, que distingue cualidades originales frente a la "imitación" de facturas europeas.

Sin embargo, la información sobre el artista virreinal activo que posee es escueta ante la ausencia de algún archivo de consulta sobre los alarifes, arquitectos, escultores, talladores y pintores que intervinieron en las iglesias y casas aristocráticas[210]. Los nombres seleccionados de aquellas profesiones sucedieron por referencias personales —sin estimar ni corroborar las fuentes— son el arquitecto Fray Jerónimo Villegas, Sebastián Trujillo y Castañeda, Pedro de Noguera, Juan de Espinoza, Manuel Carrión, Baltazar Gavilán, Lucas Meléndez, Gregorio Hernández, Angelino Medoro, Mateo Pérez de Alesio, Pedro Lozano y Matías Maestro (Castillo, 1916g, pp. 1082–1083). Este último es señalado como artista iconoclasta de las estructuras barrocas que fueron

[209] Sobre la concientización patrimonial desde el coleccionismo peruano a fines del siglo XIX y principios del XX, véase Villegas & Viera (2017).

[210] Castillo, 1916g, pp. 1082–1086.

reemplazadas por los "ingertos (sic) de ridículo clasicismo italiano" (Castillo, 1916g, p. 1083).

Sobre lo indígena y la posibilidad de alguna influencia sobre la experimentación arquitectónica de los españoles, es impreciso e incrédulo. "Esto da a sospechar que en los famosos arquitecturados (sic) incaicos debe haber algo de fantasía y exageración" (1916g, p. 1083). La repercusión puede reducirse al uso del adobe, pero las líneas estructurales fueron inamovibles. Lo opuesto ocurre en el tejido, cerámica y orfebrería, donde percibe la simbiosis indígena–español en dibujos, colores y derivaciones locales como la "platería ayacuchana" (1916g, p. 1804), caso excepcional de mestizaje aprobado por Castillo.

La metalistería es considerada por el crítico como modelo del avance técnico de una sociedad, de acuerdo con la visión estructurada de occidente sobre los procesos tecnológicos (Castillo, 1916h, p. 1116). Distingue dos etapas, la indígena prehispánica y la española, de influencia gótico–árabe. Pero más allá de la extensión histórica técnico–formal, de connotaciones simbólicas y religiosas, la percepción del uso actual la identifica como muestrario de la posición socioeconómica de los nobiliarios tradicionales decimonónicos, herencia despojada por la coyuntura bélica con Chile. A pesar de ello, Castillo recopila información sobre las migraciones, consecuencias del menudeo anticuario del mercado artístico, que tomaron distintos objetos virreinales entre las colecciones sudamericanas. Ese fue el caso de los platos virreinales hallados, dos en posesión de Baltazar Caravedo en Buenos Aires, y uno en la colección de Javier Prado Ugarteche, en Lima.

Tema derivado es el tráfico de bienes patrimonial de bienes muebles virreinales que Castillo pudo informar al público nacional, desde una aparente legalidad como los remates comerciales de las casas de subastas extranjeras hasta la depredación a pedido

por foráneos durante sus efímeras visitas al país[211]. El crítico también advirtió sobre la vulneración de los claustros de San Francisco, específicamente, la venta de fragmentos de la sillería del coro, autorizada por el delegado apostólico, a un norteamericano (p. 1804). Además de la estructura franciscana, el crítico reclama atención sobre el refectorio de la iglesia de Santo Domingo, la sala de sesiones del senado, la antesacristía del templo de San Agustín, las ménsulas de los balcones de la casa Torre Tagle, debido a que la arquitectura, adscrito al pensamiento de Víctor Hugo, evoca la memoria de la vida social del hombre (Hugo, 1995, p. 231).

La amplia observación de objetos de estudio lleva a plantear la conformación de un Museo Virreinal en Lima, en reflejo de la propuesta argentina para preservar los bienes de ese tiempo histórico o desde el álbum de fotografías traídas por Walter Stubbs desde Chile sobre "Santiago Antiguo" y la reconstrucción de un sarao organizado en la capital. Desde el caso institucional en Lima, hacia 1919 Castillo le propuso al arqueólogo Julio C. Tello un centro de documentación de arte virreinal afiliado a la Universidad San Marcos y subvencionado por la Facultad de Letras, pero cuyo resultado no prosperó.

Otras referencias fueron los encajes, objetos de distinción femenil exquisitos, el mobiliario, tallas exclusivas con iconografía y ornamentación disímil. Caso especial sucede en manifestaciones inmateriales, la lírica autóctona se acopla a la estructura malagueña y morisca, de la que surgen hibridaciones como "el delicado triste arequipeño", referencia a la troba española y al *yarawi*, composición melancólica decimonónica, y "la elegante vidalita argentina", alusión al canto de ida y vuelta asentado en el noroeste argentino de raíz colla–altiplánica.

---

[211]Véase Leonardini, 2022, pp. 31–33. En el ensayo sobre la casa de la señora Carmen de la Puente y Cortez, Castillo señala la especulación comercial de los judíos como depredadores del arte pictórico limeño hacia el mercado global. La citada colección poseía el lienzo *San José y el niño* de Bartolomé Murillo, la cual una de las dos copias encargadas tuvo la finalidad de ser señuelo ante un posible robo. El crítico contextualiza las condiciones de esta seguridad implementada debido a dos robos de óleos de Murillo en el Perú: *La Concepción*, de la casa Gibbs, vendida a Londres; y una *Sacra Familia*, que fue donada al Museo Metropolitano de Nueva York, anteriormente del Convento de la Buenamuerte, y vendida por un costo final de mil doscientos dólares (Castillo, 1914d, pp. 1414–1418).

3.3.2.1. Pintura virreinal

Castillo, aunque atento observador de la pintura virreinal, evidenció ciertos condicionamientos al momento de reconocer la maestría y la factura de los artífices activos en el Perú durante el dominio español. Más allá de los exponentes citados líneas arriba, en sus ensayos sobre los interiores limeños valoró a pintores y pinturas —en su mayoría— anónimos. En términos generales, su percepción fue irregular, al señalar la circulación en el Perú de múltiples referencias moduladas de baja calidad técnica, derivadas de obras de maestros europeos como Pedro Pablo Rubens, Bartolomé Esteban Murillo y Giovanni Battista Tiepolo, entre otros. Este señalamiento conlleva, a su vez, un estigma que proyecta una proporcionalidad técnica negativa sobre el artífice virreinal andino y criollo. Sobre este caso, nos centrarnos en uno de los tópicos más significativos: la representación de Isabel Flores de Oliva [santa Rosa de Lima] en el arte virreinal. El crítico contempla en santa Rosa de Lima[212] la mistificación y repercusión histórica trasversal en las regiones americanas[213].

Esta referencia a la santa limeña se sustenta en el balance que Castillo elabora sobre los objetos artísticos y los artistas dedicados a Santa Rosa en el Perú. Menciona a Angelino Medoro, Melchore Caffa, José del Pozo y Francisco Laso, así como obras anónimas, entre ellas dieciséis medallones esculpidos en piedra de Huamanga y dos retratos conservados en la capilla del Cristo de los Favores, uno en madera y otro en cobre. El crítico señala que ninguno de los retratos de Santa Rosa fue realizado en vida, sino con

---

[212]Castillo, 1917c, pp. 1–2.

[213]Es, sin embargo, disonante con la forma inefectiva que el nacionalismo, superficial y lírico antes que progresista, sucede en el Perú. Aún sin la carga histórica, Castillo expone la actual dedicación religiosa bonaerense de levantar templos y asignar encargos significativos a artistas como el italiano Francesco Paolo Parisi (1857–1944) y la pintura mural sobre la vida de Santa Rosa. En Lima, tras una ausencia prolongada de mecenazgo eclesiástico, el arzobispo Manuel Tovar y Chamorro encomendó a Carlos Baca Flor un Vía Crucis y a Abelardo Álvarez Calderón dos cartones copiados de lienzos de Rafael, sin atender las bases del "nacionalismo" con un encargo pictórico sobre Santa Rosa, patrona del Perú y América. Para Castillo, los pintores nacionales debían ser llamados para pintar a personajes o temas nacionales, como prioridad. En 1917 discrepó sobre el encargo confiado al pintor Gonippo Raggi (1875–1959), por el tercer centenario de Santa Rosa, antes que al artista nacional Juan Guillermo Samanez, sobre la elaboración de un óleo de grandes proporciones para el Convento de Santo Domingo, bajo el argumento de que fue delegado por relaciones extra–artísticas, así como una clara ausencia de nacionalismo–patriotismo en la promoción del artista nacional y de la construcción de una imagen más efectiva de representación por un connacional.

posterioridad, derivados de un modelo común, lo que se evidencia en la similitud compositiva de los rasgos faciales y gestuales. Esta constatación le permite reafirmar la primacía del semblante —entendido como condición anímica o psicológica— por encima del parecido superficial en la reconstrucción del retrato.

Castillo introduce, no obstante, una contradicción en torno a Gonzalo de la Maza, protector de Santa Rosa y amigo de Medoro. Aunque lo define como "conocedor refinado en cosas de arte", debido a la adquisición de una plancha de cobre con la representación de la Virgen de la Leche, lo reprocha afirmando que "solo un aficionado a la pintura, como él, podía enamorarse de aquel rudo boceto impresionista", calificativo con el que alude a una obra inconclusa y de sensibilidad moderna. Esta observación sugiere que, para la generalidad del público devoto, la imagen de santos y héroes debía privilegiar la corrección lineal y formal antes que la estilización, criterio acorde con las políticas de encargo del arte eclesiástico virreinal.

Al margen de esta tensión, Castillo distingue tres retratos santarosinos. Por su factura, considera la obra de Medoro como un boceto de retrato (Fig. 72), mientras que el segundo, encargado por De la Maza y caracterizado por los ojos abiertos, respondería a una fase cercana en el tiempo. Deniega la carga histórica del cuadro anónimo (Fig. 73) legado por la madre de la santa —María de Oliva— al Monasterio de Santa Catalina tras su ingreso como novicia en 1631. La critica de José Flores Araoz a la postura de Castillo apuntó específicamente a las relaciones documentales que le permiten establecer pertenencia sobre la fecha de ingreso y temprana realización (1944, s. p.) Mujica (2025) sugiere que esta obra, si bien basada en la composición de Medoro, presenta cierto grado significativo de fidelidad histórica —sin detrimento de una marcada condensación simbólica—, atribuible a su pertenencia materna. Asimismo, sostiene que se trata, hasta la fecha, del ejemplo más temprano documentado de retrato "alegórico" que conserva la tipología del hábito blanco con capa negra, el ancla, la guirnalda florida con una efigie inserta del Niño Jesús y un arquetipo de ciudad —Lima/

Jerusalén celestial—, iconografía difundida entre los siglos XVII y XVIII tanto en Latinoamérica como en Europa[214].



Fig. 72. Angelino Medoro. *Retrato post–mortem de santa Rosa de Lima* (1617). Óleo sobre lienzo. 26 x 15 cms. Convento de Santa Rosa de los Padres.



Fig. 73. Anónimo. *Retrato alegórico de Santa Rosa de Lima*. Reproducido en Mujica (2025).

La imposibilidad del retrato en vida se explica por el voto de humildad de la santa. Finalmente, el crítico cuestiona un punto específico de la tradición biográfica santarosina, poniendo en duda la veracidad de ciertas afirmaciones reiteradas por sus biógrafos[215] y que fue seguida hasta su contemporaneidad con Horacio Urteaga, sobre la existencia de los retratos, el orden de aparición de las efigies y las remisas o

[214] Mujica, 2025, pp. 39–41.

[215]En especial el libro del Padre José Manuel Bermúdez, *vida de la gloriosa virgen dominicana Santa Rosa de Santa María* (1863).

movimientos de ellas. Esto supone un *expertise* interreferenciado entre fuentes documentales, opiniones/ investigaciones contemporáneas y la observación meticulosa.

3.3.4. El arte y la mujer

Sobre la relación entre el arte y la mujer, Castillo expuso la asidua participación femenina, además de ser objeto de estudio, como artífice de obras artísticas. Esta dedicación se debe en parte a la enseñanza brindada en su taller particular de la Quinta Heeren (1906–1916), donde condujo hacia la práctica del estudio al natural, el paisaje y del arte prehispánico como vehículos de enseñanza a un grupo juvenil selecto de la burguesía limeña[216]. También fueron importantes las referencias expuestas durante sus viajes y escritos. Durante sus itinerarios, Castillo no tuvo mucha complacencia en la labor escultórica femenina. Sobre la escultora argentina Lola Mora, resalta su condición de figura eminente, a pesar de lo afable, llano y simple de su personalidad[217], aunque no le interesó los bajorrelieves de la Casa de la Jura de la Independencia en Tucumán durante su visita en 1917. De cierta forma sucede algo similar con la aprobación escueta sobre la escultora chilena Rebeca Matte en su paso por Santiago (Castillo, 1918e, p. 434). En el caso pictórico el escenario es diferente[218]. María Isabel Sánchez Concha [Belsarima] fue comparada como obra de arte por su tipo femenil exquisito, castizo–tradicional, además de sus condiciones de belleza facultativa para la sociedad patriarcal, "es artista, dibuja, pintar, borda, burila, canta, escribe" (1916i, p. 1279). Aquel

---

[216]Véase Villegas 2016, pp. 74–93. Importa la referencia de Villegas porque estima la naturaleza diletante de la mujer artista en la práctica furtiva en ambientes y condiciones patriarcales, sumidas como un atractivo–facultad de género y clase. Además, apunta sobre la postura afirmativa de Castillo sobre la pertinencia técnica del pastel apropiada para la mano femenina (1915j, p. 2922), para luego optar por el óleo —curiosa pauta convencional antes que la solvencia del dibujo— como recurso definitivo para el ejercicio de la pintura (2016, p. 79). La razón de fondo, antes que la cuestión de género, la brinda la clave del "temperamento" o racialidad española —vigorosa e intensa— que es más afín al óleo que al pastel —vaporosa, anémica y fría— a la manera francesa (1915f, p. 2922). Asimismo, según el autor, Castillo incluye a la cerámica prehispánica como objeto compositivo en la enseñanza artística local —desde los bodegones y naturalezas muertas— (Villegas, 2016, p. 87), aunque el propio pintor–crítico menoscabara, en esa reducción instrumental, el contenido simbólico e histórico por no comprenderse en escenas históricas. Debido a ello, es probable el ausente protagonismo a los objetos prehispánicos a diferencia de los motivos iconográficos reasignados en las décadas siguientes como en el estilo *neoperuano*.

[217]Castillo, 1915j, p. 2923.

[218]Excepción a ello fue la puntual valoración a la obra de Leonor Sardá de Núñez Chávez en la exposición del Centro Artístico de 1917 en Arequipa.



Fig. 74. Clotilde Porras de Osma. *La Salamanquita* (c. 1901). Reproducido en *Variedades* (405).



Fig. 75. Clotilde Porras de Osma. *La pintora* (c. 1901). Reproducido en *Variedades* (405).

temperamento artístico fue suficiente para ser su modelo favorita en el taller de la Quinta Heeren (1916i, p. 1280).

Asunto relacionado fue la inclusión de varias damas relacionadas al coleccionismo. Dentro de esos ambientes, caso especial tiene atención sobre la pintura femenina en los interiores limeños[219]. Castillo admira la práctica pictórica de Clotilde Porras de Osma, esposa de Felipe de Osma y Pardo, en cuyos trabajos como *La Salamanquita* (c. 1901) (Fig. 74) percibe elementos identitarios como prosapia ibérica y castiza[220], así como referencias técnicas a la pintura española (1915j, p. 2920). Los espacios empleados están sujetos a esta correspondencia valorativa: el óleo *Un interior*, es un estudio de perspectivas y luces realizado en la sala del palacio de la legación peruana en Madrid. Detecta además la incursión del naturalismo y el alejamiento de las tendencias modernas en el lienzo *La pintora* (Fig. 75), representada a partir de una modelo que interpreta a una pintora, con mirada penetrante, con paleta de colores y ante a un lienzo sostenido. Demuestra en estas obras su circunspecta amistad y orientación estética con los pintores españoles Joaquín Sorolla, Manuel Benedito —quien la denominó "colega" en una fotografía autografiada— e Ignacio Zuloaga gracias a su estancia familiar en España.

Como "aficiones pictóricas" atribuyó la producción artística de Rosalía García de Lavalle (Castillo, 1916b, p. 173), aunque contradictoriamente, resaltó la eximia selectividad de un detalle naturalista que supera al modelo genérico en la obra *Flor de Retama* (c. 1916) (Fig. 76); mientras que *Bucambilla* (c. 1916) (Fig. 77), perspectiva de la Quinta Vista Alegre en Barranco, le sirvió al crítico para enaltecer sus dotes a la discípula del italiano Leonardo Barbieri, colorista, dibujante discreta, diestra en el

---

[219]La intención de los interiores limeños fue la necesidad de hablar sobre arte en un medio precario, donde la regularidad de exposiciones artísticas y perfil estricto de artista no se distinguía. También opera como estrategia de protección de la identidad nacional en tanto se establecen referentes sociales que congregan objetos culturales importantes a vista del crítico, así como su posicionamiento económico y el valor artístico en la factura y firmas presentes, entre ellos los artistas nacionales en comunión con los internacionales. Se concentran piezas de arte contemporáneo como también mobiliario y enseres del tiempo virreinal, algunos anteriormente descritos en este texto.

[220]Castillo la describe como "de silueta zuloaguesca garrida, grave de una aguadora castellana" (1915j, p. 2920).

manejo de perspectiva, aficionada al género de interiores[221], aunque de producción original reducida, cuenta con copias accesibles (Castillo, 1916b, p. 174).



Fig. 76. Rosalía García de Lavalle. *Flor de retama* (c. 1916). Reproducido en *Variedades* (414).

Bajo el seudónimo de Enma Gosse, una pintora anónima causó interés en Castillo debido a su pintura impresionista *Mañana Invernal* (Fig. 78), composición afiliada a la visión naturalista, "de un tema archi conocido, un tronco de árbol a la vera de un tapial" (1918j, p. 1076). La mención podría pasar desapercibida si no se considera que colinda en espacio con el análisis a las obras, reproducidas en el ensayo, de una figura categórica en el arte latinoamericano como el pintor argentino Fernando Fader (1882–1935), referente de Castillo de la pintura impresionista contemporánea a seguir en el Perú. A pesar de esta incidencia, remarca la naturaleza diletante de Emma Gosse: "ella

[221]Esta idea permite explicar el inconsciente colectivo que subyace al condicionamiento restrictivo de la pintura femenina hacia espacios de "feminidad", como resultado de las demarcaciones patriarcales impuestas en las sociedades europeas del siglo XIX. Pollock aborda este fenómeno desde la dicotomía entre modernidad y los espacios que participan en las estrategias identitarias de género, poniendo énfasis en la segmentación de las artistas decimonónicas —como Berthe Morisot y Mary Cassatt en París—, quienes se vieron orientadas hacia ámbitos privados y domésticos debido a las limitaciones sociales que regulaban su circulación, producción y consumo artísticos (Pollock, 2008, pp. 78–81).

pinta a la par que canta, escribe por pura afición" (Castillo, 1918j, p. 1076). En ese limbo sobre un rigor profesional no declarado, el crítico detecta claves en Gosse: sus viajes constantes la acondicionan a una sólida cultura y contextura recia de pintura a través de una metódica observación.

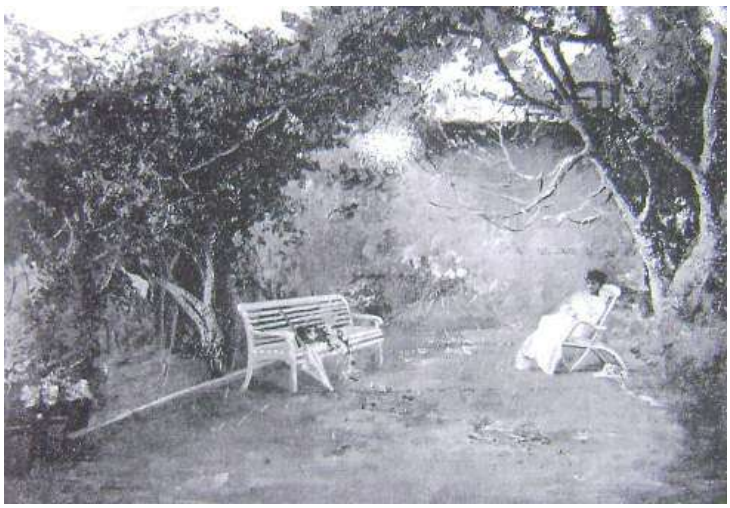


Fig. 77. Rosalía García de Lavalle. *Bucambilla* (c. 1916). Reproducido en *Variedades* (414).



Fig. 78.Emma Gosse. *Mañana invernal* (1918). Reproducido en *Variedades* (558).

3.3.4. La fotografía

Sobre la fotografía[222], Castillo diferencia entre los aficionados y profesionales en el campo fotográfico limeño. Su perspectiva recuerda la postura de Susan Sontag al referirse que, para llegar a una relación genuina e íntima con la realidad, existen limitaciones —por diletantismo— o pretensiones —por la habilidad— (2006, p. 19) en el quehacer y producto del fotógrafo, la fotografía, donde se distingue la gravedad negativa del primero y la apertura libre sin prejuicio de la disciplina en el segundo —incluso por la capacidad compartida con el que "sabe ejecutar"—. De forma preliminar, Castillo prioriza el procedimiento de aplicación de la goma bicromatada, aspecto técnico ideal de la fotografía que ninguno de los dos grupos, diletante y profesional, ha sostenido, a pesar de considerarse de prestigio y dificultad porque acentúa la personalidad del operador. Asimismo, como criterio de una práctica técnica fotográfica es importante el aporte institucional de un centro, club o revista sobre el fomento y utilidad de la fotografía, lo cual está ausente. Es importante considerar el aporte de Torres y Villegas (2017) sobre la convivencia, desarrollo y tensión comercial y valorativa entre el retrato pictórico y fotográfico en Lima entre siglos. Desde la incursión del daguerrotipo para acaparar la sensibilidad y espacio comercial ante la pintura en miniatura, así como el foto–óleo que acercó a la fotografía al prestigio logrado por la pintura "subvirtiendo el origen de la foto para adherirle el aura de *unicum*" (Torres y Villegas, 2017, pp. 39–43), la fotografía mantuvo una percepción cuestionable por su alcance comercial, masificación, instantaneidad, razón por la que Castillo, desde su condición de pintor, la consideró instrumento ejecutable[223].

Castillo expone que los aficionados se manejan intuitivamente desde la promoción comercial y asequibilidad del dispositivo, distinto de otros países con una tradición fotográfica y sostenimiento comercial como argentina con Montes, Cullen y Francisco

---

[222]Castillo, 1914c, p. 1306.

[223]Por otro lado, Villegas (2020b) hace un parangón entre fotografía y pintura y las posibilidades trasmutables de la aceptación como arte del primero sobre la base de las cualidades del segundo, pero también de diferenciación, sobre todo en los limites interpretativos de la composición, entre la aceptable vitalidad y la fría instantánea (p. 132).

Ayerza (1860–1901), situación emparentada a los franceses [Constant] Puyo (1857–1933), Leveque y Eugène Lefèvre–Pontalis. Es interesante la selección de fotógrafos franceses elegidos por Castillo. Por ejemplo, Lefebvre plantea la reconstrucción identitaria desde la fotografía como disciplina arqueológica y medievalista como se consideró en Francia para la época; mientras que Puyo aplicó el pictorialismo que daba una factura a la fotografía similar a la pintura. La subsistencia o vigencia deseada en esos objetos pretéritos lo demanda en el uso de figuras humanas presentes que intervengan y mantengan viva el espacio. De allí que el rol de interpretación sobre los cuerpos humanos no se rija por la verosimilitud física tácita, sino por la animación psicológica y/o valores conductuales sujetos a un espacio.

El primer artículo dedicado a la fotografía sucede en 1914. Castillo entiende que, en Lima, el norteamericano C. L. Chester (1877–1958) inquirió en un nivel profesional al ser el único capaz de superar el registro fotográfico habitual hasta 1909, donde más centrarse de forma autómata en las líneas arquitectónicas de los recintos virreinales, logró evocar tiempos pretéritos –presentar la arquitectura "viva" y el alma de la época– al colocar modelos humanos en escenas virreinales, portando objetos y mobiliario de la época. Resalta Castillo después de la figura de Chester, al fotógrafo Fausto Grandjean que operó la kodak "sin importar la firma y química compositiva del lente", solo interesándose en la rápida recepción de la escena. Exhibe sus fotografías en *La Crónica*, como el retrato de la señorita Mazuré —"sinfonía dulce, melancólica, en grises"— y un paisaje crepuscular llamado *En la playa* —"un grupo de siluetas dolientes de sabor místico, a lo [Jean–François] Millet"—, lo cual deja mostrar la transición de composiciones habituales del *establishment* a la fotografía pictorialista de paisaje naturales, el cual también era un tema predilecto por los fotógrafos aficionados, que incluso, ocupará varios segmentos en las revistas ilustradas.

Distingue una preferencia del gusto limeño, el género de galería, y sostiene que existió una edad de oro –un tiempo denominado como de máximo rendimiento– donde el retrato alcanzó rigurosidad, efectuado por Eugenio Courret (1839–1920), Fernando Garreud (1869–1929) y Manuel Moral (1865–1913). Ante la ausencia de los citados, el

único que preserva la tradición, alusión a una subsistencia de lo institucional, es Enrique Lazarte; al margen de él todo es decadencia, aunque avizora nuevos valores con Galdós, Enrique Masías (1898–1928) y Elías del Águila (1875–1953). De Águila valora el procedimiento de ampliación y montaje fotográfico "con un simple resorte […] en madera ciselografiada" que convierte la fotografía —y complementa la percepción de vitalidad— en "verdaderas estatuas" (1919, p. 868). Existe la forma positiva allegada al pictorialismo detectado en Masías y en otros fotógrafos, además del concepto del *flow*, movimiento fluido y sugestivo de distorsión, que se presenta en Diego Goyzueta y Fausto Grandjean; y la forma negativa cuando apela a una reproducción fáctica, sin presencia de la personalidad del autor. Es decir, la estrategia participativa del fotógrafo radica en incitar el dialogo para animar al modelo y tornarse natural es un elemento sustancial a considerar como "expresión", y en el que Goyzueta resalta[224]. Aquí Castillo no niega la presencia de una cualidad artística, sino que la identifica como el *statu quo*, que es el principio básico de un fotógrafo moderno.

3.3.5. La crítica a los críticos

En no pocos escritos de Teófilo Castillo surge como tema la delimitación de la crítica por críticos coetáneos, así como su declarativa de crítico profesional. Es además importante precisar que con Castillo se discute la especialidad del crítico como mirada autorreflexiva y su propósito en el devenir nacional. Ante los críticos diletantes y artistas en construcción, Castillo señala como criterios para un perfil de crítico el viaje prudente, la cercanía al conocimiento técnico de la pintura, escultura y dibujo, filiación con los artistas, vínculo con el comercio artístico, lectura complementaria del movimiento contemporáneo e histórico del quehacer artístico y constancia del criterio establecido. El bagaje estético cultivado de Castillo le confiere una solvencia y autoridad detectable sobre criterios construidos años anteriores, lo cual lo habitúan como crítico con particularidades de índole profesional. En varios espacios de su crítica

[224]Villegas, 2021, p. 136.

aclara su trascendencia desde el caso biográfico y pericia profesional que determinan su lugar en las artes locales: ante la muestra de la Casa Brandes de 1919, donde percibe un desarrollo local interesante, se presenta como crítico de arte debido a "treinta años de viajes por Europa y América", y por su "llaneza y sinceridad" de visión, imparcialidad.

La confrontación con los diletantes se inicia en 1914 a partir de un intercambio reacio en la prensa con José Carlos Mariátegui y se prolonga en los años siguientes mediante episodios como el Concurso Concha y la incursión de dos pintores extranjeros, hechos que activaron disputas estéticas en torno al paisaje ideal y su legitimidad como expresión nacional. En este escenario de polémica sostenida, Castillo comienza a perfilar sus primeras claves analíticas para la valoración del arte peruano en relación con la producción internacional[225]. Lo relevante de este hecho radica en advertir una toma de autoconciencia de la labor crítica, orientada a establecer una distinción entre los escritores ocasionales sobre arte y aquellos sostenidos por editoriales o vinculados a profesiones cercanas al ámbito artístico. Castillo se sitúa así en una encrucijada: un período de madurez práctica frente a una labor pedagógica ejercida desde un medio cauteloso; la actividad docente, con una propuesta naturalista, frente al academicismo convencional de factura regular y al ingreso de planteamientos simbolistas, cubistas y expresionistas. Estos constituyen campos de fuerza dentro de los cuales, junto con algunos escritores eventuales, se debaten rutas divergentes de percepción estética. En ese marco, Castillo participa de una teoría atribuida de origen argentino según la cual "en obras de pensamiento y arte deben predominar la sinceridad y lo propio" (Castillo, 1918h, p. 734).

Diversifica su embate ante la incursión diletante en 1916, al ejemplificar la observación del problema por el pintor y crítico argentino Atilio Chiappori (1880–1947) en Buenos

[225]Distingue dos valores que trascienden la procedencia espacial: el trabajo y la expresión propia, definidos como experiencia y criterio. En ese sentido, no sostiene que la sola elección del paisaje peruano garantice la producción de obras logradas o mediocres, sino que su calidad depende del intérprete. Como afirma, "en arte la expresión es el todo y la corrección lo menos". Desde una perspectiva plástica y textual, y a partir de sus viajes por las regiones surandinas del Perú y por países americanos vecinos, Castillo elabora un balance del grado cultural alcanzado por el Perú en relación con otras naciones, el cual funciona como un instrumento para canalizar aportes y contrastar diferencias estéticas.

Aires: la proliferación y surgimiento de escritores intuitivos sobre arte. Divide en dos el caso de estudio, primero la ausencia de criterios claves que, al parecer, condensa la propia rigurosidad de Castillo, disciplina mental refiriéndose al criterio acumulado, ejercicio de visión, concurrencia a talleres, la visita a las colecciones artística en ciudades del mundo[226]. Las razones que distingue para su existencia son dos: generar "camaraderías" o compadrazgos para solventar y auxiliar a un pintor amigo, de la misma forma que siendo autónomos, optar por la opinión autónoma, pero cayendo en la desorientación del vulgo.

Hacia 1919 Castillo aplica una crítica transversal a los diletantes, el campo artístico no es el límite porque las condicionantes culturales se agravan tras el clímax político de cambio, la banalidad de la burguesía limeña impetuosa del trasplante identitario francés y neoyorquino, el fracaso del proyecto gubernamental, así como el apuro tras el centenario independiente y la amargura de un puesto laboral en la Escuela de Bellas Artes. Percibe que todo el sistema sociocultural afronta una grave crisis por causa de un espíritu aficionado. Desde el ámbito institucional del arte, el cuestionado nombramiento de un cuerpo profesorado inoportuno, diletante en ese sentido, a pesar de ser doctores universitarios no son especialistas en la cuestión técnica del arte. Allí opera también esta beligerancia contra los estetas oficializados indeseados por el crítico mayor.

Es importante precisar que este requerimiento institucional de un centro artístico como el surgimiento de la Escuela de Bellas Artes solo fue sugestivo porque en la historia de las artes plásticas peruanas se ha sobrellevado en varias oportunidades su presencia. De la misma forma, la existencia de una Escuela de Bellas Artes ni el adiestramiento técnico de los críticos resultaron piedras de toque en la apreciación o consideración alguna de Castillo. Larrañaga, a quien Castillo había identificado como el otrora crítico de arte limeño, no tuvo una enseñanza artística práctica sino moldeada en talleres alternativos europeos y el autodidactismo inicial, mientras que Castillo, quien orquestó la creación de la Escuela de Bellas Artes en Lima no siguió en estricta formalidad el

[226]Castillo desiste de la furtiva estancia similar de los *baedecker,* término alusivo a Karl Baedeker (1801–1859), creador del programa de guía turística moderna en Alemania.

aprendizaje en el circuito artístico durante su tiempo de estudios[227]. Ambos, sin embargo, reclamaron por la instauración de un centro de enseñanza. Entorno a la especialización del crítico, es notorio el vínculo con otro exponente de la crítica como Carlos Solari, de quien refiere le pide se cambie por su seudónimo *Don Quijote,* por la empresa, aunque heroica fantástica, la defensa del arte peruano a cambio de ingratitudes. Esta cita revela como ocurre una trasferencia de posiciones y también entroncamientos en grupos capaces de ejecutar la labor crítica a diferentes niveles analíticos.

3.3.5.1. El artista versus el crítico. Benjamín Mendizábal y Teófilo Castillo

El intercambio público de correspondencias entre Castillo y el escultor cusqueño Benjamín Mendizábal (1885–1957) sobre la configuración apolínea de las esculturas broncíneas incas fue un hito significativo para comprender las características de la percepción estética en Lima respecto al biotipo indígena peruano en la crítica de arte[228].

Aunque ya se publicaron fotografías de las esculturas broncíneas entre 1917 y 1918 en *Variedades* (1908–1932), recién en 1919 Castillo decide dedicar una crítica a Mendizábal. El crítico, si bien admiró el interés por temas nacionales, cuestionaba la representación broncínea de dos personajes mítico–históricos incas, el guerrero Cahuide (Fig. 79) y la princesa Cori Ocllo (Fig. 80), bajo una tipología occidental —"apolínea" en términos formales del escultor—, antes que seguir una presunta fidelidad histórica de

[227]Evaristo San Cristóbal Palomino (1894–1968) evoca que Castillo se trasformó en una autoridad crítica mediante la lectura de tratadistas de arte y la observación de obras de grandes maestros, por lo que deja tácita la incursión formativa de la pintura como elemento probatorio. Para este autor, luego de la muerte del pintor y crítico de arte Federico Torrico, "el cetro de la crítica" junto a Castillo, en Emilio Gutiérrez de Quintanilla y Federico Larrañaga. Los tres comparten discrepancias autoformativas en la experiencia artística. Castillo y Larrañaga resaltan por su intransigencia "en todo lo relacionado con el respeto debido a las normas estéticas", mientras que Gutiérrez de Quintanilla se mantuvo discreto en la ejecución de estudios de género, naturalistas y retratos.

[228]El asunto también fue tratado por Villegas (2010), Ramón (2014), Hamann (2015) y Paitan (2020).

índole racial desde el cuzqueño contemporáneo[229]. Este criterio se alinea al prejuicio de Castillo sobre el indígena como un tipo feo, sucio, cubierto de una vestimenta pesada, que habla el quechua —"lengua de aspecto gutural"—, a raíz de su visita al Cuzco en 1917. Sobre esa base, el crítico no podía concebir la esbeltez ni gracia fisonómica incas reveladas en su desnudez —como lo reflejaban las esculturas grecolatinas— a partir del biotipo indígena contemporáneo, ni mucho menos materializadas en las propuestas broncíneas de Mendizábal. Dicha conjetura la reitera en 1919 al definirlos como "mansurrones, arropados y tristes", que nunca conocieron la pose[230].

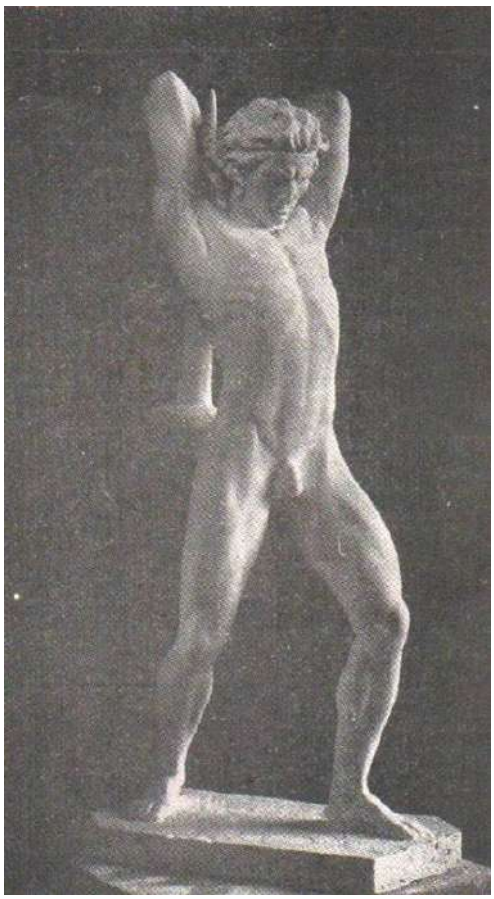


Fig. 79. Benjamín Mendizábal. *Cahuide* (1917). Reproducido en *Variedades* (494).

[229]Podemos considerar que, aunque no fue citado en el texto, dentro del grupo valorativo de forma tácita se encuentra el proyecto monumental de Manco Cápac, cuyas fotografías también fueron enviadas desde Roma a Lima y publicadas en *Variedades*, donde Castillo ejercía el cargo de director gráfico.

[230]Castillo, 1919e, p. 379.

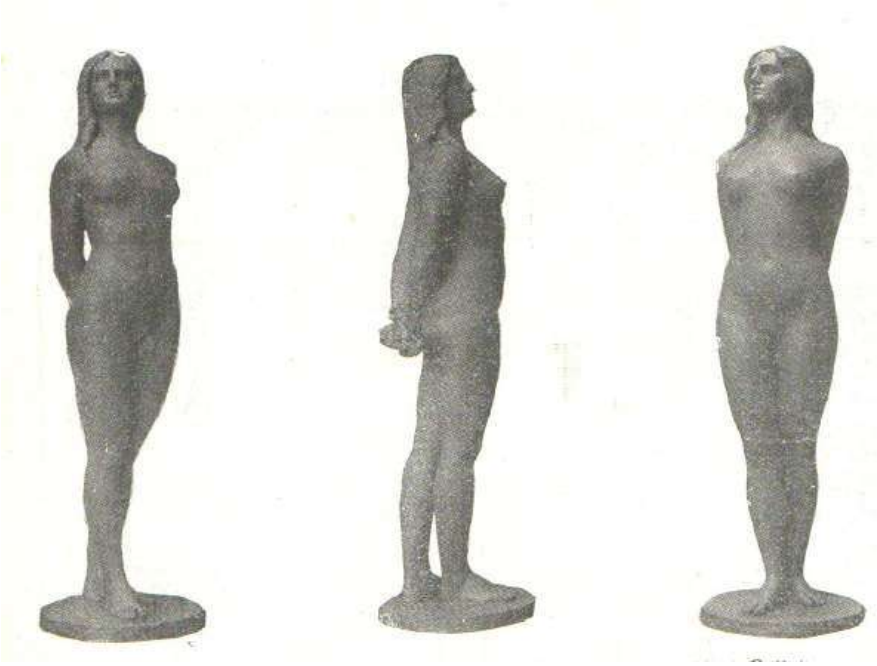


Fig. 80. Benjamín Mendizabal. *La heroína Kori–ocllo* (tres perspectivas). Reproducido en *Variedades* (494).

Benjamín Mendizábal respondió severamente a la crítica de Castillo. En primer lugar, el escultor desestima el concepto de la pertinencia del espacio desde el entorno climático como condensador del *modus vivendi* grecolatino, reflejado en sus representaciones materiales, a diferencia de Castillo, quien sugería que la *apolineidad* griega se explicaba por situarse en un clima cálido. En segundo lugar, cuestionó la legitimidad en la formación y éxito de un artista amparado exclusivamente de la oficialidad, pues "con enseñarse literatura [en una universidad] no se forman poetas, tampoco en la academia se hace artista: artista se es o no se es" (Mendizábal, 1919b, p. 7). En tercer lugar, Mendizábal discrepa sobre la razón de demostrar la estricta tipología étnica como clave de una obra de arte válida, pues trastoca los valores "universales" de la belleza: "uno no pinta para demostrar la teoría de los colores, de la misma forma no se esculpe para representar los caracteres antropológicos de raza" (Mendizábal, 1919b, p. 7).

Para Mendizábal, la escultura griega no se delimita a la verosimilitud tipológica de la sociedad helénica[231], sustentándose a través de referencias textuales de filósofos e intelectuales griegos, incluso desde su convencional morfología, ya que muchos carecían de belleza fisonómica, pero eran embellecidos en mármol. Así, el desnudo, desde los griegos hasta su actualidad, se trataba de una exclusiva cuestión estética, y, aunque inserto en la categoría occidental de belleza, no debía alinearse, sin alterar su valor intrínseco, con postulados ideológicos totalizadores. Mendizábal, aunque declarado como "sin escuela", tradujo su academicismo a lo apolíneo como un lenguaje abierto frente a las transformaciones sucedáneas de estilos y corrientes artísticas europeas. El escultor no fue sectario ni hostil sino tolerante con las variaciones regionales contemporáneas sobre la escultura pública[232]. Sin embargo, en Lima Castillo le propuso seguir referencias de estatuaria racial[233] y estudiar el arte prehispánico, evidente intento historicista para reducir el arte a categorías formales positivistas[234].

Para comprender su propuesta, es importante saber que el término apolíneo es un préstamo conceptual del filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844–1900). En *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismu* (1874), Nietzsche sostuvo que la escultura grecolatina poseía el ideal de belleza, de conocimiento pleno y trascendencia vital, rasgos derivados del dios solar Apolo, "la divinidad de la luz, reina también sobre la bella apariencia del mundo interior de la imaginación"[235]. Como enlace de aquel ideal común y atemporal de lo bello que se visualiza y magnifica con los griegos, aunque no implica que sea reducido a esa sociedad, el escultor se adscribe a

---

[231]Mendizábal evadió la idea de Lessing sobre el *Laocoonte*: el arte como copia de la realidad y el del naturalismo que confundía ciencia con arte.

[232]Mendizábal, 1919b, p. 7.

[233]Nos referimos a la escultura broncínea de *Caupolicán* (1869) de Nicanor Plaza.

[234]En 1917 el escultor ya había presupuesto hacer modificaciones al proyecto monumental de Manco Cápac sobre la base de estudios de nobles indígenas presentes en los lienzos del Corpus Cristi de Santa Ana y desde fotografías de indios "del más bello tipo" (El monumento, 1918, p. 10).

[235]Nietzsche, (1874) [2018], pp. 23–24.

Benedetto Croce sobre la idea del arte como intuición. Referencia el *Breviario di estética* (1913) de Croce en su contraargumentación a Castillo como un modelo para verificar los valores originales de una crítica prudente y verdadera, que debe imperar una libre interpretación de la realidad[236].

Se suma a los criterios formales el valor de un juicio pertinente. Mendizábal impone el prejuicio de la especificidad profesional: el evaluador tiene que corresponder a la disciplina/género del ejecutante. Esto significaba que la crítica de Castillo era insustancial porque jamás practicó la escultura. Sin embargo, Mendizábal retrotrae este argumento —en cierta forma ligado a un aval extra–artístico, y no menos institucional — al ser condescendiente con el auspicio público del pintor Daniel Hernández, director de la recién creada Escuela de Bellas Artes de Lima y por cuyo entorno conflictuado situó a Castillo como un anticuerpo.

Hacia 1919, Castillo había superado el criterio de la mímesis naturalista para abordar la forma simbólica en la estatuaria, versada en su propuesta teórica sobre las formas idílicas de los héroes. Mendizábal desestima el concepto de retrato como recreación verosímil de una persona, bajo la premisa de que es imposible reproducirlo de forma absoluta desde la historicidad y tradición porque interviene el rol subjetivo del artista que interpreta. De ocurrir lo contrario, la obra de arte trastocaría su facultad de belleza y entraría en la categoría de obra documental y etnográfica.

Castillo, por su parte, solicitaba ahondar en el estudio antropológico y etnográfico del indio cuzqueño amparado en un prejuicio geográfico. El crítico defendió su postura sobre la tipificación racial del indígena a través de estudios interdisciplinarios con la historia y la arqueología para que los artistas conciban a los referentes históricos locales desde una caracterización nacional. Aunque es probable que incurriese en otra

---

[236]Mendizábal cita en italiano un párrafo a forma de represalia contra las impropiedades y excesos del quehacer crítico: “Autoproclamados críticos que se hacen pasar por pedagogos, oráculos, guías de arte, legisladores, videntes, profetas; y le reprochan a [Torcuato] Tasso porque no es [Ludovico] Ariosto, a [Giacomo] Leopardi porque no es [Pietro] Metastasio, etc., y es cierto que los artistas tienen el poder, frente a una bestia tan grande, el crítico, de comportarse como uno más de las bestias, que intenta domesticarlas, engañarlas y decepcionarlas para ser utilizados por ellas; las ahuyentan y las envían al matadero cuando no demuestran ser buenos en nada” [la traducción es nuestra] (Mendizábal, 1919a, p. 3).

ambivalencia metodológica respecto a la etnografía y antropología, su enfoque interpretó al indígena histórico con el indígena contemporáneo desde referentes disociables como la nobleza inca y las comunidades surandinas. Aunque ambos comparten rasgos fenotípicos, los últimos trasplantaron su naturaleza "decadente" a los primeros y recargaron al indígena cusqueño de prejuicios occidentales[237].

Esta incomprensión sobre lo apolíneo como interpretación viable de lo inca se exhibe también al alegar Castillo que su óleo *Sangre Inca*, fue basado sobre una modelo de Ayaviri en Puno, y que "no pensó en una belleza del Arno, rubia". La noción de especificidad étnica entre modelo y personaje histórico evocado pretende ser un artificio lógico. "Para hallar la verdad, cree el señor Mendizábal, no se necesita saber mucho…"[238]. Este criterio fue cuestionado por Mendizábal[239] al apelar que en las aristocracias —aunque más relacionable a la cultura grecolatina— se afinan naturalmente el biotipo por la selectividad biológica desde los prejuicios culturales: los incas escogían a las mujeres más hermosas para "el *harem* del inca" y practicaban "gimnasia", lo cual por conclusión supondría cuerpos esbeltos con rostros agraciados.

Desde el lado del crítico, los héroes corresponden a una categoría excepcional respecto al ser humano común, y al ser representados, puede alterarse su naturaleza y ser ennoblecidos mediante una belleza idealizada para ser referentes culturales en la memoria visual de público[240]. Pero su argumento es contradictorio cuando sugiere que los héroes prehispánicos como Cahuide deben mantener su *raza* para no adulterar su condición identitaria étnica y —por consecuencia— falsear su posición histórica y artística. En esta ocasión, el discurso estético de Castillo devino del positivismo arielista (Villegas, 2006), que induce a una segregar y trasponer al indio histórico su perspectiva sobre el indio contemporáneo. Prefigurar a Manco Cápac suponía insertarle códigos

---

[237] "[los] indios […] siempre fueron mansurrones, arropados, tristes" (1919d, p. 379).

[238]Castillo, 1919m, p. 2.

[239]Mendizábal, 1919a, p. 3.

[240]Castillo, 1919b, p. 160. Esto se desprende de la adscripción a la teoría de Auguste Rodin —"definida con calor en Buenos Aires por dos estetas de fuste como Rubén Darío y [Eduardo] Schiaffino" sobre la excepcional vida espiritual y síntesis efectiva como verdadera imagen del individuo.

formales como rasgos fenotípicos y atributos profanos–simbólicos para proveer de significantes aceptables para evaluar a una obra desde la cualidad racial.

La proyección de Castillo los artistas nacionales tuvieron un sentido similar. En una carta de Darío Eguren Larrea dirigida a Castillo, éste le comenta que vive en una choza de indios al borde de río Mantaro, pintando para el extranjero; por su parte, Flórez desciende de una ermita en Huánuco para ver a Sabogal en Lima (1919g, p. 545). La naturaleza "aborigen" del hombre peruano impacta en Eguren Larrea, estímulo derivado de Castillo de inspirarse en el paisaje nacional, al mismo tiempo que elude la parafernalia burguesa limeña, nociva según el crítico. Por ello, "cansado del ruido de la multitud y del deleite enfermizo y triste de las ciudades" (Castillo, 1919g, p. 545), migró a los Andes para reconstituirse en el pintor modulado por el crítico. Durante su estadía en Huancayo, además de pintar, inventó una *kushma* policromada que también utilizó, y cazó cóndores y venados para subsistir. Aunque estas anécdotas pudieron formar una visión romántica instrumentalizada de soporte a un modelo estético del crítico, posteriormente, se cristalizaría una incursión similar, aunque referente al surandino, reproducida en *El Cuzco*, de 1929.

De líneas anterior se comprende que la principal crítica de Mendizábal a Castillo radica en la censura de la *apolineidad* por la fórmula historicista–positivista: configurar al inca como indígena; incluso, bajo el argumento de una posible confusión del primero con la fisonomía mestiza, aspecto despreciable por la impureza racial según la estructura sociocultural cusqueña de principios del siglo XX[241]. El escultor sostiene una propuesta ecléctica antes que una copia amparada en el mercado y desde la recepción critica según las novedades artísticas. Mendizábal se informó sobre el traje inca desde documentos y referencias históricas para amparar sus exigencias estéticas y, posteriormente, por extensión, las de Castillo. Pero aquello fue, sobre todo, alrededor de los encargos de 1920 en adelante, en el que se amolda en la escultura historicista imperante. Respecto a

[241]Mendizábal, 1919a, p. 3. De la Cadena sostiene que en Cuzco se ejercía diferenciaciones sociales basadas en la ideología de la decencia, en cuanto a las restricciones del comportamiento colectivo e identificación por grupos étnicos: indios, mestizos y blancos (1994, pp. 80–81).

las obras en estudio, incluso con la información documental compilada, no se atrevió a colocar indumentaria histórica sobre modelos vivos, por lo que tuvo que reconstruir a los incas históricos y sumarle prendas verosímiles.

Las observaciones de Mendizábal, coinciden con otro exponente enfrentado desde la crítica como Mariátegui —a quien contacta en 1919 en Roma— sobre tres puntos. En primer lugar, que Castillo se dedique exclusivamente a la pintura debido a la especificada de pertinencia disciplinaria. En segundo lugar, el intento de Castillo por hacer critica seria revela empirismo en sus argumentos debido al *doble talento*, escribir y pintar, a los que quiere contradictoriamente combatir: "si al menos hubiera querido averiguar qué cosa es la crítica en estos tiempos, y cuál es el oficio de ella, no se vería en el ridículo de los que hablan por hablar" (Mendizábal, 1919a, p. 3). Finalmente, Mendizábal le recomienda autorregularse mediante la comprensión de la crítica desde textos como el *Breviario* de Benedetto Croce para promediar los linderos y responsabilidades del crítico y la crítica.

3.3.6. El artista nacional

En su primer artículo[242] a un pintor nacional, el crítico hizo una precisión sobre la cualidad estética del escenario limeño: no todo el público es proclive al buen gusto. Aquel grupo reducido habilitado es participante de "una misa de arte"[243], retórica para explicar la cualidad sagrada que confiere revelar los misterios de la belleza. Al margen de ello, Castillo no esboza una idea exacta sobre el arte, pero sí brinda ciertos parámetros. Tras confesar las lecturas de las obras de León Tolstoi, Émile Zola y John Ruskin, principia —y se suma a la búsqueda indefinida de los autores anteriores— sobre el dilema de la definición del arte y su temporalidad; para lo cual se adscribe al

[242]Castillo, 1906, pp. 976–977.

[243]Castrillón (1980) fue pionero en abordar la influencia de John Ruskin sobre la crítica peruana.

segundo con que se renueva cada veinte años[244] (1906, p. 976). No anula la ciclicidad de los fenómenos artísticos, pero sí demuestra que tienen periodicidad. A ello, también no pretexta denunciar calificativos recibidos o levantar los juicios brindados, según la nueva configuración de los valores críticos.

Sobre la exposición de Herminio Arias de Solís, distingue el buen gusto en el artista al planificar la cualidad espacial sobre el acondicionamiento perceptivo, debido a que desistió usar la convencional sala comercial de relojería y bisutería como galería artística y eligió el despacho dirigente de la revista *Actualidades* (1903–1908) para exponer sus veinte lienzos. Percibe en Arias la principal cualidad del pintor sudamericano: no se especializa en un género, aborda todos los temas. Esto puede ser considerado como un síntoma diletante, pero, por otro lado, también demuestra versatilidad —queda pensar si la exigencia técnica es homóloga en todas los géneros— y variable acondicionamiento. En lo primigenio, Castillo aprecia dibujo "suelto, fácil, elegante; su paleta gallarda, cargada de tintas ricas, limpias, de buena casta" (1906, p. 976). Del cúmulo publicado, se intuye que Arias de Solís presentó retratos, naturalezas muertas, cuadro de costumbres, desnudos y paisajes. Al margen de la valoración conceptual y técnica, el crítico estimuló el mercado artístico local al recomendar la compra de cuadros de Arias. La asistencia del público, como señal de aceptación, debía transformarse en auspicio: no solo ver sino también adquirir. Esto motivó a que el crítico lanzara el reto del respaldo comercial a la calificación pública: "vamos a ver quién es el *amateur* de buen tono que junto con el aplauso abre también la cartera" (Castillo, 1906, p. 977). Al parecer, comprendía que los aficionados acaudalados —y medianamente cultos— son proclives a la inversión arriesgada en señal de visibilidad social.

---

[244]Contrapone la postura de Ruskin —referencia a *The Seven Lamps of Architecture* (1849)— con la de Zola en *L'Œuvre* (1886). La influencia de Ruskin en Castillo se da por el embelesamiento por el paisaje natural, la evocación de tiempos pretéritos, todo bajo una presunta "legislación divina". En 1913 Castillo añade que los citados veinte años coinciden con el rezago temporal de arribo de nuevas propuestas artísticas en Lima. Castillo 1913c, p. 2448. Curiosamente, el crítico se asume pertinente de autoridad tras veinte años de experiencia artística (Castillo, 1906, p. 976). En cierta forma, la negatividad de Castillo sobre una definición de arte y partir de explicar al artista como "hacedor" se afilia a la postura moderna de Gombrich sobre la inexistencia del arte, solo de los artistas. Véase Gombrich (2011, p. 21).

En el Salón de Invierno de 1917 Castillo propugnaba el "verismo" —alusión al naturalismo antes que idealización— solicitado frente a la ficción convencionalizada. Julio Málaga Grenet, caricaturista resituado ahora a la pintura, y su *Choza Abandonada* (1917) asientan aún la directriz artificial preciosista —de corte academicista— al recrear la vida en la pampa argentina en un concierto de tonos azules sobre matices verdes. De allí que emparenta la consigna verosímil entre la pintura y fotografía: "por algo el artista resulta mayor a la *kodak*: el uno crea, idealiza, el otro documenta, retrata servilmente" (Castillo, 1917b, p. 2), lo cual también una reflexión profesional desde ambos campos de interpretación visual. La incursión fotográfica del crítico en la casa Witcomb–Freitas de Buenos Aires y en la casa Courret de Lima —dirigida por Adolphe Dubreuil— concertó su reticencia por mantenerse en los espacios fotográficos donde habría presenciado la sujeción mecánica de los iluminadores a la fotografía industrial. La práctica fotográfica indicaba una estricta limitación compositiva, incluida la paleta cromática posible, diferente al ámbito de la pintura. Existían concesiones particulares en los retratos pictóricos de Castillo influidos en modelos fotográficos[245], pero estos fueron reducidos, en parte, por la inmersión en la pintura al aire libre. Por ello, Bernardo Rivero concuerda con el crítico en que el pintor expande la profundidad visual en el paisaje natural y la exploración arqueológica. No fue gratuito que ocupe media exposición con sus óleos, y capte la atención de Castillo. Sus obras —no reproducidas adjuntas al ensayo— *Iglesia en ruinas*, *Nota crepuscular, El morro de Arica* y *Marina en Valparaíso* indican el esfuerzo por concertar la naturaleza como soporte del horizonte de intereses temáticos. Esto es rescatable en otros participantes del concurso como la señorita Montaigne y su *Cabeza de mujer*, derivado del estudio del natural, y la reconstrucción del retrato de Daniel Hernández por Luis Ugarte, meritorio por trazar rasgos afines desde un modelo familiar cercano[246].

---

[245]A pesar de sus escritos censurables hacia los erróneos manejos de la fotografía, es viable pensar que no estaba en contra del uso de modelos fotográficos para los retratos, lo que sí cuestionaba en última instancia es la introspección psicológica que emana el personaje.

[246]Entre los comentarios más resaltantes, admira la faceta dibujística de Valdelomar con un ensayo a pluma, y Scherzo, con un estudio "con sabor" a aguafuerte. Castillo, 1917b, p. 2.

Estos recursos alternativos ponderaban soluciones frente a las limitaciones del retrato convencional. Castillo sostiene que, a pesar de ser una práctica aceptable, rentable y solicitada, el artista sujeto a la retratística —al igual que la manutención facilita de la caricatura— demuestra su alienación al diletantismo incipiente, derivado de un ambiente "pacotillero, de acentuada *fumisterie*, prejuicios anticuados y descarado mercachifleo" (1919i, p. 588). En 1913 ya había declarado la muerte del artista por el estatismo formal que no brinda un ápice a la inventiva en el retrato pictórico–fotográfico. De hecho, el crítico contrapuso el binomio naturalismo–verosimilitud frente al trucaje, "[desde] 'finuras', 'lamidos' de los cromos, al cursilón retraterío" (1918g, p. 700). Sin embargo, por estas faltas rudimentarias, no debe presuponerse que Castillo homologa a todos los principiantes como diletantes. Aunque en algunos casos se perciban como entidades símiles, la diferencia gravita en el uso contextual. Recomienda a los primeros, tratados como estudiantes noveles, el uso de modelos y artistas de referencia, a través de la observación y práctica constante. Los segundos son tildados en despectiva, ya que pueden ser artistas maduros y consagrados por la crítica, incluso a pesar de tener estudios artísticos y experiencia.

Por cierto, el tiempo invertido no es esencial para evaluar la trascendencia de una obra histórica y contemporánea. Para Castillo, demorarse o terminar brevemente una obra no supone añadirle valores extra–artísticos, pues, al igual que la tarea de un artesano, finalmente concretan su labor y se valora el resultado obtenido. Existen casos en el que la representación furtiva del retrato como el del poeta Julio Hernández por Darío Eguren Larrea sucedió "en segundos" y fue aceptado por Castillo. Caso contrario, censuró la brevedad del pintor portugués Raúl María Pereyra (1877–1933) al concluir la efigie del compositor Federico Gerdes, pues desde una lectura panorámica a su producción retratística concluye que, aparte de la monotonía de un arquetipo fisonómico, persiste en la carencia del color, en especial en los retratos femeninos (1919a, p. 54). Por coincidencia, el crítico fue admirador la trascendencia de Leonardo da Vinci al ejecutar obras maestras que toman hasta diez años en producirse, sin que fuese una condicional. Expuso el caso de un pintor extranjero llamado Castor que realizó una marina en un

lienzo vertical invertido, en diez minutos. Aquí Castillo apela a la sujeción del estilo moderno sobre la gestación de obras, como si fuera una condicional hacer obras contemporáneas a la brevedad y con artilugios que son contraproducentes a las prácticas legitimas (Castillo, 1919a, p. 54). La interpretación al natural a la forma moderna obliga a sintetizar, por lo que fue susceptible su traducción a una posible brevedad temporal, pero esta es opcional y nunca definitiva de la factura.

Si ante la cualidad del retrato, Castillo sitúa al pintor Abelardo Álvarez Calderón (1847—1911) —en quien nunca se detuvo en exclusiva para comentar sus obras, salvo referencias breves— como principal artista peruano, en la pintura de paisaje —aunque desde el ámbito comercial europeo y de mayor edad— hacia 1914 posiciona a Federico del Campo (1837–1923) como una figura solitaria a la que deben seguir los aficionados locales (Castillo, 1914a, p. 613). Castillo constata ello desde la estabilidad de cincuenta años de residencia en Venecia, donde mantuvo la cualidad de pintar "lo que ve" y siente, desconocer artificios y recursos del arte moderno, y "heredar" la manera pictórica de Francisco Fortuny (1865–1942) en la gracia magistral, la visión fina y distinguida. La experiencia de vida le hace sustentar sus alcances reconocibles: "fui compañero también del artista, hará una treintena de años —1884— y su recuerdo permanece en mi imborrable" (Castillo, 1914a, p. 613). La referencia a su producción sucede en el marco de la adquisición de una obra del artista por Javier Prado y Ugarteche, el primer óleo existente en Lima, según Castillo (Castillo, 1914a, p. 612): *Vista del gran canal de Venecia* (1913) (Fig. 81). Es importante precisar que aquí el crítico define al coleccionista como *amateur* para referirse al amor predilecto por el arte que posee como distintivo social (Castillo, 1914a, p. 612).



Fig. 81. Federico del Campo. *Vista del gran canal de Venecia* (1913). Óleo sobre lienzo. 47 x 72 cms. Museo de Arte de Lima.

Francisco Laso de la Vega y Mogrovejo fue el pintor peruano de predilección de Castillo. Su retorno en 1915, tras nueve años, a la casa de la viuda octogenaria Manuela Henríquez evidencia un desencuentro entre la nostalgia por el abolengo, la memoria y la obra del pintor decimonónico y el estado ruinoso del inmueble, leído como una analogía simbólica de la realidad nacional (1915b, p. 1929). En esa primera visita, Castillo integró la comisión designada por el presidente José Pardo para asesorar la adquisición de las obras de Laso; sin embargo, al no concretarse la compra, el crítico concluye que ello resultó beneficioso para su preservación material, dadas las condiciones de desorganización institucional del Museo Nacional, según su percepción (1915b, p. 1929).

Respecto a *El entierro del mal cura [Manchaypuito]* (1860–1868) (Fig. 82), sostiene que "merece contemplarse atentamente. La complejidad de los símbolos y la fuerte emotividad que provoca así lo exigen" (1915b, p. 1931). Destaca la sobriedad cromática como un rasgo distintivo de Laso, sostenido en la profundidad del dibujo y la fuerza conceptual de la composición.

> Allí no hay escarceos fáciles de espátula o paleta, ni trucs socorridos, simuladores de técnica. Todo es claro, matemático y razonado concienzudamente. Cada figura, cada agrupamiento de ellas ha merecido cartonaje aparte previo; hasta los pliegues de la ropas, los movimientos musculares, los escorzos, diversos de los pies y manos han sido estudiados a idéntico paciente, anticipado estudio (Castillo, 1915b, p. 1931)



Fig. 82. Francisco Laso. *El entierro del cura [Manchaypuito]* (1860–1868). Óleo sobre lienzo. 71 x 328 cms. Museo de Arte de Lima.

Aunque la descripción e interpretación de Castillo sobre el lienzo resulten controversiales[247] —incluida una sutil comparación en términos de trascendencia artística con una obra homónima—, rescata la actitud sugestiva y simbólica subyacente en la producción de Laso, por lo que lo califica como un pintor–pensador. En conjunto, el registro de Castillo adquiere relevancia porque, además de un análisis lateral de otros estudios del artista, algunos ya deteriorados —como los bocetos en papel—, delimita una mirada panorámica de su corpus estético integral antes de su dispersión hacia otras instancias y colecciones a lo largo del siglo XX, como el óleo *Haravicu* (1858–1868) (Fig. 83), que en la actualidad está ubicado en el Palacio de Gobierno del Perú.[248]. Ello incluye obras de su colección personal, como un *San José con el Niño Jesús* de Bartolomé Esteban Murillo, del cual no consigna registro visual.

---

[247] Véase Majluf, 2022, pp. 196–211. Castillo indica que Laso quiere castigar al clero abusador en los pueblos andinos, pero no explica porque el cortejo fúnebre vindicatorio de los mismos indios hacia el cuerpo "sacrílego" del mal cura. El crítico también profirió que existen tres ángeles–virtudes teologales que encabezan la multitud indígena, pero que no se sustentan visualmente en la obra. Majluf asume que se superpone el mensaje anticlerical e interpretación palmista del critico—asociada con un cuadro relacionado con el tema— sobre la versión y naturaleza esencial de la propuesta de Laso, como una confusión de tradiciones literarias y visuales.

[248] Entre las obras adjuntas incluye un autorretrato de Laso fechado en Panamá hacia 1840, un estudio de cabeza de hombre que atribuimos como un retrato de Federico Torrico, colega y amigo del artista; efigies de la esposa y hermana de Laso, estudios para el cuadro La Justicia y Santa Rosa, bocetos de indigenas, flautista, limeña en saya y manto.



Fig. 83. Francisco Laso. *Haravicu* (1858–1868). Óleo sobre lienzo. 103 x 139.5 cms. Palacio de Gobierno, Lima.

Un hito exótico en la pintura nacional para Castillo fue el encuentro con el "príncipe pintor–poeta" José María Eguren, cuyas obras, "de factura embrionaria, tosca", mutan, en el transcurso de las horas de su estancia en su residencia, a ser obras "de un artista en la acepción completa de la palabra" (1919f, pp. 409–501). Los cuadros de su preferencia pertenecían a la primera etapa, aquellos que nadie había elogiado. De hecho, esto puede responder al propio pesimismo de Eguren como artista, cuando le confiesa a Castillo que ya no pinta porque, según su sentir, no tiene condiciones (1919f, p. 500). La segunda etapa, sin embargo, lejos de agradarle, le produce disgusto, por tratarse de "malos tanteos de pintura, añeja simbolista y que cualquiera, aun con los ojos vendados, sin más pinceles que los dedos, podía ejecutar" (1919f, p. 500).

Castillo detecta en José María Eguren una mirada profunda y embelesada en el detalle; de ahí su dedicación al reduccionismo y a los retratos en miniatura, aunque lo que más le atrae es el potencial introspectivo del paisaje:

> Las pinturas de Eguren se caracterizan, además de su sentimiento y amor por el detallismo, por la sinceridad, en el sentido más amplio. Sus paisajes limeños resultan únicos, cual jamás los he visto en nadie. Creo que ningún pintor, sea nacional o extranjero, ha llegado a dar con mayor exactitud y justeza la nota pictórica del cielo de Lima y su campiña que Eguren (1919f, p. 501).

Indica, asimismo, que el artista es una víctima perjudicada por la literatura "malsana, funambulesca, decadente", la cual afectó negativamente su cuota pictórica. El ataque apunta al simbolismo de orden pictórico–literario; sin embargo, es preciso aclarar que, cuando acepta su incursión en la pintura, lo hace "a condición que no sea necio, incongruente; que exprese algo de veras; que no se concrete a fastidiar la verdad, etiquetando con nombres opulentos, parnasianistas, simples boberías" (1919f, p. 501). Los modelos referenciales del simbolismo que brinda constituyen una mixtura de diversos matices estilísticos y disciplinarios —"Rodin, Bistolfi, Souza Briano, Knop, Schneider, Klimt" (1919f, p. 501)—, pero, al margen del pesimismo existencial del pintor–poeta, recomienda a Eguren interpretar el natural y abandonar los simbolismos forzados.

A partir de la apertura curricular de la Escuela de Bellas Artes de Lima en 1919, Castillo confronta y, a la vez, reafirma aspectos que ya había expuesto en 1915, a raíz de su visita a la colección de Manuel Olaechea. En este contexto, analiza la obra exhibida del primer director, Daniel Hernández y la divide en tres etapas estilísticas, considerando que el artista ha debido "evolucionar conforme a los gustos de la época y el medio en que se ha encontrado actuando" (Castillo, 1915c, pp. 2287–2288).

La primera etapa es detectable por un "amaneramiento distinguido, herencia de su primera época netamente *fortuniana*" (1919, p. 346) recibida en Roma (1915c, p. 2288), confirmada en *Interior de Harem,* óleo visto hacia 1889 —donde se representaron tres desnudos de mujer de "profunda impresión" (1915c, p. 2288)—. La segunda etapa implica la tendencia francesa —sin purgar del todo la fórmula afiliada de Mariano Fortuny (1838–1874)— a raíz de su visita a París, donde acopia "su falange ilustre: los [Léon–François] Comerre (1850–1916), [Gustave] Moreau (1826–1898), [Alfred Philippe] Roll (1846–1919), [Henri] Regnault (1843–1871), [Georges–Antoine]

Rochegrosse (1859–1938), [Jean–Joseph] Constant (1845–1902), [Paul] Gervais (1859–1944), [Carl] Thiemann (1881–1966), [Jean–Léon] Gérôme (1824–1904), [Tony Robert–] Fleury (1837–1912), [Jean–Paul] Laurens (1838–1921), Prou (sic), [Léon] Glaize (1842–1931), [Adolphe] Lalyre (1848–1933) y cien más" (Castillo, 1919, p. 347). Esta pintura fue vista en Buenos Aires donde confirma su "segunda manera" y sus "mejores desnudos", de alta cotización. Castillo finaliza con una tercera etapa: el carácter francés decadente moderno (1915, p. 2288), vista hace en 1910 a través de 20 telas en la galería de Durand–Ruel, en París. Respecto de las obras presentadas en los salones de Bellas Artes, Castillo señala: "En general son obras selectas, serias de arte pictórico, exhibidas con acierto de ambiente, luz y quietud; equivale a un oasis sedante, exquisita espiritualidad… Confieso que no me parece estar en Lima" (Castillo, 1919d, p. 346).

En la muestra se exhiben cinco retratos: dos de carácter decorativo, de grandes dimensiones, y tres de índole familiar —uno de medio cuerpo de una señora y dos de niñas—. Castillo celebra especialmente los retratos de José de San Martín (Fig. 84) y Simón Bolívar (Fig. 85), a los que considera lo más serio ejecutado por artista nacional o extranjero en Lima. Inicia su análisis con Bolívar, cuya composición juzga sabia y de sabor moderno. La nube del fondo es leída como símbolo, y la expresión moral e histórica del rostro resulta adecuada. No obstante, critica la cabeza dolicocefálica: aunque reconoce que el artista no elude ese rasgo, sino que lo recoge, considera desacertada dicha decisión. Apela entonces a su teoría del embellecimiento de los héroes y rechaza que las deformaciones propias del arte moderno sean asumidas como bellas dentro de la pluralidad de divergencias estéticas. En segundo orden de valoración sitúa el retrato de José de San Martín. A pesar del prestigio y el afecto tácito hacia el héroe de la independencia, Castillo advierte en la obra un aire de reminiscencias de otras figuras, razón por la cual discrepa, dado que en el arte moderno se exige originalidad.



Fig. 84. Daniel Hernández. José de San Martín. Reproducido en *Variedades* (582).



Fig. 85. Daniel Hernández. Simón Bolivar. Reproducido en *Variedades* (582).

Ya en 1915 había estipulado que Hernández era el pintor especialista en el "género feminista y el feminista desnudo, acaso el género más difícil entre todos los de la pintura" (Castillo, 1915d, p. 2287). Tal dominio implica un riguroso control del dibujo, aspecto que no todos los pintores logran homogeneizar, pero que Hernández sí alcanza. El retrato de la señora Olavegoya de Barreda (Fig. 86) constituye "la nota culminante": línea y sinfonía cromática elegantes, "dama aristocrática por artista de estirpe" (Castillo, 1919d, p. 347). Castillo distingue esta obra como la mejor, al punto de considerar necesaria su reproducción en gran escala, y la juzga superior entre un centenar de cuadros previamente vistos por el crítico. Para él, Hernández es el pintor de las supremas elegancias. Asimismo, Castillo reconoce en su paleta la asimilación de diversos autores en el tratamiento magistral de carnaciones, luces y sombras. Ante lo innecesario de la firma, debido a un estilo reconocible y original, sostiene que, además

de Alberto Lynch, no existe pintor nacional que haya ejecutado con igual maestría la iconografía femenil (Castillo, 1919d, p. 347). Distinta es su impresión frente a los dos retratos de niñas: "no me satisfacen mucho: ni por composición ni técnica" (Castillo, 1919d, p. 347).



Fig. 86. Daniel Hernandez. Retrato de la señora Olavegoya de Barreda. Reproducido en *Variedades* (582).

El impase se explica por un tratamiento verosímil que otros espectadores perciben y celebran, pero con el que Castillo discrepa, al no reconocer en ellos la mano de Hernández. "Ambos son muy arreglados, retocados; lo que es peor, carecen de expresión real, permitiendo suponer la herejía de haber sido ellos documentados fotográficamente" (Castillo, 1919d, p. 347). Llega incluso a sostener que la exigencia de mantener dicha reciprocidad verosímil debió responder a una comisión estricta de la

retratada. Si bien se muestra más benévolo con el retrato restante, al admirar su gracia y luminosidad, considera incongruente la asimilación del personaje con el fondo natural exterior. Esta observación le permite compararlo con Ricardo Flórez y su autorretrato con poncho —no reproducido—, donde "estaría mal pintado, pero era perfectamente sentido, coordinado, de ambiente" (Castillo, 1919d, p. 347). De este modo, establece una distinción entre la naturaleza de los pintores impresionistas: algunos más adecuados al interior que al exterior, grupo en el que sitúa a Hernández (Castillo, 1919d, p. 347).

Cuando Castillo construye el tópico de artista nacional evalúa a José Sabogal como ese elemento transitivo de sensibilidad hacia una nueva pintura, afiliado a lo moderno y de temática nacional. Aunque el lugar común perceptible de las primeras pinturas exhibidas en Lima por Sabogal fueron retratos burgueses femeninos, el trasfondo radica en el traje de gala femenil de reminiscencia virreinal, cuyo indicador fue visible por el crítico, prejuiciado por crear diálogos estéticos con la pintura española predilecta de Francisco Zuloaga y Santiago Rusiñol. Sobre todo, la renovación plástica refulgía en otro grupo de obras donde fue imperante expresar el paisaje y tipos sociales nacionales, acorde a la actualidad plástica e histórica regional. Asunto aun no debatido por la historiografía deviene de una cuestión ontológica: la construcción del pintor a partir de la experiencia autoformadora. Cuando se le pregunta sobre academias de arte, Sabogal responde que ninguna o pocas fueron efectivas, "la obra incesante es el mejor diploma, la mejor academia"[249]. Ello puede responder a una condición sumatoria. De hecho, Sabogal estuvo en Escuela Libre de Dibujo en Roma y en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires, pero la lección germinal fueron las lecciones ante la pintura moderna desde los museos. Esa calidad autodidacta, transitiva, de la observación directa, es la piedra de toque que Castillo puso en contra a la mercantilización y el sometimiento del artista a un mercado mediocre pero complaciente. No resulta extraño que, desde el análisis técnico, Castillo note el dibujo disímil de Sabogal, percibido por otros como ausente, y de quienes el crítico especula prefieren encontrar trazos gruesos "aceptable", pronunciados a manera de "linóleo" en los contornos, parodia de la factura "académica"

[249]Castillo, 1919i, p. 587.

de los pintores activos del último tercio del siglo XIX como Nicolás Palas, Ramón Muñiz y Julián Oñate.

Anteriormente, y como síntesis, precisamos que el valor del retrato, como significante, no operaba principalmente en el parecido sino la construcción del carácter sobre un exhaustivo análisis documental individualizado, aunque en ciertas instancias se torna arquetípico. Por ello, Castillo canceló las propuestas de Raúl María Pereyra y José Figueroa Aznar, a quien tilda a este último de principiar una "orientación nueva" a partir de la iluminación fotográfica autenticada y la trasgresión de valores industriales sobre los artísticos[250]. A los ojos del crítico, el retrato *sabogalino* a fines de la década de 1910 brindó soluciones temporales a los conceptos de lo nacional y la raza desde el paisaje y tipologías sociales a través de valores polarizados: el abolengo español y el indio autóctono. De acuerdo con Majluf (1991), aquel binomio conforma esa mirada dicotómica de revelarse ante las alteridades como un agente externo pero al mismo tiempo dependiente; en cualquier caso, resulta parte de la naturaleza particular del indigenismo, y en este caso, una evidencia circunstancial prematura. Según Castillo, no existen puntos medios como el mestizaje, sino lo auténtico, circunscrito a una visión positivista: "las mujeres son legítimas damas cuzqueñas, de autentico abolengo español o indias del pueblo" (1919g, p. 588). Concordamos con Villegas (2020) en que el concepto de mestizo planteado por Sabogal se aplica a partir de 1925 y se consolida en la década de 1940 (Villegas, 2020a, p. 19). La visión integradora en Sabogal, bajo la categoría de mestizo, si bien es medular en un balance sumatorio, no surge todavía en el

[250]Poole, 1992, p. 44. De acuerdo con Poole, la visión desaprobatoria de Castillo sobre Figueroa se debía a que afectaba la moralidad del arte en las clases populares limeñas por trastocar los ámbitos industriales por los artísticos, bajo los vehículos del flujo aceptable del *kitsch* y el foto–óleo, que eran síntomas de incultura y vulgaridad.

primer quinquenio de estadía en Lima[251]. En realidad, Castillo inhibe entre el grupo de las primeras obras *sabogalinas* la problemática sociopolítica de las reivindicaciones sociales indígenas contemporáneas, a pesar de que en otras circunstancias es consciente del realismo social español en obras de Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga. Por estos años, las obras de Sabogal que exponen directamente critica social, o en el mejor de los casos tensiones sociopolíticas, son reducidas. Si bien el pintor sigue el imaginario romántico, según consta en los antecedentes visuales de artistas como Juan Mauricio Rugendas —respecto al paje que lleva la alfombra—, Castillo divisó, parcialmente, el reencuentro entre las fuentes visuales y literarias locales que conformaban la identidad cultural peruana, conexiones similares a las percibidas en el pintor Francisco "Pancho" Fierro y el tradicionalista Ricardo Palma. Por ello, selecciona en su crítica, en especial, los lienzos *La Hacendadita* y la *Cuzqueña a misa* (Fig. 87), para ser comentados. Esta última visibiliza la práctica cultural de las damas aristocráticas que iban a misa acompañadas de un infante indígena, a manera de paje. Esta actitud "congregacional" lo predispone a que Castillo ubique a Sabogal, después de Francisco Laso, en el segundo lugar de pintores nacionales que definen el "alma" peruana. En *El indio de la Qquena* sí admite una intención sincrética, pero más que al espejismo de lo étnico recae en la vitalidad de la interpretación: "intención de concepto, realidad de personificación" (Castillo, 1919g, p. 589). El indígena ahora posee contextura ruda, áspera, "burilada" del "proletariado moderno" (Castillo, 1919g, p. 589). En efecto, esta pauta le sirve para recriminar la propuesta apolínea de Mendizábal expuesta años atrás al inventar un indio de belleza academicista, contrapuesta al positivismo naturalista.

---

[251]Villegas sostiene diferenciaciones étnicas en los personajes retratados del grupo de obras en venta de mayor valía durante su exposición en Casa Brandes, percibidas como "jóvenes criollas y mestizas" (2020, p. 21), a diferencia de Castillo que las define como españolas e indigenas (1919g, p. 588). José Torres Böhl (1989, p. 18) informa que Sabogal vendió 27 de 37 cuadros, cuyos compradores fueron Mariano Prado Ugarteche, Pedro Roggero, Carlos Solari, Miguel Checa y Antero Aspillaga. Nuestra observación incide en que a los ojos del crítico la mujer en *Cuzqueña a misa* (1919), fue percibida como criolla y no como mestiza, aun si en nuestra actualidad correspondería a juicio el segundo término. El binomio español–indio fue empleado en la identificación y visibilidad de las obras de la exposición Brandes. En ese sentido, Castillo reprodujo *Dama del Qquero* (1919) y *La peineta de carey* (1919), no para disponerlos como tipos mestizos, sino registros procedentes del abolengo español. Otra mirada contemporánea comprueban esta atribución. En el gabinete de estudio de Sabogal, y junto al artista, Luis Eduardo Valcárcel definió la representación femenina en *La peineta* como "la ilustre señora sentada noble y decorosamente en el primoroso diván colonial" (Salazar, 2022, p. 391).

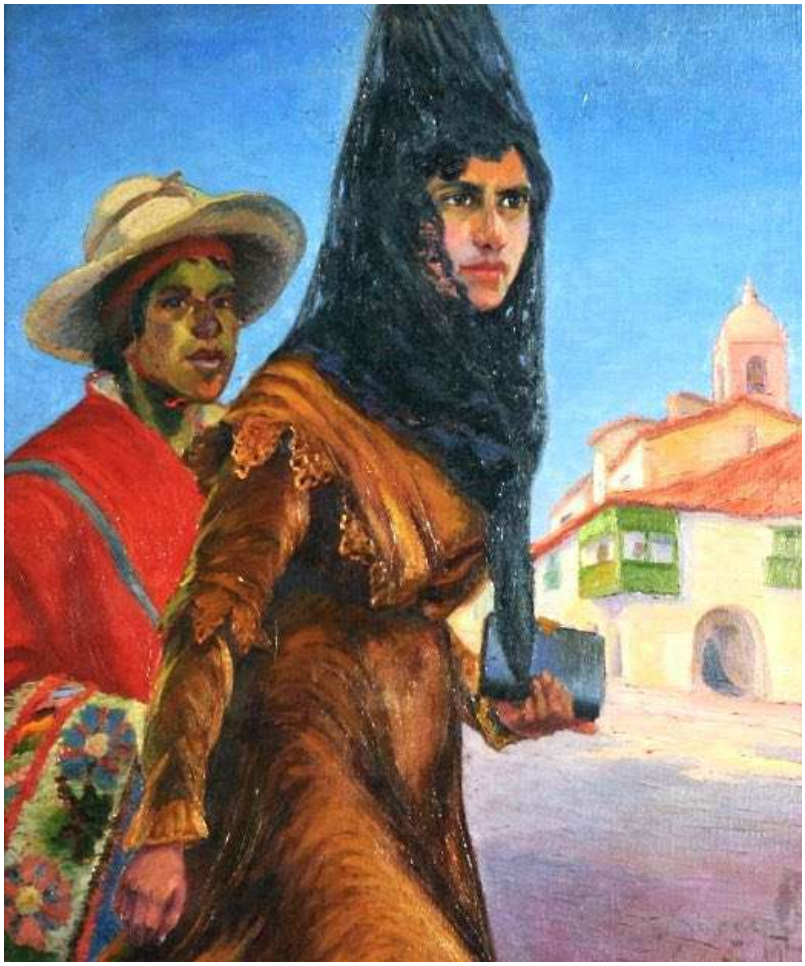


Fig. 87. José Sabogal. *Cusqueña a Misa* (1919). Óleo sobre lienzo. 85 x 72 cms. Colección particular.

La novedad pictórica y compositiva inducida por el auspicio de la crítica y la posible especulación referencial con obras y artistas contemporáneos de mérito, hicieron que la recepción comercial a Sabogal fuese favorable desde los primeros años. Por ello el petitorio de Castillo fue exagerado al reclamar escasas obras adquiridas tras su exposición, lo cual es contrastable con el registro consignado por el propio artista[252] (Torres, 1989, p. 19), entre los que figuran distinguidos miembros de la sociedad limeña

[252] Castillo, 1919j, p. 665. Sobre el caso institucional, Castillo acusa que el presidente José Pardo no compraba obras de arte, aunque sí asistía a las exposiciones. Castillo, 1919i, p. 590. El favorable ingreso de Sabogal en Lima, cercano al estilo pictórico de Anglada Camarasa y Fernando Fader (1882–1935), se emparenta localmente con la estética de Ricardo Flórez y Bernardo Rivero, de filiación impresionista en su acepción moderna: "poca receta empalagosa, cancina, lineal escolástica y mucho nervio emocional, mucha retina y sentimiento cromático". Castillo, 1919g, p. 545.

como Mariano y Javier Prado, Antero Aspillaga[253] y Carlo Fabbri, entre otros, al igual que extranjeros como, según Castillo, el ministro de Francia, quien adquirió lienzos con retratos de "indias, indios, callejas cusqueñas que nuestros compatriotas no quisieron adquirir" (1919j, p. 665), así como el británico Róden, quien compró los "siete primeros cuadros elaborados en Cusco" (Castillo, 1919j, p. 665).

La originalidad también fue elaborar, de forma pionera, un catalogo de la exposición con la estilización de temas "decorativos arcaístas nacionales". Según Castillo, la primera vez que se realiza uno con "verdadero criterio, colmo de respeto y hasta de lujo" (1919i, p. 590).

En efecto, para el crítico la exposición Sabogal fue un pretexto para trasformar la naturaleza diletante hacia una profesionalización en la vida artística: "todos los aficionados de pintura en Lima deben concurrir a ella, pues será una orientación eficaz, objetiva hacia los cánones de la orientación moderna"[254]. Pero su aparición no fue solitaria. Para complementar el ingreso de la nueva pintura al escenario local, Sabogal incluye en su muestra un lienzo del español Hermenegildo Anglada Camarasa (1871–1959), referente del modernismo, siendo la primera vez que se expuso una "admirable, revolucionaria" obra del pintor en Lima (Exposición Sabogal, 1919, p. 10).

3.3.6.1. El artista peruano regional

Castillo como crítico fue muy solicitado por sus colegas desde las distintas regiones del país para ser evaluados a través de envíos fotográficos. Existen algunos casos donde el artista pudo contactar directamente con el crítico para el escrutinio. La descentralización del artista nacional promovido por Castillo es efectivo cuando reitera su propósito de

---

[253] Según Torres (1989, p. 19), y de acuerdo al catálogo y manuscrito de Sabogal, Aspillaga adquirió *Cusqueña a Misa* (1919) y *La Señoracha* (1919).

[254]Castillo, 1919g, p. 545. El crítico alude a Camille Muclair (1872–1945), crítico de arte francés que apoyo el impresionismo y simbolismo, pero desdeñó el fauvismo en especial a Paul Gauguin y Toulouse Lautrec. Para Mauclair, Ignacio Zuloaga debía ser el referente para los artistas españoles cansados de Joaquín Sorolla.

concertar temas transversales y la calidad en el paisaje nacional y los tipos populares. Según su testimonio:

> Que no pierdo el tiempo que algún fruto alcanzo en esta mi propaganda por la buena causa, orientando el gusto del público, lo prueba en demás los cultores nuevos de arte que surgen en distintos pintores del a república y acude a mi sección de Variedades solicitando estímulo y consejo[255].

Esta iniciativa nacional coincide con el envío progresivo de material de artistas de otras ciudades, en su mayoría, paisajes naturales y urbanos, registros fotográficos y pictóricos, tipos sociales abocetados y caricaturas, además de estudios escultóricos de índole histórico y retratístico.

La habitualidad de estos escritos se manifiesta en la tribuna titulada *Correo de arte*, publicada en 1916. En una nota sin firma —que atribuimos a Castillo— se celebra el inicio del Centro Social de Bellas Artes (1916k, p. 1466). En términos generales, se señala la complejidad del paisaje limeño, difícil de interpretar debido a cielos "tan tristes y borrosos" y a "soles tan crudos" (1916k, p. 1466), condiciones que orientan la reflexión hacia las variaciones lumínicas de la región. Esta mención se vincula con la práctica de la pintura al natural como método afectivo promovido por los miembros de la organización, práctica que Castillo ejerce y predispone. Ante este escenario adverso, los pintores quedan más expuestos a la crítica —en su afán por aproximarse a cualidades óptimas— que a la aceptación de sus tanteos iniciales. No obstante, Castillo propone una alternativa al señalar que "no faltan temas sabiendo utilizar ciertos efectos y aspectos de luz y arqueología" (1916k, p. 1466).

> Por ejemplo Cajamarquilla observada en una noche lunar, un crepúsculo en las ruinas de la antigua iglesia de la Portada de la Guía, una mañana en las playas muertas, incomparables de San Lorenzo, en su lado oriental, aquel lado que nunca vio los horrores del Sol de las tardes estivales, que debía ser el gran balneario limeño —tan perfectamente sereno, tan espléndidamente asombroso como el Lido veneciano— pero que, por curiosa aberración que aquí sufre todo no es balneario sino depósito de pólvoras y explosivos… Y quedan todavía Conchán, Pachacamac, la laguna de Villa, las ruinas de Maranga, la perspectiva de Surco y su iglesia asomando cual una vieja mezquita, llena de alamares, detrás de sus lomas terrosas… (Castillo, 1916k, p. 1466).

[255]Castillo, 1916f, p. 996.

Esta idea aleccionadora articula —en un mismo espacio— la pseudo–promoción del artista A. Gomero, calificado como "aficionado pintor", cuya labor discreta se expresa en la mención de dos obras reproducidas: *Cabeza* (Fig. 88) y *Una nota de paisaje* (Fig. 89). El crítico privilegia la segunda obra, aunque la califica como una pintura *chic* —elegante, sofisticada y moderna—, "a lo Franciscovich, [pero] sin el verdadero *chic* ni la elegancia de este" (1916k, p. 1466). Finalmente, adjunta una breve consideración —práctica habitual de intercalar pinturas, esculturas y fotografías— sobre la postal trujillana *Laguna de Huayllapón* de Alberto Larco Herrera (1916).



Fig. 88. A. Gomero. *Cabeza.* Reproducido en *Variedades* (453).



Fig. 89. A. Gomero. *Una nota de paisaje* (1916). Reproducido en *Variedades* (453).

En otro *Correo de arte*, aunque el crítico se muestra satisfecho con la variedad de envíos, los considera en su mayoría copias, aunque las exculpa por la sinceridad en la confesión de su procedencia. Destacan el dibujo en tinta *Recuerdo de España* de Laura Porras (Fig. 90) Osores (1882–?), y las fotografías *Nota chosicana* de Guillermo Porras Barrenechea (Fig. 91) y *Entrada a la Riconada* de Alberto Asín (Fig. 92). Del distinguido *amateur* Carlos Valle Riestra, incluye dos fotografías —*Chunchos bajando el Perené* y *Descanso del expedicionario* (Fig. 93)— enviadas desde Perené, Chanchamayo, a quien presenta como gesto de "especialidad en temas montañeses" (Castillo, 1916j, p. 1343).



Fig. 90. Laura Porras Osores. *Recuerdo de España.* Reproducido en *Variedades* (443).



Fig. 91. Guillermo Porras Barrenechea. *Nota chosicana.* Reproducido en *Variedades* (443).



Fig. 92. Alberto Asín. *Hacienda la "Rinconada".* Reproducido en *Variedades* (443).



Fig. 93. Carlos Valle Riestra. *Descanso del expedicionario* (1916). Reproducido en *Variedades* (443).



Fig. 94. Casimiro Cuadros. *Autorretrato* (1916). Reproducido en *Variedades* (443).

Asimismo, registra el primer ingreso de obras del pintor arequipeño Casimiro Cuadros a Lima, a quien Castillo dedica una valoración ambivalente: trabajos originales, pero de ejecución deplorable; un *Autorretrato* (Fig. 94) sin noción de dibujo, con orejas desiguales —imposibles de suceder en la vida real—, asincrónico con el naturalismo que predica y que, de manera sarcástica, asocia más bien a la vanguardia. Finalmente, le sugiere visitar a Luis Ugarte y observar sus fotografías animadas, que, si bien no son muy artísticas, resultan curiosas y sugestivas, lo que implica creatividad y naturalidad (Castillo, 1916j, p. 1344)

El autodidacta José Félix Cárdenas Castro fue presentado por el caricaturista Pedro Challe en la sala de redacción de *La Crónica* (1912–1990), donde Castillo pudo evaluar sus trabajos. Aunque sin estudios del natural y cercanos al simbolismo por el tono luctuoso de la *femme fatale* en el atractivo erotismo sombrío de *Pecado* (1916) (Fig. 95)

y *Tentación* (1916) (Fig. 96), el crítico advirtió que es un artista disímil para el ambiente cuzqueño empecinado en reconstruir "un ideal étnico superiorísimo"[256].



Fig. 95. José Cárdenas. *Pecado* (1916). Reproducido en *Variedades* (436).



Fig. 96. José Cárdenas. *Tentación* (1916). Reproducido en *Variedades* (436).

No fue inoportuna la incursión simbolista en tanto fuera mesurada y no pasase al *decadentismo simbolista*, definida como "técnica de artistas anormales, aburrido de la corrección, la perfección plástica, buscan sensación de novedad en lo contrahecho, torpe y feo" (Castillo, 1916e, p. 868). El pintor marca una distancia en el uso de referentes locales bajo este estilo. De hecho, a pesar de las licencias estilísticas modernas, Castillo mantuvo las convenciones iconográficas de las tipologías sociales. *La Tapada* de Cárdenas —no reproducida en el ensayo—, expuesta en las vidrieras del Palais Concert, es "carente de gracia", porque no interpreta la forma literaria heredada por Ricardo

[256]Castillo, 1916e, p. 868. Castillo expone su crítica y preferencia étnica bajo la elección de la fisonomía de la mujer en *Pecado*: "Su tipo no pertenece a nuestra raza moderna de alfeñique, con ribetes ridículos de sajonismo; parece celtíbera o vascongada, de epa vigorosa, antiquísima" (Castillo, 1916e, p. 868).

Palma y su equivalente pictórico Francisco “Pancho” Fierro (1916e, p. 868), sino desde la pintura francesa *rastacuera*.



Fig. 97. Arispe. *Efecto lunar*. Reproducido en *Variedades* (439).



Fig. 98. Suarez. *El indio*. Reproducido en *Variedades* (439).

Desde Arequipa, el pintor Arispe presenta una acuarela denominado *Efecto Lunar* (Fig. 97) que evoca un formato irregular y composición similar a los encuadres fotográficos. *El indio* (Fig. 98) cusqueño por Suárez, aunque goza de pertenecía geográfica se sitúa como “sabor a kodak”, es decir, asumió la fotografía de tal sentido que la imitó. Por ello, Castillo le recomienda que vea el paisaje natural y desista de la “copia”, en la forma que solo puede servir de complemento y no como finalidad de estudio e iniciación, pues “para el que lo práctica con frecuencia se vuelve en veneno mortal” (1916f, p. 996). De igual forma recomienda el estudio al natural a Máximo Cisneros, autor de un busto escultórico titulado *Indio*, obsequio al intelectual Javier Prado y Ugarteche, antes que se empecine con expresarse sin límites ni reglas.

Castillo extiende además la percepción de lo nacional sobre el arte popular, difícilmente asimilado a la discusión estética en prensa, salvo breves referencias y desde la mirada exótica. Al encontrar unas figuras ayacuchanas en las vidrieras de Guillón, lamenta el anonimato y escasa información, pero celebra la destreza en la talla y modelado "con fina gracia, sosteniendo alto, silenciosamente el pendón del arte patrio" (Castillo, 1919k, p. 749). Debe entenderse esta referencia de forma transversal junto a los objetos artísticos prehispánicos visibilizados por las colecciones particulares y que anteceden a la imagen indigenista de las artes nacionales.

3.3.7. El artista internacional

Una estrategia eficaz de imponer una impronta institucional, baluarte del aspecto profesional, fue abordar sobre artistas internacionales, ya que permitía dotarle al crítico de un amplio repertorio artístico de nombres, obras, estilos, regiones y mercados acentuados con los cuales pudo contrastar las condiciones percibidas como medianías artísticas y extra–artísticas del escenario limeño. Paitan (2018) precisó que Castillo inaugura en el Perú una critica de arte interrelacionada con la crónica de viaje, se entiende, como materia desenvuelta en el análisis cultural en el concierto latinoamericano. Los escritos expuestos, además, compartían espacio con una auto–promoción inusitada de estudios a carbón, lienzos, ilustraciones y fotografías realizadas por el crítico, aspectos diferenciados que lo hacen únicos para esa fecha. En ese aspecto, la estela de Castillo en la faceta de crónica/crítica —tras su salida de *Variedades* (1920) y exilio a Tucumán– fue suplida por dos escritores activos en la década de 1920: José Guillermo Otero y Otero (1870–1950) y Carmen Saco (1882–1948). En todos estos casos, el artista–crítico —a pesar de la condición pública— se sitúa frente al experiencia de la ciudad cosmopolita —cada vez más— amplificada y ante la obra artística foránea redirigida a los objetos de preferencia estética.

Si bien Castillo legitimó a diferentes artistas europeos en sus escritos de arte, también realizó menciones sobre artistas latinoamericanos, referencial, parcial o integralmente.

La consigna es atractiva si se distingue desde un plano integral. Los escritos de Teófilo Castillo son los primeros en compilar una secuencia de artistas latinoamericanos expuestos en la prensa limeña. Su propuesta de analizar el arte en América es expuesta con claridad: "amplío con ellos el estudio que de Arte Sudamericano vengo haciendo de tiempo atrás y en el cual cuento regular número de artistas bolivianos, chilenos, argentinos, paraguayos, uruguayos y brasileros (sic)" (Castillo, 1919l p. 791). De hecho, un grueso número de artistas latinoamericanos fue distinguido durante su viaje a La Plata, entre 1917 y 1918, donde recorrió el sur andino peruano, además de Bolivia, Chile y varias regiones argentinas. En paralelo, Castillo es el primer crítico peruano que declara un interés inusitado por el arte latinoamericano contemporáneo, razón que lo lleva incluso a coleccionar algunas obras. Esto lo podemos identificar en el inventario de bienes que deja expuesto a través de Maria Wiesse (1920b, pp. 323–324): *Cabeza de estudio* de Cesáreo Bernardo de Quirós (1879–1968), acuarelas de Juan Carlos Alonso (1886–1945), Eduardo Alvarez (1892–1967), entre otros.

Las primeras referencias sobre sus colegas latinoamericanos sucedieron durante su etapa formativa en Europa. Conoció al dibujante mexicano José Guadalupe Posada (1852–1913) en Roma hacia 1889, a quien destaca las "miniaturas al faber y china" (Castillo, 1914e, p. 1472) en la evocación biográfica del artista multifacético Romeo Gagó en 1914[257]. Añade la mutación de médico a pintor del versátil argentino Julio Fernández Villanueva (1858–1890), afiliado a la pintura histórica del francés Ernest Meissonier y autor de "esa joya de arte", referencia a *La Batalla de Maipú* (1889) (Fig. 99), "un completo Meissonier por tamaño, tema, sabiduría de composición, clásico, impecable dibujo y hasta por su pobreza de color" (Castillo, 1914e, p. 1472). Castillo recoge las cualidades de Gagó y Fernández de ser detallistas y razonar las composiciones a nivel fotográfico.

[257] Según Castillo, Gagó fue dibujante, escultor, poeta, músico y *luthier* (1914e, p. 1470). Lo significativo fue la comparación entre Gagó, artista–médico —en el limbo entre lo aficionado y lo profesional— con José Guadalupe Posada, grabador reconocido.



Fig. 99. Julio Fernández Villanueva. *Batalla de Maipú* (1889). Óleo sobre lienzo. 200 x 120 cms. Colección particular.



Fig. 100. Avelino G. Nogales. *Homenaje a la Bandera* (1888). Óleo sobre lienzo. 140 x 75 cms. Ministerio de Defensa, La Paz.

Respecto a los artistas bolivianos, entre los nombres que consideró Castillo figura el "impresionista fuerte" (1918c, p. 286) Avelino G. Nogales (1870–1948) —ex alumno de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires (1876)— y su *La jura de la*

Bandera (1888) (Fig. 100), ubicado en 1917 en el testero del Salón del Centro Militar de La Paz.

También menciona a otro pintor inédito para los estudios actuales: "a los últimos nombres [hay que agregar el] de Gervasio Mendez, el finísimo, *gualaicho*, pintor cochabambino, autor de la *Ejecución de Murillo,* a mi entender aún no bien apreciado su enorme valor entre los mismo bolivianos" (1919l, p. 791): otra figura incógnita por los datos escasos es Peredo, quien acompañó Castillo en La Paz y que relegó su profesión de pintor para dedicarse a la enseñanza del dibujo en las escuelas primarias (1918c, p. 286).

En el caso de la práctica femenina, son relevantes las apreciaciones a las escultoras Lola Mora (1866–1936), argentina, en 1915[258], y Rebeca Matte (1875–1929) chilena, en 1918[259] (*Horacio* en el Palacio de Bellas Artes de Santiago), donde anula o limita notoriamente la impronta escultórica aplicada por ambas manos femeninas, contraste notorio con las revisiones históricas actuales.

Sobre los artistas chilenos, al pintor Marcial Plaza Ferrand (1876–1948), ya había sido observado por el crítico desde 1916 a raíz de una furtiva visita a la colección de José Carlos Bernales en Lima.

En Plaza Ferrand, Castillo encuentra fuerza de concepto, a partir de la selección arbitraria de dos pinturas que decodifica como el inicio y la madurez plástica del artista, respectivamente. Este resultado no contradice su idea de "saber ver", pues el ejercicio visual se adecua un adiestramiento de la mirada, la cual no está sujeta a una cantidad numérica sino cualitativa. En esa ocasión analizó un busto de mujer embelesada (Fig.

---

[258] En 1915 Castillo confiesa que conoció a Lola Mora, la identifica con "figurina eminente". El relato parte de la mención a Clotilde Porras de Osma, en quien coincide junto a Mora con "amable llaneza, su ninguna teatralidad, sin embargo de su talento, belleza y alta posición social". La dedicatoria del poeta D'Annunzio "A Lola, egregia, sempre pettinata per il vento" deja extrapolar su admiración por la elegancia y libertad natural de Mora (1915f, p. 2923).

[259] Durante su estancia en Chile, Castillo hizo una escueta mención sobre *Horacio* (1899) de Rebeca Matte, escultura de mármol en el Palacio de Bellas Artes de Santiago, calificada de "honrosa compañía" junto a las esculturas de Ernesto Concha y Simón González, además de "cuadros buenos" (1918e, p. 434), referencia a la plástica europea y latinoamericana.

101), basada sobre *Souvenir* (Fig. 102), óleo del francés Charles Joshua Chaplin (1825–1891), la cual Castillo detecta el uso del modelo compositivo.



Fig. 101. Marcial Plaza Ferrand. *Soñadora*. Reproducido en *Variedades* (413).



Fig. 102. Emile Boilvin, según Charles Joshua Chaplin. *Souvenir* (c. 1885). Aguafuerte. Colección particular.

De por medio Castillo precisa que el retrato responde a la caracterización psicológica del personaje evocado, cuya predisposición no necesariamente es afable con variables emparentadas como la verosimilitud y la fotografía. Es probable la alta acogida de aquel prototipo femenino en la región, pues la misma composición también fue evocada por el pintor ecuatoriano Luis Toro Moreno en *Mujer semidesnuda* (Querejazu, 2010, p. 249).

Durante su paso por Santiago en 1918, vio otra obra de Plaza Ferrand: *Retrato del pintor francés M. Le Poittevin* (1905) (Fig. 103), en el Palacio de Bellas Artes de Santiago de Chile, de la cual percibe como

> [...] supremamente bueno, magistral, único. ¡Qué dibujo maravilloso, qué riqueza, jugosidad de pasta! En el retrato de Plaza no hay colorinches verdes ni azules: hay austeridad extremada de tonos y detalles; pero ¡cuánta vida en los ojos del pintor mirando al modelo ausente, en esa mano pálida, fina, suspendiendo erecto, elegante el pincel! (1918e, p. 433).



Fig. 103. Marcial Plaza Ferrand. *Retrato del pintor francés M. Le Poittevin* (1905). Óleo sobre lienzo. 106 x 131 cms. Palacio de Bellas Artes de Santiago.

La mención a Laureano Guevara (1889–1968) es breve pero enfática: lo califica como "consagrado en Londres con éxito ruidoso", en una comparación directa con Anglada Camarasa (1919g, p. 545). Entre otras miradas furtivas aparecen Alfredo Valenzuela Puelma (1856–1909) con su "brillante" *Esclava*, Ernesto Concha con *La miseria* y *Niño tímido* de González, todas exhibidas en el Palacio de Bellas Artes (véase Anexo 5). Sin embargo, estas referencias funcionan más como telón de fondo que como eje del análisis. El verdadero campo de tensión se organiza en torno a dos figuras que Castillo construye deliberadamente como antagonistas: Pedro Lira (1845–1912) y Pedro Subercaseaux (1880–1956).

En el caso de Lira, el dictamen es implacable. Sus "detestables pinturas" (1918d, p. 409) anulan cualquier consideración desde la crítica como discurso autónomo y reducen la evaluación al plano estrictamente técnico. Castillo arremete contra el desequilibrio compositivo de su "pincel académico" (1918e, p. 434) en *La Ejecución de Valdivia*

(1918e, p. 433), obra que, a su juicio, fracasa tanto en la construcción formal como en la verosimilitud histórica. La disonancia es tal que subraya el cambio de título original —*La fundación de Santiago* (1888) (Fig. 104)— como síntoma de un problema más profundo: la incapacidad de sostener una pintura histórica convincente. Su veredicto no deja margen de ambigüedad: "me resulta de un efecto más cremoso y falso que nunca. Me río con toda gana del señor Pedro Lira y sus elucubraciones históricas, pésimamente dibujadas y peor pintadas" (1918d, p. 433).



Fig. 104. Pedro Lira. *La fundación de Santiago* (1888). Óleo sobre lienzo. 500 x 250 cms. Palacio de Bellas Artes de Santiago.

Por otro lado, en el Salón de la aún inconclusa Bolsa de Valores de Santiago, Castillo identifica en Subbercaseux a un pintor de relevancia, a través de su *Alegoría del trabajo* (1917) (Fig. 105), inscrito en la línea estética de Pierre Puvis de Chavannes. No obstante esta filiación, valora su producción como "la obra quizá más seria de pintor sudamericano contemporáneo por mí estudiada" (Castillo, 1918d, p. 409).

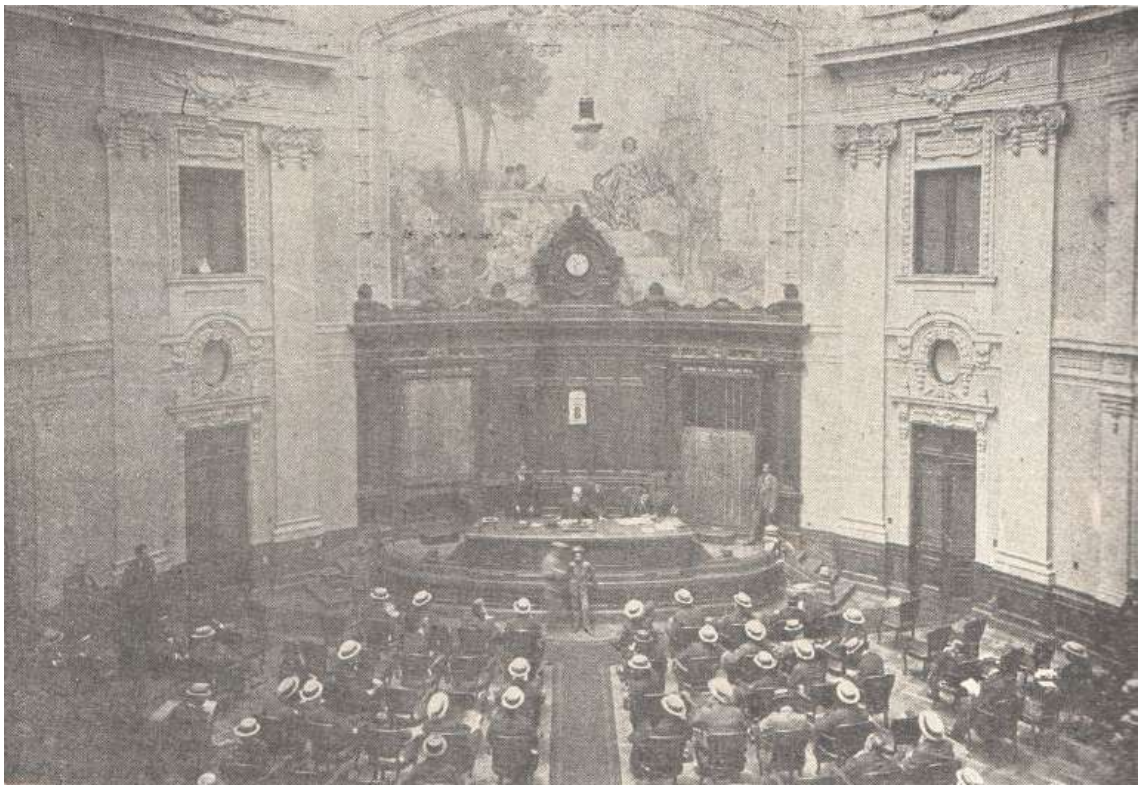


Fig. 105. Pedro Subbercaseaux. *Alegoría del trabajo* (1917). Reproducido en *Variedades* (530).

Aun si desde lo técnico la obra resalta por la sobria ejecución en tonalidades frías y de vigor sintético de la línea de las figuras alegóricas, son el selecto espacio, la alta cifra costeada del encargo de la pintura, y la convocatoria de un artista nacional, motivos que le permiten operar los conceptos de americanismo y patriotismo, al articular dos idearios de alcance continental que remiten tanto a la emancipación simbólica cultural frente a las tradicionales comisiones foráneas como al ideal progresista del sector industrial local. Aquello consolida —si bien desde la alegoría politizada del progreso comercial e industrial chileno (Castillo, 1918d, p. 409)— un horizonte patriótico compartido por los países americanos. Esta correspondencia también explica la definición de "glorias americanas" a la obras *El Himno Nacional en la sala de María Sánchez de Thompson, donde se cantó por primera vez* (1813) y *El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810* (1909–1910) (Fig. 106), ambas observadas en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.



Fig. 106. Pedro Subbercaseaux. *El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810* (1909–1910). Óleo sobre lienzo. 300 x 400 cms. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Sobre Argentina, Fernando Fader (1882–1935), pintor de mancha expresiva, visión ágil y esquemática, fue asumido por Castillo en diversos escritos como referente para adecuar el paisaje pampeano —flujo del nacionalismo pictórico argentino (Villegas, 2008, p. 129)— a la visión de los artistas nacionales, además de emular la trascendencia comercial ante los precios elevados de sus cuadros que cotizaban sus connacionales (1918j, p. 1076). Esto sustenta la inclusión de la impronta estética del pintor y el registro textual y visual de sus obras, como *Mi rancho* (c. 1910) (Fig. 107). En sus términos, Fader representaba una superación del flujo pictórico de Martín Malharro —reconocido por la metodología de enseñanza que replica Castillo denominado "concreto" y basado en la observación de la naturaleza desde los objetos cotidianos (Villegas, 2008, p. 123)— y de competitividad de la plástica argentina ante la europea comercial al equipararlo con el francés Albert Besnard (1849–1934): "Fader, el gran paisajista argentino —un Malharro quinta–esenciado—, es decir, un visionista verista de alta estirpe a lo Besnard" (1918i, p. 960).



Fig. 107. Fernando Fader. *Mi rancho* (c. 1910). Reproducido en *Variedades* (558).

Respecto a la escultura, Pedro Zonza Briano (1886–1941) se constituye el principal referente latinoamericano contemporáneo visto por el crítico. A pesar de la precariedad juvenil, su talento lo convirtió en un artista con apoyo y solvencia de parte de las instituciones de resguardo patrimonial como los museos y colecciones particulares (1918f, p. 591). Pedro Zonza Briano es equiparado por Castillo al escultor italiano Medardo Rosso (1958–1922) —de factura inacabada— como *capo scuola* de la estatuaria italiana, considerados "postreras derivaciones del modelador máximo", en referencia directa a Miguel Ángel (Castillo, 1918f, p. 591). El efecto "impresionista" —desde la percepción visual— cobra sentido al observar que Castillo subraya a la penumbra de las salas inferiores del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires como potenciadores de la magnitud atmosférica de Zonza Briano, cuyas obras describe como "formas todas de aflicciones y torturas; desnudeces verlainianas, visiones locas de ensueño" (1918f, p. 591). Resalta en especial el polémico bronce *Creced y multiplicaos* (1911) (Fig. 108), retirada del Salón de París de 1912 por obscena, fue "repatriada" y puesta a la colección publica actual. Por las connotaciones expresivas, el crítico lo

define explícitamente como simbolista, situándolo junto a figuras como Auguste Rodin y Leonardo Bistolfi (Castillo, 1918f, p. 591).



Fig. 108. Pedro Zonza Briano. *Creced y multiplicaos* (1911). Bronce. 134 x 66 x 75 cms. Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.

En el contexto sudamericano, Castillo destaca que el segundo monumento erigido en Buenos Aires corresponde a Zonza Briano —el primero fue de Rodin—, señalando que el escultor argentino continúa esa misma orientación estética. Sobre dicha obra afirma: "obra sencilla y serena; ajena en absoluto al *bonitismo* iconográfico, correcto y decorativo a que estamos acostumbrados. Es la obra que más rotundamente acentúa en nuestra América los cánones de la plástica moderna, la derrota definitiva del viejo

liberalismo académico, la primacía soberana del concepto y la emotividad. La iconografía más estupenda del continente" (Castillo, 1919n, p. 963).

Castillo admite que esta valoración se ve reforzada por el juicio crítico de Leopoldo Lugones en *La Nación*, al que se adhiere tanto por la autoridad intelectual del escritor argentino como por la imposibilidad de emitir un dictamen pleno a partir del registro fotográfico. El mérito fundamental del monumento, según Castillo, reside en su capacidad de condensar "el pensamiento filosófico, la evocación nacionalista y expresión de carácter autóctono, el alma de la raza" (1918f, p. 591). No se trata, sin embargo, de una fidelidad naturalista, sino de una consecuencia psicológica: Castillo recoge la observación de Lugones sobre una expresión "gorilesca" en el prócer argentino, rasgo que considera afín a ciertas lecturas caricaturescas. La obra se impone así como una forma "enemiga, vibrátil", sostenida en la simplicidad y la linealidad esquemática, razones por las cuales la califica como "el más conceptuoso monumento que un pueblo americano haya levantado a uno de sus héroes" (Castillo, 1919n, p. 963).

El artista Alfredo González Garaño (1886–1969) evoca una de las principales adecuaciones de los diseños prehispánicos al arte contemporáneo, específicamente en el ámbito de la decoración y la ilustración gráfica. Durante su estancia en Tucumán, Castillo entra en contacto con González Garaño, quien aplica el diseño iconográfico prehispánico en la escenografía y el vestuario, reconstruidos desde un lenguaje modernista (Fig. 109). Dichos elementos fueron concebidos para el denominado "ballet moderno indigenista"[260] *Caaporá*, codirigido junto al novelista Ricardo Güiraldes, proyectado en Buenos Aires hacia 1915. Aunque la obra no llegó a ponerse en escena, el concepto teatral articula de manera ingeniosa figuras chaquenses, investidas con paños y túnicas configuradas a partir de diseños geométricos planos.

[260]González, 2020, pp. 95–119. La división conceptual tripartita entre ballet, moderno e indigenista se reduce a un campo explorativo de nación —presuntamente argentina, pero en esencia guaraní— que vincula la modernidad y el estudio etnográfico mediante estrategias artísticas kinestésicas y visuales. Según Gutiérrez *et al* (2009, p. 208), la propuesta adapta el ballet ruso al ideario nacionalista–americano; además señala como agente decisivo al catalán Hermen Anglada Camarasa, quien influye en artistas argentinos para adaptar a su estilo el lenguaje del arte americano prehispánico, especialmente lo inca.



Fig. 109. Alfredo González Garaño. *Figura con vasija* (c. 1915–1920). Reproducido en *Variedades* (553).

Respecto a los artistas colombianos, Castillo analiza un retrato de cuerpo entero del libertador Simón Bolívar (Fig. 110), encargado por Federico Elguera, ministro plenipotenciario en Colombia, y realizado por el pintor colombiano Ricardo Acevedo Bernal (1867–1930). Aunque es reticente a aprobar los valores históricos y, por ende, los aciertos pictóricos, el crítico evalúa medianamente la integración conservadora entre la fisonomía idealizada del héroe con los elementos desfasados del fondo pictórico. Cuando la información es derivada desde afuera, sea obra artística o referencias textuales, no acepta evaluar la obra mediante fotografía reproducida; Castillo necesita verla personalmente para estimar un juicio. Sin embargo, permite ciertas líneas por deberse a que la reconstrucción del héroe se dio desde el uso de documento fotográfico, lo cual implica partir de convenciones iconográficas y compositivas. De igual forma, excepción a la regla es el estudio del dibujo generado que se amolda a la escala de

grises. Además, promociona otra obra de la colección Elguera, *Apoteosis de la virgen del Carmen* (c. 1919), cuyo antecedente se encuentra en una composición con variables mínimas realizada en 1895 para la Iglesia de San Juan de Dios de Bogotá (Fig. 111). En paralelo, Castillo se detuvo también sobre otro artista colombiano, Ricardo Borrero Álvarez (1874–1931), dedicado a la pintura costumbrista de influencia española. Aunque se distancia de la fórmula "impresionista" del español Eliseo Meifrén (1859–1940), le resulta agradable los estudios naturalistas presentados (Fig. 112).



Fig. 110. Ricardo Acevedo Bernal. *Retrato de Simón Bolívar*. Reproducido en Variedades (592).



Fig. 111. Ricardo Acevedo Bernal. *Apoteosis de la Virgen del Carmen* (1895). Reproducido en *Variedades* (603).



Fig. 112. Ricardo Borrero. *Estudio de interior* (1918). Reproducido en *Variedades* (603).

En 1916 la controversia más sonada fue la defensa protagónica de los críticos de arte ante las exposiciones del pintor argentino de origen eslavo Suetozar Franciscovitch y el artista ecuatoriano José María Roura Oxandaberro (1883–1947), acontecimientos del que Villegas (2016) ha definido como la polémica entre el paisaje impresionista y el simbolista. Desde luego, en ambas se distingue la divergencia de necesidades estéticas de los críticos activos. Abraham Valdelomar, defensor de Oxandaberro solicitaba una correspondencia sentimental entre el alma de la artista y la naturaleza interpretada por la técnica, desapegada de las directrices académicas. Oxandaberro presentó una evocación de parajes amazónicos, *Melancolía de los Páramos* (1916), óleo celebrado por Valdelomar y José Carlos Mariátegui. Teófilo Castillo, exigente de un riguroso trabajo compositivo y adscrito al naturalismo con tendencia a la pintura efectista, veía como opción favorable a Franciscovich y sus vistas del surandino, con énfasis en la Cordillera de los Andes y el Lago Titicaca, condensado en la obra reproducida en prensa, *Márgenes del Titicaca* (1916) (Fig. 113).



Fig. 113. Suetozar Franciscovich. *Márgenes del Titicaca* (1916). Reproducido en *Variedades* (226).

En respuesta a Castillo, Valdelomar[261] hace sus descargos en *La Prensa*, "fijar ideas en provecho de nuestros críticos desorientados", es decir, sentar parámetros para argumentar una crítica válida y elogiar al pintor Oxandaberro. Descarta su pseudo ataque a Franciscovich, y plantea su defensa desde razones estéticas antes que el sentimentalismo retrospectivo de Castillo: "no se debe atacar porque es argentino"[262] (Valdelomar, 2000, p. 124). Según Valdelomar, una crítica no es una agresión, sino es la

[261]Valdelomar, 1915, pp. 40–41.

[262]Valdelomar apela a que existe un embelesamiento con el libertador argentino José de San Martín entre los historiógrafos y críticos de la región para extrapolar que "por el hecho que San Martín fuera argentino no [se] debe indultar a pintores connacionales" (1915, pp. 40–41). Por otro lado, Castillo tuvo mayores distinciones sobre San Martín que por Bolívar; además, situó a Buenos Aires como el centro hegemónico del arte a nivel de la región.

evidencia de puntos desfavorables. Franciscovich es técnicamente bueno, pero es frágil por su pintura bonita, monótona, "sin alma", es decir, carece de la verosimilitud sensible de la naturaleza. La frase de Valdelomar "ve el paisaje, pero no lo siente" reitera el imperativo del "tienen ojos y no ven" de las Sagradas Escrituras[263] y que John Ruskin y Castillo principian. Valdelomar a pesar de todo, es sensitivo, y contrasta la experiencia sensible de su visita al Lago Titicaca para estimar la factura "bonita" del cuadro homónimo. Es descriptivo con el paraje natural, posiblemente observado durante su estancia en Puno en 1919, desde un simbolismo decadente reconocible en su relato: cielo grisáceo de nubes "pesadas", "cerros morados como cadáveres descompuestos", aguas "oleosas, casi negras, […] frío de muerte, silencio de tumba; tristeza peruana" (Valdelomar, 2000, p. 125). Aquel espacio lúgubre y mortal distinguible en Oxandaberro no lo divisa en Franciscovich. Si bien, de acuerdo con Villegas, la importancia de esta controversia fue la introducción del paisaje como problemática nacional, lo que motivó a Castillo a concretar su viaje por el surandino y su prédica constante para estimular a los artistas a que elijan las vistas de las regiones del país como tema pictórico (2016, pp. 100–102), la precisión es que se realiza a través de artistas latinoamericanos y la discusión es local, cuya pauta debió aprovecharse como eco modélico referencial a los pintores peruanos.

3.3.8. Artes decorativas

Una nota editorial en *Ilustración Peruana* se alinea al concepto de decoración de Castillo como somnolencia, sueño, efímero e ilusión (Nuestro decoratismo, 1912). Se presupone un agente opuesto a la dinámica de las disciplinas artísticas hegemónicas. Una observación furtiva indica que al ser un elemento "relegado" y de valores "reducibles" al de una obra de arte, no tendría significancia dentro del esquema estético. Sin embargo, Castillo lo asume como una noción integrada de forma innata a la tradición cultural peruana. Desde luego, el término tiene una carga despectiva, que

[263]Salmo 115.

luego especifica en un acto conductual, la mirada superflua: atender las filiaciones y no la estructura. “Educados en el culto de lo decorativo, juzgamos todas las cosas con criterio decorativo” (Nuestro decoratismo, 1912, p. 225). Pero, además, Castillo flexibiliza la acepción hasta hacerla transitar por la vida institucional de espacios culturales como El Ateneo y el Instituto Histórico, donde el enfoque difusivo sobre las artes nacionales es nimio, pero cuyo programa editorial supone una integración de estudios histórico–culturales.

Desde lo pictórico, Castillo modula el concepto de decoración hacia la noción de “estilización”, más afiliado a lo sensorial y al gusto. Expone sus preferencias sobre el uso de la decoración a través de artistas y obras de arte. El artista más significativo dedicado al ámbito decorativo en Lima es Emilio Hochklopper. Según Castillo, su visibilidad está avalada por devenir de la casa familiar encargada del mobiliario de las familias burguesas limeñas a finales del siglo XIX, al igual que su protagonismo como modulador del gusto burgués en la decoración de interiores. Además, comparte con Castillo la naturaleza de la crítica —en su acepción de enseñar—, y su bagaje intelectual está soportado por los viajes al extranjero y lectura culta sobre arte. “La especialidad de Hochkoppler son los arreglos interiores, y no los conoce por *diletantismo*, sistema tan frecuente entre nosotros, auspiciador de mayores audacias. Lo conoce por estudio, ejercicio profesional constante” (1918i, p. 1113). El perfil “profesional” que señala Castillo supone las estrategias recursivas del “buen” artista, capaz de comprender los fenómenos artísticos en el tiempo y aplicar soluciones efectivas en sus producciones. Es así que el crítico contempla en Hochkoppler dos ámbitos. A primera instancia es un artista de estilo ecléctico, donde los tiempos históricos–artísticos son resignificados, en la vida moderna, a través de una simplicidad sofisticada. La segunda conjetura está definida por el modernismo, circunscritas al ideario de Ruskin, en el sentido que el producto artístico —la decoración— debe acondicionarse al entorno personal del comitente antes que prefijada e instrumentalizada desde un catálogo. La relevancia de esta definición radica en que se prioriza el valor de la individualidad del artista, diferenciada desde luego de la noción artesanal y diletante. Esta última perspectiva está

soportada además de la "sensibilidad" —o convencionalismo— adquirida por los estudios "académicos" de la Academia Concha, y la exposición de retratos y paisajes en varios espacios culturales "visibles" de la época.

Castillo guía a Hochkoppler en la preferencia por el arte nacional en tanto el artista configuró elementos plateresco en la casa de Enrique Swayne, además de incluir en su proyecto de una casa en Magdalena con artesonados, suelos de ladrillo, azulejos, "rejas caladas y cacharrería talaverina" (1918i, p. 1114). Castillo también define el modernismo desde el mobiliario: "el modernismo del mueble y el decorado interior de los hogares, ante todo significa comodidad, facilidad para la higiene. Es algo que debe participar el carácter, la fisonomía individual" (1918i, p. 1114).

La intersección entre lo prehispánico y lo moderno, desde lo decorativo —morfológico y pictórico—, lo encuentra Castillo afuera del Perú. De hecho, fue un tema predilecto aquella simbiosis, fundamentada, aunque de forma sesgada en varias ocasiones, a través de sus ensayos sobre arquitectura y en la praxis con la ilustración gráfica. De allí la importancia de Alfredo González Garaño (1886–1969) y el diseño iconográfico prehispánico aplicado a la escenografía y los vestuarios reconstruidos desde un lenguaje modernista[264]. La división conceptual tripartita entre *ballet*, *moderno* e *indigenista* se contrae, en realidad, a un campo exploratorio de nación —presuntamente argentina, aunque en esencia guaraní— que articula la modernidad con el estudio etnográfico mediante estrategias artísticas de carácter kinestésico y visual. Según Gutiérrez *et al*. (2009, p. 208), la propuesta adapta el ballet ruso al ideario nacionalista americano; asimismo, identifica como agente decisivo al catalán Hermen Anglada Camarasa, cuya influencia resulta determinante en varios artistas argentinos al impulsar la incorporación del lenguaje del arte americano prehispánico —en especial el inca— dentro de sus propias formulaciones estilísticas. El segundo momento clave es la decoración realizada por Arthur Posnansky en La Paz (Castillo, 1918j, pp. 1137–1140). Admira la utilización ornamental de las formas simbólicas Tiahuanaco, "estilo arquitectónico que fue surgido

[264]González, 2020, pp. 95–119.

en tierra que fue peruana, cuna de la civilización austral americana" (Castillo, 1918j, p. 1139). El prestigio de la ancestralidad, respecto al posible origen cultural e iconográfico de Tiahuanaco aceptado por entonces, se suma la asimilación pertinente de lo nacional sobre las culturas prehispánicas que formaron parte del país, como valores agregados. Lo más importante percibido en Posnansky —considerando que fue extranjero, ya nacionalizado por entonces— fue inspirarse de formas visuales prehispánicas para producir obras de arte contemporáneas, así legar un estilo particular que desemboque en una tradición, en correlato con la política cultural nacionalista. Aunque si bien Castillo esboza la idea de replicar la arquitectura estructural Tiahuanaco, sugiere que, por lo menos, se adecue como motivos ornamentales, los cuales imponen "carácter de raza". Sobre el primer aspecto, el factor espacial es una conjunción integral conceptual, más persuasible incluso que lo ornamental, que constituye el propósito medular de la arquitectura. Así lo demuestra al prescindir de ornamentación y declarar que, al haberse acondicionado la arquitectura de la Cripta de los Héroes, realizado por Emile Robert en 1908, se pretenda solo dotarle de "muros negros, pétreos, de rígidas líneas, con un pórtico colosal, trapezoidal, umbral magnifico de interrogación y misterio, signo decorativo ancestral nuestro" (1918j, p. 1139) para resarcir la confusión identitaria. De allí es distinguible dos lecturas de lo ornamental, las líneas estructurales esquemáticas que poseen también una lectura simbólica, y la ornamentación figurativa convencional de seres antropo–zoomorfos. Posnansky, a la par que investiga de forma aficionada sobre los motivos simbólicos tiahuanaco, compila fragmentos para procesarlos en diseños ornamentales modernos. Esto para Castillo constituye una revelación, incluso, ser esbozo del proceso creativo del artista moderno latinoamericano de las décadas siguientes. *La piedra del sacrificio*, pieza lítica Tiahuanaco, le sirve para proyectar distintas partes estructurales: capiteles, columnas, arquitrabes y umbrales (Fig. 114). De la plaqueta broncínea —entonces asumida como Tiahuanaco— cachalquíe vendida por Max Uhle al Museo de Berlín, realizó calcos amplificados para ornamentar la balconería de su casa, espacio donde ha concertado las innovaciones ancestrales. El interior es exótico: cohabitan el mobiliario moderno junto a la ornamentación

prehispánica. Combina la sencillez lineal y austeridad de la piedra prehispánica para añadirle iconografías sectoriales, de forma que el conjunto perciba sentido moderno. Entre las excentricidades, Posnansky empleó el vidrio, elemento extraño por no corresponder al tiempo histórico prehispánico, pero al que Castillo impone sentido ornamental pertinente por corresponder las variaciones tonales lacustres del Titicaca.

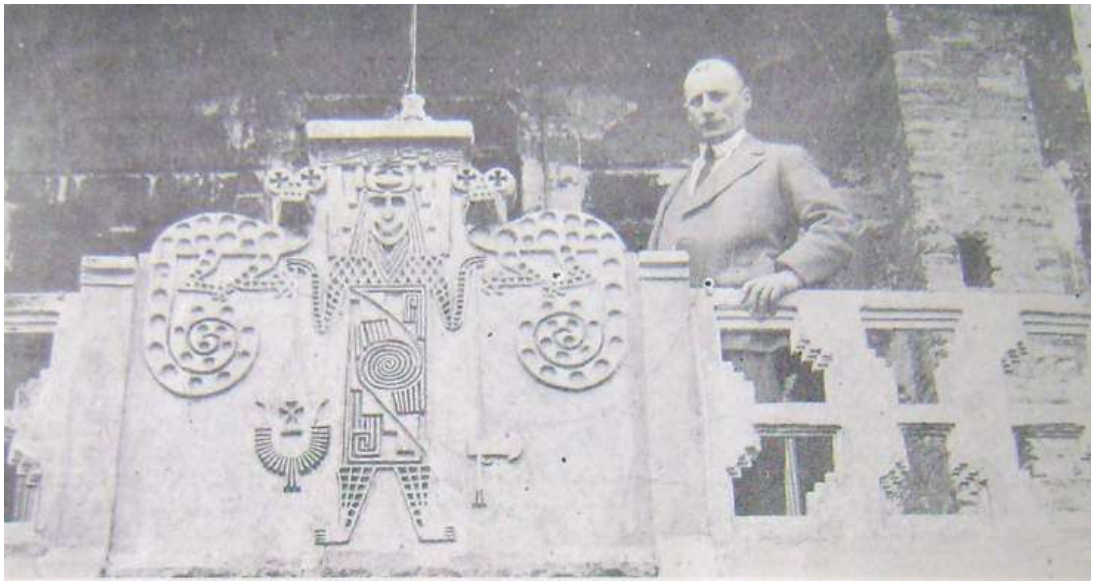


Fig. 114. Fotografía de Arthur Ponansky en su balcón con diseño inspirado en la iconografía Tiahuanaco. Reproducido en *Variedades* (561).

En 1914[265] Castillo visita la residencia de Bartolomé Araoz y Zereceda en la calle de Nápoles, en Lima. La colección Araoz constaba de 12000 volúmenes con autorías grabadas e iluminadas por artistas afamados, entre los que sobresale el pintor Alberto Lynch. El crítico asume como obras de arte a las ediciones especializadas —incluidas las intervenciones artísticas realizadas en ellas— en la colección bibliográfica. Además, su encuentro permite nuevas lecturas sobre el criterio del gusto: detecta que el profesional compila y crea "excentricidades" bibliográficas, textos que superan la convencionalidad formal y tipográfica, incluso, en algunos casos, ilustrados a mano, de forma posterior al proceso original de producción. El crítico detecta aquella sensibilidad especializada por la "refinada iconografía, […] rareza de las ediciones, riqueza del

[265]Castillo, 1914b, pp. 1053–1057.

papel, alto estilo de las encuadernaciones —en su mayoría firmadas— y […] las ilustraciones hechas a mano, sobre el texto" (1914b, p. 1053).

Castillo alecciona al lector diletante al considerar aquella estancia como modelo de colección literaria y artística, pues recomienda varios libros de consulta "que todo *amateur* que se estima debe guardar en sus anaqueles" (1914b, p. 1054); *Chansons de la Borde* (1773), de Jean–Benjamin de la Borde, iluminada por Jean Michel Moreau (1741–1814); *Les baisers* (1770), de Claude Joseph Dorat ilustrado por Charles Eisen (1720–1778), *Les amours de Psyche* (1791), de Jean de la Fontaine, impreso en cobre y colores según M. Schall, "estilo Boucher". Enfrenta a las ediciones dieciochescas con otro grupo extravagante y de gran valor monetario por la fineza del papel y las firmas intervinientes de los editores y artistas modernos.

A este escenario el crítico exhibe dos perspectivas analíticas: principia descriptivo sobre los componentes gráficos y formales antes que la valoración del contenido e integración interdisciplinaria imagen–texto. En paralelo, se torna un recopilador documental al esbozar un inventario y catalogación de libros iluminados. Esta manera descriptiva y erudita de crítica evoca el estilo informativo de Emilio Gutiérrez de Quintanilla, usual en décadas anteriores, pero en desuso para aquel momento. Cabe agregar que la sucesiva ingesta de referencias de obras literarias, editores e ilustradores es de una especialización inusual.

Castillo valora a Alberto Lynch como iluminador desde una aproximación autobiográfica, pues la selección temática goza del parentesco con el predilecto estilo del español Mariano Fortuny (1838–1874): de "factura *fortunyniana*, suelta, 'cortada', elegante; su visión impecable, siempre distinguida, […] sin el menor resabio de las falsedades ni convencionalismos propios de los ilustrados de oficio" (1914b, p. 1057). Ser iluminador, afiliado a la decoración, no exime al artista pintor de caballete —soporte convencional— de valor artístico ni reductible en concepto, pues conserva la misma destreza y trascendencia, ni mucho menos reduce su categoría a una forma artesanal. Castillo enfatiza el *expertise* de Lynch para acondicionarse a distintas

superficies y procedimientos pictóricos[266], lo cual sugiere que la ilustración pretexta un desenvolvimiento ulterior, aunque no menos comercial debido a la preferencia en París por libros iluminados y por su continuidad de treinta años en las casas editoras parisinas.

3.3.9. La caricatura

El concepto de la caricatura —convencional al ámbito político— se adecua al perfil de la construcción ideológica y uso/función política del cuerpo y la memoria, asignado como valores relativos occidentales de los siglos XVIII y XIX.

Sobre la caricatura existen diversos aportes de historiadores contemporáneos que han resignificado y delimitado las caricaturas propuestas en prensa así como parte de los oficiantes. Entre los aportes más relevantes destaca Óscar Luna, quien distingue entre la naturaleza de la caricatura decimonónica y la del siglo veinte. Principia una germen iniciático en 1873 de publicaciones satíricas con caricaturas o sin ellas que predisponen "un lenguaje vital y apasionado" (Luna, 2005, p. 43) instalado en el pensamiento visual del público. Luna, aunque parcial en la selección de artistas y tribunas—desde una óptica romántica—, incluso, sobre las condiciones constructivas de la profesionalidad de Málaga Grenet, González Gamarra y Vinatea Reinoso, resuelve de forma genérica que en el devenir de las condiciones políticas y sociales insurgentes del siglo XIX hacia la sofisticación técnica e introspección analítica del siglo siguiente, la caricatura ha sido constituida como fuente documental sobre la historia del Perú, ilustrativo de la psicología de las personalidades públicas y desde un medio comunicativo solvente (Luna, 2005, p. 62). En este tránsito estudiado, con mayor claridad y sobre la base de argumentos formulados por críticos analíticos de la misma caricatura nacional como Teófilo Castillo, Mujica sitúa a Francisco "Pancho" Fierro como el primer caricaturista de la República peruana (2016, p. 571), en tanto logra

[266][Lynch maneja el] "mural, óleo y miniatura delicada al agua, […] hasta el estilo cuatrocentista, hasta el sutil impalpable del modernísimo *point–seché* a la manera de Hellen" (Castillo, 1914b, p. 1057).

transformar la aguada —hasta entonces una técnica utilitaria, documental e ilustrada— en un lenguaje artístico de expresión personal y autónoma (Mujica, 2016, p. 571) sobre la coyuntura y costumbres socio–políticas nacionales. A través de la incursión analítica de diferentes documentos inéditos y expuestos en la prensa satírica decimonónica, Mujica (2016) rastrea el desarrollo de la caricatura política peruana del siglo XIX, a partir de su antecedente europeo del siglo XVII, concebido inicialmente como retrato burlesco de carácter personal, esta práctica migra hacia un propósito colectivo, "pragmático y correctivo, por no decir moralista y aleccionador", orientado a la denuncia de los agentes sociales vinculados a la administración oficial de las repúblicas modernas (2016, p. 547).

Raúl Rivera (2001) sostiene que la caricatura moderna se inscribe en un conjunto de transformaciones socioculturales y políticas, en las que la actividad periodística local se ve amplificada por avances tecnológicos y por nuevas estructuras de circulación y consumo visual. Sin establecer un vínculo directo con el referente iconográfico de Francisco Fierro, el autor sitúa a Julio Málaga Grenet (1886–1963) como figura axial de un período denominado clásico de la caricatura peruana, iniciado en 1904 por su ingreso a *Actualidades* (1903–1908), y caracterizado por la "síntesis en líneas y formas" (p. 9). Este desarrollo colinda con la estética de la caricatura europea contemporánea, particularmente a través de la figura de *Sixto*, quien se torna influyente en Málaga y quien, además, introduce rasgos sofisticados en la silueta, de linea planiforme, y el globo de diálogo en la caricatura local hacia 1905, antecedente inmediato de la historieta. De manera paralela, emergen caricaturistas que orientan su producción hacia la crítica social, con afinidades formales con el arte ingenuo, como Miguel Miró Quesada (Rivera, 2001, p. 11). En términos generales, Rivera plantea que la prensa satírica del siglo XX oscila entre una sofisticación discreta, el sensacionalismo y un anticlericalismo de rasgos grotescos, manteniendo una línea constante de confrontación con los funcionarios del gobierno de turno y con figuras sociopolíticas de influencia. En ese sentido, la postura de Ada María Llosa (2016) es relevante porque identifica en la obra de Julio Málaga Grenet una serie de puentes comunicativos entre la

caricatura política del siglo XX y su proyección contemporánea, visibles en recursos formales como el uso del claroscuro, la desproporción corporal, la sátira política y la crítica social. No obstante, su aporte más decisivo radica en señalar que la verdadera ruptura introducida por Málaga Grenet se encuentra en la incorporación de una introspección psicológica y en la representación de actitudes veladas del actor social (Llosa, 2016, p. 89). Esta disrupción evidencia que los cambios estructurales de la caricatura moderna peruana conducen a su afirmación como una forma expresiva autónoma, desligada de la función meramente ilustrativa o del "comentario de la contingencia diaria", en estrecha relación con una "nueva constitución del periodismo" (Llosa, 2016, p. 39).

Retornando a Castillo, surgen una disrupción notoria al no aceptar la instrumentalidad agresiva de tinte sociopolítico de la "tradición" caricaturesca peruana porque anula la sofisticación y sinteticidad adherida a la noción de *humorismo*[267], canalizada a su vez en la innovación técnica, sensibilidad compositiva y superación temática moderna[268]. La teoría del crítico cubano Bernardo Barros (1890–1922) define que la caricatura contemporánea se bifurcó en dos naturalezas, el deformismo[269] y el humorismo. El primero es cáustico, agresivo, ejemplificado en la caricatura política decimonónica. La segunda constituye la acepción moderna de la caricatura, de naturaleza fina, sofisticada, donde se busca el divertimiento antes que el ataque a al

---

[267]El concepto lo desarrolla desde las pautas del crítico cubano Bernardo Barros. Para Barros, la influencia parisina es gravitatoria, aunque estimulada "por la factura preconizada" desde Alemania e iniciada en Japón. La percepción de que otros países europeos no sobresalen es porque el público empieza a "tratar de entender" el flujo de los centros esenciales, y el reconocimiento de la afiliación de las otras naciones para formar "una escuela". Barros, 1917, pp. 9–10.

[268]Entre los elementos estilísticos, se prescinde la favorable incursión del cubismo en la caricatura. En un primer momento Castillo denota excentricidad creativa y hasta parodia desde la burla sofisticada, sobre el retrato cubista, a través de las muestras de Oxandaberro y Carlos Raygada [retratos de Pedro de Osma y Andrés Avelino Cáceres]. Resemantiza el cubismo en Lima como "sencillo, sano y juguetón", diferente de la teoría estética de Filippo Marinetti, fundador del movimiento (Castillo, 1915g, p. 2950). Esta perspectiva no es aislada. En *Pelele* el caricaturista XIM cuestiona la caricatura cubista representándola como un artista, sedente ante un caballete, que recrea a pincel a un payaso de cuerpo entero, mediante una pila de cubos. La mofa al estilo es complementada en la paleta del pintor con más cubos desplegados, los cuales, por la referencia visual de dos botes de pegamentos próximos, terminarán adheridos. Finalmente, el interior de la sala completa el discurso crítico al reconocerse a dos animales como sólidos geométricos. XIM, 1915, p. 6.

[269]Castillo, 1916c, p. 787. Para Castillo, Oxandaberro practica el deformismo.

personaje reproducido. Castillo prefiere optar por esta última noción al tratarla como forma "correcta" de la caricatura actual.

Respecto a los orígenes, el pintor Francisco "Pancho" Fierro fue asumido por Castillo como padre de la caricatura peruana moderna[270] (Fig. 115), con el propósito de conformar un precedente estético nacional, consensuado, por los códigos hegemónicos de la pintura europea contemporánea, como el *japonismo*, y por el humorismo hispano–argentino, de amplia vigencia en el mercado y prensa sudamericana. Mencionar a Fierro es sugestivo pues, aunque autodidacta, alienta el cultivo de la pincelada furtiva, breve, esquemática, sensitiva y de identificación histórico–social.



DE ARTE NACIONAL

PANCHO FIERRO (*)

A Manuel Magot, director artístico de "Caras y Caretas" de Buenos Aires, creador del humorismo estilizado en Sud América, afectuosamente.

Alguien dijo con frescura pimpante que el maestro tallista Gavilán— autor de *La Muerte Cazadora* del convento agustino— fué el primer humorista que el Perú tuviera.

Posiblemente que el del descubrimiento sea en literatura y pirotécnica un Colón almirante entero, pero aseguro rotundamente que no es ni un modesto grumete de carabela en temas de crítica de arte. Cada vez que de ello se ocupa sale hablando casi por cierta parte, como los papa-huevos de las procesiones del virreynato. Tal aseveración prueba él ignora la existencia de San Juan de Basilea, en iconografía cómica macabra—evidente derivación búdico-nipona —origen de las temperas burdas, antiquísimas, que aún cubren los muros de nuestros conventos, entre ellos la del típico esqueleto de los Descalzos con su leyenda alusiva:

"Perrudos: mira en esta pintura
A tu propia, terzenal figura."

Yo, que en mi sicodaxia no entra la manía de los exquisitismos y las fenomenalidades para hacer hallar sabrosos y portentosos hasta los vulgares adoquines callejeros, me conformaré con repetir lo que ya dijera en otra ocasión, que Pancho Fierro fué el Clésides del humorismo nacional. Es decir, el verdadero creador del género entre nosotros, el primero que lo llevó á la práctica en forma intuitiva, pero profesional é intensa.

La mayoría de los que se ponen á citar á Pancho Fierro no lo han visto nunca. Lo citan porque sí, para aparentar erudición. Se cita á Pancho Fierro de "*elibujante ezimio*" como se cita el famoso artículo crítico elogioso de los Goncourt sobre Mérimo que jamás ellos escribieron, como se cita el juicio acalidante, feroz que en contra mía lanzara el *colorado* Larrañaza y hasta ahora se mantiene inédito. Conocido es el caso chistosísimo de *Inge* erudito del director de nuestro Museo Histórico, quien virgen de toda visión artística es sin embargo autor sobenne, inrentestado, invercemdo de una frondosa *Historia Clínica, Poligrama Universal de las Bellas Artes*.....

Por mi parte para hacer este estudio sobre Pancho Fierro he necesitado tener delante de los ojos las doscientas acuarelas que componen los dos tomos de la colección valiosísima perteneciente al eminente tradicionista Don

Tres tipos de estudiantes

Ignora también en consecuencia la existencia del maravilloso púlpito de San Blas del Cuzco, sus tenas esculpidas, jorumbas; del notabilísimo artefacto chimú del Museo Prado: *La Muerte en lucha con la Vida*, humorismo filosófico anfarcismo— imposible de fotografiar— simbolizado por el estrangulamiento que un esqueleto realiza de un feto humano, cumpliendo á la vez en sí una pérdida acción destructora de la génesis vital.

Fig. 115. Teófilo Castillo. *De arte nacional* (1918). Reproducido en *Variedades* (564).

[270]Castillo brinda el apelativo de "Clésides de la iconografía humorista nacional". Castillo, 1915c, p. 2092. Otro aspecto, cuestionable, son los estímulos visuales contemporáneos atribuidos de Fierro: Honoré Daumier y Paul Gavarni (1804–1866), debido a la "ruda técnica" y la "intención pictórica, escenográfica" (1915c, p. 2092); la lectura de esa proposición se basa exclusivamente en la similitud temática que comparten en la crítica social y tipos populares, mas no documentalmente.

Este autodidactismo aceptable —un correlato a su atribuida impronta diletante— es sintomático porque se señalan patrocinio y valores estéticos hereditarios en los caricaturistas contemporáneos locales, al tratársele como referente del dibujo nacional[271]. Los cinco ensayos dedicados a Fierro[272], exponen lecturas sobre la naturaleza válida de la caricatura peruana. Antes de aceptar el patronazgo de Baltazar Gavilán dada por Valdelomar, Castillo propuso resignificar el concepto de humorismo, es decir, jocoseria sofisticada, como noción flexible y trasversal que vincula objetos atemporales como la pintura de un esqueleto en el Convento de los Descalzos de Lima con la inscripción "Pecador: mira en esta pintura/ a tu propia, terrenal figura" (Castillo, 1918k, p. 1999), el púlpito de la iglesia de San Blas en Cusco (Fig. 116) y una cerámica chimú de la colección Prado denominada *La muerte lucha con la vida*, descrita como "el estrangulamiento que un esqueleto realiza de un feto humano, cumpliendo a la vez en sí una pérfida acción destructora de la génesis vital" (Castillo, 1918k, p. 1999). De hecho, da lugar a que el fenómeno es cíclico e inherente al estímulo creativo endémico. Pero el desbalance en las preferencias estéticas y receptivas del público y artistas acondicionó a someterse a la sofisticada caricatura moderna.

Con la muerte de Fierro, y la inminente Guerra con Chile (1879–1884), el caricaturismo "murió" (Castillo, 1916c, p. 787). Según Castillo fue reactivada después de treinta años con las incursiones de Suárez, Romeo Gagó, Enrique Masías (1898–1928), Jorge Vinatea Reinoso (1900–1931), Luis Ugarte (1876–1948), y Julio Málaga Grenet, este último donde se "condensa el arte festivo nacional" (Castillo, 1916c, p. 787). A pesar de ello, le recrimina sus inicios con la convencional malformación facial que realiza, en sincronía con el gusto público, sobre personajes de la política peruana.

---

[271]Castillo, 1915b, pp. 2090–2092. Véase Castillo, Teófilo. "De Arte Nacional. Pancho Fierro I". *Variedades*. Lima, 21 de diciembre de 1918, Año XIV, Nº 564, pp. 1199–1202. Castillo, Teófilo. "De Arte Nacional. Pancho Fierro II". *Variedades*. Lima, 28 de diciembre de 1918, Año XIV, Nº 565, pp. 1226–1228. En 1919 Castillo, Teófilo. "De arte Nacional. Pancho Fierro III". *Variedades*. Lima, 11 de enero, Año XVII, Nº 567, pp. 31–33. Castillo, Teófilo. "Pancho Fierro IV". *Variedades*. Lima, 1 de febrero, Año XVII, Nº 570, pp. 94–96. Castillo, Teófilo. "Pancho Fierro V (Fin)". *Variedades*. Lima, 5 de abril, Año XVII, Nº 579, pp. 287–289.

[272]Castillo se basó sobre "las doscientas acuarelas compuestas en dos tomos" que compone la colección de Ricardo Palma, cedidas por Agustín de la Rosa Toro, ahora en custodia de la Pinacoteca Ignacio Merino de Lima.

Esta condición “cerrada” le lleva sugerir que, de haber ejercitado prioritariamente la paleta, habría superado la naturaleza de caricaturista para configurarse “humorista”, por la homogeneidad estética en diversas capacidades disciplinarias, como el caso del escultor y caricaturista argentino Mateo Alonso (1878–1955), “humorista insigne”, autor del monumento *Cristo Redentor de los Andes*[273]. Similar reclamo la dirige a Emilio Goyburu, Francisco González Gamarra, Alcántara La Torre y Eguren Larrea, de ingresar a las artes como caricaturistas e ilustradores antes que como pintores[274]. Este hecho deja la incógnita de sobre si Castillo estimaba a la caricatura en menor condición en su sistema clasificatorio de las artes y a la pintura como estadio superior.



Fig. 116. Juan Tomás Tuyro Tupac (atrib.). *Púlpito de la Iglesia San Blas en Cusco* (1673–1699). Reproducido en *Variedades* (516).

[273]La referencia del crítico se circunscribe al marco expositivo del Salón Castillo en 1902 en Buenos Aires, donde participó Alonso con favorables críticas, especialmente por la inusual utilización de terracota y yeso.

[274]Mujica, 2016, p. 541. El trasfondo de esta crítica, de acuerdo a Mujica, es proveer a futuro de un “verdadero arte nacional costumbrista o paisajista”.

Castillo afirma que en los orígenes de la caricatura nacional radica la influencia monopólica del gusto francés[275]. La excepción fue Reynaldo Luza (1893–1972), quien fue su caricaturista contemporáneo peruano predilecto. En 1911 Luza estuvo en Bélgica y Francia, antes de retornar a Lima en 1914. Aunque Luza desestimó influencia alguna[276], Castillo detectó la impronta de la caricatura japonesa (Fig. 117), principalmente "sinceridad de visión", definida en la composición sintética, colores planos, fondos atmosféricos, paleta cromática de tonos pasteles, y exponente de "la sutileza del espíritu", valores difundidos, según el crítico, en Europa a través de agentes franceses como Edmond y Jules Goncourt.



Fig. 117. Reynaldo Luza. *Estudio femenino* (ca. 1915). Reproducido en *Variedades* (375).

[275]Presta el juicio para referirse a los literarios adscritos al "subjetivismo lírico", que Darío "inventara hace treinta años en *Azul*" (Castillo, 1915b, p. 2092), alusión clara al grupo Colónida y a Juan Croniqueur [José Carlos Mariátegui].

[276]A diferencia de Luza, los caricaturistas coetáneos locales no logran disociar de los modelos pautados por los referentes comerciales activos como Théophile A. Steilen (1859–1923), Jean–Louis Forain (1852–1931), Jules Abel Faivre (1867–1945), Leonetto Cappiello (1875–1942), Georges Goursat [Sem] (1863–1934), además de dos españoles, Manuel Mayol y José María Cao.

Es viable suponer que la crítica sobre la falta de profesionalidad radica en la ambivalencia de espacios de publicación y de quehaceres disciplinarios. Por ejemplo, Ricardo Flórez Quintanilla surge de la caricatura desde la revista *La Gaceta Médica* (s.f.), ámbito no tan alejado considerando que su padre Ricardo Flórez, además de médico, fue diplomático y fotógrafo *amateur*. Lo interesante es que esta participación es dual, Castillo menciona dos profesionalidades que son simbióticas en esa revista: los dibujos son de artistas–médicos. Flórez supera el estadio de la caricatura deformista y se erige como profesional desde el humorismo mediante el "estudio superior" por la biblioteca de arte que posee y la posibilidad del viaje, aspectos redimibles en el artista profesional integral.

Sobre Pedro Challe, compañero de trabajo de Castillo en *Variedades* (1908–1932), y su humorismo criollo, brinda algunas líneas para referirse favorablemente por el uso de tipos sociales del entorno antes que modelos inspirados en la caricatura francesa.

Cuando conversa con Darío Eguren Larrea, sitúa la tensión entre Valdelomar y él, suma además la profesionalidad de Eguren al referírsele cronista y dibujante teatral activo en el periodismo argentino, principalmente en *Hogar* (1904–) y *Ultima Hora* (s.f.). Es visionario porque "cree que el futuro arte pictórico americano tomará orientación estética de los cánones folkloristas" (Castillo, 1919c, p. 173).

El artista autodidacta Miguel Miró Quesada, quien había sido tratado por Larrañaga, es también evaluado por Castillo. Al inicio de su ensayo, la cita del poeta italiano Gabriel D'Annunzio infiere sobre la vida como una manifestación artística y fue empleada por la forma y habito cotidiano excéntrico de Miró Quesada, que proyecta en sus creaciones artísticas. El artista atiende su sentir estético por la trascendencia del flujo de las modas hacia una libre elección y criterios, según disponga. Por ello, Castillo menciona que la función visual esta predispuesta a un valor cuantitativo cerebral. Esta adecuación del criterio lo convierte en un ser paradójico, de vestir particular, "asiduo corresponsal de los modismos ultramarinos", el cual se antepone por dos años a su uso en Lima. Dicha extravagancia, al ser superflua como hábito y muestrario social, es percibida como

irreverente. De manera trasversal, Castillo equipara el hábito con la predisposición estética: así como viste, esculpe y pinta, es escultor, pintor e incluso músico. El criterio selectivo corresponde a las facultades, ritmos y armonías de sentido superior, por lo que conlleva a apropiarse como forma práctica de vida el sentido estético. El crítico lo señala como verdadero artista porque se burla de los convencionalismos estéticos, una valla que limita la creatividad, siendo su propuesta una solución a la renovación artística. Como dibujante tiene inventiva y observación, aunque cierto trazo ingenuo, aspecto que el propio Castillo determinó como una de las características principales del arte contemporáneo (1915d, p. 2341). En otro momento, señaló que ejecuta una "técnica simulada, imitada de los primitivos", es decir, artificiosa para unos, sincera para otros.



Fig. 118. Miguel Miró Quesada. *La femme qui marche* (1915). Reproducido en *Variedades* (384).



Fig. 119. Miguel Miró Quesada. *Cabeza de estudio* (1915). Reproducido en *Variedades* (384).

Es importante el caso de Miró Quesada porque Castillo establece algunos conceptos medulares. Presenta dos cuadros de "impresionismo moderno", *La femme qui marche* [título que le atribuye Castillo] (1915) (Fig. 118) y *Cabeza de estudio* (1915) (Fig. 119), en disonancia con el desinterés limeño por lo "bonito" de colores finos, líneas limpias que no poseen estos trabajos (1915h, p. 2343). El crítico divisó en ellos categorías importantes: concepto filosófico, carácter nacional y sinceridad de observación.

La primera composición es de un boceto de perfil femenino con sombrero y raqueta de tenis. No tiene el rostro definido, por lo que Castillo aplica un criterio pragmático: debe juzgarse lo hecho, y no lo sin realizar. Como respaldo para evitar las sugestiones de la normativa académica —y conservadurismo local—, compara el lienzo con *L Homme qui marche* (1913) del escultor Auguste Rodin, la cual emula a las esculturas griegas mutiladas —pero aun así avaladas por academias y museos—, donde la forma se libera del tema y se valora la creación y dinámica sensorial[277].

Francisco González Gamarra [278] es el proyecto de artista que rescata de la caricatura hacia el género "culto", la pintura, y con ello su afinidad a un mercado fluido y amplio, sobre todo con la promoción del tema histórico. Esto se aprecia en la carpeta de trabajos con los que viajó a Nueva York en 1915, "dibujos y acuarelas, impresiones de su bella tierra incaica" que la componen muestras de cerámica y tejidos indígenas, "interiores de iglesia" reproducciones de tapices y tipos sociales de "pueblo", con vestimenta local "a la manera de [Francisco] Laso", es decir, sobrio, preciso y expresiva sugestión. Determina en González la impronta filosófica de Laso, como una necesidad de legar una consecuencia estética y rescatar su propuesta artística, aunque reducida al regionalismo identitario de corte historicista. Sobretodo, concreta el rescate profesional del artista hacia la noble pintura en lugar de la efímera fama de la caricatura: "Procuré apartar los peligros del exclusivo caricaturismo y orientarlo por regiones de un arte más amplio y elevado" (1915i, p. 2871). Al considerar la premisa que para un artista profesional el dibujo era un medio y no un fin, la caricatura, al guardar afinidad al

[277]Castillo, 1915h, pp. 2339–2343.

[278]Castillo, 1915i, pp. 2871–2872.

dibujo en soporte y mecánica, goza de más parentesco que la pintura, razón por la que a los artistas a los que acusa Castillo como aficionados se sitúan en esa etapa primigenia, transitiva, y no logran desembocar en el resultado pictórico.

Por lo mismo, y, en síntesis, Castillo tuvo reparos en la facultad positiva de la caricatura en el prospecto de artista, al margen del género artístico, y que debían superar esa condición básica y desvirtuada para tornar en la pintura, recurso convencional de un artista aspirante a profesional.

3.3.10. Escultura

Castillo, a pesar de no ser escultor, emitió diversos juicios sobre artistas nacionales dedicados a esta disciplina. De hecho, en no pocos escritos tuvo la intención de encaminar bajo pautas técnicas a los prospectos de escultores.

El Salón de Invierno de 1917, certamen organizado por la Sociedad de Bellas Artes bajo la dirección de Luis Ugarte en los salones de su galería fotográfica, tuvo como propósito la promoción de artistas locales afiliados. De las aproximadamente 150 obras exhibidas, Castillo distingue entre piezas logradas y fallidas, algunas ya vistas con anterioridad, y cuestiona el uso excesivo de la fotografía en los retratos, válida para el ámbito comercial pero impropia de certámenes artísticos de "carácter cultural". En el campo escultórico, destaca *Mama Ocllo* de Víctor Tessey (1897–1958), obra que "asume la imagen femenil del mito, pero además contiene el valor de raza", enfatizando una configuración etnográfica sustentada en la documentación historicista. Castillo subraya su "severa concepción, noble línea, modelado perfecto", cualidades que la distinguen dentro del conjunto. En contraste, aconseja a Raúl Pro estudiar del natural —"si no progresará lento"— y descarta a Luis Agurto por presentar obras carentes de originalidad, basadas en copias, motivo por el cual desiste de considerarlo críticamente.

Esta incursión en la escultura local se prolonga en otros escritos. Para Castillo, el escultor y pintor cusqueño Epifanio Álvarez representa al artista multifacético

condicionado por las circunstancias del medio, como consta en el encuentro del crítico en su taller, donde observa cómo esculpe, pinta y restaura objetos diversos (Castillo, 1919g, p. 546), en una introspección comparable a la realizada por Federico Larrañaga sobre el escultor Palas (Larrañaga, 1906e, p. 475). Formado en la Academia Concha, Álvarez apareció en la prensa de la década de 1910 con retratos escultóricos de tipos sociales locales —entre ellos Augusto B. Leguía—, para luego destacar en temas religiosos. En 1919 propuso realizar una copia del Cristo de Luren, imagen destruida en el incendio de Ica; sin embargo, el encargo fue otorgado al escultor iqueño Francisco Caso (Villegas, 2016, p. 361), posiblemente bajo un criterio de pertinencia espiritual vinculada a la identidad regional.

Castillo es el principal crítico que analiza sistemáticamente la labor escultórica de Álvarez. En primer lugar, valora su preferencia por la talla en madera frente al yeso, por la libertad creativa que ofrece y su cercanía expresiva con el bronce, comparándolo con el escultor español Venancio Vallmitjana (1830–1919) y su técnica de herencia mudéjar: “martillear y escoplear la madera dándole sabores de forja” (Castillo, 1919g, p. 546). En segundo lugar, identifica una superación del retrato hacia temas religiosos, alegóricos y desnudos, señalando que, frente a la imposición del mecenazgo eclesial, Álvarez introduce un quiebre al incorporar asuntos modernos. En tercer lugar, advierte la despersonalización del oficio escultórico al verse desplazado hacia labores afines —restauración de imaginería, lozas, muñecos, platos— como consecuencia del menudeo y la incomprensión de los procesos técnicos. Este despojo de valores artísticos originales limita el desarrollo autónomo del escultor y lo relega al campo diletante, al no privilegiar la especialización (Castillo, 1919g, p. 547).

Respecto a otro exponente, el escultor David Lozano Lobatón, “fruto espontáneo, exclusivo de nuestro ambiente, de este nuestro pobre ambiente, del cual todos renegamos creyéndolo muerto” (Castillo, 1912b, p. 325), fue un caso excepcional en la crítica de Castillo porque, ante su desdén por la incursión diletante, la impronta técnica de un aficionado que alcance rigor de forma autodidacta era improbable por el medio infructuoso y con procedimientos irregulares de enseñanza artística. “Toda su

estética se ha reducido a las tardías y escasísimas revistas de arte que llegan a Lima ya los dos únicos trozos escultóricos de arte verdadero con que cuenta la capital, es decir Bolívar y el Dos de Mayo" (1912b, pp. 325–326). Sobre su producción, hacia 1912 el crítico admira la incursión escultórica desde la factura verosímil lograda del retrato del monseñor Manuel Tovar y Chamorro (1844–1907) (Fig. 120), arzobispo limeño activo entre 1898 y 1907. Aunque de fisonomía tosca, "fauno antes que místico" (1912b, p. 326), Lozano ha trasformado, perceptivamente, al eclesiástico en compostura señorial y de respeto.



Fig. 120. David Lozano. *Retrato de Manuel Tovar y Chamorro* (1912). Reproducido en *Ilustración Peruana* (154).

Castillo celebra que el escultor no busca la servil retratería, sino la expresión espiritual —propio de un pensador, "creador de formas intelectuales"— que se desencaja del molde de la fidelidad histórica. Nuevamente retoma la idea de que el héroe supera el ideal de la reproducción fidedigna para situarse como modelo moral y

estético en el público, superando el común burgués que se patentiza con esa fórmula (1912b, p. 326).

A modo de ejemplar los rumbos a tomar por los escultores locales, Castillo equipara la sobriedad de la factura cuatrocentista con la escultura contemporánea de Auguste Rodin, ambos aportes significativos que eluden la traducción fidedigna de los cuerpos. Sostiene que, al igual que en la pintura, en la escultura actual ya no importa la verosimilitud sino interpretar el alma del personaje. Desde esa clave se permite trazar una diferencia entre la configuración del héroe, idealizado por tratarse de un arquetipo identitario social, frente a la verosimilitud rigurosa deseada de la burguesía acomodada. De hecho, esto también disuelve las connotaciones perceptibles sobre el prejuicio de que cada estrato socioeconómico es proclive a identificar valores particulares de una obra de arte, sobre todo, a partir del criterio de fidelidad histórica.

Otras obras que recibieron cuestionamientos técnicos e interpretativos fueron la escultura broncínea de Francisco Bolognesi por el español Agustín Querol, y el monumento a Manuel Candamo de Antonie Mercié en el Parque de la Exposición, los cuales carecen de introspección psicológica —rasgo exclusivo de las obras que perduran según Castillo— siendo lo único que las solventa la firma de los autores consagrados.

El crítico visitó los talleres de David Lozano, Eduardo Lozano, Luis Agurto y Raúl Pro en 1919. El primero, denominado "creador fuerte", se encontraba momentáneamente relegado del ámbito artístico por la ampliación de sus talleres de fundición. Por ello, delega la atención a su hijo Eduardo Lozano, quien se adecuó a la escultura gracias a su formación en la casa familiar y demostrado a través de dos obras, *El Beso* (1919) (Fig. 121), copia del original de Rodin, y el busto del presidente vigente, Augusto B. Leguía. Al notar que Lozano es diestro para el retrato, le sugiere que se dedique con exclusividad, no sin antes precisar que también en la escultura el retrato es el único género que el ámbito local comprende y consume.



Fig. 121. Eduardo Lozano. *El Beso* (1919), copia de Augusto Rodin. Reproducido en *Variedades* (597).

A pesar de esta preferencia del público, Castillo subraya que Lozano no mercantiliza su producción ni muestra afán exhibicionista. Incluso al valorar una copia —cuyo alcance artístico sería menor— la considera válida siempre que se trate de una "excepción, bajo el concepto de un ejercicio furtivo, elegante de visión" (Castillo, 1919j, p. 666). Esta benevolencia se explica por su propuesta de la migración artística como rescate: Lozano debe salir del país mediante un "trasplante espiritual", sugiriéndole Buenos Aires y la tutela de Pío Collivadino. De Raúl Pro destaca *San Martín* y *Victoria* (1919) (Fig. 122), donde reconoce una transposición de valores escultóricos hacia lo pictórico: "lo principal es que el autor de esta escultura tiene médula, sabe sentir, dinamizar" (Castillo, 1919j, p. 666). La plasticidad se torna casi pictórica, mediante una técnica jugosa, fácil, mórbida. Es importante mostrar la preferencia por temas *sanmartinianos* antes que bolivarianos; la causa fue por la gesta de la independencia, ser una ayuda sin retribución y la apatía a la dirección política de Bolívar que motivó "la desmembración de Guayaquil, [y] la creación de Bolivia" (Castillo, 1919g, p. 545), así como la abolición de títulos nobiliarios o de cacicazgo (Contreras y Cueto, 2021, p. 86), aspecto que fue predilecto y constatado en la serie Interiores limeños (1914–1917) de Castillo.



Fig. 122. Raúl Pro. *San Martín y Victoria* (1919). Reproducido en *Variedades* (597).

Luis Agurto, discípulo de Auguste Rodin en París, fue el autor del bajorrelieve para el frontis del Congreso de la República (Fig. 123), una obra con "tema racial, sintetismo [sic] de expresión". Aunque de mérito por embellecer las instituciones representativas del gobierno, el crítico censura la desproporción y arbitrariedad del gasto frente al tamaño y técnica empleados, así como la gestión dirigente improvisada que modifican planos arquitectónicos según criterios extra–artísticos, como el plano arquitectónico de Ricardo de la Jaxa Malachowsky (1887–1972) intervenido por el Presidente de la Cámara de diputados, Juan Pardo y Barreda (1862–1943). Con todo, ésta comparativa no significa un ataque a la obra sino a la inapropiada intermediación que complica el proceso artístico.

En la crítica a la muestra de la Casa Brandes[279] de 1919, Castillo la considera la más importante del año, al reunir artistas locales en un estadio de madurez y con proyección de un proyecto artístico nacional. Aunque identifica obras regulares, las juzga necesarias para formar en el público una disciplina estética que supere la

[279] La Casa Musical Brandes era el nombre del espacio de venta de instrumentos de música dirigido por Guillermo Brandes.

reproducción literal del retrato. Aplica aquí una lectura de Rodin, mediada por Rubén Darío y Eduardo Schiaffino: la semblanza del héroe debe expresar vida espiritual mediante una evocación sintética y potente de la personalidad. No elimina la iconografía, pero exige una relación equilibrada con la expresión (Castillo, 1919b, p. 160), relegando la exactitud documental al ámbito fotográfico y al prestigio social banal. Lo expuesto puede encontrarse en tres obras: *Éxtasis* de Luis Agurto, boceto escultórico entre lo acabado e inacabado —aspecto formal coincidente con su visión "impresionista"—, la conformación de una etnicidad nacional a través *El Rebelde*, busto de un joven andino, y finalmente *Triunfo*, un carruaje multiforme cual estallido de masa[280]. David Lozano se retrotrajo en la apariencia fisonómica de tipo fotográfico, ya que para la fecha no existe otra obra mayor o igual al Ramón Castilla de la Plaza de La Merced, y que la *Tapada* que hizo sea valorada antes que lo plástico por referente histórico y evocativo.

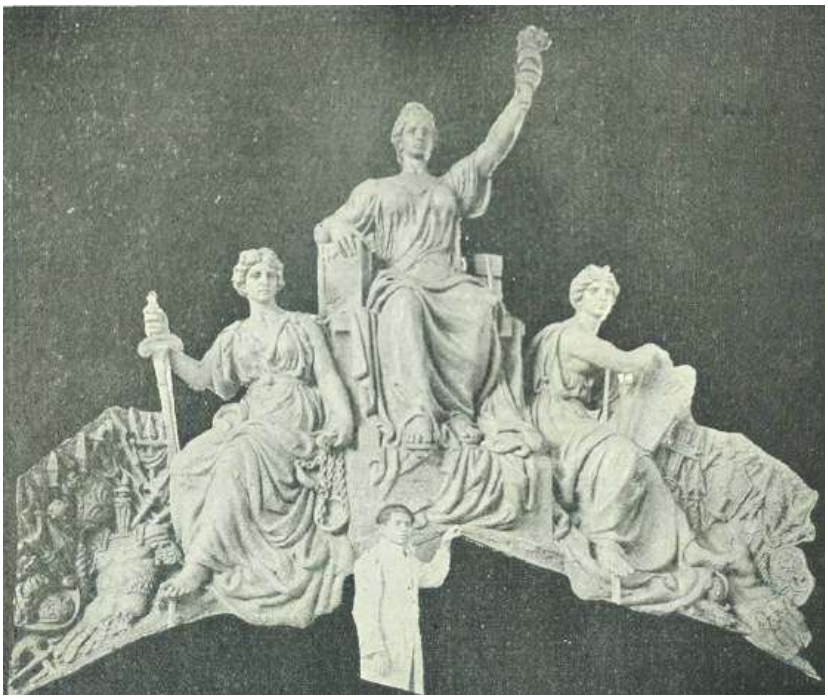


Fig. 123. Luis Agurto. *Bajorrelieve para el frontis del Congreso de la República* (1919). Reproducido en *Variedades* (597).

[280]Castillo indica que tiene línea y concepto, de Pedro Zonza Briano y Leonardo Bistolfi.

En síntesis, Castillo se sitúa como naturalista crítico y se opone al realismo mimético. La verosimilitud se modula en el retrato: abandona el parecido estricto para privilegiar los caracteres psicológicos y la condensación simbólica de la personalidad, especialmente en figuras de relevancia sociocultural. Prefiere, además, la factura inacabada —en clave *rodiniana*— como recurso interpretativo, posicionando estas prácticas como referentes para los escultores aficionados del medio limeño.

3.3.11. El impresionismo

Este concepto goza de varios estudios, donde se atañe una disyunción entre el estilo internacional y la resignificación particular del pinto–crítico. Sobre esto último, existen posturas que problematizan entre una praxis y una teoría, en la mayoría de casos, disonante. A decir de Castillo, define el impresionismo[281] como un estilo

> despojado de toda fraseología odiosa con que la revisten los pedantes, se reduce a producir la sensación, emotividad real del natural, valiéndose de los recursos más simples. Receta como se ve bien antiquísima y que si algo de original hay en ella es que se le llame "nueva" (1918g, p. 699).

Mientras que el impresionista

> Requiere por consiguiente mucha sinceridad de retina, síntesis de ejecución, en otros términos, regresión al primitivismo (1918g, p. 699).

A primera instancia la concibe como la reproducción visual del natural a través de un lenguaje sintético, cuya factura supondría una representación no acabada. Diferente al proceso sociocultural decimonónico surgido en el arte francés, Castillo enfoca lo primordial: concebirla como un fenómeno cíclico activo que surge en diferentes contextos geográficos y temporales, incluido en el desarrollo histórico–artístico americano.

En otro momento, Castillo añade acepciones sobre el término.

> Colmo de la perfección en este orden: —por el lado de la escultura— un menhir tiahuanaquense: simplicidad absoluta de formas; —por el lado de la pintura— los

[281]Castillo, 1918g, pp. 699–700. Por otro lado, sitúa a Tiépolo como precursor del modernismo (1916a, p. 27).

> japoneses: Hokusai, Outamaro, severidad de líneas, dos tintas únicas, "llenas" (1918g, p. 700)

Reitera que el impresionismo es una observación "natural", condición que se distingue de la despectiva ingenuidad, para tratársele como la reducción compositiva esencial. Así, el concepto supera la noción de estilo, para explicar una circunstancia humana reiterativa en la historia. Pero, es también necesaria situarla como una regresión axiomática, denominada como formas primitivas, en alusión a ese *ojo salvaje* del cual cree que parten las innovaciones estilísticas[282]. Es así que encuentra rasgos de esa esencialidad en artistas atemporales.

> El impresionismo es una de las tantas modalidades que periódicamente ha tenido y seguirá teniendo el arte, mientras la humanidad sea humanidad, persiga un afán incesante de mejoramiento. Imposible superar a lo hecho en plástica hace 2000 años. Es impresionista [Diego] Velásquez en épocas antiguas; son impresionistas actualmente Des Losques, Arnald, ante los horrores odios, la energía cruel de estos días de guerra. (1918g, p. 700).

De los artistas quienes establece una afinidad al estilo impresionista, el pintor argentino Suetozar Franciscovitch (1877–1955) fue quien encabeza los comentarios, sin bien no prolongados, certeros por la coyuntura en las que fue vertida[283]. Los cuadros de Franciscovich fueron exhibidos en la casa Welsch, tienda comercial que propendía en ciertas temporadas como galería de arte. En primer lugar, Castillo incluyó al pintor —y por el cual se atribuye la primicia— en una modernidad pictórica prejuiciada por su nacionalidad y el tratamiento del paisaje pampeano establecido por sus coetáneos. En segundo lugar, el autor compara el lago Titicaca con parajes naturales de Suiza, Italia y Grecia; sin embargo, la analogía no se sustenta tanto en afinidades atmosféricas sino en la homologación del prestigio que la técnica moderna confiere al paisaje natural. En tercer lugar, pese a su marcado carácter mercantil, reconoce en la obra una calidad

---

[282]Castillo indica que la función visual es un parámetro medible de la capacidad mental: "hay ojos muy grandes que miran mal, necesitan casi palpar, en cambio, hay otros que, aunque pequeñines, miran bien, hasta muy lejos y alto". Castillo 1915h, p. 2340.

[283]Es viable que Castillo, además de la pincelada impresionista, valore a Franciscovich por su nacionalidad —"querida para mi como mi propia patria"— y las coincidencia estéticas con el paisaje nacional respecto a la región pampeana. Con ello, rompe con los márgenes geopolíticos para situar en un lenguaje común a conceptos como patria, identidad y paisaje, además de un estilo pictórico que las redefina desde lo moderno (1918g, p. 699).

regular que permite situarla dentro de un grupo afín, junto a artistas como Aristodemo Lattanzi, Ricardo Flórez y González Gamarra, así como considerarla un referente operativo para la plástica local. Es posible que la excepción al considerarla una exposición ejemplar radique en la afinidad de la propuesta con la posición sostenida por el propio crítico.

En segunda instancia, Castillo alude a una exposición local en el ensayo titulado *Impresionismo limeño* (1917a, p. 1). En el marco de la exposición del Centro Social de Bellas Artes, se presentó una muestra en la casa Welsch. Sin apelar a un entusiasmo sobredimensionado, Castillo identifica cuatro notas de "impresionismo sincero, ajenas al afán mercantil, hasta el reclamo burgués callejero" (1917a, p. 1). Frente a la competencia por la plaza y a las semblanzas —única manifestación entonces promocionable—, el paisaje limeño se plantea como un campo estético problemático debido a las condiciones geográficas y climáticas. Castillo señala la ausencia del azul, color que "ajusta mejor los planos, dulcifica las sombras; hace aire", y observa que "sus soles estivales nacen y mueren" (1917a, p. 1). Asimismo, advierte el contraste lumínico y atmosférico entre la noche regional y la limeña, diferencia que, según afirma, solo ha sido captada por la literatura. Entre los expositores, celebra la obra de Manuel Carpio, *En las riberas del Rímac*, como un "efectivo paisaje invernal limeño: triste, opalino, lleno de quietas, tenues brumosidades. A lo lejos está la huaca típica, tradicional; en el primer término, la ranchería mísera de cañas y barro, donde moran nuestros campesinos de día. En síntesis: el pasado y el presente de esas márgenes a las que dio el simbólico dios parlero" (1917a, p. 1). Castillo reconoce en Carpio un talento promisorio y le augura triunfos, aunque introduce una advertencia crítica: evitar los elogios desmesurados que suelen aniquilar precozmente a los jóvenes artistas. De ahí su ironía mordaz: "Si no lo matan antes sus amigos haciéndole elogios desmesurados, llamándolo siquiera Ícaro–Apeles, papa–rey de la pintura moderna" (1917a, p. 1).

También se refiere a Alfredo Gomero, de práctica impresionista reconocible, a quien recomienda insistir en el estudio. Destaca que su "plan aire (sic) está bien sentido, vibra y emana fielmente el sitio" (1917a, p. 1). Sobre Alfredo Llaque, comenta *Fuente*

solitaria del Callao, resaltando su sinceridad y minuciosidad. En cuanto a Valentín Jiménez y su obra *En la Herradura*, subraya la correcta interpretación de un espacio sugestivo y pintoresco: "Merece mención especial su cielo pleno de luminosidad melancólica, el valiente primer término con las típicas rocas negras, la ola estupenda coronada de alburas níveas" (1917a, p. 1). Finalmente, Castillo se interroga —con tono admonitorio— sobre cuánto tiempo deberá transcurrir para que reaparezcan obras de esta naturaleza en las salas de exposición y exhorta a los artistas consolidados por su presencia pública a no ceder ante el flujo del retrato comercial (Flores, Rivero, Otero, Gago y Arispe), práctica que, a su juicio, erosiona toda posibilidad de una pintura comprometida con valores estéticos duraderos.

El denominado "impresionismo sintético" de Stephen Robert Koekkoek (1887–1935), identificado por Castillo, puede comprenderse hoy como una modalidad del postimpresionismo. El crítico lo califica como "el mejor emotivista del color que aquí se haya visto" (Castillo, 1920, p. 518) y rastrea asociaciones de parentesco estilístico, incluso con artistas nacionales como Ricardo Flórez, a quien considera injustamente en ese momento reducido por incomprendido. Si bien asemeja a Koekkoek con la "vejez venerable de [Jules] Bastien–Lepage", para explicar el eco —soporte estético— del naturalismo francés, añade: "tal arte [de Koekkoek], tal técnica sintética, fogosa, la vimos hace poco iniciada con Ricardo Flórez Quintanilla y, fuera de mi pluma, absolutamente nadie le dedicó una loa" (Castillo, 1920, p. 518). Castillo reflexiona asimismo sobre el carácter técnico de aquel proceso pictórico novedoso del artista, al sostener que, al fin y al cabo, "es un arte de procedimientos y de *trucs* (sic). […] Mientras la pintura sea una función manual, bien forzosamente que existir el procedimiento" (Castillo, 1920, p. 518). No obstante, relativiza esta dimensión instrumental al subordinarla al efecto expresivo final: "no importa el procedimiento, lo que importa es el resultado, la emotividad" (Castillo, 1920, p. 518). El principal reparo del crítico reside en la dependencia excesiva de referentes internacionales tratados por Koekkoek desde una sensibilidad pintoresca y *chic*. Advierte que el pintor manifiesta un encanto desmedido por los paisajes europeos, dejando fuera cualquier vínculo con América, especialmente los "canales magallánicos, las tierras fueguinas, Ushuaia, Malvinas […] la Pampa argentina" (Castillo, 1920, p. 519). Esta omisión es sugerida

por la itinerancia de Koekkoek por Chile, Bolivia, Argentina, Brasil y Uruguay, motivo que diluye una relación directa con el entorno americano. Desde una posición verista, Castillo sostiene que "para un paisajista lo esencial es la traducción de la verdad; el concretismo del modelo lo exige" (1920, p. 518). En consecuencia, concluye que Koekkoek no puede considerarse ni paisajista ni naturalista, dado que sus obras "resienten de falta de esa esencialidad verista. Casi el natural no existe en ellos" (Castillo, 1920, p. 519). La exposición de Koekkoek sirve como pretexto a "una brillante oportunidad para adquirir algo de mérito positivo y aristocratizar, decorar un tanto sus salones atiborrados de exclusiva grosera, plebeya retratería" (Castillo, 1920, p. 518). Esa modalidad alternativa del naturalismo lo recoge del crítico francés Camille Mauclair, de quien Castillo acepta que la tendencia general del arte moderno se orienta hacia "la interpretación decorativa fantástica de la realidad" (Castillo, 1920, p. 519). Esa óptica admite incluso la influencia residual del cubismo en algunas telas de Koekkoek, pese a las reservas iniciales de Castillo años atrás:

> El cubismo, por mucho que de él se hayan burlado y haya desaparecido, ha dejado huellas endebles. En algunas de las telas de Koek se ve dicha influencia, sino en forma de tapiz, al menos de mosaico, que a veces llega hasta el cubo geométrico, tangible de la pincelada. Me explico el asombro de ciertas caras ortodoxas y venerables al contemplar esa copiosa, repentina explosión de pintura joven, aparentemente revolucionaria en Lima (Castillo, 1920, p. 519).

La principal salvedad crítica aparece en la interpretación del desnudo femenino, que Castillo considera incompatible con la estética *dernier cri* [lo último y lo mejor], en la que el cuerpo deviene a "sabandija o larva de hospital" (Castillo, 1920, p. 519), referencia despectiva al esquematismo exagerado de las formas corporales, que debilita la consistencia estética de la propuesta.

En Lima, Castillo califica de impresionista a Ricardo Flórez por la práctica de la pintura de paisaje de tipo profesional "entre nosotros, con criterio absolutamente propio, mucho

antes que el catalán Roura de Oxandaberro[284] y el chileno Aristodemo Lattanzi" (Castillo, 1916d, p. 833)[285]. La movilidad hacia espacios naturales como la zona agrícola de Huánuco, impuso en Flórez una "interpretación exclusiva, pictórica", del ámbito natural. Este reconocimiento del espacio local, autónomo, junto al individuo relativo a ella, necesidad que evoca la tendencia positivista, se constituye un precedente para la pintura indigenista de lustros más adelante. Aquí apela también a opuestos diletantes y profesionales: sinceridad de visión frente al "regocijo de pupila mediante colores armoniosos" (1916d, p. 833). Las pinturas de Flórez son vistas de Huánuco, según Castillo "tórridas y sin atractivo", a lo que sugiere que se ha inspirado directamente en el ámbito natural. La mejor composición es *Después de la lluvia*, donde la vegetación es distribuida de forma pensada, mientras se detiene en la personificación del tiempo atmosférico, que rescata toda la composición.

Respecto a los retratos de Flórez, Castillo solicita selectividad en los modelos: evitar a los jóvenes y de coloración dérmica más clara, para superar las facturas laminadas y sucias. Indica que la constancia de lo lineal en el dibujo retratístico es un mal endémico de los iniciados; por suerte tal aspecto no se exhibe en el paisaje y considera a ese género como idóneo para el ejercicio práctico[286]. El crítico indica que esbozar arquetipos es visto como un amaneramiento y defecto fácil de adquirir debido a la

---

[284] Castillo tiene antipatía por Roura de Oxandaberro porque, a pesar de la madurez y cierta experiencia artística, decide incursionar en la caricatura local —cargado de artistas noveles—, género que es habituado por los grupos emergentes de artistas y cuya tendencia Castillo ve negativa para principiar el arte. De hecho, esta lectiva pública sobre la confirmación de características estilísticas y conceptuales son instrumentos para propulsar su categoría "profesional", ante la ceguedad interpretativa de elucubrados que abordan de forma panorámico, sin meticulosidad. Posteriormente, Castillo cuestiona a Oxandaberro por no especializarse en el arte e incurrir en el aprovechamiento profesional de otras disciplinas para obtener legitimidad, solvencia y prestigio social. Esto se demuestra en el aviso circulante sobre el pintor presentado como químico farmacéutico, doctor de la Universidad de Barcelona, cuya profesión ejerció en Guayas y Los Ríos, Ecuador, lugar donde reside desde 1919. Su imagen es citada como respaldo de la efectividad de las píldoras de la Dr. Williams Medicine Company, dedicas para la clorosis y otros males de la sangre.

[285]Castillo, 1916d, pp. 832–834. Aristodemo Lattanzi Borghini (1884–1964) fue un pintor romano activo en Chile. Estudió en el Instituto de Fomento Fabril y la Academia de Bellas Artes de Santiago. Más tarde, fue miembro fundador de la Sociedad Nacional de Bellas Artes en 1918.

[286]Al revisar los envíos fotográficos de Casimiro Cuadros desde Arequipa, Castillo lo sitúa como un acuarelista dedicado a la pintura de paisaje, aunque por la conservadora disposición de la perspectiva empleada, califica a sus obras como ingenuas y de "monotonía factural", por lo que le exige que ingrese al taller de Jáuregui y a la Academia de Bellas Artes de Lima.

escasez de modelos, lo cual parece una opción *amateur* para solventar problemas compositivos. A fin de resolver la precariedad del dibujo, Castillo señala las novedosas sesiones con modelos femeninos desnudos en el taller del escultor Jáuregui en la Plaza de la Inquisición, dos veces por semana. El crítico distingue a los artistas asistentes como Emilio Hochklopper, Ricardo Flórez, Karl Weiss, Ampuero, Emilio Traverso, Solari y Jiménez por su preparación formativa para la próxima Academia de Bellas Artes. Pero lo más avezado fue proponer como modelos referenciales para el escenario pictórico local, principalmente a los noveles antes que a los "profesionales", a Gerard Muller (1861–1929) (Fig. 124) y Gordiglia, para quienes deseen obtener "sinceridad de visión" en el paisaje natural. Estos dos artistas son ignotos en el cúmulo estético de Castillo hacia 1919. Muller, de procedencia holandesa, practicaba una pintura impresionista afín al orientalismo; mientras que Gordiglia, a pesar de las limitaciones para identificarlo, el registro visual de su obra *Efecto matinal* (Fig. 125) nos permite asemejarlo a la pintura naturalista de pincelada libre. De cualquier forma, y como práctica ligada al impresionismo aplicado de ambos referentes, Castillo sugiere al público interesado evitar el empleo del color negro y los contrastes deben matizarse con gamas grises y azules de factura plana.



Fig. 124. Muller. *Sinfonía en azul*. Reproducido en *Variedades* (543).



Fig. 125. Gordiglia. *Efecto matinal*. Reproducido en *Variedades* (543)

Estos indicadores exponen que Castillo alude a tanteos novedosos entre la factura impresionista y postimpresionista —incluso, convergiendo en ella la influencia del cubismo en el caso de Stephen Koekkoek (Castillo, 1920, p. 519)— a quienes definía en forma genérica como "nueva escuela pictórica" (Castillo, 1918g, p. 700). No obstante, resulta imprescindible precisar que la zona de mayor afinidad crítica de Castillo se mantuvo en el naturalismo, adscrito a una pintura de factura lumínica, construida mediante pinceladas concebidas como toques de mancha, procedimiento que él mismo asocia reiteradamente con el rótulo de impresionismo. Las obras de Gordiglia y Muller, exhibidas en la Casa Welsch de Mercaderes, son leídas desde este marco valorativo. Aunque Castillo no ignora su carácter comercial, las reconoce, pese a ello, como referencias del vigor impresionista, no tanto como culminación estilística sino como vía posible de exploración pictórica a los aficionados (Castillo, 1918g, p. 700) en la comprensión de una observación sincera del natural, siempre que su empleo no derive en el abuso ni se consolide como un sistema exclusivo y autosuficiente de producción artística[287].

[287]Castillo, 1918g, p. 700.

En suma, Castillo utiliza el impresionismo no como una categoría histórica sino como un criterio operativo para evaluar la pintura que anhela situar como tradición estética. No le interesa fijar escuelas ni establecer genealogías cerradas de modelos, sino medir hasta qué punto una obra logra traducir el natural con síntesis, claridad visual y eficacia expresiva, de acuerdo a los flujos de obras y artistas gravitantes. Desde esa lógica, el impresionismo le resulta una práctica sostenible que reaparece cuando el arte se despoja de retórica, reduce medios y privilegia la sensación directa sobre el artificio técnico. Esta posición explica tanto su apertura a experiencias diversas —del paisaje local a ciertas derivaciones postimpresionistas— como su resistencia frente a soluciones decorativas, fórmulas importadas o usos mecánicos del estilo.

Conclusiones

El desarrollo de la crítica de arte en el tránsito de siglos tratado en este estudio está situado en el marco de la reactivación de escenario cultural como la etapa de la Reconstrucción Nacional, contexto inmediato al conflicto peruano–chileno (1879–1884) así como la inserción del gobierno del partido civil y la apertura a la recuperación económica y tecnológica. Este fue el marco referencial de la modificación del contenido de los diarios y el surgimiento de las revistas ilustradas, elaboradas según el impacto de la vida moderna y las condiciones de recepción y alienación local.

El enfoque propuesto en la investigación sobre la crítica de arte está supeditado por las condiciones ideológicas, materiales y socioculturales de los años investigados. Posee un enfoque dual porque, si bien se privilegia el acondicionamiento sobre el juicio de valor a las obras de arte, también se asocia a la amplitud de la literatura artística que la integra en las disquisiciones materiales y conceptuales sobre la propia regulación del sistema del arte. Esta condición supone un deslinde de la pauta convencional de emplear los parámetros clasificatorios según la tradición hegemónica occidental. De hecho, también debe comprenderse está naturaleza exclusiva de forma similar a la de los centros artísticos latinoamericanos coetáneos; todos ellos sufrieron ajustes en el proceso crítico en el tránsito de siglos debido a los fenómenos asincrónicos de sus oficiantes y procesos socioculturales, pero también con similitudes con respecto a la selectividad del objeto de crítica de arte, el concepto aplicado del arte y el problema compartido sobre el artista nacional.

Por lo consignado anteriormente, la revisión historiográfica realizada sobre la crítica de arte la configura como una práctica compleja, en constante transformación y condicionada por los contextos culturales donde se ha desarrollado. Si bien existen valores comunes como el énfasis del juicio de valor, la definición del oficiante no ha sido exclusiva: desde los siglos XVIII y XIX, las figuras del *connoisseur* y el *cicerone* evidencian cómo la crítica ha oscilado entre la valoración erudita y la mediación cultural, vinculán-

dose tanto al mercado y a las instituciones museísticas como a la difusión pública del arte a través de la prensa escrita. De hecho, la crítica de arte ha demostrado una capacidad singular de dialogar con lo contemporáneo, incluso desde la ocupación sobre los objetos del pasado, artistas y conceptos estéticos. Esta condición resalta su doble naturaleza: por un lado, como ejercicio de valoración estética ligado a coyunturas sociales e ideológicas; por otro, como mecanismo de legitimación que regula discursos y consolida criterios de apreciación cultural en un sentido amplio. Estos espacios de interacción explican que la crítica se ha modulado según las coyunturas y ha precisado de otras disciplinas para desarrollarse, adquiriendo mayor rigor conforme acontece su institucionalización.

A través de la identificación de los modelos de crítica de arte como la descripción, la crónica, el diálogo razonado y la bitácora, se estima que la crítica artística habilitada en la prensa limeña entre los siglos XIX y XX fue un espacio híbrido entre el análisis formal, la narración contextual, la confrontación intelectual y el testimonio viajero. Cada modalidad articula recursos retóricos y estrategias de difusión que responden tanto a la naturaleza de la obra artística como al público receptor y al medio que la acoge, de acuerdo a los distintos niveles de interpretación y visibilidad que el crítico manifiesta. En este marco, la descripción y la crónica constituyen los modelos predominantes en el tránsito hacia la modernidad letrada, pues combinaron la inmediatez periodística con la función valorativa, elementos que permitieron al crítico cimentarse como mediador cultural y reportero de la vida artística.

El concepto de diletante*,* inmerso en una dicotómica naturaleza, entre un aura de inexperiencia, pero también de pluralidad inmediata de aptitudes, constituye una categoría cultural que revela tensiones profundas entre el saber especializado y las formas de participación más abiertas y heterogéneas en el campo artístico. Aunque históricamente se le ha atribuido un matiz peyorativo —asociado a la superficialidad, la falta de rigor o la inconstancia—, el diletante también encarna una función humanista y democratizadora, pues su práctica se orienta al disfrute estético, a la difusión del gusto y a la generación de debates culturales más allá de las instituciones legitimadoras del arte. En Lima entre

fines del siglo XIX y comienzos del XX, este perfil adquirió un protagonismo singular en la prensa y en los círculos sociales, donde la crítica formal aún se encontraba en formación. Los diletantes, compuestos en este estudio por cuatro conjunto: anónimos, literatos, filósofos y artistas, aunque marginados por los críticos oficiales, lograron ejercer influencia mediante la visibilidad mediática y el cultivo de una voz personal que respondía a intereses colectivos inmediatos.

Respecto a los diletantes, y de acuerdo a los fines de la investigación, se han establecido tres grupos, conformados por líneas en común: críticos abocados entre literatura y arte, intelectuales con atisbos filosóficos, y los artistas críticos. La coexistencia de los distintos diletantes no significa una oposición, sino para incidir en la relación complementaria que genera vitalidad, gracias a las perspectivas transversales y diálogos interactivos con la literatura, la estética y el periodismo cultural.

Los críticos diletantes bajo el perfil de literatos establecieron vínculos con las bellas artes mediante intervenciones ocasionales orientadas a incidir en el gusto público. En un balance conclusivo los textos, —versátiles y amenos— de estructura informativa–periodística, unos de naturaleza intuitiva–sensible, y otros asociados a la critica literaria, tantean en conjunto las narrativas del arte moderno y la ubicuidad del artista peruano —con reflexiones sobre identidad nacional de por medio— en ella, aunque, de acuerdo a sus intereses dispersos no concretaron teorías estéticas sistemáticas.

Respecto a los críticos diletantes con atisbos filosóficos, al privilegiar una mirada filosófica y general sobre las manifestaciones artísticas, contribuyeron a instalar la reflexión estética del hombre peruano —y desde la convención social contemporánea— en un plano conceptual más amplio, pero a costa de diluir la especificidad histórica y material de las prácticas artísticas peruanas. La centralidad otorgada a nociones abstractas —como naturaleza, facultad o función crítica— desplazó el análisis de las condiciones concretas de producción, circulación y recepción de las obras, limitando así su eficacia como crítica operativa. En consecuencia, si bien estos discursos ampliaron el campo del pensamiento sobre el arte, permanecieron más cerca de una meditación cultural que de

una crítica histórico–artística capaz de intervenir activamente en el sistema artístico nacional.

Los artistas que alternaron sus especialidades con el ensayo prosístico alcanzaron una mayor especificidad interpretativa y comunicativa en el tratamiento del objeto material, de los espacios de exposición —y de sus disposiciones de calidad—, así como en su incursión en campos artísticos asociados (dibujo, caricatura, pintura, escultura, fotografía, entre otros). Ello explica tanto la afiliación como el desdén al abordar temas y artistas, en ocasiones de carácter coyuntural. Por otro lado, la solvencia de sus propuestas estuvo matizada por prejuicios disciplinarios y preferencias estilísticas derivadas de la práctica, lo que hizo evidente la transgresión contra obras y artistas cuando estos afectaban la médula operativa del crítico–artista.

Si bien se han definido un grupo personalidades para ejemplificar el desarrollo de una condición profesional en el estudio de la crítica de arte en Lima durante el tránsito de siglos, no debe asignarse una distribución de tipo evolutiva respecto entre el crítico diletante y el crítico profesional. Ante todo, debe entenderse que la organización de ambos tipos de críticos están supeditadas a intensidades variables de frecuencia de tópicos artísticos, sumado a la especialización de análisis de obras e incursión participativa en eventos artísticos.

El concepto de profesional, y la profesionalización del crítico de arte constituye un punto de inflexión en la historia de la crítica, pues marca una disrupción entre la incursión diletante hacia una práctica sustentada en rigor metodológico, legitimidad institucional y autoconciencia de su función sociocultural. El crítico diletante y el crítico profesional son, más que a una transición evolutiva–unidireccional, modulaciones de intensidades analíticas, diferenciadas a través de la especialización gradual de tópicos culturales, así como en la introspección disciplinar. En ese sentido, la profesionalidad crítica no se define únicamente por la acumulación de saberes especializados, sino por su rol desenvolvente entre obra, artista y esfera pública, mediante la asignación de legitimidad a la experiencia estética y la regulación discursiva de sus propios recursos interpretativos.

Es importante considerar algunos criterios para entender la extensión del campo diletante y la conformación de la naturaleza profesional en formas de análisis o aptitudes. La secuencialidad de criterios–conceptos en correlato con la periodicidad y visibilidad de sus escritos es una primera valla que delimita esa zona entre la interacción aficionada y la especialización. En segundo término, la afiliación a programas institucionales o privados que hayan conectado con las otras arterias de comunicación artística (artistas, obras, espacios, comercio y redes comunicativas–prensa) que agilice y haga participe como ente mediador la necesidad de su figura y pensamiento. El tercer punto refiere a la no evasión de la obra de arte, y finalmente, la necesidad de vincularse a un movimiento contemporáneo para marcar pauta frente a los referentes anteriores.

En los tres críticos identificados como profesionales, Emilio Gutierrez de Quintanilla, Federico Larrañaga y Teófilo Castillo, se concentran aún aptitudes diletantes pero moduladas hacia una conciencia más establecida de la experiencia artística en vía hacia la organización, sostenibilidad y consecutividad de discursos ideológicos. La importancia de la periodicidad de sus aportes reside en que canaliza de forma sostenida la especialidad del oficio, y, en consecuencia, la perspicacia de constantes conceptuales. Es también considerable precisar el registro de las intensidades analíticas sobre la identidad del artista respecto a su obra y público, así como el arte nacional, ya que en Emilio Gutierrez de Quintanilla, Federico Larrañaga y Teófilo Castillo, se generan temas interactivos sobre exponentes y obras nacionales, cada uno a su estilo, y según su enfoque de evaluación acorde al tipo de obra predilecta de análisis y posibilidades del campo artístico vigente.

Emilio Gutiérrez de Quintanilla fue una figura disímil, distante de sus contemporáneos, que se apodera del molde clásico para situarse en un lenguaje erudito. Se circunscribe en el análisis documental como validación de la realidad material, aunque también parte de un ideal que supedita la percepción sobre lo representado por el artista. Fue juez y parte en exhibiciones como el Centro Artístico de 1887 y los Concursos Concha, con una actitud marcial por la corrección académica definida en la verosimilitud de la composición y paleta cromática, siendo preferente por el tema histórico y el retrato. En

su actividad desenvolvente por la protección y promoción a las artes nacionales, acoge el estudio del arte del antiguo Perú y la protección institucional desde el Museo Nacional y colecciones particulares sobre los bienes artísticos nacionales, del mismo modo que designa como valores de la tradición artística pictórica en el Perú a Ignacio Merino y Francisco Laso.

Federico Larrañaga inicia la valoración del arte moderno a través de la obra de arte de artistas contemporáneos peruanos y europeos, contribuye a la protección y restauración de obras nacionales, la creación de instituciones de enseñanza artística, sin desagravio del ámbito industrial artístico como la Escuela de Artes y Oficios, pero con la regulación inminente de espacios activos deficientes como la Academia Concha. Relacionado al comercio del arte, Larrañaga motivó la compra de firmas contemporáneas como Daniel Hernández, Alberto Lynch, Carlos Baca Flor y Federico del Campo, por connacionales, como una forma de repatriación, aunque si bien no devinieran para un público accesible sino para deleite privado. El crítico contrapone la teoría a la sensibilidad de la naturaleza y apoya la idea de la civilidad tras el ejercicio del arte y el trasfondo moralizante del espíritu y la verdad. En su instinto moderno se detecta en la preferencia por el paisaje natural antes que la convencionalidad del retrato burgués; resalta la producción vanguardista de Paul Gauguin y los triunfos pictóricos de Daniel Hernández, propuestas aparentemente diferentes pero que corresponden a su atención por el arte "nacional" (artista–obra) y encaminar el gusto estético hacia el lenguaje del arte moderno. Por consiguiente, el aporte significativo sucede en el enlace con la pintura y estética moderna en relación a los cimientos de la tradición estética nacional y su vínculo desde la modernidad —en concreto, la pintura y escultura histórica y la protección al artista peruano—, aunque la excepción fue la no visibilidad del arte prehispánico y virreinal. De cualquier forma, Larrañaga distingue su férreo reclamo por el surgimiento de instituciones, comercio artístico y enseñanza artística adecuados a la sensibilidad y cultivo en el artista en Lima.

Teófilo Castillo utilizó una mirada integral sobre el oficio de crítico de arte por el desenvolvimiento amplio de tópicos, artistas, obras, instituciones y eventos artísticos al

que hizo referencia. El ejercicio del criterio mediante la observación medular, la cercanía a los artistas, el mercado artístico desde el coleccionismo de obras de arte, la gestación de centros de enseñanza oficial y alternativa, así la defensa pública del patrimonio nacional artístico desde lo privado, fueron las vías de legitimidad de su quehacer crítico rumbo a una profesionalidad deseada. Además de dinamizar las condiciones del sistema artístico y espacios expositivos en Lima, proyectó a los artistas hacia graduaciones profesionales de acuerdo a las naturalezas percibidas como Francisco González Gamarra y la renuncia de la caricatura para optar por dedicarse a la pintura de caballete, así como José Sabogal y el apoyo solvente a la configuración de un arte nacional desde la dicotomía temática y técnica. La institucionalidad no obtenida en el profesorado de la Escuela de Bellas Artes no anuló su influjo profesional a nivel regional a través de la publicación de sus escritos de viaje y producción pictórica continua. Finalmente, a diferencia de anteriores críticos, Castillo encumbra el patrimonio nacional desde el perfil de la identidad peruana, como síntoma común de las manifestaciones artísticas históricas, es decir, lo prehispánico y lo virreinal, conectadas las condiciones culturales requeridas desde el arte en la contemporaneidad.

Referencias

A los amateurs. (1908, marzo). *Variedades*, (4), 155–156.

Academia de Pintura. (1860, 1 de marzo). *El Comercio*, p. 3.

Acha, J. (1992). *La crítica de arte*. Trillas.

Aguirre, A. (1916, enero). Literatos jóvenes de Arequipa. *Colónida*, (1), 26–27.

Albarracín, J. [Álbar] (1899). *Exposición nacional de bellas artes de 1899. Primera parte.* Librería e Imprenta de Medardo Rivas.

Aloysius (1918a, enero). El concurso de escultura "Concha". *Variedades,* (514), 5–7.

Aloysius (1918b, enero). Interesante exposición de pintura. *Variedades,* (517), 81–83.

Aloysius (1918c, febrero). Belmonte, los toros y la torería. *Variedades,* (518), 92–94.

Álvarez de Araya, G. (2021). Historia de la crítica de artes en el Chile decimonónico: Humanidades digitales ante la ausencia de memoria. *Quaderni Culturali IILA*, *3*(3), 43–56.

Arias de Solís, H. (1905, marzo). Garabatos artísticos. *Actualidades*, (101), s. p.

Arias de Solís, H. (1906, enero). Garabatos artísticos. *Actualidades*, (145), 5–6.

Barreda, E. (1912, julio). Sobre un aspecto del arte contemporáneo. *Ilustración Peruana*, (144), 20–21.

Barros, B. (1917). *La caricatura contemporánea*. Tomo IV. Editorial América.

Bedoya, M. [El Primo Basilio] (1908, noviembre). Paginas grises. *Siluetas*, (2), 48–52.

Bedoya, M. [El Primo Basilio] (1909a, abril). Saudades. *Variedades*, (60), 185–186.

Bedoya, M. [El Primo Basilio] (1909b, setiembre). El Baedeker y los "rastaqouers".

Ilustración Peruana, (18), 424–425.

Bedoya, M. [El Primo Basilio] (1910a, abril). Arias Solis. *Ilustración Peruana*, (32), 187–192.

Bedoya, M. [El Primo Basilio] (1910b, agosto). Con los míos. *Ilustración Peruana*, (44), 390–391.

Bernabé, M. (2017). *Juan Croniqueur, el otro de José Carlos Mariátegui*. La Plaza Editores.

Bryan–Wilson, J., & Piekut, B. (2019). Amateurism. *Third Text*, *34*(1), 1–21.

Buntinx, G. (2021). Coloquio en el Sacsayhuaman. Juan Manuel Figueroa Aznar y el avatar inkaico en el travestismo cultural cuzqueño (pp. 271–294). En R. Mujica (Ed.), *Forjando la nación peruana. El incaismo y los idearios políticos de la República siglos XVIII–XX*. Banco de Crédito del Perú.

Burckhardt, J. (1908). *The cicerone: an art guide to painting in Italy*. Charles Scribner's Sons.

Cabotín (1906, diciembre). Viendo pasar las cosas. *Actualidades*, (196), s. p.

Calabrese, O. (1993). *Cómo se lee una obra de arte*. Cátedra.

Calatrava (1912, enero). Un tema peruano en la Exposición de Bellas Artes en París. *Ilustración Peruana*, (119), 32–33.

Cantaclaro, B. (1906). Ensayos de crítica. El género chico. *Prisma*, (23), 10–11.

Castillo, T. (1887, 24 de marzo). Exterior: El país del arte. *El Comercio*, p. 3.

Castillo, T. (1906, septiembre). El arte nacional, Exposición Arias. *Actualidades*, (181), 976–977.

Castillo, T. (1912a, octubre). Nota arqueológica. *Ilustración Peruana*, (151), 226–227.

Castillo, T. (1912b, diciembre). Un bronce de Lozano. *Ilustración Peruana*, (154), 325–326.

Castillo, T. (1913a, mayo). Alfarería pre–incaica. Nota arqueológica. *Ilustración Peruana*, (3), 62.

Castillo, T. (1913b, junio). Nota de arte. *Ilustración Peruana*, (5), 134.

Castillo, T. (1913c, agosto). De arte. *Variedades*, (286), 2448–2450.

Castillo, T. (1914a, mayo). Ultima adquisición del Museo Prado. *Variedades*, (322), 612–613.

Castillo, T. (1914b, agosto). Un tesoro. *Variedades*, (335), 1053–1057.

Castillo, T. (1914c, octubre). El arte fotográfico en Lima. *Variedades*, (345), 1306.

Castillo, T. (1914d, noviembre). Interiores limeños III. Casa de la señora Ana de la Puente y Cortez. *Variedades*, (349), 1414–1418.

Castillo, T. (1914e, noviembre). Un doctor artista. *Variedades*, (351), 1470–1472.

Castillo, T. (1914f, diciembre). Interiores limeños VI. Casa del Dr. Javier Prado y Ugarteche. *Variedades*, (355), 1567–1571.

Castillo, T. (1915a, enero). La ciudad del silencio. *Variedades*, (357), 1620–1622.

Castillo, T. (1915b, marzo). Interiores limeños XI. Casa de la Sra. Manuela Henríquez v. De Lasso. *Variedades*, (369), 1929–1934.

Castillo, T. (1915c, mayo). Reinaldo Luza. La evolución de la caricatura en Lima. *Variedades*, (375), 2090–2092.

Castillo, T. (1915d, junio). Interiores limeños XIV. Casa de la sucesión del Dr. Pablo Olaechea. (382), 2283–2288.

Castillo, T. (1915h, julio). Interiores limeños XVI. Casa del Sr. Miguel Miro Quesada. *Variedades*, (384), 2339–2343.

Castillo, T. (1915i, noviembre). Notas de arte. Éxodo de un artista. *Variedades*, (403), 2871–2872.

Castillo, T. (1915j, diciembre). Interiores limeños XVIII. Casa del Dr. Don Felipe de Osma y Pardo. *Variedades*, (405), 2920–2924.

Castillo, T. (1915k, diciembre). Notas de arte. *Variedades*, (406), 2948–2950.

Castillo, T. (1916a, enero). Notas de arte. *Variedades*, (409), 27–28.

Castillo, T. (1916b, febrero). Notas de arte. *Variedades*, (414), 173–174.

Castillo, T. (1916c, junio). Notas de arte. Un nuevo caricaturista. Emilio Goyburu. *Variedades*, (433), 787–788.

Castillo, T. (1916d, julio). Notas de arte. *Variedades*, (435), 832–834.

Castillo, T. (1916e, julio). Notas de arte. *Variedades*, (436), 867–868.

Castillo, T. (1916f, julio). Notas de arte. *Variedades*, (439), 995–996, 1000.

Castillo, T. (1916g, agosto). Notas de arte. Techos limeños de estilo mudéjar. *Variedades*, (442), 1082–1086.

Castillo, T. (1916h, agosto). Información artística. *Variedades*, (443), 1116–1118.

Castillo, T. (1916i, setiembre). Interiores limeños XXI. Casa de la señorita María Isabel Sánchez Concha. *Variedades*, (448), 1279–1280.

Castillo, T. (1916j, octubre). Correo de arte. *Variedades*, (443), 1343–1344.

Castillo, T. (1916k, noviembre). Correo de arte. *Variedades*, (453), p. 1466.

Castillo, T. (1917a, 12 de julio). Notas de arte: impresionismo limeño. *La Prensa*, p. 1.

Castillo, T. (1917b, 31 de julio). En la Sociedad de Bellas Artes. Exposición de pinturas y esculturas. *El Comercio*, p. 2.

Castillo, T. (1917c, 24 de agosto). Iconografía de Santa Rosa. *El Comercio*, pp. 1–2.

Castillo, T. (1918a, enero). En viaje. Del Rímac al Plata. Cuzco I. *Variedades*, (516), 70–74.

Castillo, T. (1918b, marzo). En viaje. Del Rímac al Plata. Cuzco II. *Variedades*, (522), 210–212.

Castillo, T. (1918c, marzo). En viaje. Del Rímac al Plata. Cochabamba (conclusión). *Variedades*, (525), 286–287.

Castillo, T. (1918d, abril). En viaje. Del Rímac al Plata. Valparaíso, Santiago. Los Andes. I. *Variedades*, (530), 407–410.

Castillo, T. (1918e, mayo). En viaje. Del Rímac al Plata. Valparaíso, Santiago. Los Andes. II. *Variedades*, (531), 433–436.

Castillo, T. (1918f, junio). En viaje. Del Rímac al Plata. Buenos Aires II. *Variedades*, (538), 589–592.

Castillo, T. (1918g, julio). Una interesante exposición de cuadros. *Variedades*, (543), 699–700.

Castillo, T. (1918h, agosto). Nota de Arte. Francisco Gamarra en Nueva York. *Variedades*, (544), 734–735.

Castillo, T. (1918i, octubre). De arte: policromía nacional. *Variedades* (553), 959–961.

Castillo, T. (1918j, noviembre). De arte. Una pintora limeña y un pintor argentino. *Variedades*, (558), 1075–1077.

Castillo, T. (1918i, noviembre). Semblanzas de artistas III. Emilio Hochkoppler. *Variedades*, (560), 1113–1115.

Castillo, T. (1918j, noviembre). América Monumental. El Palacio Ponanski de la Paz. *Variedades*, (561), 1137–1140.

Castillo, T. (1918k, diciembre). De arte nacional: Pancho Fierro. *Variedades*, (564), 1999–1202.

Castillo, T. (1919a, enero). De arte nacional. *Variedades*, (568), 54.

Castillo, T. (1919b, febrero). La exposición Brandes. *Variedades*, (573), 159–162.

Castillo, T. (1919c, marzo). Con Eguren Larrea. *Variedades*, (574), 173.

Castillo, T. (1919d, abril). Una visita a la Escuela de Bellas Artes. Las obras de Hernández. *Variedades*, (582), 345–347.

Castillo, T. (1919e, mayo). De arte. Respuesta a un escultor. *Variedades*, (584), 379–380.

Castillo, T. (1919f, junio). Semblanzas de artistas V: José María Eguren. *Variedades*, (590), 499–502.

Castillo, T. (1919g, julio). De Arte. Palos y palmas. *Variedades*, (592), 545–547.

Castillo, T. (1919h, julio). De actualidad. Política y arte. *Variedades*, (593), 568–570.

Castillo, T. (1919i, julio). De actualidad. José Sabogal y sus obras. *Variedades*, (594), 587–590.

Castillo, T. (1919j, agosto). Palos y palmas. Notas escultóricas. *Variedades*, (597), 665–668.

Castillo, T. (1919k, setiembre). Notas de arte: exposición Rivero, proyecto de hotel por Malachowski, esculturas ayacuchanas. *Variedades*, (601), 748–749.

Castillo, T. (1919l, setiembre). De actualidad: con el Barón de Keef. Arte colombiano. *Variedades*, (603), 791–792.

Castillo, T. (1919m, 2 de setiembre). Sobre arte. De crítico a crítico. *El Comercio*, p. 2.

Castillo, T. (1919n, noviembre). Escultura notable. *Variedades*, (611), 963.

Castillo, T. (1920, mayo). De arte. Critica retrospectiva, el caso Koek–koek, mi despedida. *Variedades*, (638), 518–520.

Castrillón, A. (1980). La crítica de los diletantes. *Revista de la Universidad Católica*, (8), 81–93.

Castrillón, A. (1981). Teófilo Castillo o la institución de la crítica (1914–1919). *Hueso Húmero*, (9), 58–69.

Castrillón, A. (1993). *José Carlos Mariátegui, crítico de arte* (Cuadernos de Reflexión y Crítica). Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Castrillón, A. (2018). *Las buenas intenciones*. Universidad Ricardo Palma.

Cisneros, L. (1905a, diciembre). Ex–Cathedra. *Actualidades,* (140), s. p.

Cisneros, L. (1905b, diciembre). Ex–Cathedra. *Actualidades,* (141), s. p.

Chipp, H. (1968). *Theories of modern art*. University of California Press.

Conferencia de Evangelina (1911, mayo). *Variedades*, (169), 632.

Conferencia de arte español de la señora Zoila Aurora Cáceres (1911, mayo). *Ilustración Peruana*, (84), 1022–1024.

Conferencia de Evangelina (1911, setiembre). *Variedades*, (138), 1075.

Conferencia en la Facultad de Letras (1919, marzo). *Variedades*, (578), 261.

Corin, J. (2021, june). Doing connoisseurship: Yesterday, today, tomorrow. Introductory remarks. *Journal of Art Historiography*, (24), 1–9.

Cornejo, E. (1985). Prólogo. En J. C. Mariátegui, *Páginas literarias de José Carlos Mariátegui* (pp. 7–12). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Darío, R. (1893, julio). Arqueología precolombina. *El Perú Artístico*, (2), 22–23.

De jueves a jueves (1909, enero). *Variedades* (44), 1409–1418.

De la Cadena, M. (1994, julio). Decencia y cultura política: los indigenistas del Cuzco en los años veinte. *Revista Andina*, (1), 79–122.

De la Villa, R. (2003). El origen de la crítica de arte y los salones. En A. M. Guasch (Coord.), *La crítica de arte: Historia, teoría y praxis* (pp. 23–62). Ediciones del Serbal.

El escultor Huerta en Lima (1915, agosto). *Variedades*, (389), 2485.

El monumento a San Martin (1906, mayo). *Actualidades*, (163), 476.

El monumento a Santa Rosa (1915, junio). *Variedades,* (379), 2195.

El pintor Montero en Piura (1918, mayo). *Variedades*, (533), p. 464.

El monumento a Manco Cápac en Cuzco (1918, 1 de junio). *La Crónica*, pp. 8–10.

Emilio Robert (1906, octubre). *Prisma*, (23), 22–23.

Escobar, A. (1960). *La narración en el Perú*. Editorial Mejía Baca.

Espinoza, E. [Samuel Glusberg] (1930, mayo). José Carlos Mariátegui a través de su correspondencia. *La vida literaria*, (20), 5–6.

Evangelina (1918). El pintor Hernández. *Mercurio Peruano*, *1*(3), 143–145.

Exposición de pinturas (1860a, 10 de julio). *El Comercio*, p. 3.

Exposición de pinturas (1860b, 8 de agosto). *El Comercio*, p. 2.

Exposición de pinturas (1860c, 15 de agosto). *El Comercio*, pp. 2–3.

Exposición de Bellas Artes (1887, 22 de junio). *El Comercio*, p. 2.

Exposición Sabogal en la casa Brandes (1919, 15 de junio). *La Crónica*, p. 10.

Fernández, J. (2001). Elementos que consolidan el concepto profesión. Notas para su reflexión. *REDIE*, (2), 23–39.

Fevré, F. (1984). Las formas de la crítica y la respuesta del público. En D. Bayón (Ed.), *América Latina en sus artes* (pp. 45–76). Siglo Veintiuno.

Fino, C. (2017). Felipe Santiago Gutiérrez visita Bogotá por invitación de Rafael Pombo para fundar la academia Vázquez: una teoría femenina de la producción artística como producto del diálogo interatlántico. *Designia*, *5*(1), 9–29.

Flores, J. (1944). Iconografía de santa Rosa de Lima. *Cultura Peruana*, (17–18), s.p.

Freidson, E. (2001). La teoría de las profesiones: estado del arte. *Perfiles Educativos*, *23*(93), 28–43.

Gálvez, J. (1911, noviembre). Federico Larrañaga. *Ilustración Peruana,* (109), 1422.

Gálvez, J. (1912, junio). Una conversación con el pintor nacional Herminio Arias de Solís. *Ilustración peruana*, (142), 587–589.

Gálvez, J. (1915, agosto). Eguren Larrea en Lima. *Variedades*, (390), 2514–2515.

Gänger, S. (2019). *Reliquias del pasado: el coleccionismo y el estudio de antigüedades precolombinas en el Perú y Chile, 1837–1911*. Instituto Francés de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú.

García, J. (1908a, febrero). Notas de arte peruano. *Variedades* (número prospecto), 17–18.

García, J. (1908b, marzo). Notas de arte peruano (continuación). *Variedades*, (1), 38–39.

García, J. (1908c, marzo). Notas de arte peruano II. *Variedades*, (3), 113–115.

García, J. (1908d, marzo). Notas de arte peruano (continuación). *Variedades*, (4), 145–146.

García, V. (1907a, setiembre). Rodin y Carriere. *Actualidades*, (233), 736–737.

García, V. (1907b, octubre). La alegría francesa y el "salón" de humoristas. *Actualidades*, (237), 847–849.

García, V. (1907c, noviembre). Un grafómano. *Actualidades*, (247), 1127–1129.

Garland, A. (1916, diciembre). L'Indien. El escultor Luis Agurto. *Variedades*, (459), 1641–1643.

Garmendia, I. (2016, 2 de febrero). Postrimerías. Diletantismo. *El Día de Córdoba*. https://bit.ly/39MXTJP

Goethe, J. W. von. (1921). *Notes on dilettantism*. En J. E. Spingarn (Ed.), *Goethe's literary essays* (pp. 71–80). Harcourt, Brace and Company. (Obra original publicada en 1799).

Gombrich, E. (2011). *La historia del arte*. Phaidon.

González, M. (1910). Introducción. En J. Chocano, *Poesías completas* (Tomo I, pp. 5–14). Casa Editorial Maucci.

González, I. (2020). Caaporá y sus lindes: etnografías imaginarias y filiaciones diaghilevianas. *AURA*, (11), 95–119.

Gonzalez, S. (1986). *Baudelaire y la critica de arte.* Editorial Arte y Literatura.

Gutiérrez de Quintanilla, E. (1887, 2 de agosto). Centro Artístico. *El Comercio*, p. 13.

Gutiérrez de Quintanilla, E. (1896, 28 de diciembre), Informe al Señor Alcalde. *El Comercio*, p. 1.

Gutiérrez de Quintanilla, E. (1916, 1 de enero). ¿Se acuerda usted de Jorge Chávez? *El Comercio*, p. 13.

Gutiérrez de Quintanilla, E. (1917a, 22 de abril). La jura de la independencia. *La Prensa*, p. 23.

Gutiérrez de Quintanilla, E. (1917b, 15 de diciembre). El coro de la capilla virreinal. *La Prensa*, p. 5.

Gutiérrez, R., Gutiérrez, R., Kuon, E., & Viñuales, G. (2009). *Cusco – Buenos Aires. Ruta de la intelectualidad americana (1900–1950)*. Universidad San Martín de Porres.

Günther, J. (2010). De la plaza del Estanque a la Plaza Bolívar del Congreso: historia del Palacio Legislativo. En J. Günther (Ed.), *El Palacio Legislativo: Arquitectura, Arte e Historia* (pp. 19–68). Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Habermas, J. (1989). *The structural transformation of the public sphere: An inquiry into a category of bourgeois society* (T. Burger & F. Lawrence, Trans.). MIT Press.

Hamann, J. (2015). *Leguía, el Centenario y sus monumentos, 1919–1930*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Hauser, A. (1977). *Sociología del arte.* Editorial Labor S.A.

Herrera, J. (1912a, 14 de noviembre). Federico Larrañaga. *La Crónica*, pp. 12–13

Herrera, J. (1912b, 15 de noviembre). Federico Larrañaga II. *La Crónica*, pp. 8–9.

Herrera, J. (1912c, 16 de noviembre). Federico Larrañaga III. *La Crónica*, pp. 10–11.

Herrera, P. (2014). Pedro Lira y José Miguel Blanco: sus "luchas artísticas" y la articulación de un sistema del arte en Chile. En R. Abella, A. Brandão, F. Guzmán, C. Miranda, & A. Tavares (Eds.), *El sistema de las artes. IV Jornadas de Historia del Arte* (pp. 61–70). Museo Histórico Nacional.

Holguín, O. (2022). Ricardo Palma, el crítico Federico Larrañaga y un reportaje íntimo (1908). *Aula Palma XXI*, (21), 665–88.

Hugo, V. (1995). *Notre–Dame de Paris.* Vol. I. Jean–Claude Lattès.

Huerta, J. (1919, setiembre). El arte nacional en Europa. *Revista de Bellas Artes,* (1), 8–9.

Jiménez, C. (1896, abril). La Academia Colarozzi. *La Neblina*, (2), p. 31.

Jiménez, C. (1900, 9 de setiembre). Nuestras obras pictóricas. *El Comercio*, p. 3.

Jochamowitz, A. (1918, mayo). Los dibujos de José García Calderón. *Mercurio Peruano*, (2), 99–102.

Jochamowitz, A. (1949). *Pintores y pinturas: crítica de arte*. Imprenta Torres Aguirre.

Jochamowitz, A. (1967, abril–junio). Natura, pintura. *Revista de ideas estéticas*, (98), 21–33.

J.L.M. (1912, setiembre). El monumento a Don Manuel Candamo. *Ilustración Peruana*, (149), 184.

Kusunoki, R. (2015). Hacia un coleccionismo renovado: La donación de pintura virreinal Petrus y Verónica Fernandini. En *La colección Petrus y Verónica Fernandini: El arte de la pintura en los Andes* (pp. 1–28). Museo de Arte de Lima.

Kusunoki, R., Majluf, N., & Wuffarden, L. (2013). *Carlos Baca Flor, el último académico*. Museo de Arte de Lima.

Larrañaga, F. (1896, abril). Crónicas artísticas. Carlos Jiménez. *La Neblina,* (2), 34.

Larrañaga, F. (1905a, junio). Daniel Hernández. *Prisma,* (prospecto), 18.

Larrañaga, F. (1905b, octubre). Paul Gauguin. *Prisma*, (3), 23.

Larrañaga, F. (1905c, noviembre). En el pabellón gótico. *Prisma*, (4), 20–21.

Larrañaga, F. (1905d, noviembre). El pintor Luis Astete y Concha. *Prisma*, (5), 25.

Larrañaga, F. (1905e, diciembre). La sonrisa de Gioconda. *Prisma*, (6), 15–16.

Larrañaga, F. (1906a, marzo). Medallones. *Prisma*, (9), 20.

Larrañaga, F. (1906b, 29 de abril). Esbozo de un monumento a San Martín. *La Prensa*, p. 2.

Larrañaga, F. (1906c, noviembre). Un cuadro de Daniel Hernández. *Actualidades*, (189), 1197.

Larrañaga, F. (1906d, mayo). Concurso del monumento a San Martín. *Actualidades*, (162), 443–445.

Larrañaga, F. (1906e, mayo). El taller de los suplicios. *Actualidades*, (163), 474–475.

Larrañaga, F. (1908a, 13 de abril). El monumento a San Martín. *La Prensa*, p. 2.

Larrañaga, F. (1908b, 15 de abril). El monumento a San Martín. *La Prensa*, p. 1.

Larrañaga, F. (1908c, junio). Chair D'Or. Cuadro de Daniel Hernández. *Variedades*, (16), 524.

Larrañaga, F. (1908d, agosto). A los 10 000 niños. *Variedades*, (número extraordinario), XII–XIII.

Larrañaga, F. (1908e, setiembre). Antonin Mercié, autor del Gloria Victis. *Variedades* (número extraordinario), XXVI–XXX.

Larrañaga, F. (1908f, noviembre). Las artes de la vida. *Siluetas,* (3), 78–80.

Larrañaga, F. (1908g, noviembre). El exhumado cuadro del señor Lepiani. *Siluetas*, (4), 105–106.

Larrañaga, F. (1909a, enero). Itálica. El cuadro premiado en el Concurso Concha, de Pintura. *Ilustración Peruana*, (1), 19.

Larrañaga, F. (1909b, enero). La necesidad de una academia de Bellas Artes. *Ilustración Peruana*, (2), 42.

Larrañaga, F. (1909c, febrero). El estreno del Teatro Municipal. *Variedades*, (51), 1642–1644.

Larrañaga, F. (1909d, febrero). Restauración de cuadros nacionales. *Ilustración Peruana*, (4), 82.

Larrañaga, F. (1909e, agosto). Donnini. *Variedades*, (78), 616.

Larrañaga, F. (1909f, setiembre). El vuelo de Málaga. *Variedades*, (62), 710.

Larrañaga, F. (1909g, octubre). El Palacio del Congreso. *Variedades*, (33), 1064–1065.

Larrañaga, F. (1909h, noviembre). La Herradura. Cuadro de Mr. Miles Moss. *Ilustración Peruana*, (22), 522–523.

Larrañaga, F. (1909i, diciembre). Segunda maquette del monumento a San Martín por Benlliure. *Variedades*, (95), 1017–1019.

Larrañaga, F. (1909j, diciembre). El concurso de caricaturas. *Variedades*, (95), 1022.

Larrañaga, F. (1910, julio). Los incógnitos. *Los Parias*, (53), 3.

La Escuela de Bellas Artes (1919, 24 de junio). *El Comercio*, p. 1.

Las cámaras (1900, 20 de setiembre). *El Comercio*, p. 2.

Laso, F. (1859a, octubre). Algo sobre bellas artes. *La Revista de Lima*, *1*(2), 75–82.

Laso, F. (1859b, diciembre). La paleta y los colores. *La Revista de Lima*, *1*(5), 230–237.

Laso, F. (1861, marzo). Un recuerdo. *La Revista de Lima*, *3*(6), 203–218.

Laura, N., & Vicente, M. (2008). Estética, arte y militancia: Un recorrido a través de los escritos de Cayetano Córdova Iturburu. En *El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX* (pp. 17–94). Fundación Espigas.

Lavaur, L. (1970). El Baedeker y su siglo (1839–1939). *Estudios Turísticos*, (26), 15–53.

Lavarello, G. (2009). *Artistas plásticos en el Perú. Siglos XVI, XVII, XVIII, XIX, XX*. Pacasmayo.

Leonardini, N. (2015). *Crónicas de arte: Luis Varela Orbegoso (Clovis)*. Seminario de Historia Rural Andina.

Leonardini, N. (2022). *Lima, la ciudad de las incongruencias. Teófilo Castillo y* sus "Interiores limeños". Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Leonardini, N. (1998). Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México.

Lira, P. (1890, junio). Los grandes paisajistas franceses de la escuela moderna. *Revista de Bellas Artes*, (9), 258–261.

Llosa, A. M. (2016). Julio Málaga Grenet y la renovación de la caricatura en el Perú en la época de Leguía (1904–1909) [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].

Los premios Concha (1915, enero). *Variedades*, (357), 1611–1612.

López, A. (1894, setiembre). Por un muerto. *Iris*, (4), 123.

Lorente, P. (2017). *Grandes críticos de arte (1750–2000). Surgimiento y desarrollo de una profesión en crisis permanente*. Trea.

Macera, P. (2017). *Obras escogidas de historia. Tomo III*. Fondo Editorial del Congreso de la República.

Madrid, A. (2013). Cuadro de costumbre: Vicente Grez, crítico de arte. *Aisthesis*, (54), 175–193.

Majluf, N. (1993). Entre el pasatiempo y la herramienta artesanal: Aspectos de la enseñanza del dibujo en el diecinueve. *Sequilao*, (3), 32–42.

Majluf, N. (1993). Francisco Laso, escritor político (pp. 13–46). En N. Majluf, *Francisco Laso*. *Aguinaldo para las señoras del Perú y otros ensayos (1854–1869).* Museo de Arte de Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos.

Majluf, N. (2022). *La invención del indio. Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Instituto de Estudios Peruanos.

Majluf, N. & Wuffarden, L. (1999). *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna.* Museo de Arte de Lima.

Malosetti, L. (2003). *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica.

Malosetti, L. (2008). *Cuadros de viaje: Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos*. Fondo de Cultura Económica.

Mannarelli, M. (2013). *Las mujeres y sus propuestas educativas, 1870–1930*. Derrama Magisterial.

Marcos, M. (2014). Crítica de arte en Lima entre 1791–1919. *Diacrónica,* (2), 26–40.

Mariátegui, J. C. (1991). *Escritos juveniles: La edad de piedra. Tomo III*. Biblioteca Amauta.

Mariátegui, J. C. (1994). *Mariátegui Total.* Amauta.

Martínez, D. [Domingo del Prado] (1905a, noviembre). El héroe de la obra. *Actualidades*, (Número extraordinario), s. p.

Martínez, D. [Domingo del Prado] (1905b, diciembre). Un "virtuose". *Actualidades*, (142), s. p.

Mauclair, C. (1904). *Idées vivantes*. Librairie de l'art ancien et moderne.

McDonell, C. (2020). Parrhesía bufonesca: Verdad, locura y terapéutica del dolor en King Lear. *Boletín de Estética*, (50), 31–56.

Mendizábal, B. (1919a, 5 de mayo). Sobre una crítica. *El Comercio*, p. 3.

Mendizábal, B. (1919b, 2 de setiembre). Respuesta a un crítico. *El Comercio*, p. 7.

Michaud, C. (2016). De la infancia limeña al "salvaje del Perú": La paradoja peruana de Paul Gauguin. *Quiroga*, (9), 64–76.

Middendorf, E. (1973). *Perú: observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años. Tomo I.* Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Milla Batres, C. (1986). *Diccionario Biográfico del Perú. Siglos XV–XX. Tomo IV.*

Editorial Milla Batres.

Michel, A. (1912). *Puvis de Chavannes*. J.B. Lippincott Company.

M.N.V. (1916, 30 de octubre). Nuestros críticos. *La Prensa*, p. 6.

Morales de la Torre, R. (1907, junio). Boutades. Bombos y Palos. *Prisma* (41), p. 3.

Monteverde, R. (2019). *Entre la posguerra con Chile y el plebiscito para recuperar a "Las cautivas": Espacio urbano y escultura pública dedicados a los próceres y héroes de la patria, Lima, 1883–1929* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Muela, Z. (1991, mayo–junio). La historia versus el diletantismo académico. *Itoloca*, *1*(1), 14–16.

Mujica, R. (2001). La pintura republicana en el siglo XIX (pp. I–XII). En A. Tauro del Pino (Ed.), *Enciclopedia ilustrada del Perú* (Vol. 13). PEISA.

Mujica, R. (2016). *La imagen transgredida: Estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica.* Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Mujica, R. (2025). Espiritualidad apocalíptica femenina en los claustro dominicos del virreinato peruano, (pp. 13–65). *Contemplativas*. Banco de Crédito del Perú.

Nietzsche, F. (2018). *El nacimiento de la tragedia o helenismo y pesimismo* (G. Cano, Trad.). Gredos. (Trabajo original publicado en 1872)

North, D. C. (1991). Institutions. *Journal of Economic Perspectives*, *5*(1), 97–112.

Nota de arte (1918, 7 de abril). *La Crónica*, p. 9.

Notas y grabados (1911, noviembre). *Ilustración Peruana*, (113), 1486–1488.

Nuestro decoratismo (1912, octubre). *Ilustración Peruana*, (151), 225–226.

Nuevo cuadro (1887, 24 de febrero). *El Comercio*, pp. 3–4.

Osorio, J. (1905, setiembre). Exposición artística en la ciudad de Arequipa. *Actualidades*, (129), s. p.

Pachas, S. (2006). *Los concursos de arte Concha (1890–1917)*. Seminario de Historia Rural Andina.

Pachas, S. (2008). *Las artistas plásticas de Lima* (*1891–1918)* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Pachas, S. (2012). El impacto de la Guerra del Pacífico en la educación artística de Lima: La Escuela de Dibujo Municipal y el Instituto de Bellas Artes. *Illapa Mana Tukukuq*, *9*(9), 12–21.

Pachas, S. (2009). *Aurora Cáceres "Evangelina": sus escritos sobre arte peruano*. Seminario de Historia Rural Andina.

Pachas, S. (2014). *La crítica enfrentada por la obra femenina. A propósito del concurso de pintura Concha de 1914*. En *I Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de Género y Estudios Visuales: "La producción visual de la sexualidad"* (Mar del Plata, 22–23 de abril de 2014). Universidad Nacional de Mar del Plata.

Paitan, D. (2019). *El ojo en la palabra. La crítica de arte de Teófilo Castillo en la serie de ensayos "En viaje. Del Rímac al Plata" (1917–1918)*. Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Paitan, D. (2020). El incaísmo apolíneo de Benjamín Mendizábal en el arte peruano del siglo XX. *Historia*, (53), 101–129.

Paitan, D. & Béjar, M. (2020). Narrativas transitorias en la pintura histórica de José Effio. *Illapa Mana Tukukuq*, *17*(17), 125–135.

Palma, R. (1908, 13 de abril). El monumento a San Martín. *La Prensa*, p. 2.

Palma, C. (1905, noviembre). Notas de artes y letras. *Prisma*, (4), 21–22.

Palma, C. (1909a, enero). Notas de arte y letras. *Ilustración Peruana*, (1), 8.

Palma, C. (1909b, febrero). Notas de artes y letras. *Ilustración Peruana*, (3), 68–69.

Palma, C. (1909c, marzo). Notas de artes y letras. *Ilustración Peruana*, (6), 124–126.

Palma, C. (1909d, diciembre). Siluetas bohemias: Federico Larrañaga. *Variedades,* (92), 957–959.

Palma, C. (1911, octubre). Federico Larrañaga. *Variedades*, (191), 1303–1304.

Palma, C. (1915, noviembre). Viendo pasar las cosas. *Variedades*, (401), 2812–2813.

Palma, C. (1918, agosto). Notas de arte y letras. *Variedades*, (545), 757–758.

Palma, C. (1919, 24 de junio). La Escuela de Bellas Artes. *El Comercio*, p. 1.

Palma, C. (1922, diciembre). Teófilo Castillo. *Variedades*, (772), 6927–6929.

Pareja de Mijares, A. [Pierrot] (1905a, abril). Falguiere. *Actualidades*, (107), s. p.

Pareja de Mijares, A. [Pierrot] (1905b, setiembre). Desboutin. *Actualidades*, (130), s. p.

Pareja de Mijares, A. [Pierrot] (1905c, diciembre). Nacimiento, vida i muerte de las estatuas. *Actualidades*, (143), s. p.

Pareja de Mijares, A. [Pierrot] (1905d, diciembre). El Salón de 1905. *Actualidades*, (144), s. p.

Pareja de Mijares, A. [Pierrot] (1906a, enero). Concurso de escultura Concha. *Actualidades*, (146), 44–45.

Pareja de Mijares, A. [Pierrot] (1906b, agosto). Ruskin: artista y crítico inglés. *Actualidades*, (175), 794–797.

Pintura (1860, 13 de julio). *El Comercio*, p. 2.

Pochat, G. (2008). *Historia de la estética y la teoría del arte: De la antigüedad al siglo XIX*. Akal.

Pollock, G. (2008). *Vision and difference: feminism, feminity and the histories of art*. Routledge.

Poole, D. (1992). Figueroa Aznar and the Cusco Indigenistas: Photography and modernism in early twentieth century Peru. *Representations*, (38), 39–75.

Porras, R. (1968). *Fuentes históricas peruanas*. Instituto Raúl Porras Barrenechea.

Portocarrero, R. (1995). A la búsqueda de Dios: El proceso ideológico del joven Mariátegui (pp. 75–110). En *La aventura de Mariátegui. Nuevas perspectivas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Proyecto de monumento a Chávez (1911, febrero). *Ilustración Peruana*, (70), 798.

Querejazu, P. (2010). El arte quiteño y ecuatoriano en la Audiencia de Charcas y en Bolivia. En A. Ortiz & A. Pacheco (Eds.), *Arte quiteño más allá de Quito: Memorias del seminario internacional llevado a cabo entre el 13 y 17 de agosto de 2007* (pp. 235–253). FONSAL.

Quijano, A. (1916a, 20 de enero). Belleza, dibujo y humorismo: Ensayo de interpretación de una tendencia moderna en el arte del dibujo. *La Prensa*, p. 2.

Quijano, A. (1916b, 3 de febrero). Belleza, dibujo y humorismo: Ensayo de interpretación de una tendencia moderna en el arte del dibujo. La crítica de los dibujantes. *La Prensa*, pp. 3–4.

Quinche, V. (2006). La crítica de arte en Colombia: Los primeros años. *Historia Crítica*, (32), 274–301.

Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Arca.

Ramos, A. (1990). *Una vida sin tregua*. *Tomo I*. Minerva.

Ramón, G. (2014). *El neoperuano: Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910–1940*. Sequilao.

Ramón, G. (2019). Ilustrar el pasado colonial andino: El caso de Jorge Zegarra Galdós. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines, 48*(1), 83–108.

Redford, B. (2008). *Dilettanti: the antic and the antique in eighteenth–century England.* J. Paul Getty Museum.

Rivera, R. (2004). *Caricatura en el Perú: el periodo clásico, 1904–1931*. Fondo Editorial Biblioteca Nacional del Perú.

Riviale, P. (1997). Manuel González de la Rosa: Sacerdote, historiador y arqueólogo. *Histórica*, *XXI*(2), 271–292.

Robalino, K. (2009). *La crítica de arte de Carlos Solari Sánchez Concha publicada en el diario El Comercio desde 1919 a 1924.* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Rodríguez, I. (1997). *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos (1810–1850). Tomo I*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Rodríguez, C. (2015). *Emilio Gutiérrez de Quintanilla: Entre la tradición y la modernidad*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Román, E. (2008). *Teófilo Castillo 1857–1922. Paisajes–retratos.* Asociación Cultural Peruano Británica.

Rouillon, G. (1993). *La creación heroica de José Carlos Mariátegui.* Armida Picón.

Ruskin, J. (1956). *Arte primitivo y pintores modernos*. El Ateneo.

Saldaña, A. (2020). *Les écrits sur l'art de Federico Larrañaga. Une contribution à la critique d'art au Pérou pendant la République aristocratique (1895–1919)* [Mémoire de master, Université européenne de Bretagne].

Samanez, J. (1917a, 8 de agosto). Salón de invierno. *El Comercio*, pp. 7–8.

Samanez, J. (1917b, 29 de diciembre). Nuevo lienzo mural en Santo Domingo. *La Crónica*, p. 12.

Samanez, J. (1918a, 14 de mayo). Academia de Bellas Artes. *El Comercio*, p. 5.

Samanez, J. (1918b, 11 de junio). Labor pictórico–arqueológica. *La Crónica*, p. 12.

Samanez, J. (1918c, 20 de junio). Kori–ocllo: Reflecciones. *La Crónica*, p. 12.

Samanez, J. (1919a, 26 de febrero). La conferencia de Evangelina. *El Comercio*, p. 3.

Samanez, J. (1919b, 6 de setiembre). El dibujo en el Colegio Guadalupe. *El Comercio*, p. 2.

San Cristóbal, E. (1943, diciembre). Un gran artista olvidado: Federico Torrico. *Cultura Peruana*, *III*(14), s. p.

San Cristóbal, E. (1944, abril). Un gran artista olvidado. Federico Torrico. *Cultura Peruana*, *I*(15), s. p.

Salazar, S. (2022). *José Sabogal*. Municipalidad Provincial de Cajabamba.

Sánchez, L. (1966). *La literatura peruana: Derrotero para una historia cultural en el Perú*. Ediventas.

Sanchez, M. (2023). *José Carlos Mariátegui "Juan Croniqueur": Crónicas y epístolas de arte en el diario La Prensa de Lima (1914–1916)* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Schneider, L. (1996). *Arte y psicoanálisis*. Cátedra.

Silva, C. (2013). *La crítica de artes visuales en Chile: una aproximación desde su falta* [Tesis de licenciatura, Universidad de Chile].

Sizeranne, R. (1904). *Les Questions Estetiqupes Contemporaines*. Hachette.

Solari, C. [Don Quijote] (1917, 29 de agosto). La hora actual. *El Comercio*, p. 1.

Solari, C. [Don Quijote] (1919a, 12 de junio). Notas de arte. Salón de Humoristas. *El Comercio*, p. 2.

Solari, C. [Don Quijote] (1919b, 16 de julio). Notas de arte: La exposición Sabogal. *El Comercio*, p. 2.

Solari, C. [Don Quijote] (1919c, 7 de agosto). Una carta de Teófilo Castillo. *El Comercio*, p. 2.

Solari, C. [Don Quijote] (1919d, 7 de agosto). La Escuela de Bellas Artes y el movimiento estudiantil. *El Comercio*, p. 5.

Solari, C. [Don Quijote] (1919e, 3 de setiembre). Notas de Arte. La última tela de Hernández. *El Comercio*, p. 4.

Sontag, S. (2007). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

Stastny, F. (1976). Arte peruano: investigaciones y difusión, 1970–1976. *Cuadernos*, (20–21), 70–82.

Stebbins, R. (1992). *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure*. McGill–Queens University Press.

Stevens, I. (2002). Art criticism: a survey of methods. *De arte*, *37*(65), 42–57.

Tassara, J. (1905). El arte. *Actualidades* (140), s. p.

Tauro, A. (1991). Prólogo (pp. ix–xx). En J. C. Mariátegui, *Escritos juveniles* (Tomo III). Biblioteca Amauta.

Torres, J. (1989). *Apuntes sobre José Sabogal: vida y obra*. Banco Central de Reserva del Perú.

Torres, J. E., & Villegas, F. (2017). Imágenes transgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842–1920. *Illapa Mana Tukukuq*, *2*(2), 39–56.

Torrico, F. (1868, 30 de setiembre). Crónica local: Cuadro histórico de Luis Montero. *El Nacional*, p. 2.

Trabajos escultóricos (1910, enero). *Ilustración Peruana*, (26), 28.

Tric trac (1906, mayo). Patullando en un concurso. *Monos y monadas*, (22), 6.

Ugarte, L. (2005). *Nuestros artistas* (S. Pachas Maceda, Ed.). Seminario de Historia Rural Andina, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Ulloa, L. (1914, 31 de diciembre). El premio Concha de pintura. *La Crónica*, p. 7.

Uno que dice las cosas claritas. (1914, 29 de diciembre). Concurso Concha: El dichoso premio de pintura. *La Crónica*, p. 11.

Un extranjero (1852, 19 de enero). La Venus dormida. *El Comercio*, pp. 3–4.

Un cuadro (1887, 3 de marzo). *El Comercio*, p. 3.

Un triunfo artístico (1906, enero). *Actualidades*, (146), 42.

Urteaga, H. (1916, julio). Las artes plásticas en el Antiguo Perú. *Variedades,* (439), 995–997.

Valdelomar, A. (1915, junio). De Baltazar Gavilán a Reynaldo Luza. *Cultura*, (1), 1–3.

Valdelomar, A. (1916, 20 de febrero). Exposición pictórica de Roura Oxandaberro. *La Prensa*, pp. 1–2.

Valdelomar, A. (2000). *Obras completas*. Petroperú.

Varela, L. [Clovis] (1917, 29 de agosto). La hora actual. *El Comercio*, p. 1.

Varela, L. [Clovis] (1918a, 11 de enero). La exposición de los aliados: Brillante certamen artístico. *El Comercio*, p. 5.

Varela, L. [Clovis] (1918b, 5 de mayo). Monumento al pintor Montero en Lima. *El Comercio*, p. 3.

Varela, L. [Clovis] (1918c, 10 de noviembre). Notas de arte. Los cuadros de Castillo. *El Comercio*, p. 7.

Varela, L. [Clovis] (1919b, 20 de abril). Notas de arte: La próxima exposición. *El Comercio*, p. 2.

Varela, L. [Clovis] (1919c, 26 de abril). Nota de arte: El cuadro de Raúl–María. *El Comercio*, p. 2.

Varela, L. [Clovis] (1919d, 12 de mayo). La Hora Actual. *El Comercio*, p. 1.

Varela, L. [Clovis] (1919e, 18 de junio). La Hora Actual. *El Comercio*, p. 1

Varela, L. [Clovis] (1919f, 21 de junio). La Hora Actual. *El Comercio*, p. 1

Varela, L. [Clovis] (1919g, 15 de julio). Nota de arte: La exposición Sabogal. *El Comercio*, p. 6.

Venturi, L. (2017). *Historia de la crítica de arte*. Penguin Random House.

Veritas (1938, 18 de enero). Arte, artistas y pseudo artistas. *La Crónica*, p. 3.

Villegas, F. (2006). *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo (1887–1922). Nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*. Asamblea Nacional de Rectores.

Villegas, F. (2010). La escultura en el 900: Entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional, *Revista del Museo Nacional*, *L*, 211–245.

Villegas, F. (2016). *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892–1929). Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano.* Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Villegas, F. (2020a). *José Sabogal y la escuela peruana mestiza. El Instituto de Arte Peruano (1931–1973).* Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Villegas, F. (2020b). Teófilo Castillo (1857–1922): La disputa de un artista entre la práctica fotográfica y su relación con el arte de la pintura. En L. Morales, E. Grau, & F. Villegas (Eds.), *Arte, artística y campo artístico: Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano* (pp. 119–144). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Villegas, F., & Viera, M. (2017). *La pintura del Siglo de Oro español y la colección de don Manuel Ortiz de Zevallos (1812–1882): Reflexiones sobre la identidad, el patrimonio y el mercado artístico peruano*. En *I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores: Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica* (pp. 289–300). Universidad de Sevilla.

Wenjing, X. (2022). *Manuel Augusto Bedoya: el periodismo y la literatura* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

Wiesse, M. [Myriam]. (1920a, enero). De Arte. La exposición Morey, Quispez–Asín, Goyburu. *Variedades*, (619), 11–12.

Wiesse, M. [Myriam]. (1920b, abril). Conversaciones con el pintor Teófilo Castillo. *Variedades*, (631), 323–324.

XIM (1915, diciembre). El cubismo en Lima. *Pelele*, (1), p. 6.

Zamorano, P., Madrid, A. & Cortés, C. (2013). José Miguel Blanco, escritor de Bellas Artes. *Alpha,* (37), diciembre, pp. 149–162.

Zamorano, P. (2020). Constructores del "buen gusto". La crítica de arte en Chile a principios del siglo XX. *Quiroga*, (18), 132–140.

Zanutelli, M. (1986). Emilio Gutiérrez de Quintanilla. En C. Milla (Ed.), *Diccionario histórico y biográfico del Perú, siglos XV–XX* (Tomo IV, pp. 324–325).

Zanutelli, M. (2006). *Periodistas peruanos del siglo XIX*. Universidad de San Martín de Porres.

Anexos

Anexo 1.

Exposición de pinturas (1860, 15 de agosto). *El Comercio*, pp. 2–3.

Exposición de pinturas

Por la primera vez en Lima tenemos una exposición de cuadros de diferentes autores reunidos en un solo local, y esto gracias a la perseverancia y celo de algunos artistas, y especialmente del señor Barbieri, quien al ver la postración y abandono en que yacen las bellas artes en este país, tuvo el feliz pensamiento de hacer un ultimo esfuerzo para llamar la atención publica sobre las producciones de sus hermanos de artes y las suyas.

Loable esfuerzo, por cierto, y cuyo éxito ha sobrepujado las esperanzas de los mismos que lo intentaron. En efecto, desde que abrieron los salones de la calle de los Estudios, muchísimas personas acudiros a visitarlos, y cada día hemos encontrado allí un concurso mayor de curiosos y aficionados. Señal es esta que demuestra que no es tan grande la indiferencia de nuestro publico hacia las obras de arte como algunos creen, y si fuesen mas frecuentes las exposiciones y mas completas, no hay duda, crecería y se desarrollaría el gusto, elemento indispensable para apreciar y comprender toda la producción artísticas, y entonces podrían contar nuestros artistas con una protección mas inteligente y eficaz hasta ahora.

Pero si tal es el éxito que ha alcanzado esta primera exposición, realizada casi sin la ayuda del gobierno que solamente ha proporcionado el local, cual no habría sido, si este hubiese estimulado el celo de los artistas, prestándoles el apoyo que ellos merecen y manifestando el aprecio, que una autoridad ilustrada debe á todo lo que contribuye directa ó indirectamente al progreso de la civilización? Desgraciadamente, hay gobiernos todavía que, desconociendo los grandes ejemplos que la historia de las antiguas y modernas repúblicas nos presenta, no se han penetrado de la idea de que las

artes forman parte integrante e indispensable de la educación de un pueblo, y que fomentándolas y protegiéndolas, se enaltecen al mismo tiempo que hacen un beneficio al país, de cuya ilustración son responsables ante el mundo.

Y cuan fácil seria en un país tan rico como el Perú, hace algo en favor de las bellas artes! Con solo decretar el gobierno una exposición anual de pinturas, asignando un premio o dos a los artistas más sobresalientes, veríamos brotar en nuestro suelo fecundo en inteligencias naturales, multitud de talentos ignorados, que hoy día no salen de la oscuridad en que viven sumidos solo por falta de estímulo. Entonces todos querrían medir sus fuerzas, todos trabajarían con ardor para lograr un premio, y los más adelantados podrían ir á continuar sus estudios á Europa, á expensas del gobierno, quien en cambio solo les pediría la contribución anual de un cuadro para formar un Museo Nacional de Pinturas monumento digno de un pueblo que ha dado ya tantos pasos en la carrera de la civilización. Establézcase una escuela de dibujo, nómbrense profesores de ella a los pocos artistas que tenemos, dándoles un sueldo para que puedan vivir con decencia, y libres de cuidados, dedicarse exclusivamente al cultivo de su arte; y al cabo de algunos años podríamos enviar a Europa a algunos jóvenes aprovechados que honrarán a su patria, y veremos desarrollarse entre nosotros la afición a las bellas artes, el buen gusto, el amor a lo bello, fuente de todas las nobles y grandes aspiraciones.
Mucho podríamos decir sobre este asunto, y fácil nos seria desenvolver un plan, más o menos practicable, para la regeneración de las bellas artes en el Perú; pero cuando vemos el poco interés con que el gobierno las mira, tememos no encontrarlo y clamar en desierto, y preferimos concretarse por esta vez nuestras observaciones al rápido examen de las obras expuestas en los salones de San Pedro.

Nos hemos ocupado ya en la "Crónica" de los dibujos que adornan el primer salón; réstanos, pues, hablar ahora de los cuadros que se ven en el segundo. Empezaremos por las obras del señor Laso, que es representado allí por nueve cuadros.

La música religiosa. Este cuadro fue pintado el año pasado y expuesto al público por primera vez en el almacén de Prugue. Representa a tres frailes filarmónicos reunidos en el coro de una iglesia; uno de ellos, el más viejo, está sentado y toca el

violoncello; a su izquierda, el segundo con un libro de música en la mano, está cantando, mientras que su compañero, detrás y a la derecha del primero, aguarda inmóvil que llegue su turno.

Este grupo, aunque bien pensado por el artista, no ha sido ejecutado con toda la perfección que en otras obras del mismo autor se nota; no hay animación, no hay vida, no hay movimiento en esas figuras; el único que está bien en su papel es el fraile que canta; las caras de los otros dos no expresan nada. Los ropajes, que el señor Laso suele hacer ligeros y naturales, nos parecen algo pesados aquí. En cambio, el colorido es bueno, no es exagerado, y el conjunto de la obra presenta algunas bellezas dignas del privilegiado pincel del señor Laso.

La Santa Rosa. He aquí uno de los cuadros que mas que ningún otro manifiesta las tendencias realistas que distinguen al talento del señor Laso.

Representar a una santa hermosa y joven, es cosa trivial y comparativamente de poco mérito; pero pintarla flaca, y extenuada por las vigilias y los ayunos, retratarla en uno de aquellos arranques de devoción que subliman el alma y la lanzan, por decirlo así, al seno del Criador; es empresa difícil, encontrarse en las formas, como la figura no ha de llamar la atención por la belleza ideal, sino solamente por la verdad de los detalles y del conjunto, es preciso que esta sea muy grande para que el espectador exclame al pararse delante del lienzo: esta es una buena pintura!

¿Sucede esto con el cuadro de que nos ocupamos? creemos que no; nos parece que movido por una noble aspiración, el pintor ha querido decir más que lo que ha expresado: en una palabra, creemos que la ejecución no ha correspondido a la primera idea del autor.

Pero si hacemos abstracción del conjunto y nos fijamos en los detalles, descubriremos bellezas que a primera vista no se notan. La carnación de las manos, por ejemplo, es excelente; los ojos expresan muy bien el extasís; y en general, la cabeza está pintada con mucha maestría.

La justicia. El señor Laso debe de haberse equivocado al llamar así este cuadro, pues con excepción de las balanzas y de la espada, atributos ordinarios de la Justicia, la

figura que en él se ve mas bien parece ser una personificación de la Venganza. Y sino miradla: esa palidez que cubre su rostro denota un temperamento bilioso, colérico; la fijeza de la mirada es mas bien amenazadora que impasible; tiene los labios cerrados; y si agregamos a esto esa ciudad que se divisa en la lontananza presa de las llamas, tenemos un verdadero retrato de la diosa de la Venganza.

Pero cualquiera que sea el nombre que se de a este lienzo, es hermosísimo y en él el artista ha desplegado todas las galas de su paleta. El colorido es admirable, los ropajes delgados, naturales y ligeros, el dibujo correcto, y el conjunto inmejorable.

Las tres razas. ¿Este es un bonito cuadro de costumbres en donde se ven perfectamente sentadas las diversas fisonomías de tres razas distintas: la negra, la plata y la blanca. El primero esa animado y tiene mucha verdad en todos sus detalles. El pintor, sin embargo, absorto, ha descuidado un poco el fondo, que es negro y monótono, como en general todos sus fondos, particularmente el de la Santa Rosa que es el más defectuoso de todos. En este cuadro, el pintor hubiera sacado mucho partido de un efecto a la Rembrandt, y aumentado de este modo el movimiento y la vida de su grupo.

El Habitante de los Andes. Este cuadro ha sido expuesto ya en Paris y es considerado, y a la razón, como la obra maestra del señor Laso, los críticos parisienses se han ocupado mucho de ella por lo tanto es inútil que nosotros lo elogiemos y nos contentamos pues con llamar sobre él la atención de los aficionados.

Los otros cuadros del señor Laso son retratos todos ellos perfectamente pintados y muy parecidos, si hemos de creer a los que conocen a las personas que representan. El del Señor D. Felipe Pardo es admirable asi como el de la señora Doña Josefa Andrade, que tiene mucha expresión y verdad de colorido, y está pintado con gran soltura y facilidad.

Hablemos ahora del señor Montero, que se ha representado en esta Exposición por 19 cuadros.

Lot y sus hijas. El señor Montero parece discípulo de la escuela veneciana por la viveza de su colorido y el calor de sus tintes: y si sus carnaciones tuviesen más morbidez, diríamos que es un imitador bastante feliz del Tiziano.

Todo el mundo conoce el asunto bíblico que este cuadro representa. Lot, sentado en medio de sus hijas, acaba de saborear por primera vez el jugo de la uva. Una de ellas, con la cabeza apoyada sobre las piernas del viejo, está en ademán de echar más vino con un ánfora en una taza de barro mientras que su hermana la detiene con la mano, como diciéndole que ya basta. El grupo está muy animado y los efectos de luz muy hábilmente traídos. La cara de Lot expresa bien la embriaguez y la naciente lujuria; las de sus hijas la coqueteria y la lascivia. se observan, es verdad, en algunos defectillos de dibujo, pero el conjunto es bueno. Es de notarse también que este cuadro no ha sido completamente acabado por su autor, quien por circunstancias particulares, no ha tenido tiempo para darlo la última mano. Por consiguiente, no es de entrañar que en algunas partes aparezca un tanto descuidado.

Episodio de la degollacion de los inocentes. Este cuadro representa una madre con su niño en los brazos asaltada por uno de los sicarios de Herodes, quien, espada en mano, quiere arrebatarselo para matarlo. La cabeza de la mujer expresa bien el terror y la desesperación que siente al ver la cara feroz y el ademán del asesino. Hay bastante movimiento en el grupo y el colorido es bueno: sin embargo, preferimos todavía, á este cuadro el titulado

El mendigo y su hija. A nuestro juicio esta es una de las mejores obras del señor Montero.

Pintado hace ocho años, este grupo pertenece a la primera manera o estilo del artista, al que cultivaba antes de hacer su viaje a Italia. A pesar de algunos descuidos, que es difícil notar a primera vista, encierra grandes bellezas. La expresión de suplica que tiene la cara de la niña es buena, aunque nos gustaría más esta en cuanto a verdad, si fuese más flaca La cabeza del viejo ciego es admirable, y su capa, cubierta de remiendos, aunque algo pesada, está bien pintada así como el vestido de la niña.

El lienzo de este cuadro siendo bastante áspero se adapta perfectamente a la reproducción de los ropajes; pero en cambio, las carnaciones no salen tan buenas como en los lienzos más finos.

El artista y su modelo. Bonito cuadrito! fresco como la juventud y radiante como un día de primavera. Figuraos un lienzo de poco menos de dos pies cuadrados representando el interior del estudio de un pintor, allá en el séptimo cielo, es decir, en una buhardilla situada en el séptimo piso de una casa del cuartel latino de París: verdadero nido de amor y de ilusiones, en donde nacen aquellos sueños de gloria y de ventura que bullen en la cabeza ardiente del joven artista y le hacen trabajar con frenesí—templo mezquinamente adornado por la pobreza pero alumbrado por el brillante sol de la esperanza, do[nde] mora la juventud fecunda y laboriosa, y que os hace exclamar, si habéis leído a Bérenger: *Dans un grenier qu'on est bien a vingt ans!*

Sí; aquí está el grenier. Veis a esa joven, de tierna mirada y de risueño semblante? Es Lisette; no la Liseta del Cancionero sino la del pintor —el modelo, si gustais. Miradla como se presta dócil a todos los caprichos del artista, que quiere colocar con gracia un gorro sobre su gentil cabeza.— Este está ocupado en hacer su retrato y ha interrumpido su trabajo para mirarla y hacerla volver la cara más hacia la luz.. En el fondo, sobre la mesa o cómoda de pino, se ve el chal de la griseta, una pipa, una bota, una calavera y un busto de yeso; a la derecha, el caballete del pintor en el que descansa el lienzo que debe reproducir luego esa linda imagen. Nada falta en ese interior de estudio que no ocupa el espacio de dos pies cuadrados! Es un lindo cuadrito!

El retrato que se ve al lado del cuadro anterior es muy bueno también. Es una cabeza a la Murillo, que se destaca de un fondo oscuro, pintada con gran soltura. Hay mucha expresión en ese semblante risueño y los efectos de claroscuro son excelentes.

La Venus dormida. Este cuadro no nos gusta tanto como los anteriores. Representa una mujer desnuda, acostada sobre un blando lecho, y sumida en un profundo sueño. A nosotros, nos parece mas bien muerta o desmayada que dormida, esta Venus; se nota en sus carnaciones una falta completa de morbideza, de vida; no se siente circular la sangre en ese cuerpo inerte; no hay calor en esos tintes. La cabeza, sin embargo, es buena, y el pintor ha sabido guardar bastante bien la belleza ideal en las formas. Este cuadro, como otros del mismo autor, está sin acabar.

Nos es imposible analizar, aunque ligeramente, todos los cuadros del señor Montero; nos contentaremos pues con citar aquí algunos de los más notables: La *plegaria*, bonita figura de mujer, pintada con mucha felicidad; una *cabeza de árabe*, estudio notable; la *coqueta* linda cabeza llena de expresión; el sueño, otra *cabeza de mujer;* y los retratos de los hermanos Ugarte, muy parecidos y perfectamente ejecutados.

Entre los cuadros que adornan el segundo salón de la Exposición, hay uno que llama la atención de todos los visitadores; es el que representa a Colón en el monasterio de Santa Maria de la Rábida, cuando encomienda a su hijo á los buenos frailes antes de salir para la corte de Isabel la Católica.

Este cuadro, obra del señor Merino, pintor peruano de mucho mérito, que ha preferido fijar su residencia en París porque sin duda encontró que allí se aprecia y se recompensa más al talento que en la madre patria, ha sido colocado allí por el señor Montero, antiguo discípulo suyo. Es un magnífico lienzo, parecido a algunos cuadros de Velazquez, que representa el patio del célebre convento, en el que se ven varias figuras ejecutadas con una maestría y una verdad de expresión y colorido admirables.

El único defecto que le encontramos, es la poca altura del muro y de la puerta principal, en proporción con las figuras; esto daña al conjunto de la obra, la que en cuanto a lo demás es excelente y revela un pincel experimentado y diestro.

Este cuadro ha sido e puesto en Paris hace pocos años.

El señor Barbieri, a cuya perseverante actividad debemos la actual exposición, figura en ella con un contingente poco numeroso de cuadros; solo hemos contado nueve, y todos ellos son retratos.

Citaremos entre los más notables el del señor Estenos, cuyo colorido es bueno, aunque un tanto vivo; con menos luz, con más sobriedad en los tintes claros, sería perfecto. En cuanto al parecido, no deja nada que desear.

El mismo exceso de viveza en los colores se nota en el retrato de la señorita Melgar. El del Dr. Pellicer es excelente, pero a nuestro juicio, el pintor ha empleado demasiado bermellón en las carnaciones; parece que el buen predicador, que tanta fama ha

alcanzado en Lima con sus pláticas, acaba de salir de una sala de banquete, en donde ha hecho sendas y copiosas Iibaciones.

El retrato de su sirviente, un negro que está limpiando pinceles y preparando colores, es muy bueno; solamente es lástima que se lo haya colocado tan alto. Recomendamos este cuadro a la atención de los aficionados.

El señor Barbieri se distingue entre sus compañeros por la gran práctica y conocimiento que posee de su arte; su dibujo es correcto, su escuela es buena, su colorido casi siempre sabiamente manejado, pero no tiene la originalidad y la franqueza de toque del señor Laso, ni la espontaneidad y la imaginación del señor Montero. Sus pinturas son demasiado trabajadas, y en las bellas artes el mucho trabajo mata a la inspiración y a la verdad.

Tras el maestro la discípula: tras el señor Barbieri la laboriosa señorita Estenos. Cuatro cuadros tenemos de esa joven aficionada, y aunque revelan en su ejecución una mano todavia inexperta en todos los misterios del arte, anuncian sin embargo una disposición marcada por la pintura y una inteligencia poco común. La copia de los melones y de la botella de vino, es buena; hay verdad en el cuadro y se ve que la pintora comprende bastante bien el manejo de los colores; las otras copias son de un mérito inferior a esta y pecan por exceso de colorido: en estos paisajes, el encarnado, el verde, el azul y el rosado, están peleando entre si por el predominio.

El señor Pareja tiene en la exposición algunas copias, entre las que citaremos *una perra con sus cachorros*, cuadro bastante bueno. El *alfalfero o yerbatero*, no nos gusta; tampoco la copia de la virgen de la silla de Rafael, en la que dominan demasiado los tintes subidos.

Tres son los cuadros que ha pintado el señor Ayllón, pero como son meras copias de la fotografía no nos ocuparemos de ellos.

Hay ademas un paisaje visto de noche con efecto de luna, debido al pincel del señor Valdeavellano, que nos parece bastante bueno; una copia de una virgen de Murillo, por un joven Zevallos, muy regular; —se nos dice que este aficionado ha sido enviado a Europa por el señor Goyoneche para que estudie la pintura;—y por último,

(que ya empezamos a sentir cansancio) citaremos el excelente estudio por el señor Espinosa, cuadrito lleno de verdad en todos sus detalles.

Y aquí acabaremos nuestra imperfecta reseña de los 58 cuadros que figuran en la primera Exposición de Pinturas que se hace en Lima, deseando que la del año venidero se verifique en mayor escala todavía que esta, lo que solo podrá realizarse si el gobierno se digna asumir el patronato de tan útil empresa. Ya está dado el primer paso.

Anexo 2.

Larrañaga, F. (1905, octubre). Paul Gauguin. *Prisma,* (3), p. 23.

Paul Gauguin

El Arte Pictórico con David, retrocedió hacia las tradiciones greco–romanas: se hizo *clásico*. Virtuoso de color y dueño del movimiento, Delacroix personificó el crudo romanticismo. Corot, Courbet, Rousseau, Daubigny y Dupré, risueños cancioneros de la escuela poética de 1830, fueron fieles intérpretes integrales de la naturaleza, sana y robusta. La misma índole guió a Millet, hasta convertirlo en el cantor más legítimo del noble y sencillo campesino, y a Manet, amante del aire libre —como precursor de un grupo exaltado de innovadores,— Monet, Degas, Pisarro, Sisley, Miss, Cassatt, Zan Domenighi… unidos por tendencias exclusivas y por una misma inspiración, que han caracterizado una época extraña y fecunda de revolución artística. Son los Cormo Luminarios, los Neo Impresionistas, los Neo Tradicionistas ó Sintéticos, los Místicos, en general, el *movimiento idealista* de la pintura moderna. Puvis de Chavannes, el simplísimo Gustavo Moreau, el arcaico, Odilon Redon, el místico darwiniano, y Paul Gauguin, la personalidad más característica por su vida y por sus obras, fueron los elementos de los nuevos caminos de la estética y del ideal del arte.

Misterioso, apenas conocido, muerto en voluntario destierro, por Oceanía, en las Marquesas, Paul Gauguin, tiene para nosotros doble interés; su genio insólito, su arte inquieto, ecléctico, exótico, y sobre todo, su origen: Paul Gauguin nació en el Perú y fue hijo de una peruana.

Extraviado en el interior de Tahití, naturalizado maorí, como los salvajes de Nueva Zelandia, entre los bosques y los ríos luminosos que embellecen esas comarcas de humildes pescadores, soñando, con lo invisible de una tierra envejecida de tradiciones y aun joven de civilización, Gauguin ha producido su obra de inocencia, de esplendor y de calma; ha descubierto la bella raza polinesia casi extinguida, raza infantil y fuerte, raza de antílopes furiosos; ha revelado una religión desconocida y toda una natu-

raleza eternamente primaveral. El Tahití prehistórico, el Tahití de las leyendas y de los pastorales de Hinou y Fefatou; el Tahití de los mitos terribles y de los dioses infernales…

A los dieciséis años Paul Gauguin escapóse de la casa paterna, y como marinero, vino á las costas del pacífico, así creó durante varios meses, hasta que de vuelta en París, con una buena documentación de apuntes, como Baudelaire regresó de los trópicos, comenzó a revelar sus excelentes disposiciones para la pintura. Para sus apremiantes necesidades era secretario de una agente de Bolsa. Un día dejó definitivamente el comercio para entregarse de lleno al arte y frecuentó el grupo de los Impresionistas.
Hizo una excursión á la Martinica, trajo un sin número de apuntes y algunos cuadros concluidos; viajó por la Bretaña y entonces formó su estilo, su profesión de fé de simplificación, que fue quizás el génesis del idealismo en pintura moderna.

Octavio Mirbeau en la introducción de un catálogo de venta de cuadros de Gauguin decía: «Hay en esa obra una mezcla alarmante y rabiosa de esplendor bárbaro, de liturgia católica, de ensueños hindúes, de imaginaciones góticas, de simbolismos oscuros y sutiles; hay realidades amargas y arrebatos de poesía, intérpretes de un arte absolutamente personal y novísimo.»

Fue después del triunfo patrocinado por el notable y parco crítico, que empezó la odisea de Tahití, las inspiraciones sintéticas, las concepciones ideístas, los dramas de una meditación arrebatada, exóticamente primitiva, crueles y de un sabor tan extraño como imprevisto.

Espíritu de manos libres, apóstol y vislumbrador, traspasó rápidamente las fórmulas estrechas y las puras doctrinas de los *manchadores* y los *puntillistas*; fue, pues, algo más que revolucionario. Triturando la técnica de Manet y de Pisarro, redujo la gama policromática, simplificó sus bases, sus correspondientes combinaciones, á planos rojos verdes y violáceos, que constituyen la diafanidad de las concepciones decorativas en el arte moderno. Podría llamarse la orquestación de las gamas primarias, la descomposición sinfónica y armoniosa de la naturaleza, algo superior a ella misma, más intima, más turbulenta y misteriosa en sus lineamientos y coloridos, económico en sus mezclas,

depurando las sombrías paletas de los académicos, era exaltado de tono, bizantino, fuerte como Delacroix, triunfante y seductor como Poussin. Producía pálidas evocaciones virgilianas, lánguidos poemas, suaves ensueños, paisajes alegres y mitos incomprensibles, exquisitamente flácidos, sentidos, descubiertos y adivinados.

Esos ritmos modificadores, esa airada interpretación, cuyas bases son casi desconocidas, era el producto neto, agudo, de un temperamento huido hacia la suprema inspiración, rebuscados de un arte amplío, suntuoso y complejo. Fue el fresquita quizás más subjetivo; reunía á la vez, la síntesis mórbida de los Corot, los Corregio y los Fragonard; como Moreau, vio vulgaridades por todos lados en su época, fuera de los bello; y se hizo arcaico, exótico, insólito, como Whistler, original y humanitario como Israels [sic]. Su obra en conjunto, ha reunido todas las cualidades erigidas por la nueva estética: ha sido esencialmente *ideista*, *simbólica*, *subjetiva* y *decorativa*.

Era un realista, pero un realista reformado, un realista espiritualizado, refinado, diletantizado. Más bien, un impresionista.

"El Cristo amarillo", "El Miedo", "El Espíritu de los Muertos", "La Lucha de Job y del Ángel", son decorados amplios, de profunda intuición, casi personal y de espiritualidad indescriptible, Hay en ellos realismo ideal y una verdad profunda, amarga, como en los cuadros filosóficos de Watts.

Su obra más conocida, su porta estandarte, donde se descubre su incontestable genio; es el Estudio del desnudo, exhibido ahora años en el Salón de las Independientes. Una mujer de perfil, sentada en un diván, cosiendo una camisa. Los pintores contemporáneos que han trabajado el desnudo, no alcanzaron nota más real y vehemente: "La mujer con el loro" de Courbet, "La mujer reposada" de Lefebre; la Venus *á la creme* de Cabanel; resultan maniquíes duros e insoportables. El modelo de Gauguin es una mujer de la época, que ni posa, que ni es lasciva, ni sensual ni viciosa; solo se ocupa, naturalmente, de su labor doméstica. Sus carnes son ardientes, su epidermis sanguínea, preñada de nervios y de vida. No es una receta clásica, es una pintura soberbia y real, sin arreglos premeditados, sin falsificaciones y amoldado de bellísimos rasgos carnosos.

Gauguin también hizo notables obras en bajo relieve de madera, en cerámica y alfarería, de estilos bárbaros, complicados é incoloros. Ha existido, en él y su obra, como un reflejo tradicional de su origen incásico.

Federico LARRAÑAGA
1905–Lima

Anexo 3.

Larrañaga, F. (1905, junio). Daniel Hernández. *Prisma* 1(1), 18.

Daniel Hernández

(PINTOR PERUANO)

Hernández es un ciudadano peruano desde la última Exposición de París. Antes había figurado en los salones y en los concursos, como simple pintor español… Hernández nació en Lima, en humilde cuna. El gobierno le envió para educarse en Italia, pero antes de llegar á su destino, lo de siempre, el decreto de favor fue cancelado. Apunto el hecho, tan sólo para significar la condición del pensionado y contrastar el triunfo excepcional del artista. Solo se formó y solo ha vencido. Si bien tienen ecos sus glorias, ellas son huérfanas…

¡Perdonadme el pleonasmo! El Perú no es digno del maestro. ¿Conservamos, acaso, la más sencilla muestra de su *savoir–faire*? ¿Estamos, acaso, penetrados del estilo, del rango y de la evolución del artista?

Hernández es un pintor de género, y un pintor de género moderno, pintor *d'sprit*, galante, sentimental, intencionado: pintor industrial le llamaría algún clásico….

La pintura de género, de la que Rembrandt fue quizás el más personificador, esa pintura rústica, natural, simplísima de Jan Steen, de Teniers, de Ostade, de Brekelekamp —los pequeños pintores— saturada de verdad y de expresión particular, cuán distinta lo es de las armónicas imaginaciones y de las poéticas escenas de los Watteau, los Lancret, los Pater, los Chardin, los Fragonard y hasta del genio tríptico de Hogarth. Los unos genios de la realidad, los otros genios de la fantasía. Entre esta misma pintura fresca y retozona del siglo XVIII, pintura de amores y de sonrisa y las pinturas de hoy, se ha operado una transformación latente. La pintura de género, moderna, es pintura de expresión, pintura de equívocos, sentimentalismos íntimos de alcobas y hasta capítulos de sicología; en las épocas galantes, desde la escena al aire libre hasta la inocencia del personaje, todo era un *frou–frou* de colores y de formas. Los pintores modernas no han

hecho sino refinar las inspiraciones de los pintores de género holandeses, quizás pervertir la pasión pornográfica del imperio… para hacerla más republicana… Los personajes de antaño fueron príncipes, los de hoy lo son de los suburbios y hasta emperatrices de Montmartre…

Daniel Hernández ha estudiado y ha interpretado románticamente el arte completo de la parisiense, le ha estudiado todas sus gracias, sus movimientos, sus gestos, y le ha robado el color de sus sederías y del nácar variado de sus carnes. Las ha sorprendido en sus *chaises longues*, indolentes; en sus tocadores; en el bosque; al salir de la Opera, en invierno; en los estudios de los artistas; en una *fuite d'amor*, enmascaradas y en deliciosas charlas familiares, atentivas a los acordes de algún instrumento legendario. Solitarias también, inexpresivas, estáticas, ufanas de su propia belleza, en variados caprichos de actitudes. Es sentimental como Marcus Stone, sicólogo como Orchasdson, vívido como Chaplin y Ryland, y a veces excéptico, como Toulouse Lautrec. El ha recorrido toda la escala infernal del bohemio: ha sido ilustrador, autor de *reclames* y decorador. Ilustró el Balzac de arte, publicado en Nueva York, obra costosísima y notable. El papel "Job" le debe su popularidad a una hermosa cabeza de española enrollando un pitillo, obra de Hernández. La casa de Valladon y Goupil, han realizado, por especulación, las más perfectas tricromías, reproducciones de sus cuadros, cuyos originales están en manos de millonarios americanos.

Al Perú sólo se ha importado de nuestro artista, unos retratos, tristes muestras de quien está muy lejos de distinguirse en el arte de Bonnat y de Sargent. Obtener hoy un cuadro de Hernández, es realizar una conquista; doble esfuerzo se necesita, el de voluntad y el de la oportunidad. Y nuestra indolencia es tan grande en todo lo que a arte se refiere…!

Federico LARRAÑAGA
Lima, 1905.

Anexo 4.

Valdelomar, A. (1916, 20 de febrero). Exposición pictórica Roura Oxandaberro. La Prensa, pp. 1 y 2?.

Exposición pictórica Roura Oxandaberro

Al maestro José Enrique Rodó en Montevideo

Brillante ocasión es esta, señor Público, para presentarte a dos grandes amigos míos desconocidos aún, e insospechados tal vez por ti; estos dos personajes del gran gignol de la vida, mis íntimos amigos s compañeros inseparables; señor Público, te presento a Asfodelo y a Cerdón.

Asfodelo es un ser intangible, maravilloso; so precia do tener origen divino. Dice yo creo que por engañarse que es inmortal Asfodelo, este ser intangible, es supremamente bueno, profundamente inteligente e instintivamente artista. Vive en nuestro mundo y está sujeto a intervenir en todas las incidencias de la vida vulgar pero es tan delicado y fino, tan inteligente y astuto, que mezclado en riñas y disputas, en negocios y malandanzas, como es inseparable de Cerdón, se da tal maña que siempre sale de ellas puro y sin mácula; y es el pobre Cerdón quien carga con mandobles del faraute en las pendencias, con las burlas del ignorante en los corrillos, con las preguntas del necio en los cafes y con la culpa y responsabilidad de ambos en todas partes. Además, Asfodelo, por ser intangible, tiene ventaja sobre Cerdón: le inspira, le induce, es su cómplice, pero no puede ser citado a tribunales, ni ante jueces o alcaldes. Asfodelo es ante todo, un artista. Por ser intangible, sus necesidades son simples necesidades metafísicas; de allí que sea profundamente sincero y libre, cosa que no ocurre con Cerdón, que con ser de conformación opuesta, está sujeto a todas las necesidades y encadenado a todos los apetitos de cualquier hombre. Lo que en Asfodelo es *anhelo espiritual, curiosidad latente, "ansiedad arcana", inquietud perenne, ansia infinita, sed perpetua de azul, subjetivismo lacerarte y otras nobles necesidades*, en Cerdón se transforma en *apetito, deseo, pasión, sibaritismo, glotonería, borrachera*, y otros valores abyectos.

Con decir que Asfodelo es intangible y que Cerdón es gordo y real, que bebe, suda, como y se embrutece con alcohol o tabaco, está dicho todo. Asfodelo se enamora de un color, de un sonido, de una mirada, de una lágrima; no quiere sino la Belleza, el Bien y la Verdad; encuentra arte en el reventar de un capullo en la primavera, en la rotundidad horrible de un tempestad, en la curva que describe una mosca; para él no hay nada despreciable, ni el mismo Cerdón a quien conoce tan íntimamente; es generoso, liberal, abnegado, heroico; capaz de los más nobles impulsos.

Al linaje de los Asfodelos debe la humanidad el ennoblecimiento de la especie de los Cerdones. Parientes de Asfodelo fueron el que indujo a Homero a escribir sus poemas, quien despertó la ambición de gloria en los grandes capitanes, quien guió el genio de los pintores y la mano de los morillos; sus lectores son ciegos del alma . . .

—Más he aquí, Asfodelo, que quiero hacerte una declaración que repetiré detallada y extensamente en el prólogo del tercer libro de un poeta a quien conoces: Eguren.

Quiero declararte que la vara mágica que despertó en mi alma las fuerzas latentes, quien hizo germinar la simiente de mis ideas, fue la lectura de la obra, la amistad íntima y el trato continuado con el poeta más discutido, original y sincero; y, desde el punto de vista que podría llamar asfodeliano, que es más elegante que decir metafísico, y menos vulgar, más complejo y más grande de cuantos poetas haya tenido el Perú y América. En él Asfodelo se está cristalizando un gran anhelo antes impreciso y apenas insinuado por algunos grandes poetas sepultos. Cuando Wagner soñaba con un arte que fuera una Suprema Unidad, Expresiva y Armónica, sentía, sin duda alguna, el anhelo intenso de una técnica nueva, si no universal, que sería absurdo, personalísima y adaptable a cada temperamento. Esa es la que comienza a definirse con Eguren, que es hoy el más avanzado paladín; el joven soldado heroico que camina con su gran melancolía noble, honda y serena, a estrellarse contra las bocas de fuego múltiples de los viejos prejuicios de estética; contra el sincero espanto de gentes de verdadera inteligencia, pero no preparadas aún para recibir el arte del poeta, contra la ignorancia de una gran mayoría, mentalmente analfabeta y hasta contra la torpe malevolencia inconsciente de quienes no tienen ni aproximado concepto de estas cuatro letras sublimes: *Arte*.

Cito a Eguren, *Asfodelo*, porque él es un pintor, y porque quiero dejar apuntado desde ahora para usarlo con oportunidad, extensión y regocijo; un verbo que me parece la médula de todos los procesos estéticos modernos, y la base, el alma y el más alto valor trascendental de Eguren: *sugerir*. El Todo ha evolucionado…

—¿ Eres creyente?…

—Lo soy, *Asfodelo*. De no serlo, diría haciendo gala de un panteísmo que no profeso: Dios, la Naturaleza, se va volviendo inteligente…

—Todo ha existido.

—Bien, *Asfodelo*. Todo ha existido y eso sería causa de que todo fuera viejo. Pero ha existido también siempre el concepto de lo nuevo. La Naturaleza, tan vieja, es siempre una novedad latente. Jamás se han repetido dos fenómenos exactamente iguales. Si la Naturaleza tuviera conciencia, estaría tan sorprendida como el químico en su laboratorio. Por eso te digo *Asfodelo*, que la Naturaleza, el Dios panteísta, se va volviendo inteligente, se perfecciona, aprende nuevas cosas cada día, constata nuevos fenómenos, asiste a nuevas experiencias. Hay un ciclo recorrido entre la Naturaleza primitiva, brutal, inmensa, desordenada, y esta Naturaleza, que hemos alcanzado nosotros, que nos ofrece el dulce fruto y la útil semilla bienhechora.

—No, *Asfodelo*. El futuro, por serlo, es nuevo. No hay nada viejo bajo el sol. Lo que hay son almas viejas o espíritus ciegos. Acaso, *Asfodelo*, porque hay días y noches, lunas y soles, sombras y luces, ¿el día que pasa es igual al que pasó o al que ha de venir? ¿Es acaso la Tierra la misma en la simple diferenciación de un segundo? Si algo puede precisarse en este valor paradojal que llamamos tiempo, es simplemente que la idea tiempo es la diferencia entre dos estados, uno que concluye y otro que comienza; sin la idea de cambio, de renovación, de novedad, de traslación o de movimiento, no existiría la idea tiempo.

Quien haya tenido la fortuna de leer un libro de Histología y haya penetrado, aunque sea como simple espectador, en ese mundo maravilloso, en ese pequeño mundo infinito, cuyo punto de contacto con nuestro subjetivismo, es una simple combinación combinación de lentes que se llama microscopio, y que llevará á la humanidad hacia un

futuro definitivo y hacia las máximas verdades; quien haya leído a Ramón y Cajal, él más eficaz y fecundo de los cerebros españoles que alientan, sabrá cuánto ignora, cuán frágil y pequeña es esta máquina llamada hombre, hecha, sin embargo, con
admirable precisión en algunos de sus engranajes; sabrá que la humanidad no es todavía sino un niño y que el mundo no es sino una semilla que abre recién los verdes muslos de sus hojas fecundas entre las cuales surgirá la semilla que algún día dará el sabroso fruto; sabrá que en el hombre hay una multiplicidad psíquica y un cuerpo que se renueva; sabrá, y esto lo sabe todo el mundo, que su vida reside en unas cosas que llamamos células y que éstas mueren cada día y se reproducen nuevamente; que el hombre cambia de sustancia vital a cada segundo, y que cada siete años no queda en nuestro organismo nada de lo que fuera su primitivo armazón, excepción de las células nerviosas, donde se supone que reside el espíritu; hay, pues, un gran afán de la Naturaleza por renovarse perpetuamente; hay sobre esta renovación una suprema unidad armónica que es el punto donde residen los grandes valores de vitalidad y persistencia; en tanto una gran parte del individuo agoniza, muere, se corrompe y es expelido en sales, óleos, gases y va a perderse "en el Infinito negro, donde nuestra voz no alcanza". El hombre, pues, es el perenne cargador de su propio cadáver. Si alguien pudiera percibir la sutileza de lo que nos rodea, ¿qué tragedia sería más espantosa que esta, en la que pudiéramos vernos tales cual somos, rodeados de muertos, respirando olor de muertos, alimentándonos, en la manzana de púrpura o en el agua de fuente cristalina, con la sangre, con el cerebro, con el corazón de nuestros muertos? Somos los hombres inconscientes antropófagos. Quizá, *Asfodelo*, si en el pedazo de carne que se lleva a la boca Cerdón para satisfacer una que cree que es necesidad de vida y que es de muerte, quizá si allí se engulle sin saberlo la sustancia que en otra combinación química y en otro punto del espacio sirviera a uno de sus ancestrales de retina. Pero, en fin, no ahondemos estos temas, porque ello me quita tiempo y ya tendré ocasión, *Asfodelo*, de comentarlos en tu compañía. Sólo he querido despertar en ti un estado de ánimo, ponerte inteligente, para que puedas entrar a un pequeño templo de arte. Ahora te considero capacitado para comentar. Hemos llegado la Sociedad Filarmónica, Aquí hay una exposición de pintura.

Asfodelo, pasa. Pasa, *Cerdón.*

III

—Vé, hermano, esa Melancolía de los Páramos; ve ese crepúsculo sangriento que envuelvo la humildad de la choza montañesa; ve, hermano, la magna tristeza de un día que agoniza; ve como el alma de este pintor está llena de dolor sincero. ¿Sientes el silencio, hermano? Se diría que en ese sombrío y agrietado barranco bravío no anida sino el espíritu invisible de la Santa Naturaleza. No es el crepúsculo joven, casi alegre, lleno de galas crómicas; no es la tarde que se hermosea bajo el cielo hondo que diluye suaves pensamientos; no. ¡Es algo más, hermano! Es la agonía trágica de un crepúsculo sin nubes, sin aves, sin flores, sin notas. Pronto, sobre esa melancolía del páramo, caerá la noche. Ya en la selva nada acusará la alegría del jocundo sol; y los hombres cobijados en la choza, al dormirse después de la ardua jornada, tendrán sueños apacibles interrumpidos por el cercano clamor de las fieras elásticas…

—¿En qué piensas, *Asfodelo*?

—Pienso en una sutil sinfonía en verde.

¿Conoces el cobre? ¿Te gusta, hermano? El cobre, el rubio metal andino triunfa en todas las divinas orquestaciones: es místico en las campanas de las villas; sonoro y cristalino en las pautas musicales; frío, austero y pensativo en las paletas y en el lienzo. El pintor que simpatiza con los cobaltos, sabe pensar; no es un espíritu ordinario. Es el color más rico y el más grave. Ve esta sinfonía en verde. Ve esa claridad verdosa tras la soledad doliente y sombría de aquella colina, ve cómo se transparente y rodea un picacho, y cómo se transforma en azul cobalto, ¡ve cuantas múltiples tonalidades ofrece a la retina y cuántos pensamientos sugiere al alma este pequeño gran cuadro!

Ven, hermano: recrea la fantasía y loa con vehemencia al artista que concibió y realizó este cuento fantástico y pavoroso: *El fantasma de la Selva*. Observa ese árbol blanco, ese tronco milenario, que nace de la tierra fecunda lleno de vigor como el San Juan de

Rodín; cómo sus ramas se elevan al enmarañado cielo del bosque, cual brazos de varios hombres que imploran, ¿no piensas en un grupo dantesco que clamara, perdido en el infierno negro de la selva? Este es el árbol fantasma, y es en la selva umbría el terror de caminantes y de fieras; nadie llegó hasta él. Es el fuerte, el solitario, el altivo.

Tiene el divino don de su ancianidad milenaria, la selva toda nació después que él; no quiere árboles amigos, no quiere aves que coloreen su follaje, ni turben con sus trinos la soledad y el ascetismo de su vida. ¡Ah, hermano! ¡El gran árbol místico, el gran árbol solitario, el gran árbol apóstol, el gran árbol viejo! Cuando otros arbolillos, lozanos y jóvenes se levanten a su lado, el extiende una raíz, busca el tronquillo débil del inocente, lo coge, lo acaricia y lo estrangula. Sólo permite crecer y trepar en sus ramas lozanas, musgos verdes, llamas inofensivas, guirnaldas encantadas, mil veces más bellas que las que coronaron las cabezas de los griegos. Es una grave coquetería la suya y él se adorna á su manera. Este pintor, del país del autor de La Muerte y el Diablo, del buen Mossen Jacinto Verdaguer, de Rusiñol, de Serra, ha llenado mi alma de tristeza, de graves pensamientos, de intimas complacencias, hermano. ¡Qué bueno es pensar!

El ha interpretado el alma de la selva virgen, él nos trae el soplo de la tierra nueva, el vigor panteísta del Perú ubérrimo.

—¿Qué es aquello, *Asfodelo*?

—Aquello es, hermano, el Tríptico. El poema de las cumbres. Magno poema de América que se inicia en un *scherzo*, un grácil juego de color, una coquetería de la Naturaleza, que al fin es hembra. Recrea tu vista con la gracia juvenil y juguetona del scherzo, y detén todo tu espíritu, toda tu alma ante las cumbres sombrías, ante la gélida tragedia, ante la noble y soberbia gravedad de este maestosso [sic]; piensa, hermano, en la fría soledad de las cumbres andinas; piensa en esos picachos que sólo conocen los cóndores gloriosos de los Incas y, los rayos del Sol; piensa en esos nevados y sombríos montes a cuyo regazo descienden como almas del paisaje. las nubes verdinosas, mientras que allá, acusando la hora, dos o tres nímbus plomizos se alejan, ¡como almas desesperadas! ¡Piensa, hermano, en el artista que ha interpretado las cumbres!…

Avanza aún, y ve en la naturaleza que ríe; ríe en la linea, en el contorno del color. Vé, cómo día siguiente, las sombras han desaparecido y el nuevo soplo eterno de la Naturaleza jovial y jocunda alegra el universo… Admira este *Allegro*.

—¡Asfodelo! ¡Asfodelo, hermano, ven! ¡Ven! Aquí suena una arpa eólica, sí, *Asfodelo*, ¡óyela! Aquí hay una lira. Ve estos árboles alineados, flexibles como cuerdas, ¡entre las cuales el aire canta su canción! ¿Sientes los arpegios de esta máxima hora?

—¡Hermano, ven! En tus venas hay sangre de los Incas soberbios. Ven a cantar. el himno al Sol. Ve como el oro del astro se inicia, diluye, vibra, se expande, lucha, vence a la sombra, con el centro rojo, lleno de sangre nueva; mira, hermano, aquellos cuatro árboles que le saludan a despecho del viento matinal que intenta doblegarlos y que sólo consigue darles más gracia – gallardía. ¡Ese cielo es un prodigio, hermano! ¡Ora al Sol de tu raza, ora a la Naturaleza pura de la selva; loa al pintor que, lejos del mundo frágil, va al corazón de la montaña como un peregrino y sólo impregna su paleta de vigorosos paisajes soberbios é inmortales!

—¿Te gusta la técnica del pintor?

—¿Quién habla de técnica? ¿Quién te mete *Cerdón* a hablar necedades? ¿Qué es técnica? La técnica es un lenguaje adquirido, una simple cuestión convencional. Busca, ante todo, el alma, el pensamiento, la personalidad del artista. Cada uno tiene su arte, cada uno tiene su temperamento. Cada uno tiene su técnica. Yo odio, hermano, la Academia, como odio la Universidad y odio todo lo que es cadena, límite, barrera, cárcel. ¡Libertad, *Cerdón*! ¡El artista ha de ser ante todo un libre, supremamente libre! ¡No hay arte sin libertad, an hay vida sin libertad, no hay amor sin libertad! La técnica no puede ser una ley universal; aquello sería absurdo. La técnica sólo puede ser la modalidad, el tono de la voz, la manera de expresarse. ¿Cómo quieres que todos hablen en el mismo tono y usen las mismas frases? Este artista tiene una técnica suya, personalísima. Aquí juega con la espátula, allí define un contorno delicado, sobre este paisaje arroja violentamente un puñado de color. Es fuerte, brutal, selvático, duro, agreste, audaz, libre; ¡bien loado sea!

Yo no quiero saber si eso está de acuerdo con las Academias; yo no quiero sino que me de una sensación, que me sugiera nuevas ideas, que me haga pensar, que me conmueva y emocione. Ante[s] la línea académica era la base del arte pictórico ¿Has visto a los italianos? Puros, definidos, elegantes, lineales. Pues bien: eran plásticos,
casi ópticos. Te digo que la impresión del arte clásico concluía en la retina; así como el verso era simple cuestión, con frecuencia, de sonidos y de simetría; hoy no; hoy hay que sugerir estado de alma, y la línea ya no sugiere sino en la caricatura.
La línea recrea la vista. Para conmover el alma hay que buscar sombras, luces, tonos, valores abstractos... ¿Nunca has visto cuadros de grandes artistas modernos mal dibujados y, sin embargo, geniales? Eres torpe, Cerdón. Escucha lo que dice
Ascanio, un crítico joven sobre este asunto, refiriéndose a esa admirable "Casa Encantada" de la selva: "*Mi casa encantada* logra producir la sensación perseguida por el artista mediante el empleo de una técnica especial: dar la sensación de fuerza, de lujuria, de exuberancia de la selva mediante toques groseros de pintura. A la exuberancia de la Naturaleza, corresponde una exuberancia material de color. Lo carnoso vegetal del bosque expresado por lo carnoso *material* de la pintura. Cantidad por cantidad. Y destacándose de entre esa extraña naturaleza untuosa y pesada, hecha con el chisguete más que con el pincel, una cabaña sobre la que malabarean los rayos purpurinos de un sol agonizante".

—¿De manera, *Asfodelo*?

—Te digo que este es un gran artista. Debemos estarle agradecidos. Nos ha hecha pensar. Este hombre será un pintor notable, créemelo, hermano. El nos ha pintado los soberbios Andes trágicos y las eternas cosas. Este es el pintor de las cumbres, de la noche, de los árboles milenarios; del dolor silencioso; este es el pintor de los cobres; él comprende el alma incomprensible de la Naturaleza, admirémosle con gratitud y sin restricciones… ¿Cómo se llama este gran pintor, hermano?

—Roura de Oxandaberro, *Asfodelo*.

—Sea loado. Y tú, *Cerdón*, ¿qué gestos tan estúpidos haces ante lo que no com-

prendes?… Tú, *Cerdón*, come, bebe, diviértete con la frivolidad de tu mundo pequeño y no comentes cosas trascendentales…

Abraham VALDELOMAR.

(Conde de Lemos)

Febrero de 1916.

Anexo 5.

Castillo, T. (1918, mayo). En viaje. Del Rímac al Plata. Valparaíso, Santiago. Los Andes. II. *Variedades*, (531), 433–436.

En viaje. Del Rímac al Plata.
Valparaiso. Santiago. Los Andes II.

Guiado por mi amable cicerone hoy al palacio de las Bellas Artes. Hermosa construcción, que con el anexo de la Escuela de Bellas Artes forma un esplendido conjunto, situado en el centro de una plaza de la que salen varias avenidas y hay un parque magnifico.

Bien se ve en todos los detalles de esta obra que ella ha tenido dirección experta e inteligente, y que si ha costado sumas enormes también ha resultado un monumento arquitectónico prestigioso para la metrópoli chilena y sus autores los señores Siegel y Geiger.

Dejo la Escuela y me concreto al Palacio. Desde que salvo los umbrales de mármol y la suntuosa reja de forja, un solo vistazo me basta para observar que ya pasaron para el arte chileno las recetas oleográficas de Mochi y su tradición banal ciociaresca. Un soplo de sano e intenso modernismo allí cunda. *La Ejecución de Valdivia* me resulta de un efecto más cromoso y falso que nunca. Me río con toda gana del señor Pedro Lira y sus elucubraciones históricas, pésimamente dibujadas y peor pintadas. Me enamoro hasta cierto punto de Valenzuela y de su brillante Esclava, pero donde mi entusiasmo se vuelve franco, rotundo es cuando veo el retrato del pintor francés Poittevin hecho por el chileno Plaza Ferrand. Alguna vez escribí sobre él desde Lima, aplaudiendo dos cuadros que hiciera para la casa del señor José Carlos Bernales, pero éste que aquí veo lo encuentro supremamente bueno, magistral, único. ¡Qué dibujo maravilloso, qué riqueza, jugosidad de pasta! Alguien me ha acusado de ser "turiferario de glorias ajenas". A mucha honra; prefiero eso a reventar de envidia en el hueco negro de olvido que una conducta archidespreocupada conocida de todos, otros se labraran…

Aplaudo o denigro con absoluta sinceridad cuando veo, sin pensar jamás en los provechos o perjuicios que ello me traiga. Así pues, también vuelvo a reír junto a este magnífico Plaza Ferrand pensando en las cursilerías que ciertos impresionistas dejaran en Lima, a su paso por ella, encontrando babiecas que hasta les dedicaran sendos partenones literarios. En el retrato de Plaza no hay colorinches verdes ni azules; hay austeridad extremada de tonos y detalles; pero ¡cuánta vida en los ojos del pintor mirando al modelo ausento, en esa mano pálida, fina, suspendiendo erecto, elegante el pincel! De esa tela corren mis pupilas a la obra capital del español, director de la Academia, Sr. Sotomayor, *Orfeo y las ninfas* —briosa, enérgica, tendenciosa a Roll y Sorolla— y que se detienen largamente ante el cuadro de Benedito, cuyo título demasiado campanudo, bibliográfico se me antoja simplificar: *El Suplicio del oro*.

Esa obra de Benedito, de la cual no es posible imaginar su belleza sin haberla visto y que en diversas ocasiones ha sido ya descrita, lleva fecha de 1904. Aún manténgome en deleitosa contemplación delante de ella, cuando mi cicerone me señala otra pintura fronteriza del propio autor, de fecha 1906. Y prorrumpo en exclamaciones de sorpresa y duda, porque el segundo lienzo Barbería holandesa, no tiene absolutamente nada del estilo suelto, robusto, elegante, tan peculiar del pintor valenciano. Es una pintura negra, sobada, dura, sucia, casi de iluminador fotógrafo. Deseoso de salir del enigma resuelvo consultar á un señor de gafas que escribe en el fondo de la sala.

–Señor, le digo respetuosamente, ¿No habrá equivocación en haber catalogado por cuadro de Benedito aquella innoble Barbería que quizás pertenezca al pincel "académico" del señor Lira?

El hombre de las gafas se incorpora, abre tamaños ojos y temblando casi de furor me responde:

–Sepa usted que aquí, a Santiago, han venido los artistas y críticos más grandes de la tierra y a ninguno, ninguno, excepto a usted se le ha ocurrido tamaño despropósito. Sepa que aunque yo no haya salido jamás de Chile, por este solo cuadro, que es muy legítimo del valenciano Benedito, voy a escribir…

–La historia Jieneral, clínica de las Bellas Artes… en setecientos tomos ¿no es cierto? Pues señor está usted algo atrasado de noticias: en mi tierra, hace muchos años, hay quien sobre tal tema ya le ganó el tirón —le interrumpí— dándole las espaldas, sospechando se me venía encima un tequendama formidable de inepcias intuitivas.

A los cuadros buenos señalados hacen honrosa compañía: un óleo, Capricho, de Polly; un pastel de Luiguini, la acuarela enorme y vigorosísima, Un interior, de Max Uth; Canción de la tarde de Guinier; Ultimos rayos del peruano Alberto Lynch; La limosna del andaluz Gonzalo Bilbao y el soberbio retrato de Schawger por Boldini. De las esculturas apunto: La miseria de Ernesto Concha, Niño tímido de Gonzalez, Horacio de la señora Matte.

Una mañana hermosísima de sol hago la visita ritualista a Santa Lucía. Dicho paseo, como todo en Santiago, ha recibido transformaciones notables. Pienso que algo parecido a esto pudimos tener en Lima con San Cristóbal. Se objetaría la cuestión del agua; sin embargo, Santa Lucía fue tan desprovisto de agua, al igual que nuestro cerro famoso. Y al San Cristóbal de Santiago, tan calvo, seco y alto como su homónimo limeño, se preparan a transformarlo ahora en sitio de frondas a la par que Santa Lucía. Prueba, pues, que la dificultad del agua no es tan insalvable; que lo que falta en la capital del Rímac es iniciativa, voluntad y lo que sobra disertadores y "sabios". Mientras en Bolivia, Chile y Argentina progresan "de hecho", nosotros todavía seguimos discutiendo "cómo progresaremos". La última transformación que se hará en Lima será precisamente aquella que debió ser la primera y hace mucho tiempo, la de la fea casona donde reside el gobierno de la república, donde aun se dan fiestas y por ironía se llama todavía "palacio". Nuestro San Cristóbal pudo ser un sitio estupendo de recreo y lo único que supimos hacer de él fue otra ironía, un fuerte… Lo más bello de Santa Lucía no es en mi concepto sus remedos del Cintra lisboeta, y el Bóboil florentino, es el panorama de Santiago, panorama bellísimo dominando el valle del Aconcagua y los Andes lejanos.

A la verdad que Santiago no ha tenido mucha suerte con sus escultores y monumentos ¡Vaya con la colección de mamarrachos que podía juntarse! Haré sin

embargo la salvedad del grupo a Benjamín Vicuña Mackenna, de gran línea decorativa, concepto feliz, altísimo; otro tanto digo de los monumentos que con motivo del centenario de la independencia obsequiaran las colonias alemana e italiana. Pero Santiago no tiene una nota escultórica de la categoría de nuestro 2 de Mayo ni Bolognesi (prescindiendo de la estatua se entiende). En eso sí que le lleva Lima "chico" y creo justo consignarlo.

La vida social de Santiago se considera completamente muerta durante los meses del verano. Hay intenso tráfico de coches y autos y no obstante puede asegurarse que están ausentes millares de habitantes. Me contraigo desde temprano a observar cuanto sucede en ellas. Anoto particularmente la esmerada, prolija limpieza matinal callejera. Mucha manguera y chorros potentes de agua por todas partes. Nada de papeles ni basuras por el suelo; nada de criadoras anchas, enmantadas, llevando mercado a los hogares en atados de trapos inmundos. Esmero y prolijidad también en el arreglo de las tiendas de comestibles, frutas y flores, a la par que Europa, en presentación y calidad. Advierto gran número de librerías. El sobre–rótulo tan usual de París —*vient de paraitre*— lo veo aquí frecuentemente. Se vocean infinidad de periódicos y revistas con densa lectura en densas páginas por diez centavos. Algo diverso del Cusco y Cochabamba, se comprende, que por igual dinero, sólo me daban una hoja con noticias de la salud del señor prefecto del departamento o del señor presidente de la república. "Caras y Caretas" de Buenos Aires se pregona a la par que "Sucesos", "Zigzag", "Familia", revistas del país; *Variedades* de Lima es el único periódico peruano que se exhibe a la venta en Chile, pero sólo alcanza hasta Antofagasta. Los muchachos vendedores de periódicos acostumbran anunciarlos en forma curiosa, suprimiéndoles sílabas enteras del nombre; así el "Mercurio" resulta "Cúri" el "Ferrocarril" "Carrí", "Ziz–Zag", "Zá".

El público disfruta de un servicio de tranvías abundante, con asientos de primera y segunda clase. Se cuentan 32 líneas. Los carros y sus direcciones se especifican por números. No hay conexiones ni paradas obligatorias. Las detenciones del carro se verifican a petición del viajero. La policía correctísimamente uniformada y con personal

culto, experto atiende al movimiento callejero, siendo obedecido por todos. A propósito, se me refiere el caso de una dama de la aristocracia que ocupando su carruaje lujoso, propio, por causa de un simple ademán de desobediencia de su cochero, es invitada por el policía a descender, tomar otro coche público para llevar le suyo con el auriga a la intendencia. En cierto país de exclusivas oratorias y arrevesamientos que yo conozco el policía estaría todavía en prisión, purgando su "torpeza" de haberse hecho respetar como autoridad y el auriga de la gran dama, precisamente por la contraria —es decir por irrespetuoso con la autoridad— estaría ascendido a comisario con pretensiones ya quizá de ser coronel o embajador.

El alcoholismo —una de las plagas de Chile— tiende a ceder en las clases populares, mediante multas e impuestos fortísimos. Alguien me dice que con tales medidas restrictivas sólo se ha conseguido que el roto ya no se embriague individualmente solo y una vez por semana sino que se embriague colectivamente en familia todos los días. Ignoro si esto será cierto, pero lo efectivo es que ya no se ven beodos en las calles, como antes; que los bares y bebederos son escasos. Un bar conocidísimo de Santiago ha tenido que convertirse en club y aún gravar su alquiler mensual con 2000 pesos de amento para lograr salida a una calle que lo ponga aparentemente a tres cuadras de distancia de determinada iglesia según las ordenanzas.

Los grandes teatros se hallan actualmente cerrados. La vida mundana y elegante se ha trasladado íntegramente a Villa del Mar y multitud de residencias veraniegas; sin embargo, no faltan siluetas interesantes que ver, aunque fugazmente entre dos llegadas de trenes. Aquí al igual que en cualquier ciudad del mundo existen quienes sigan con rigorismo exagerado las modas, pero en general, hombres y mujeres, visten seria y sencillamente, lo contrario que entre nosotros, donde la mayoría se cree obligada a empaquetarse según el último figurín, poniéndose en ridículo, desde que a veces si resulta armonía, únicamente lo es por el color del rostro del empaquetado y el matiz prieto de chancaca de la calle. Es cosa fácil para todos el vestirse, pero es obra difícil y de muy pocos el saber vestirse bien. Y ello no se resuelve con "plata", se resuelve con el gusto, la educación, particularmente con aquello que no tenemos todos, estética

corporal. El ignorar estas perogrulladas hace que el huachafismo sea planta tan frondosa, exuberante en las márgenes del Rímac.

Tengo la manía de la sinceridad y ello me obliga a observar también los defectos de la vida santiaguina, a la par que sus bellezas. Consigno pues las maneras de un tanto rudas, groseras de las gentes. En las tiendas no cabe hacer dos preguntas, una debe ser suficiente. Me acuerdo de los tenderos bolivianos y ante la verba insolente breve, gangosa, media mascada de sus congéneres santiagueños, casi extraño la letanía interminable, monjil, dulzona de aquellos al pretender desvalijarme el bolsillo. Porque de eso se trata en el fondo y en ello son famosísimos, maestros de cartel estos chilenos. Les favorece su moneda, que con el pretexto del "cambio" se altera su valor en forma escandalosa y arbitraria. Debido a tal circunstancia resultan incongruencias asombrosas. Alojarse en el Savoy–Hotel, palacio que ha costado millones, vale menos por ejemplo que hacerlo en la posada paupérrima del Sudamericano de Los Andes. Desayunarse en el primero cuesta ochenta centavos, ¡en el segundo tres pesos!

La empresa del expreso Villalonga, concesionaría del tráfico ferroviario entre la Argentina y Chile, es quien da el record en eso de explotar al viajero. Comienza por expedir sus boletos caprichosamente, en libras esterlinas, que no es por cierto moneda de ninguno de los países que recorre y ni siquiera se toma el trabajo de consignar en ellos tal precio. Por el pasaje de Santiago a Mendoza un recorrido de 300 kilómetros, que se hace en 12 horas diurnas —no comprendiendo ningún servicio de cama— cobra la empresa Villalonga 10 esterlinas, mientras la Railway, de Oruro a Antofagasta, recorrido de 900 kilómetros, que se hace en un día íntegro y dos noches —en consecuencia, incluido el servicio de dos camas— vale 64 pesos bolivianos, escasamente 5 libras. La altura sobre el nivel del mar de una y otra línea son casi semejantes y ambas de trocha angosta. Creemos que una vez terminado el ferrocarril de Jujuy a Uyuni —poniendo en relación directa La Paz y Buenos Aires— la empresa explotadora del Ferrocarril Trasandino tendrá un competidor formidable y desaparecerá el "Degolladero–Hotel" de Los Andes y rebajará sus pasajes.

Santa Rosa de los Andes es la última población chilena importante del valle del

Aconcagua. Población netamente serrana, lleva el sello melancólico característico de todas ellas. Por las anchas polvorientas calles apenas se ven transeúntes. Su parque central con un pobre monumento a San Martín parece un cementerio. Bajo un emparrado y al lado de un tapial veo a una mujer chupando mate, primera escena de la serie que espero encontrar a través de las villas y campiñas argentinas a las cuales llegaré muy pronto…

Teófilo CASTILLO.
Santiago, de Chile. Febrero de 1918.