

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia del Arte III
(Contemporáneo)



VÍNCULOS ARTÍSTICOS ENTRES ESPAÑA Y PERÚ (1892-1929) : ELEMENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO NACIONAL PERUANO

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Fernando Villegas Torres

Bajo la dirección del doctor

Jaime Brihuega

MADRID, 2013

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO



**VÍNCULOS ARTÍSTICOS ENTRE ESPAÑA Y PERÚ
(1892-1929). ELEMENTOS PARA LA
CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO NACIONAL
PERUANO**

DIRECTOR:
JAIME BRIHUEGA

DOCTORANDO:
LUIS FERNANDO VILLEGAS TORRES

Madrid, 2013

Índice

Dedicatoria	9
Agradecimientos	11
Introducción	13
PINTURA	
Capítulo I: Breve contexto cultural de la pintura peruana	27
I.1.A.-La escuela cuzqueña frente al modelo ilustrado	27
I.2.B.-El viaje de estudios a Europa	29
I.3.C.-La enseñanza particular de pintura en Lima	31
I.4.D.-El problema de la institucionalidad: la academia	32
I.5.E.-Los Concursos de Pintura y Escultura Concha y su academia	33
I.6.F.-La Escuela de Bellas Artes (1919)	35
I.7.G.-Exposiciones de pintura	36
I.8.H.-El contexto cultural en las primeras dos décadas del siglo XX	38
II.8.I.-Estilos artísticos en la plástica peruana	40
Capítulo II: Primeros impactos del Arte Español sobre la pintura Peruana	43
II.1.-Antecedentes de las relaciones del arte español con el peruano: Ignacio Merino y Ramón Muñiz	46
II.2.-Mariano Fortuny y su influencia en el arte peruano	51
II.3.-Teófilo Castillo y su viaje a España Paisajes e interiores con historia y la generación del 98	58
II.4.-Buenos Aires, capital efectiva de Sudamérica	69
Capítulo III: Primeros indicios de modernidad en la pintura peruana	73
III.1- El pintor moderno Carlos Baca Flor y su vinculación con los artistas españoles	73
III.1.A.-Entre París y Roma	80
III.1.B.-Baca Flor, primer pintor moderno del Perú	87
III.2.-El Taller de Pintura al aire libre de la Quinta Heeren (1906-1916)	98
III.2.A.- Los inicios del Taller de Pintura	99
III.2.B.-Pintura al aire libre Jardines, paisajes de la playa y elementos rocosos	103
III.2.C.- El tema precolombino y su inclusión como objeto artístico	107
III.2.D.-El fin del taller de pintura de la Quinta Heeren	109
III.3.-La polémica en torno al paisaje impresionista o simbolista (1916)	115
Capítulo IV: El impacto de las vanguardias artísticas en el Perú	127
IV.1.-La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid (1915) y el Primer Salón de Otoño de Barcelona (1919)	131

IV 2.-Recepción de las vanguardias artísticas en la década de los años veinte	139
IV 2 A.-La ilustración gráfica y la joven generación peruana de artistas modernos	149
IV 2 B.- Crítica de arte desde el París: Felipe Cossío del Pomar y César Vallejo	156
IV.2. C.- José Carlos Mariátegui y la vanguardia artística peruana	163

**Capítulo V: Sabogal, Pantigoso y Quizpez Asín:
propuestas distintas de pintura peruana
en la década de los años veinte** **177**

V.1.- José Sabogal y la pintura de Ignacio Zuloaga y Hermenegildo Anglada-Camarasa	177
V.1.A.- La Exposición del Casino Español (1921)	188
V.2.- José Sabogal y Carlos Quizpez Asín, dos propuestas distintas de vanguardismo peruano	196
V.3.-Domingo Pantigoso, alternativa del arte peruano	201
V.3.A.-El Ultraorbicismo y la Exposición realizada en Puno	208
V.3.B.-Buenos Aires, Montevideo, Potosí (1924) y La Paz (1925)	210
V.3.C.-Las Exposiciones realizadas en Lima (1926 y 1927)	215
V-3.D.-París: Asociación Paris-Amérique Latine (1927) y Madrid: La Exposición del Círculo de Bellas Artes (1928)	221
V.4.-Sabogal y Pantigoso, dos propuestas distintas sobre el indio y el Perú	229
V.4.A.- Xilografías: propuestas vanguardistas de Sabogal y Pantigoso	237

Capítulo VI: La presencia de pintores españoles en Lima durante las tres primeras décadas del siglo XX **243**

VI.1.-La escuela española: Velázquez, El Greco y Goya	247
VI.2.-Artistas españoles mencionados en las revistas ilustradas peruanas	256
VI.3.-Pintores y dibujantes españoles en Lima	263

Capítulo VII: Artistas formados en el extranjero y su vinculación con España **289**

VII.1.- La pintura de Carlos Quizpez Asín (1916-1925)	289
VII.1.A.-Sus estudios iniciales y las exposiciones en el medio limeño	290
VII.1.B.-La exposición colectiva: Morey, Goyburu y Quizpez Asín (1920)	293
VII.1.C.-Los primeros años en Madrid 1921-1923	296
VII.1.D.-Estudios en la Escuela de Bellas de San Fernando de Madrid	310
VII.1.E.-Exposición en el Ateneo de Madrid (1925)	319
VII.1.F.-Retorno al Perú	329
VII.-2.- César Moro (Alfredo Quizpez Asín) y Carlos Quizpez Asín	332
VII.-3.- Isabel Morales Macedo, pintora peruana en San Fernando	346

ESCULTURA

Capítulo VIII: Breve contexto de la escultura peruana	355
VIII.1.-La escultura en el 900, la formación de la escultura nacional	355
VIII.1. A.-Gaspar Ricardo Suárez, de escultor a restaurador de obras de arte	356
VIII.1. B.-La Escuela de Artes y Oficios y sus alumnos	359
VIII.1. C.-Luis Agurto, escultor modernista	362
VIII.1. D.-Concursos y exposiciones de escultura nacional	365
VIII.1. E.-La escultura religiosa y funeraria	368
VIII.1. F.-El tema nacional en la escultura del 1900	372
VIII.1. G.-David Lozano: el artista autodidacta y el triunfo de la escultura nacional	377
VIII.1. H.-El Monumento de Manco Capac	383
Capítulo IX: La presencia de escultores españoles en Lima durante las tres décadas del siglo XX	389
IX.1.-El Monumento a Bolognesi (1905)	391
IX.2.-Recreando imaginarios: el general José de San Martín	396
IX.2.A.-El Monumento a San Martín	401
IX.2.B.-De San Martín a Leguía: Del prócer de la independencia al fundador de la <i>patria nueva</i>	408
IX.3.-El regalo de la colonia española por el Centenario de la Independencia peruana: el Arco Neomorisco	412
IX.4.-Escultores españoles activos en Lima	413
IX.4.A.-Las esculturas del Parque Universitario, baluarte del hispanismo (1922-1931)	416
IX.4.B.-El Monumento a los españoles caídos en la guerra de la independencia de 1821 y el Dos de Mayo de 1866	425
IX.4.C.-Manuel Piqueras Cotoí y el Salón Neo-peruano (1924), la propuesta conciliatoria a través del arte	433
IX.4.D.-Los discípulos de Manuel Piqueras Cotoí en la Escuela de Bellas Artes de Lima	436
IX.4.E.-Ramón Mateu y su obra en el Perú	445
IX.5.-Recreando imaginarios 2: Francisco Pizarro y su Capilla en la Catedral de Lima (1928)	451
Capítulo X: El Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)	465
X.1.-Eventos y actividades culturales en el Pabellón	471
X.2.-Sección arqueología e historia natural	478
X.3.-Sección de Minería y el proyecto mestizo de José Sabogal	481
X.4.-Sección Textil y el proyecto indianista de Domingo Pantigoso	484
X.5.-El Pabellón del Perú y el proyecto peruano mestizo de Manuel Piqueras Cotoí: del mestizaje al hispanismo criollo	489

X.6.-El hispanismo del Pabellón Peruano	498
Conclusiones	509
Bibliografía	529
Descripción de los fondos de archivos analizados, Museos y sus siglas	529
Relación de publicaciones periódicas consultadas	529
1.- Bibliografía del Período	531
1.1 .-Libros, monografías y catálogos de exposiciones (1850-1929)	531
1.2.- Artículos en periódicos, revistas y materiales inéditos de archivos por orden alfabético(1860-1929)	533
1.3.- Artículos anónimos, por orden cronológico (1860-1929)	559
2.- Bibliografía específica posterior al período	572
2.1.-Libros, monografías y catálogos de exposiciones (1930-2013)	572
2.2.-Artículos en publicaciones periódicas y materiales inéditos de archivos por orden alfabético (1930-2013)	582
2.3.-Artículos anónimos posteriores al período por orden cronológico (1930-2013)	587
2.4.-Artículos en libros y catálogos de exposiciones (1930-2013)	588
Cronología de la vinculación entre artistas españoles y peruanos entre 1855 y 1929	595
Apéndice de obras y fotografías	611
Apéndice documental	651
1. Bases para el concurso del Monumento a Bolognesi	651
Teófilo Castillo	653
2. Catálogo de la primera exposición de pintura de los discípulos del Sr. T. Castillo, 1906, (ATC)	653
3. Catálogo de la segunda exposición de pintura de los discípulos del Sr. T. Castillo, 1907, (ATC)	654
4. Las obras expuestas por el catalán Roura Oxandaberro, 12 de febrero de 1916 en las Salones de la Filarmónica	655
5. Exhibición <i>Varios Estudios</i> del argentino Suetozar Franciscovich, en la Casa Brandes, febrero 16, 1916	656
6. Catálogo de la exposición venta de la colección de Teófilo Catillo, abril 1920, (ATC)	657
Carlos Quizpez Asín	658
7. Oficio de Swayne Mendoza al	

Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 20 enero 1923, (AMREP)	658
8. Oficio de Swayne Mendoza al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 21 febrero 1923, (AMREP)	659
9. Oficio de Swayne Mendoza al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 28 abril 1923, (AMREP)	660
10. Carta de la Subsecretaría de Fundaciones y Beneficios-Doctores al Director de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, Madrid, 1 marzo 1923, (AASF)	661
11. Carta de Miguel Blay, Director de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid a Carlos Quizpez Asín, Madrid, 20 marzo 1923, (ACQA)	662
12. Carta de Jaime Colson a Carlos Quizpez Asín, 3 de julio de 1925, París, (ACQA)	663
13. Transcripción de la carta de Jaime Colson a Carlos Quizpez Asín	665
14. Carta del Director General de Bellas Artes al Director de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, Madrid, 20 agosto 1926, (AASF)	667
15. Carta de Eduardo Leguía al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 1 julio 1926, (AMREP)	669
16. Catálogo de la exposición de Carlos Quizpez Asín en el Ateneo de Madrid, del 12 al 30 de diciembre de 1925, (ACQA)	670
 César Moro	671
17. Catalogue Quelques peintres de l'Amérique Latine, Cabinet Maldoror, Hôtel Raventein, del 6 al 17 de marzo 1926, Bruselas, (ACM)	671
18. Catálogo de la exposición de César Moro y Jaime Colson en la Société Paris Amérique Latine, París, del 10 al 16 de marzo de 1927, (ACM)	672
 José Sabogal	673
19. Relación de obras de la exposición <i>Impresiones del Ccoscco</i> (AJS) del 15 al 20 de julio en el Salón Brandes, Lima	673
20. Relación de obras de la muestra de José Sabogal en el Casino Español del 18 al 31 de julio, 1921, Lima, (AJS)	674
21. Relación de obras de la exposición de José Sabogal en el Museo del Estado de Guadalajara, Jalisco, del 1 al 13 de abril de 1923, México, (AJS)	675
22. Relación de obras de la exposición de José Sabogal en la Sociedad Amigos del Arte, Sala I y II del 7 al 17 de septiembre de 1928, Buenos Aires, (AJS)	676

Manuel Pantigoso	678
23. Catálogo de la exposición de Pintura de Manuel D. Pantigoso, Estudio Fotográfico Max T. Vargas, 28 julio 1919, Arequipa, (ADP)	678
24. Catálogo de la exposición de Pintura Masias-Pantigoso, Impresiones del Cuzco, Puno y Arequipa, Estudio de Arte Vargas Hnos., del 2 al 12 de marzo 1921, Arequipa, (ADP)	679
25. Catálogo de la exposición de Pantigoso, Estudio de Arte Vargas Hnos., del 27 mayo al 10 de junio 1922, Arequipa, (ADP)	680
26. Catálogo de la exposición de Pantigoso, Universidad San Antonio de Abad, del 1 al 8 de abril 1923, Cuzco, (ADP)	681
27. Catálogo de arte cuzqueño exposición de Manuel Domingo Pantigoso, Salón Chandler, del 3 al 8 de noviembre 1924, Buenos Aires, (ADP)	682
28. Catálogo de arte cuzqueño la exposición Pantigoso, Palacio del Libro, del 1 al 6 de diciembre 1924, Montevideo, (ADP)	683
29. Catálogo de la exposición de Pantigoso, Salón de Actos del Consejo de la Prefectura, del 15 al 22 de junio 1924, Puno, (ADP)	684
30. Catálogo de la exposición de Pantigoso, Salones del Colegio Nacional Pichincha, del 4 al 8 de agosto 1924, Potosí, (ADP)	685
31. Catálogo de la exposición de arte americano de Manuel Domingo Pantigoso, Ateneo de la Juventud, del 20 al 25 enero 1925, La Paz, (ADP)	686
32. Catálogo de la exposición Pantigoso, Calle de Belén 1012, del 16 al 24 de junio 1926, Lima, (ADP)	687
33. Catálogo de la exposición Pantigoso, Galerie Lafayette, 12 de mayo 1927, Lima, (ADP)	688
34. Catálogo de la Exposition d'Art Péruvien Domingo Pantigoso, Association Paris-Amérique Latine del 20 de noviembre al 3 de diciembre de 1927, París, (ADP)	689
35. Catálogo de la exposición de arte peruano Domingo Pantigoso, Círculo de Bellas Artes, 17 al 31 de marzo de 1928, Madrid, (ADP)	691
36. Manuscrito <i>Nuestros pintores</i> de Ernesto More, París, 1927, (ADP)	692
37. Transcripción del manuscrito <i>Nuestros pintores</i> de Ernesto More, París, 1927	696
38. Relación de obras de la colección de pintura española de la Casa Bou, de enero de 1929	698
39. Veintidós documentos sobre el <i>Monumento a los españoles caídos en la Guerra de la Independencia de 1821 y el Dos de Mayo de 1866</i> (AMRE)	699
Resumen en inglés	729

A mis padres Humberto e Hilda, mis fortalezas, gracias por todo su amor y sacrificios. Ellos me enseñaron a querer al Perú. A mi hermana Rocío para recordarle las enseñanzas de nuestra querida abuela Jesús: la perseverancia.

Agradecimientos

Una tesis es producto del trabajo no sólo del que escribe, sino también del apoyo de muchas personas que en el camino ayudaron de distintas maneras en la realización de la investigación. En primer lugar, quisiera agradecer a mi tutor, Jaime Brihuega, su confianza en mi trabajo, sus valiosas sugerencias a lo largo de la investigación y que me haya dado la oportunidad de aprender con él.

Un especial agradecimiento a mi familia: a mis padres, Humberto e Hilda, a quienes va dedicada esta tesis, y a mi hermana, Rocío Villegas. A ellos por ayudarme desde la distancia y por sus infinitas muestras de afecto. Quiero expresar mi agradecimiento a la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) por otorgarme una beca para realizar estudios de doctorado entre septiembre del 2008 a septiembre del 2012.

Muchas gracias por la revisión del borrador de la tesis y sus sugerencias a mis amigos Mariela del Castillo, Peter Rogiest, Isabel Corrochano, Stella Ramos y Manuel Viera de Miguel. También agradezco su amistad y su apoyo para hacer realidad este trabajo a Juan Álvarez Vita, Cristóbal Aljovín, Martha Barriga, Ramón Mujica, Alfonso Castrillón, Luis Eduardo Wuffarden, Haru Heisiki, Armin Mobarak, Valeria Nieto, Eduardo Vernal, Igor Balarín, Ángel Serrano, Paul Aerts, Luis Ramirez, Liliana Villanueva, María Eugenia Yllia y José Enrique Torres.

Mis más sinceros agradecimientos a las personas que me facilitaron el acceso a la investigación: Néstor Quispez Asín, Manuel Pantigoso, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Juan Manuel Bonet, María Ponce de León, Francesc Fontbona, Guillermo de Osmá, José Luis Cobreros, Víctor Peralta, María Concepción García Saiz, Ana Zabía de la Mata, Cecilia Maurice de Silva, Pedro Favaron, Rosario Arias Quincot, César Arias Quincot, Indiana Castillo, Aitor Castillo, Pablo Sebastian, Ricardo Ramón Jarne y Wilfredo Rincón. Quiero dar las gracias, además, a los representantes de las siguientes instituciones por su colaboración siempre eficaz: Yolanda G. Bisso Drago Jefa del Archivo de Relaciones Exteriores, Luisa María Vetter Parodi, Gerardo Moreno y Dora Rubio del Ministerio de Cultura del Perú, Isidro Hernández de Tenerife Espacio de las

Artes, Domènec Ferran i Gómez del Museu de Terrassa y Ángeles Vian Herrero y Amelia Valderde González directora y subdirectora respectivamente de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Introducción

La presente investigación tiene como objetivo establecer una vinculación cultural e ideológica entre las artes española y peruana –en concreto, la pintura y la escultura– en el período comprendido entre los años 1892 y 1929. Aunque éste constituye el interés central de la investigación, en los capítulos dedicados a la pintura, se mencionan a modo de introducción los casos de los pintores Ignacio Merino y Ramón Muñiz, quienes, activos desde mediados del siglo XIX, fueron pioneros en el establecimiento de un vínculo artístico entre España y el Perú; asimismo, en el ámbito de la escultura se ha estudiado al primer escultor académico peruano, Ricardo Gaspar Suárez.

Por encima de puntos de vista basados exclusivamente en los estilos artísticos, la metodología elegida privilegia la correspondencia de los artistas peruanos con la pintura y escultura española contemporáneas a ellos. Por ello, a lo largo del texto se pueden encontrar desde alusiones a la pintura histórica más propia del siglo XIX, como temas de casacón, costumbristas y paisajes, hasta obras correspondientes a los inicios del vanguardismo local que se dan en las tres primeras décadas del siglo XX: todas estas propuestas estéticas se desarrollan entre 1850 y 1929 y están presentes entre los artistas plásticos peruanos que engarzan con el arte español.

La escultura, tratada en los capítulos VIII y IX, aparece claramente diferenciada de la pintura. Los ejemplos recogidos son en su mayoría monumentos públicos: el enfoque que ha guiado su análisis subraya su conexión con los gobiernos peruanos que los erigieron y presta una atención especial a las épocas más relevantes, como el mandato de Augusto B. Leguía y su política exterior.

También se ha tomado en consideración a los escultores y pintores españoles activos en Lima, que realizaron exposiciones o contribuyeron en la enseñanza de las artes en el Perú, durante las tres primeras décadas del siglo XX.

La decisión de iniciar el estudio en 1892 responde a que, en ese año y encontrándose en Roma, el pintor peruano Carlos Baca Flor conoció a los artistas

españoles Miguel Blay y Francisco Pradilla. Además, durante el mismo período, los pintores Daniel Hernández y Teófilo Castillo se encontraban formándose en Italia y Francia, y serían ellos los encargados de desarrollar dentro de la pintura peruana la influencia del artista catalán Mariano Fortuny. Este estudio abarca hasta 1929, año de celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla: el Pabellón Peruano, al ser el resultado de la suma de los proyectos artísticos de varios artistas, tanto españoles como peruanos, nos ha permitido reflejar la vinculación artística existente entre los dos países, siguiendo el hilo conductor que guía la presente investigación.

Las relaciones del arte peruano con la construcción del nacionalismo criollo centralizado en Lima y excluyente del indio, además de su vínculo con España, supone el principal tema de la investigación desarrollada en las siguientes páginas, en las que se busca ver su alcance e implicación.

Como ejemplo ilustrativo de esta problemática, podemos remitirnos a un episodio histórico que recuerda José Francés en su *Año Artístico* de 1923. Hablando del embajador argentino Roberto Levillier y su estancia en España, a Francés no le sorprendía que el diplomático hubiese organizado una fiesta precisamente en Lima, ciudad a la que denominó como *la más española tal vez de todas las de América hispana* (Francés, 1924). En efecto, la fiesta consistía en una recreación con figuras vivas de los relatos incluidos en *Las Tradiciones* de Ricardo Palma y se había realizado con motivo de los desposorios de Edith Palma, nieta del tradicionalista, y el teniente Enrique Meunier, adjunto naval argentino.

Se escogieron ocho tradiciones que evidenciaban la influencia española durante los siglos XVII, XVIII y XIX: *Motín de limeñas*, *La Perricholi*, *Dónde y cómo el diablo perdió el poncho*, *Una aventura de un virrey poeta*, *Beba, padre que le da vida*, *La camisa de Margarita Pareja*, *Capricho de Limeña* y el *Himno nacional*. Participaron en la celebración: Juan Bautista de Lavalle, como caballero de la orden de Calatrava en el *Montín de Limeña*; Felipe Cossío del Pomar, como el general San Martín de la tradición *El Himno Nacional*; Luis Sánchez Concha interpretó a Don Honorato de *La Camisa de*

Margarita Pareja; la Sra. María Olavegoya de Barreda, en el rol de virreina doña Ana de Borja condesa de Lemos de la tradición *Beba, padre que la da vida*; el virrey poeta príncipe de Esquilache fue personificado por Miguel Miroquezada; la señorita Clementina Basurco apareció como la Perricholi; Fernando Ortiz de Zevallos como el virrey marqués de Castelfuerte, y los oidores Bruno Vargas Buenaño y Luis Cuneo actuaron en la tradición *El Capricho de las limeña* (“Una gran fiesta...”, 1923:839-841). José Gálvez y Clemente Palma secundaron la idea de Levillier y el primero leyó un elogio a Ricardo Palma.

La fiesta virreinal coincidió con la edición definitiva de *Las Tradiciones* de Ricardo Palma por la Casa Calpe en España, realizada por su hija, Angélica Palma. En palabras de Francés, *revelaban a España la obra imperecedera del gran costumbrista (...) la obra, tan entrañablemente americana en su fondo, tan esencialmente española en su forma* (Francés, 1924:58-59). Francés destacó dos aspectos significativos del nacionalismo criollo peruano: por un lado, evidenció que la ciudad de Lima era la más cercana a España, mientras que por otro, asoció el costumbrismo con *Las Tradiciones* de Ricardo Palma. De esta manera, se puso de manifiesto el carácter de ficción fundacional (Sommer, 2007) de la obra de Palma en la construcción ideológica del nacionalismo criollo peruano. La fiesta fue significativa, ya que sus asistentes procedían de las familias limeñas de antigua tradición, enlazadas con los descendientes de la aristocracia intelectual: con *Las Tradiciones* se recreó un pasado glorioso vinculado al virreinato.

Se debe recalcar que uno de los objetivos principales de las artes peruanas en este período era la construcción de un arte nacional, que además integraba al arte español dentro de sus características tanto formales como ideológicas. Ahora bien, no se trataba de una copia de los modelos hispanos, asumidos sin una importante reelaboración ideológica, sino que la integración de estos modelos suponía en primer lugar el reconocimiento de un pasado común y en segundo lugar una apropiación de una parte de la historia, con el objetivo de crear un referente de identidad nuevo.

Resulta paradójico que, para buscar la identidad peruana, se recurriese a referentes españoles, porque parecería que la originalidad peruana, lo que la diferencia, estaría supeditada a prototipos españoles. No obstante, estamos de acuerdo con Hobsbawn cuando dice que la construcción de una identidad responde a la invención de una tradición común que sirva para legitimar a un grupo (Hobsbawn y Ranger, 2002). En materia artística, la sociedad peruana tuvo contacto con la metrópoli (España) como parte de un occidente periférico. En los modos y costumbres peruanas, las tradiciones españolas siguieron vigentes durante el siglo XIX, a pesar de la independencia política. También debemos tener en cuenta que los artistas que se formaron en las academias europeas durante el siglo XIX pertenecían en su mayoría al grupo criollo, descendiente de españoles. Estos factores hacen que la práctica artística peruana esté históricamente unida a modelos externos, evidentemente españoles, siendo este último un componente indispensable del arte nacional que se buscaba construir.

Rosenblum y Janson señalan los dos caminos que siguió el arte a finales del siglo XIX: en los países donde ya se habían dado tradiciones nacionales fue mucho más fácil que se desarrollara una esfera autónoma del arte, mientras que sucedió todo lo contrario con los pintores cuyos países, impregnados por sentimientos nacionales de identidad, buscaron por primera vez referentes propios. Este es el caso de España y el Perú, que vincularon identidad y propuestas artísticas. *Para la mayoría de los artistas occidentales, que trabajaban dentro de las tradiciones nacionales ya establecidas, la elección resultaba más fácil. Se decantaba por el arte* (Rosenblum y Jason, 1992:466). Latinoamérica, por su carácter *periférico*, debía resolver antes la cuestión de sus identidades nacionales, con propuestas distintas según las particularidades de cada país. La identidad buscada no se planteó de acuerdo con nociones importadas desde Europa, según el modelo moderno, sino que supuso la propuesta de una identidad local. Para ello, el paisaje fue el género preferido durante el siglo XIX y las iniciales décadas del XX: en México, el Perú y Argentina, principalmente, la búsqueda de la identidad nacional se dio a través del paisaje nacional, reconocible y cercano.

Una vez definido el tema de la investigación, pasamos a analizar cómo se han estructurado las siguientes páginas. En el primer capítulo se elabora una introducción a la pintura peruana del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX. El objetivo

principal de este estudio consiste en analizar los esfuerzos de estos años por establecer la institucionalidad de los centros culturales en el Perú, pues se pone de manifiesto cómo, a pesar de existir intentos por crear una Escuela de Bellas Artes, ésta no logró hacerse realidad hasta 1919. Esto se debe, en parte, a que el arte no formó parte de una política de Estado, sino que muchas veces estuvo supeditado a la simpatía del presidente de turno por un artista en particular, que una vez becado, tendría que quedarse sin el respaldo de su pensión si quien lo apoyaba había sido depuesto. Esta alarmante precariedad es una de las constantes del arte peruano durante el período estudiado. El contexto cultural favorecía la emigración de los pintores, y era habitual que su formación artística tuviera lugar en las academias de Europa. Por su parte, las exposiciones de arte se celebraron a menudo en locales comerciales, fuera de circuitos artísticos consolidados. Si hubo iniciativas en materia artística, éstas fueron realizadas por particulares como Adelinda Concha, quien propició la creación de concursos donde podían competir los artistas formados en el contexto local. Este espacio cultural, así como su Academia de Dibujo, motivó un amplio desarrollo de esta disciplina a finales del siglo XIX, antes de la fundación de la Escuela de Bellas Artes (1919), aunque la segregación entre los pintores emigrados y los locales que establecía su reglamento impidió que tuviera mayores proyecciones. Otro elemento a tener en cuenta es el desarrollo de la crítica de arte aunada a la prensa gráfica, tanto para la formación de los artistas como para el desarrollo del mercado local.

El segundo capítulo se abre con un breve exordio que pone de manifiesto cómo las relaciones con el arte español están presentes en el Perú desde temprano. Encontramos un ejemplo de esto en la obra del primer pintor académico peruano, Ignacio Merino que pintó el tema colombino durante la segunda mitad del siglo XIX y lo presentó en los salones franceses. También se menciona al pintor español Ramón Muñiz, quién radicó en Lima y que logró destacar en el género del retrato y la pintura de historia.

Los artistas peruanos que vivieron la Guerra del Pacífico (1879-1883) mostraron un gran interés en definir un arte nacional, inquietud que se manifiesta en la plástica especialmente con los siguientes temas: pintura histórica, costumbrista y paisaje. En el ámbito de la pintura, es imprescindible referirnos a la segunda generación de

académicos peruanos: Daniel Hernández, Teófilo Castillo y Carlos Baca Flor. El primero fue director de la recién fundada Escuela de Bellas Artes (1919), de gran importancia para el medio cultural peruano, y durante su aprendizaje en Italia, estuvo vinculado al círculo de pintores académicos afincados en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. En este grupo, destacan Francisco Pradilla y Ortiz, José Moreno de Carbonero y José Villegas Cordero. Teófilo Castillo, conocido por ser el más relevante crítico de arte peruano de principios del siglo XX¹, fue uno de los principales impulsores del hispanismo en las artes y compartió con Hernández el estilo del *fortunismo* que se dio en la pintura de casacón (escenas de género inspiradas en el siglo XVIII). Si Hernández evidenció una marcada influencia del pintor español Mariano Fortuny en su obra, tanto en el aspecto técnico como en el temático, durante su etapa de aprendizaje, Castillo, por su parte, desarrolló el tema de casacón de manera tardía, entre 1910 y 1920. Por todo ello, es un objetivo de primer orden para esta tesis explicar la influencia del pintor catalán en el medio americano, especialmente en la obra de estos dos pintores.

Hemos creído conveniente tratar con detenimiento el viaje de Teófilo Castillo a España entre 1908 y 1910 y la posterior publicación de sus crónicas, ya que este pintor cultivó las escenas de interiores domésticos con una arquitectura que contiene referencias históricas y una apropiación del lugar que se establecieron precisamente en su período español. Además, hay que mencionar su vinculación con el pintor Joaquín Sorolla: ambos fueron naturalistas y manifestaron un mismo interés por los interiores de la zona de Andalucía. En el caso de Castillo, el arte mudéjar fue la principal herencia que obtuvo del legado español, como puede verse tanto en sus escritos como en sus cuadros, aunque esto implicó el mantenimiento de la imagen exótica de España, construida a partir de una mirada orientalista. Esto no fue óbice para que el pintor también reflejara en sus obras otras partes de la península, como las ciudades castellanas de Burgos y Toledo.

¹ Teófilo Castillo ejerció la crítica de arte en *Actualidades*, *Ilustración Peruana* y *Variedades*. También escribió para *El Comercio*, *La Prensa* y *La Crónica*. Sus artículos no sólo estaban vinculados al arte, sino que insertaba temas sociales de la ciudad limeña o episodios de viajes, como los realizados al interior del país y a España. Sus escritos abarcan entre 1887 y 1922. Ver (Villegas, 2006).

Hacia 1912, la obra de Castillo adquirió un marcado interés nacionalista al adoptar como tema de su pintura la arquitectura de la ciudad de Lima, que convirtió en una especie de símbolo que vehiculaba la identidad nacional; más adelante, alrededor de 1916 descubrió la sierra y representó la cordillera del Huascarán. Ambas etapas, tanto la de la representación de la ciudad limeña como la de la sierra huaracina, comparten un mismo sentimiento relacionado con la generación del 98: la justificación del paisaje se encuentra determinada por su historia. De esta manera y simultáneamente, se distanció de los presupuestos impresionistas centrados en la búsqueda de atmósferas, luz y otros criterios meramente formalistas. Castillo compartió los sentimientos de los intelectuales españoles del 98: si los últimos habían perdido las últimas posesiones ultramarinas, el pintor peruano comprendió que Lima había sido superada por Buenos Aires, que la que fuera la *Perla del Pacífico* había perdido su antigua fama, siendo sustituida por la ciudad de la plata. La mirada de Castillo fue nostálgica y se centró en un factor histórico, aspirando a ser una apelación a la ciudad para que se recuperase, para intentar recordarle lo que había sido y ya no era en ese momento.

En una tercera sección, se analizan los principales referentes de modernidad producidos en el arte peruano a principios del siglo XX. Esta tesis defiende, por primera vez, que el primer pintor moderno peruano es Carlos Baca Flor: esta sección se inicia con el estudio de su obra y las propuestas que desarrolló desde 1895, en vinculación con las tendencias postimpresionistas. Un punto destacado es su relación con el pintor español Anglada-Camarasa y los nabis entre 1898 y 1904. En el contexto limeño, el Taller de pintura al aire libre de la Quinta Heeren (1906) fue la primera propuesta moderna, al introducir el Naturalismo como parte de la enseñanza. Su interés por la copia del natural de motivos como paisajes y naturalezas muertas rompió con el predominio del género retrato en el medio local. Para estas cuestiones, se revela como fundamental el estudio del paisaje y su introducción en la pintura peruana a partir de 1906. Esta tendencia, encabezada por el pintor Teófilo Castillo, estuvo preferentemente vinculada a un alumnado en su mayoría femenino.

El siguiente paso hacia la modernidad del arte peruano lo supuso la polémica surgida en 1916 en torno a tres muestras de artistas extranjeros: el italiano Aristodemo Lattanzi, el catalán José María Roura Oxandaberro y el argentino Suetozar

Franciscovich. Ésta, se centró principalmente en los dos últimos artistas se desarrolló en términos de Simbolismo *versus* Impresionismo, y contó con la adhesión o el rechazo a estos estilos de los críticos que tomaron partido.

En el capítulo IV, se analiza la recepción de la vanguardia local, para ver de qué forma en un primer momento el Cubismo y el Futurismo fueron asumidos como motivo anecdótico en sus apariciones en la prensa peruana. Hemos tenido en cuenta que, en los primeros años (1890-1920), la receptividad hacia las vanguardias artísticas fue bastante escasa. En efecto, en este período, encontramos en la prensa limeña de la época noticias sobre las vanguardias artísticas, pero en ellas se las descalificaba para evitar que los artistas peruanos siguieran sus criterios. Esta actitud puede corroborarse en los comentarios que suscitaron dos exposiciones de arte: la primera se celebró en Madrid con el nombre de Exposición Nacional de 1915; la segunda tuvo lugar en Barcelona, en el Primer Salón de Otoño de la Asociación Amigos de las Artes (1918). Ambas estuvieron en el origen de los comentarios del pintor y crítico de arte Teófilo Castillo que buscaban definir el tipo de arte español que debía ser tomado en consideración y el que no.

Durante la segunda década del siglo XX, aparecen los primeros intentos serios por definir las vanguardias en la prensa peruana. Se publicaron artículos sobre el Expresionismo alemán. Es importante la presencia de la compañía teatral rusa Duvan Torzoff, que hacia 1924 trajo a Lima en sus vestuarios diseños cubistas, cuyos dibujos fueron expuestos con el título de *estampas de arte ingenuo*. Pero, sobre todo, es necesario hacer mención de la influencia de los peruanos emigrados a Europa que escribieron sobre vanguardias, cuya contribución resultó fundamental. Tal es el caso del poeta César Vallejo o del pintor Felipe Cossío del Pomar, quienes ofrecían en las revistas ilustradas peruanas su opinión sobre el arte y los procesos creativos de París. Simultáneamente, en el contexto local, la crítica de arte ejercida por José Carlos Mariátegui fue esencial para apoyar la propuesta peruanista de José Sabogal, centrándose en un arte de ideas más que en una propuesta formal.

En este capítulo se estudia, asimismo, a los artistas jóvenes peruanos que manifestaron una mirada moderna basada en la influencia de la ilustración gráfica: ellos

podieron ver en las revistas extranjeras una serie de derivaciones de Simbolismo, Modernismo, Futurismo y Cubismo. Estos artistas, a quienes se llamó pintores decorativos, se dedicaron a ilustrar algunos artículos de las revistas ilustradas y portadas de libros. Su producción fue periférica, si la comparamos con la considerada *seria*, es decir, la realizada por Sabogal y sus discípulos en la Escuela de Bellas Artes de Lima.

En el capítulo V, se analiza la recepción de las vanguardias artísticas en el contexto local. En este caso, se pretende vincular la obra del principal representante de la llamada pintura *indigenista*, José Sabogal, con la producción artística de dos destacados pintores peruanos del período: Carlos Quizpez Asín y Domingo Pantigoso. Sabogal adaptó el Simbolismo en su construcción del estereotipo costumbrista, siguiendo la influencia de los pintores españoles Ignacio Zuloaga y Anglada-Camarasa. En esta etapa, el paisaje naturalista nacional cede ante el elemento figurativo, visto a través de la tipología costumbrista española.

La comparación de la pintura de Sabogal con la de Quizpez Asín nos permite ver el tipo de influencia que se estableció en su producción plástica. Cada uno adoptó una posición vanguardista distinta: la del primero es una posición conservadora, ligada estrechamente a la búsqueda de la identidad nacional; la propuesta de Quizpez Asín, ajena a la problemática de la identidad, buscó una respuesta formal pensada desde los presupuestos de la propia pintura. Tanto por la influencia en materia artística de Sabogal, como por el período madrileño formativo de Quizpez Asín se puede localizar una clara vinculación con la plástica española de esta etapa.

Un artista manifestó ser el pintor de la raza india: nos referimos al arequipeño Domingo Pantigoso. Sus primeros trabajos como paisajista cambiaron tras su paso por Cuzco. Sus pinturas eran una mezcla del arte indigenista con un lenguaje modernista influido por las revistas ilustradas. Pantigoso adoptó además ciertas características del Ultraísmo español y durante una época, basándose en esos postulados, propuso el Ultraorbicismo en sus obras. Hemos considerado oportuno analizar las similitudes y las diferencias que muestran Sabogal y Pantigoso en su interpretación y asunción del lenguaje moderno en su producción gráfica.

En el sexto capítulo o apartado, se toma en consideración la llegada de la pintura española a través de los artículos de las revistas ilustradas peruanas, preferentemente limeñas. En ese período, se defendía la existencia de características comunes con el arte español, aquellas que se sustentaban en la tríada formada por Velázquez, El Greco y Goya. En efecto, la pintura del siglo XVII, y especialmente la obra de Velázquez, jugó un papel fundamental para determinar la pertenencia a la escuela española. Además, hemos tenido en cuenta la contribución de los dibujantes y los pintores españoles que estuvieron activos en Lima durante las tres primeras décadas del siglo XX. Por último, hemos considerado necesario analizar la recepción de los artistas españoles que, aunque no estuvieron en Lima, tuvieron una presencia relevante en la prensa peruana. Todos estos factores dan muestra de cómo la validación de los artistas peruanos y su pertenencia a un modelo de identidad estuvo determinada por las características de los pintores pertenecientes a la escuela española.

En el capítulo VII, se aborda el estudio de los nexos existentes entre los artistas peruanos formados en el extranjero y España. Uno de los más representativos fue el pintor Carlos Quizpez Asín, por lo que hemos llevado a cabo un estudio detallado de su primer período formativo en Madrid, desde 1921 a 1926. Formado como ilustrador en las revistas limeñas, en Madrid supo adaptar su obra a las posturas ultraístas, como pudo verse en su exposición en el Ateneo de Madrid en 1925. Su hermano, César Moro (Alfredo Quizpez Asín), también estuvo vinculado desde París con el grupo que desarrolló la Figuración Lírica española, por lo que hemos considerado de interés establecer la diferencia entre la obra de ambos hermanos durante este período. Por otro lado, la pintora Isabel Morales Macedo mostró en sus obras la influencia de su maestro, Manuel Benedito, de la Academia de San Fernando, en la elaboración del retrato académico de gusto burgués.

En el capítulo VIII, abordamos la escultura realizada en el Perú durante las primeras décadas del siglo XX. Analizamos la obra del primer escultor académico, Ricardo Gaspar Suárez, y la del escultor modernista Luis Agurto, así como la de David Lozano, Benjamín Mendizábal y José Manuel Huertas. El tema nacional será una constante entre los escultores peruanos, como lo había sido para los pintores. Además, daremos a conocer la importancia de la Escuela de Artes y Oficios y los Concursos

Concha, instituciones donde los escultores nacionales pudieron desarrollar su obra. Nuestro estudio concluye antes de los años veinte porque a partir de 1919, con la fundación de la Escuela de Bellas Artes y la creación de los estudios de escultura dirigido por el español Manuel Piqueras Cotoí, se dio otro rumbo al campo de la escultura.

El capítulo IX versa sobre la escultura realizada en el Perú, especialmente en Lima, por escultores españoles. Se puede comprobar cómo la autoría de los monumentos que se erigen en los principales espacios públicos de la ciudad pertenece a artistas españoles. Tal es el caso del *Monumento a Francisco Bolognesi* (1905) de Agustín Querol, el *Monumento a San Martín* (1921) de Mariano Benlliure, el *Monumento a Bartolomé Herrera* (1922) de Gregorio Domingo, y el *Monumento a Hipólito Unanue* (1931) de Manuel Piqueras Cotoí. Estos dos últimos, situados en el Parque Universitario de Lima, son los que evidencian de manera más clara la unión entre el arte y la política propia de este período. También hemos tomado en consideración algunos proyectos que no llegaron a realizarse, como el *Monumento a los españoles caídos en la Guerra de la Independencia y el Dos de Mayo de 1866*. La escultura peruana, especialmente la monumental, está vinculada a la sustentación de discursos legitimadores del grupo social que los creó. Este aspecto ha sido uno de los principales intereses de la investigación, rastrear los discursos que, de alguna manera, dieron sentido a la creación de los monumentos. Los escultores españoles activos en Lima y su obra también son tratados en este capítulo; éste es el caso de Ramón Mateu y Manuel Piqueras Cotoí.

El último capítulo se puede considerar como una síntesis de lo tratado anteriormente, en relación tanto con la pintura como con la escultura. Muchos de los escultores españoles activos en el Perú y de los peruanos que tienen vinculación con España durante las tres décadas del siglo XX participaron en el Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). En él está presente la obra de Daniel Hernández, Isabel Morales Macedo, José Sabogal, Domingo Pantigoso, Manuel Piqueras Cotoí y Ramón Mateu, entre los más representativos, además de otros proyectos, como el de Carlos Quizpez Asín, quien quiso participar en el Pabellón,

aunque finalmente no pudo hacerlo. Se han analizado los proyectos artísticos que estuvieron vinculados con las obras de los artistas para poder entender la diversidad y complejidad del arte peruano en un momento en que se preocupó por definir su identidad. El Pabellón es el ejemplo principal de la obra realizada por artistas españoles y peruanos en colaboración y constituye su principal legado en la construcción de una identidad tan compleja como la peruana.

Esta investigación se ha servido de diferentes metodologías procedentes de la historia del arte y la historia. Siguiendo a Pierre Francastel, entiende que el objeto artístico es un objeto cultural inmerso en un diálogo con el pensamiento, los modos y costumbres de la sociedad que los creó (Francastel, 1981). Por tanto, el fin último de esta investigación es que este bien cultural recobre su significado último, aquél que le dio su creador y la gente que convivió con él. También se hace uso de la prosopografía, que contrasta el estudio de las historias individuales de los artistas con su contexto cultural, social y político, con el objetivo de construir biografías colectivas. Así, un estudio de los artistas que no tiene en cuenta toda su producción, sino únicamente la vinculada con España, nos permite trascender la historia individual y analizar a los grupos o élites culturales de los que estos artistas formaron parte (Stone, 1987). Este planteamiento está en relación con el análisis de Carlo Ginzburg cuando dice que las historias individuales pueden darnos información sobre hechos colectivos (Ginzburg, 1982). Aunque la idea principal que ha guiado la investigación es la de establecer las relaciones del arte peruano con el español, este tema nos permite además aislar algunas constantes en torno a la creación del discurso de identidad criollo. Por ello, la investigación se centra en estudiar el desarrollo del nacionalismo criollo presente en las artes peruanas, que se dio bajo una nueva mirada a inicios del siglo XX.

La tesis está dividida en dos partes: la primera está dedicada a la pintura y en ella se lleva a cabo el estudio individual de los pintores peruanos relacionados con artistas españoles, en concreto del período en el que establecieron una vinculación formal con sus pares españoles. También se tiene en cuenta la importancia del contexto cultural donde desarrollaron su producción: así, ha sido necesario tratar el impacto de la

modernidad, las vanguardias artísticas y la crítica de arte, que constituyen una parte de la investigación muy dependiente del contexto. En esta primera parte, se han tenido en cuenta los criterios de la historia del arte para el reconocimiento de estilos artísticos y lenguajes formales, que han sido comparados entre los plásticos peruanos y los españoles, para establecer sus influencias y correspondencias.

La segunda parte se ocupa de la escultura; a diferencia de lo visto en la pintura, no se centra especialmente en los escultores y sus biografías, sino en sus obras, especialmente, como ya hemos indicado, en los monumentos públicos que se les encargaron y sus vinculaciones con el contexto político. Esto nos permite reconstruir espacios y analizar su legitimación a partir de un discurso ideológico. Para ello, uno de los libros que nos ha servido de inspiración por su análisis de los objetos culturales artísticos y de su relación con el imaginario social y político, es el de Murilo de Carvalho, *La formación de las almas. El imaginario de la república del Brasil* (Murilo de Carvalho, 1997). No obstante, no sólo se ha tenido en cuenta el contexto político e ideológico, sino que el estudio de las obras de los escultores peruanos y los estilos en los que definieron sus obras también ha sido parte de la investigación.

En el último capítulo, se evidencia cómo los proyectos de cada artista están asociados a un trasfondo político. Así, sumamos al estudio de la pintura y la escultura el análisis de una arquitectura vinculada a la identidad criolla, que tuvo como principal componente el hispanismo. Es necesario subrayar que la dependencia de la escultura y la arquitectura respecto a la política en el arte peruano del período estudiado se ha hecho evidente a lo largo de esta investigación. En numerosas ocasiones, estas artes dependen de la construcción de imaginarios sociales y políticos, lo que no ocurre con la pintura, aunque ésta presente ejemplos puntuales vinculados a asuntos políticos. Generalmente, la propuesta pictórica es mucho más amplia y se encuentra relacionada con otros aspectos culturales.

Esta investigación recurre, especialmente, a las fuentes primarias: se han consultado los archivos familiares de los artistas estudiados (fotografías y cartas

personales), además de revistas y periódicos del período o los catálogos de las exposiciones de los diferentes maestros. En cuanto a las fuentes secundarias consultadas, éstas se han centrado en una consulta selectiva en torno a los temas de la investigación.

Capítulo I: Breve contexto cultural de la pintura peruana

Con la independencia de España, en 1821 el Perú se convirtió en un estado nacional. En materia política, tuvo lugar un alejamiento del modelo monárquico español a favor del republicano francés. El ideal del Estado-nación surgió como una prioridad en los nuevos estados latinoamericanos, para lo que fue necesario que recrearan sus imaginarios nacionales a través de su historia. Beneditt Anderson ha denominado a este fenómeno *comunidades imaginadas* (Anderson, 1993). Aunque a mediados del siglo XIX, con el gobierno del mariscal Ramón Castilla, hubo cierta inestabilidad política, en el caso del Perú se puede hablar de un Estado que controla su propio presupuesto y que seguía un camino viable, propiciado por la bonanza económica de las islas guaneras, importante emporio económico del Pacífico Sur. Fue un período efímero, como bien se conoce, de prosperidad falaz.

En materia artística, en el Perú hubo un lento abandono y una desestructuración de las relaciones que rigieron durante trescientos años la relación entre artistas e instituciones civiles y religiosas, como consecuencia de la Guerra de Independencia y de la fragilidad política y económica de la nueva república. Un ejemplo lo constituyen los talleres virreinales, que fueron duramente cuestionados por la academia, institución artística que imponía los nuevos paradigmas a seguir. En efecto, con la llegada del Neoclasicismo se criticó duramente lo que se llamó *la estética oscurantista barroca* (Mujica, 2001:IV).

I.1.A.-La escuela cuzqueña frente al modelo ilustrado

La confrontación con el modelo ilustrado era una característica evidente de la escuela cuzqueña que a mediados del siglo XVIII se imponía en Lima, la ciudad peruana más cercana a las tendencias artísticas europeas. Esto cambió muy pronto, de acuerdo con la nueva estética imperante, traída por los artistas viajeros. Por ejemplo, el viajero francés Amadée François Frezier (1682-1773) incluyó treinta y siete grabados con escenas costumbristas peruanas en su *Voyage to the Southern Sea* (1717), obra en la que criticaba severamente la pintura de la escuela cuzqueña que el autor pudo

contemplar con curiosidad en las casas limeñas. Con ello, se evidenciaba una dicotomía entre el gusto y la sensibilidad del público local y el foráneo. Los ojos restrictivos de Frezier no podían sino desaprobador una pintura sin perspectiva, con decoraciones y dorados, al compararla con la pintura académica europea de entonces.

Alexander Von Humboldt (1769-1859) diría en 1803, en una carta dirigida a Ignacio Checha, que *Lima está(ba) más lejos del Perú que de Londres* (Mujica, 2001:X). Las primeras miradas que llegaron a las antiguas colonias españolas provenían de los pintores y académicos extranjeros no hispanos, formados en las recientes academias ilustradas, que ponían en duda el quehacer artístico del taller virreinal y su principal representante, la escuela cuzqueña. Paul Marcoy, en *Voyage a travers l'Amérique du Sud* (1869), describe a los artistas cuzqueños como meros artesanos. Este viajero francés publicó en su libro unos corrosivos grabados de los talleres de un escultor y un pintor cuzqueños. En ellos se representaba el trabajo de los artistas de manera irónica por su carácter artesanal. Tituló la escena que tiene como protagonista a un pintor *El taller de Rafael de la Cancha*. El prejuicio academicista tendía a considerar ingenuos y arcaizantes a estos artistas locales, y a compararlos con la infancia del arte en Europa de los tiempos de Cranach y de Alberto Dürero (Mujica, 2008:18). Esta nueva mirada europea, que buscaba establecer una vuelta al orden y subrayaba de manera normativa los principios clasicistas del arte, manifestaba su oposición a un arte local originario que integraba arcaísmos locales en lo que los estudios actuales han denominado el barroco peruano. La herencia virreinal se refugió en las regiones de la sierra andina, mientras que Lima, por su condición de capital de la República, inició una nueva etapa en la plástica peruana.

El abandono de la pintura religiosa y el nuevo predominio del retrato será una característica de este período inicial. Uno de los artistas destacados en este género fue Francis Martin Drexel (Austria, 1792-EE.UU., 1863) que recorrió los países del área andina entre 1826 y 1830.

El retrato se convierte, a partir de entonces, en el medio privilegiado de representación para un nuevo grupo social y la mayor fuente de trabajo para los pintores de la región. Estos pronto se encuentran en competencia con los artistas del extranjero que empiezan a llegar a América en busca de nuevos mercados (Majluf, 2001:128).

No es de extrañar que en los inicios de la República los artistas, como el mulato limeño José Gil de Castro (1783-1841), el mestizo cuzqueño Tadeo Escalante y el cajamarquino Arce Naveda, procedan de los talleres virreinales, habiendo desarrollado su aprendizaje en escuelas regionales vinculadas a esta tradición. También hubo representantes del estilo europeo en boga, como Pedro Díaz, en los inicios del Neoclasicismo en Lima. Como detallaremos a continuación, una de las características más importantes de los artistas de esta etapa es que hay un cambio sustancial en su procedencia social y su profesionalización, aunque en general se tiene poco conocimiento de sus biografías.

I.2.B.-El viaje de estudios a Europa

La imprescindible etapa de formación en el extranjero se produce ya desde la primera generación de pintores académicos del Perú, al no existir una Academia de Bellas Artes que les permitiera continuar el oficio artístico. Una característica del período es la diferencia étnica de los artistas, que condicionó el viaje a Europa.

Casi todos nuestros artistas salen de los círculos acomodados de la ciudad, de los que han heredado todo de España, propiedades, espíritu y costumbres. Y todos son enviados allá como una cosa natural y lógica. Solamente no van los mulatos que no tienen raíces familiares ni medios económicos (Núñez Ureta, 1975:13).

En el siglo XVIII, los sectores ilustrados consideraban que las artes manuales eran un oficio vulgar, y por tanto indigno de las clases altas, que no podían dedicarse a la pintura. Muchos de los artistas de los inicios de la República provenían de lo que se ha denominado “castas”: mulatos y mestizos, que vieron en el oficio artístico la posibilidad de ascender o insertarse en una sociedad sumamente clasista. Frente a ellos, la profesionalización del artista en la academia europea dota a las artes plásticas de un camino institucionalizado, al que pueden acceder los sectores altos de la sociedad y donde tienen la oportunidad de desarrollarse. Los tres primeros pintores académicos peruanos son los criollos Ignacio Merino (1817-1876), Francisco Laso (1823-1869) y Luis Montero (1826-1869).

De familia aristocrática, Merino representa también la transformación de la carrera de pintor en el siglo XIX. Mientras en la época colonial la pintura era considerada un oficio manual limitado a las capas medias y bajas de la sociedad, empezando con la generación de Merino se inicia una nueva concepción de la pintura como arte liberal, que favorece el surgimiento de pintores de las clases altas de la sociedad peruana (Majluf, 2001:130).

Los dos primeros proceden de familias con recursos financieros, lo que les permitió el ansiado viaje de formación a Europa²; el tercero, aunque de condición humilde, tendrá, gracias a la concesión de una beca por parte del presidente Echenique, la posibilidad de formarse en el extranjero (Núñez Ureta, 1975).

Con respecto a los artistas emigrados y su formación, se puede decir que en Europa se dan dos modalidades. La primera es el viaje del artista costado por sus familiares, pertenecientes a los sectores altos de la sociedad, que muchas veces estaban vinculados a las elites oligárquicas del país, familias dueñas de grandes latifundios o vinculadas a la herencia virreinal o republicana. Es el caso de Teófilo Castillo (1857-1922), Luis Astete y Concha (1867-1914), Abelardo Álvarez Calderón (1847-1911), Rebeca Oquendo Díaz (1845-1941) y Alberto Lynch (1851-1936).

La segunda modalidad es la de aquellos que, por carecer de recursos económicos en su mayoría, dependen de pensiones gestionadas por el gobierno de turno, aunque muchas veces no existiera un aparato institucional que garantizase que el becario pudiera completar la totalidad de su aprendizaje³. Debido a la inestabilidad política, estos artistas recibían durante un tiempo la mensualidad del Estado y luego, por cambios políticos, se les cancelaban sus becas. A este grupo pertenecieron Daniel Hernández (1856-1932), Carlos Baca Flor (1864-1941), Juan Oswaldo Lepiani (1864-1933) y Herminio Arias de Solís (1881-1926). Dada esta situación, y al estar fuera de su país, estos artistas emigrados sufren el fenómeno del desarraigo, pues se encuentran aislados en un contexto que los recibe, pero que no necesariamente los incorpora.

² Sobre la procedencia social del pintor Ignacio Merino, Zoila Aurora Cáceres (Evangelina) nos dice que su padre había realizado una limpieza de sangre en 1816; por los documentos encontrados en Trujillo se conoce el blasón y escudo de armas de la familia, su vínculo con Don Jerónimo de Carvajal y Vargas, Chávez y Sotomayor, natural de Chile y grande de España del Castillejo y del Puerto, señor de Balfondo, octavo correo mayor de las Indias, teniente general y duque de San Carlos (1779). Además, emparentaron con el Márquez de Avilés, trigésimo segundo virrey del Perú (Pachas, 2009:150).

³ En diciembre de 1904 el Congreso de la república aprueba una ley para enviar alumnos becados al extranjero (Leonardini, 2000).

Y no importa la distancia temporal que los separe; es igual la suerte para todos, el mismo desarraigo en que se mueven, lejanos a la vez de su país de origen y de su lugar de aprendizaje. Defendiendo la pensión a Europa no querían volver al Perú y si lo hacían era para volver a partir de nuevo. Quedaban en el aire dentro de ese mundo pequeño y rígido, reglamentadamente(sic) objetivo de la escuela (Núñez Ureta, 1975:19).

I.3.C.-La enseñanza particular de pintura en Lima

El artista peruano que iba a profesionalizarse a Europa en estos años se había formado previamente en las academias particulares del país abiertas por extranjeros. Así, Ignacio Merino y Francisco Laso aprendieron en la Escuela de Dibujo del ecuatoriano Francisco Javier Cortés; Hernández lo haría con el italiano Leonardo Barbieri; Castillo con el franco-cubano Luis Boudat; Lepiani y Effio, con el español Ramón Muñiz. A finales del siglo, el poeta José Eguren se formó en el taller de la italiana Valentina Pagani de Cassorati.

Los mismos pintores peruanos abrían talleres al regresar al país: el de Rebeca Oquendo (década de 1890) era un taller exclusivo para señoritas; el de Teófilo Castillo se abrió en la Quinta Heeren (1906); el de Abelardo Álvarez Calderón (1912), en el Pabellón morisco del Parque de la Exposición.

Muchas veces eran talleres para formar diletantes, lo que quiere decir que en ellos se impartían las clases necesarias para iniciar al aspirante en el ejercicio técnico. A finales del siglo XIX el alumnado estaba compuesto principalmente por mujeres. El dominio del pincel podía constituir un atributo más de su educación, que tenía como objetivo prepararlas para el matrimonio. Ser buenas esposas y madres fueron los objetivos que guiaron a muchas de las artistas formadas en los talleres limeños: de ninguna manera podían pensar en seguir el camino de profesionalizarse como artistas, reservado para sus pares masculinos.

I.4.D.-El problema de la institucionalidad: la academia

El desarrollo del arte en el Perú pasó por muchas dificultades durante gran parte del siglo XIX, debido a la falta de instituciones que se ocuparan de la formación de los artistas. La desestructuración del antiguo régimen virreinal no había conseguido sustituir los antiguos estamentos gremiales por otros modernos: por ejemplo, hubo numerosos proyectos para fundar una academia de pintura, pero todos ellos se frustraron.

Durante la primera mitad del siglo funcionó una Academia de Dibujo dirigida por el pintor quiteño Francisco Javier Cortés (Ecuador 1775-Lima 1839), cuyos orígenes se remontaban a la cátedra de dibujo botánico de la Escuela de San Fernando, creada en 1815⁴. Por un decreto del 28 de diciembre de 1844 se acordó crear el Instituto Nacional para unir a la Biblioteca, el Museo y la Academia de Dibujo. El hecho de que estas entidades estuvieran al amparo del Estado habría permitido proteger el desarrollo de la cultura. Sin embargo, el gobierno del que formaba parte el principal promotor, el General Francisco de Vidal, cayó y este proyecto no llegó a hacerse realidad (Leonardini, 1998:327).

El 8 de noviembre de 1856, el gobierno le pidió al pintor Francisco Laso que buscara un local con las características necesarias para su funcionamiento como Escuela Nacional de Pintura. A pesar del exhaustivo informe que redactó el artista, donde detallaba los diferentes materiales que se necesitaban, como copias en yeso de estatuas y relieves griegos, romanos y del renacimiento, además de copias de grabados y cuadros de las distintas escuelas europeas, no se le tomó en consideración. Sólo se promulgó un decreto donde se elevaban las clases de dibujo que ya se estaban impartiendo en el Colegio de Guadalupe al rango de Academia Nacional, asignándole ocho mil pesos para el local y la compra de los útiles necesarios (“La academia...”, 1863:1).

Durante el gobierno de Mariano Ignacio Prado, el 30 de diciembre de 1878 se decreta la creación de un Instituto de Bellas Artes sobre la base de *La escuela de dibujo*

⁴ Creado el Colegio de Medicina y Cirugía San Fernando por real cédula del 9 de mayo de 1815 (Leonardini, 1998:326).

que el consejo provincial de Lima sostiene en el local del convento supremo de San Pedro (Prado, 1879:2), dirigida en ese momento por el pintor Federico Torrico (1830-1879). Se estipuló un plan de estudios de cinco años y el Instituto se alojó en los espacios que hasta este momento funcionaban como maternidad. La fatalidad persiguió a la institución recién formada, al coincidir la muerte de su director y el inicio de la Guerra del Pacífico en abril de 1879. Por su parte, la Escuela de Dibujo, que funcionó en los altos de la Biblioteca Nacional y en la que se habían formado los primeros pintores académicos peruanos, llegó a su fin por falta de apoyo estatal en 1886⁵ (“Escuela de Dibujo”, 1886:2).

I.5.E.-Los Concursos de Pintura y Escultura Concha y su academia

A finales del siglo XIX, Doña Adelinda Concha decidió crear, con sus propios recursos económicos, los Concursos de Pintura y Escultura Concha (Pachas, 2006), que estaban dirigidos a aquellos artistas que no hubieran recibido una formación en el extranjero. Se celebrarían cada tres años a partir de 1891⁶, año de celebración del primero. Sin embargo, en el concurso de dibujo y pintura que tuvo lugar en 1896⁷ se estipuló que el premio mayor de 1800 soles estaría destinado a artistas formados en el ámbito nacional, lo que propició una controversia con el pintor emigrado Abelardo Álvarez Calderón, que había concursado con *Periódicos ilustrados*, *La encantadora de serpientes* y *Retrato*. Frente a los cuadros presentados por el pintor, las obras de los artistas principiantes quedaban minimizadas. Según el crítico de arte Emilio Gutiérrez de Quintanilla, las cualidades profesionales del primero resaltaban las carencias de los artistas locales (Gutiérrez de Quintanilla, 1896:1).

⁵ Otro intento fallido del Estado de crear instituciones vinculadas a la cultura lo constituye la Sociedad de Bellas Artes, creada por un decreto del 17 de diciembre de 1872. Era la encargada de cuidar las dependencias del Palacio de la Exposición, donde debía funcionar la Escuela de Pintura y Escultura y el Conservatorio de Música. Sin embargo, aunque entre sus objetivos estaba impartir cursos de pintura, escultura, dibujo, arquitectura artística y grabado en clases nocturnas, estos no llegaron a concretarse (Leonardini, 1998:333).

⁶ El primer lugar fue para el niño Luis Ugarte por su cuadro *Mosquetero*. En esta ocasión se decidió la exclusión de los artistas formados en el extranjero, como es el caso del pintor Teófilo Castillo, que participó con *La virgen del consuelo*.

⁷ El premio principal fue declarado desierto; el segundo, dotado de la suma de 200 soles, fue para Isaac Angulo; José Otero quedó en tercer lugar con su *Cabeza de viejo*, premiado con 150 soles, y el cuarto puesto de 100 soles lo obtuvo la obra *Horacio*.

Se convocó un nuevo concurso para el siguiente año, 1897⁸, esta vez con la exclusiva participación de los artistas formados en el medio local. Esta decisión condenaba a los concursos *a solo moverse dentro de un círculo siempre igual y siempre estrecho y a estancarse y paralizarse por falta de nuevas ideas y nuevos horizontes* (Álvarez Calderón, 1897:3). Otros certámenes, celebrados antes de la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919) en el marco de la Institución Concha, fueron, en el caso de pintura, los de 1902⁹, 1908¹⁰ y 1914¹¹; y de escultura, los de 1899¹², 1905¹³, 1911¹⁴ y 1917¹⁵.

Al morir la mecenas, y sin verse alterada la realización de los concursos Concha, los fondos pasaron por herencia a ser administrados por la Municipalidad de Lima. Dada la ausencia de una instrucción adecuada para los artistas, se decidió crear una academia de pintura en 1895, donde se impartieran dibujo del natural y lineal (Pachas, 2005a). El primero consistía en la copia de yesos y en un primer momento tuvo como profesores a Evaristo San Cristóbal (1895-1901), Luis Astete y Concha (1901-1914) y Luis Ugarte (1914-1925). Este último fue, además de profesor de la academia, el primer ganador del concurso de pintura Concha y tuvo una destacada actividad en el contexto limeño al fundar instituciones vinculadas al arte. En lo referente al dibujo lineal, su estudio estuvo orientado al sector técnico.

Se puede concluir que la academia y los concursos Concha fueron el único atisbo de institucionalidad que se dio en el contexto artístico limeño. Con fondos

⁸ El primer premio lo obtuvo el pintor Juan Oswaldo Lepiani con *La oración en el huerto*; Luis Astete ganó la medalla de oro y 200 soles por *Reminiscencias*; a Evaristo San Cristóbal le premiaron con 150 soles; José Otero recibió 200 soles por *Los desocupados*, y la pintura de historia *La fundación de Lima* de José Effio mereció el premio de 100 soles.

⁹ En este concurso se cancela el de dibujo. El primer y el segundo puesto fueron ocupados por mujeres, Rosa Angélica Romero y Andrea Buffet, respectivamente.

¹⁰ Obtiene el primer lugar Enrique Barreda por un paisaje y las siguientes alumnas de Teófilo Castillo en la Quinta Heeren merecieron una mención honrosa: María Angélica Quincot, Carmen Elizalde y Carmen Solari de Ballauri.

¹¹ Por sorteo, obtiene el primer lugar Juanita Martínez la Torre por una marina. Participa María Angélica Quincot, con mención honrosa.

¹² El primer lugar lo ocupa Benigno Ruiz.

¹³ El premio principal de 1800 soles fue declarado desierto; la medalla de oro la recibió Angélica Pazos Varela; el premio de 600 soles fue para David Lozano, y el de 300 para Félix Chávez. Obtuvieron menciones honrosas Elmore, Field y Jáuregui.

¹⁴ El ganador fue el escultor David Lozano con su *Ramón Castilla*; el segundo lugar para Luis Agurto por su alto relieve un *Naufragio*.

¹⁵ El premio fue para Artemio Ocaña por *Cahuide y Cabeza de negro*.

privados y reinterpretaciones municipales, durante la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX la academia se convirtió en la opción más importante que tuvieron los artistas para formarse en el arte del dibujo. Además, de alguna manera sirvió para promover cierta actividad cultural en un ambiente bastante precario.

Las separaciones entre los artistas formados en Europa y los aficionados a la pintura que se establecieron en las bases de los concursos Concha desde sus inicios, e hicieron que la academia funcionara sólo como Escuela de Dibujo del Natural para principiantes, sin posibilidad de actuar como puente entre ellos y los pintores emigrados. La influencia de los focos culturales europeos habría sido de mucha ayuda para incentivar la calidad técnica de la práctica local de la pintura y el dibujo, pero los concursos quedaron limitados a los diletantes, sin posibilidad de convertirse en el germen de una futura academia de pintura. Por otra parte, la institución Concha no se preocupó por quedarse con los cuadros premiados, con vista a la formación de una galería de pintores peruanos. Si tenemos en cuenta que en varios concursos la plaza del primer premio quedó desierta, resulta evidente que se tenía un nivel de exigencia bastante alto, en contraste con el nivel de los aficionados que el propio jurado había buscado, al delimitar a ellos el acceso al concurso. Además, se barajó la posibilidad de otorgar un premio de salón para América Latina, pero no llegó a concretarse (Pachas, 2006:40).

I.6.F.-La Escuela de Bellas Artes (1919)

En abril de 1919, durante el gobierno de Manuel Pardo, se creó la Escuela Nacional de Bellas Artes: el pintor Daniel Hernández ocupó la dirección y para la plaza de escultura se designó al español Manuel Piqueras Citolí (1886-1937). Con la creación de la Escuela se producen dos hechos destacados en el proceso de institucionalización del arte en el país: el desarrollo de referentes locales en la búsqueda de un arte nacional, que había sido un interés presente en las primeras décadas, pero que carecía de un marco institucional adecuado; y por otro lado, se alcanza un mayor nivel de profesionalización de los artistas, al contar con Daniel Hernández como director, un

artista que había emigrado, que tenía a sus espaldas muchos años de residencia en París y que centraría la enseñanza no en el aspecto doctrinario, sino en el técnico. De esta manera se consiguió establecer un puente entre los emigrados y el diletantismo local, que necesitaba de los primeros para mejorar su nivel artístico y técnico. La escuela también propició el ingreso de sectores no ilustrados, que en su mayoría carecían de una educación básica. Las protestas, que tuvieron lugar en 1919 por los cursos generales dictados por profesores asignados sin concurso y su posterior aclaración, nos proporcionan información sobre el nivel educativo de los integrantes de la escuela recién creada.

Esta aptitud no apaciguó en lo más mínimo a los señores profesores que, lejos de renunciar, exponían que su método obedecía a que casi todos los alumnos no habían cursado instrucción media y que por lo tanto estábamos obligados a oír las clases que se dan en los colegios fiscales. Esta respuesta no podía ser aceptada por nosotros que tenemos tan alto concepto de lo que es la enseñanza para los futuros artistas y resolvimos ir a la huelga (Pro, 1919:3).

No se puede generalizar y dar por sentado que todos los alumnos de la escuela no tuvieran ni siquiera una educación mínima, pero sí resulta evidente que sólo una minoría con formación previa llegó a concretar su vocación artística en la profesionalización. Tampoco se puede concluir que el acceso a una educación media les posibilitara ser mejores artistas, pero ciertamente, el camino fue mucho más complicado para aquellos que no tuvieron una buena formación.

I.7.G.-Exposiciones de pintura

A inicios de la década de 1860 se intentó celebrar exposiciones periódicas, pero carecieron de continuidad. La primera de estas exposiciones se realizó en Lima, el 15 de agosto de 1860, en los salones de la Calle de los Estudios. La exhibición contenía 58 lienzos y entre los pintores participantes figuraban Ignacio Merino, con *Colón en La Rábida*; Francisco Laso, que participó con nueve lienzos, entre los que destacaban *La música religiosa*, *La santa Rosa de Lima* y *El habitante de la cordillera*; Luis Montero, que presentó diecinueve cuadros. También participaron Pareja, Ayllón y Valdeavellano. En 1869 se inauguró en Lima la segunda gran exposición, que consistió en una

retrospectiva de los últimos veinticinco años. Participaron Merino, Laso, Montero, Echerri, Masías, Miguel Espinoza de los Monteros, Cevallos, Estrenos y Poumaroux (Mujica, 2001:VIII).

Hasta finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, los pintores siguieron mostrando sus cuadros en el marco de eventuales exposiciones (1872, 1877, 1885, 1892). En 1906, Teófilo Castillo realizó el primer *vernissage* que se conoce en Lima en los salones de la Fotografía Courret, donde mostró 63 cuadros de sus alumnos de la Quinta Heeren. La mayoría de los participantes eran mujeres. En 1915 Luis Ugarte creó una casa fotográfica en la calle Mercaderes que fue utilizada como lugar de exhibición de artistas durante la primera década del siglo XX¹⁶. Otros lugares de este tipo fueron la Casa Welsh, la Casa Roggero¹⁷, la Casa de los señores Ciurliza Mauner¹⁸ y la Casa Brandes. En esta última tuvo lugar en julio de 1919 la primera muestra en Lima del pintor José Sabogal y el nacimiento de lo que se denominó pintura *indigenista*. Su carácter de local comercial se hace evidente cuando la revista limeña *Variedades* la señala como un almacén de pianos e instrumentos de música, ubicada en la calle Espaderos y establecida desde 1876. La exhibición en las casas mencionadas no daba exclusividad a las pinturas expuestas, que muchas veces se colocaron en los escaparates de las tiendas. Por ejemplo, en 1914, en las vidrieras de Mercaderes, se expuso un cuadro del pintor Federico del Campo, propiedad de Javier Prado Ugarteche. Asimismo, la prensa actuó como plataforma para la difusión de las obras de arte, exponiéndolas en

¹⁶ La primera exposición se celebró en noviembre de 1916; en ella, Carlos Raygada presentó sus caricaturas del mundo diplomático. El siguiente año, en enero 1917, Bernardo Rivero exhibió 130 paisajes y en agosto, La Sociedad de Bellas Artes (SBA) realizó un Salón de Invierno donde expusieron Bernardo Rivero, Benavides Gárate, Guillermo Samanez y Julio Málaga Grenet. En febrero de 1918 se efectuó la segunda exposición de la SBA en los mismos salones, con las esculturas de Arturo Villalba y Eduardo S. Rivero. En ese mismo año expusieron en el Salón de Pintura los artistas Bernardo Rivero y Benavides Garate. Un año después, en enero 1919, lo hicieron Víctor Morey, Carlos Quizpez Asín y Emilio Goyburu. En la década de los 20 la actividad en el Salón continuó. En abril de 1921 expuso el pintor arequipeño Enrique Masías. En 1922, en abril, el escultor eslavo Albert Pablich presentó obras de tipos y costumbres de la sierra. Al siguiente año se celebraron más muestras, entre las que se puede mencionar la del pintor Francisco González Gamarra en enero 1923, la exposición de pintores europeos de Italia, Francia y Austria en agosto, y la del pintor puneño A. Rodríguez del Valle en octubre.

¹⁷ En octubre 1918 se exhibieron los cuadros de Enrique Domingo Barreda. Por otro lado, en la Casa Roggero, en agosto del mismo año se mostraron los cuadros de Teófilo Castillo, aunque sin permiso del autor, quien los había llevado únicamente para enmarcarlos.

¹⁸ En septiembre de 1919 tuvo lugar la exposición de los paisajes de Bernardo Rivero.

sus sedes, como el Gran Salón Alto de *La Prensa*¹⁹ o el establecimiento editorial de *Actualidades y Variedades*.

En los primeros meses de 1916 las exposiciones del artista italiano Aristodemo Lattanzi, el pintor catalán José María Roura Oxandaberro²⁰, y el argentino de origen eslavo Suetazar Franciscovich despertaron la polémica en el contexto local. Por una parte, estaban los defensores de la representación del paisaje realista e impresionista, obra del gaucho Franciscovich y apoyada por Teófilo Castillo, y por otra la vertiente decadentista y simbolista, representada por el español Roura Oxandaberro y defendida por José Carlos Mariátegui y Abraham Valdelomar. Otra muestra significativa fue la realizada en ocasión del Centenario del nacimiento del pintor Ignacio Merino en el Salón de los Pasos Perdidos de la Cámara de Diputados en febrero de 1917.

I.8.H.-El contexto cultural en las primeras dos décadas del siglo XX

En las primeras décadas del siglo XX, la importancia de las revistas limeñas ilustradas, como *Prisma*, *Actualidades*, *Ilustración Peruana* y *Variedades*, posibilitaron

¹⁹ En julio de 1918 se exhibieron los paisajes de Arequipa de Toribio Ponce.

²⁰ José María Roura Oxandaberro (1880-1947).- Pintor, dibujante y caricaturista español. Nació en Barcelona y falleció en Guayaquil, Ecuador el 17 de enero. Químico farmacéutico y artista autodidácta. Decidió dedicarse a la pintura siguiendo los consejos de Joaquín Vacells, Ferrer Palleja y Francisco Galli. En París trabajó en una galería alemana, Casa de Artes, donde conoció nuevas fuentes para sus pinturas. Así, decidió su viaje a Ecuador en 1910. Desde Guayaquil realizó expediciones a la selva costeña durante cuatro años, a Quevedo, Palenque o Mocache. Pintó sus primeros cuadernos con sus impresiones del paisaje ecuatoriano y los envió a San Francisco, París y Barcelona por intermedio de La Casa de Artes. Su trabajo quedó interrumpido por la Gran Guerra. En 1914 se incorporó a la Academia en calidad de docente en la Sección de dibujo. En 1915 viajó a Lima, donde permaneció diez meses; ahí realizó su primera exposición individual. Luego viajó a Santiago de Chile, donde expuso caricaturas de personajes catalanes en julio de 1916. Para noviembre del mismo año mostró un conjunto de paisajes ecuatorianos y chilenos. Desde 1917, viajó con su esposa e hijos por toda América. En 1918 está en Panamá y en 1920 en Costa Rica, donde pintó los murales de la vida de San Francisco en el Convento de Cartago. En 1921 expone en Guatemala. Al año siguiente visitó México; en 1923 visitó Cuba y regresó a Guayaquil en ese mismo año. Creó, junto con José Vicente Trujillo y Enrico Paciano, la primera Escuela de Bellas Artes en Ecuador, adscrita al Colegio Vicente Rocafuerte. En ese período realizó *Guayaquil romántico*, una colección de plumillas de los rincones de la ciudad y su viejo puerto. En 1929 está en Quito y hace una colección de la ciudad con sus monumentos coloniales y su paisaje que publicó en dos tomos como *Quito Monumental*. En 1930 viajó a Venezuela para realizar un nuevo álbum de la casa de Bolívar. A continuación viajó a California, donde realizó su colección *Misiones españolas en California*. Esta publicación tiene continuidad en *Taxco, la bella*, realizada en México en 1931. En 1938 viajó a las Islas Galápagos, donde pintó cuadros y una colección de tintas (Fernández García, 2006:116,119-120).

la difusión de las imágenes, ya que el arte peruano era muchas veces el encargado de ilustrar las portadas. Otro factor fue el desarrollo de la crítica de arte y la caricatura política realizada por jóvenes artistas. Entre los que escribieron en las revistas y periódicos destacó Emilio Gutiérrez de Quintanilla, crítico conservador y defensor de la pintura de historia. Su posición como director del Museo Nacional influyó en su mirada, bastante enraizada en el siglo XIX. Otro crítico de este período fue Federico Larrañaga, cronista de los artistas que tenía una gran habilidad para definir etapas artísticas y que era un gran conocedor de la pintura europea de su época. Teófilo Castillo fue tal vez el predilecto, debido a su interés por moldear y formar el gusto artístico; quiso difundir una crítica a favor del Impresionismo, con interés por la pintura al aire libre y una cerrada defensa de un arte nacional. Participó, como ilustrador o ejerciendo la crítica, en casi todas las revistas de esta etapa, y al morir Larrañaga se convirtió, por su condición de pintor, en el más autorizado crítico de la época. José Carlos Mariátegui y Abraham Valdelomar trataron de esbozar una crítica decadentista cercana al Simbolismo, este último en la revista *Colónida*, de muy corta duración, en la primera década de 1900.

La Sociedad Estímulo de las Bellas Artes fue creada en 1912 e impartió clases de arte gratuitas por las noches. Entre los profesores se pueden mencionar a Rafael Marquina, profesor de arquitectura; Enrique Jiménez Góngora lo fue de dibujo lineal; Teófilo Castillo, de dibujo del natural y pintura; David Lozano, de escultura y modelado; Agustín Marazzani, de escultura ornamental; N. Radice, de grabado y talla dulce, y José B. Ugarte y Alomías Robles, de música. Otras instituciones que surgieron fruto de la iniciativa privada y que se proponían institucionalizar el arte en el contexto local fueron la Sociedad de Bellas Artes²¹ (1916), a cargo del pintor y fotógrafo Luis Ugarte, y el Círculo Artístico²² (1917), fundado y dirigido por Teófilo Castillo y Líbero Valente. En noviembre de 1918 tuvieron lugar las primeras lecciones de dibujo de desnudo femenino con un modelo vivo en el taller del escultor Jáuregui, ubicado en la

²¹ Para mayor información sobre la obra de Luis Ugarte y la Sociedad de Bellas Artes, ver: (Pachas, 2007).

²² En febrero de 1919 el Círculo Artístico realizó una exhibición en Casa Brandes; Luis Agurto, David y Eduardo Lozano expusieron sus esculturas; en el ámbito de la pintura, participaron Francisco González Gamarra, Ricardo Flórez, Carlos Weiss, José Otero, Rivero, Alejandro Gomero, Emilio Hochkoppler, Traverso, Solari, Julia Codesido, María Angélica Quincot, Pedro Challe, Carlos Raygada, Carlos Quizpez Asín y Jorge Vinatea Reinoso.

Plaza de la Inquisición. A este taller asistieron Emilio Hochkoppler, Ricardo E. Flórez Quintanilla, Carlos Weiss, Ampuero, Traverso, Solari, Quizpez Asín y Jiménez.

II.8.I.-Estilos artísticos en la plástica peruana

¿Pero cuáles fueron las corrientes o estilos pictóricos que cultivaron los artistas plásticos peruanos? Las generaciones de 1838, 1852 y 1866 desarrollaron su obra de acuerdo con criterios derivados del Neoclasicismo y el Romanticismo. Núñez Ureta, al preguntarse qué fue lo que vieron los plásticos en su viaje a Europa, nos comenta:

Es el arte naturalista y romántico del siglo XIX el que encontraron nuestros artistas al llegar a Europa y todos ellos vivieron las lecciones de los académicos discípulos de David o de los románticos que venían de Rubens a través de Delacroix. Todos ellos, también quedaron encerrados en esa pintura de historia y de género, de los que solamente algunos lograron salir por el camino del realismo (Núñez Ureta, 1975:17).

La pintura de historia, las escenas costumbristas, los paisajes pintorescos y los temas literarios fueron los principales referentes de los pintores peruanos emigrados. A partir de la generación de 1880, los jóvenes artistas peruanos se dedicarían a las escenas de género, cuyo auge es consecuencia del desarrollo de un mercado burgués más europeo que local.

Tardíamente, ya en 1906, se introdujo el Naturalismo en la Escuela de Pintura al Aire Libre de la Quinta Heeren. Es conveniente tener en cuenta que la introducción de esa tendencia artística en el contexto limeño se da treinta y dos años después de la celebración de la primera muestra impresionista, que tuvo lugar en el estudio fotográfico de Nadar de París en 1874. En 1916, a raíz de las exposiciones de tres pintores extranjeros (Lattanzi, Roura Oxandaberro y Franciscovich), se desencadenó la ya citada polémica en torno al tipo de paisaje que debía ser representado: en estas exposiciones convivía el Impresionismo con las primeras obras simbolistas, lo que provocó la polarización de la opinión de los críticos en favor de uno u otro estilo.

En 1900 el retrato era el género por excelencia, y esto no sólo a nivel local, pues los artistas peruanos emigrados fueron reconocidos en París por su tratamiento de este

género, lo que de alguna manera contradice la tesis de Mirko Lauer, que señala una diferencia entre el contexto local, proclive al paisaje, y la prevalencia del retrato entre los emigrados²³. La realidad es que el retrato gozó de gran popularidad en Lima –como prueba, podemos remitirnos a las carreras del español Ramón Muñiz y de Luis Astete y Concha–, y a su vez les proporcionó un gran reconocimiento en los Salones de París a Daniel Hernández, Alberto Lynch y Carlos Baca Flor. Sin embargo, este género fue ampliamente criticado por el principal introductor del paisajismo en Lima, el pintor y crítico de arte Teófilo Castillo. A él se debe que la gran aportación en pintura a partir de 1906 en el contexto local peruano fuera la introducción del paisajismo de carácter naturalista, impregnado de un localismo nacional.

Castillo rechazó las vanguardias artísticas al asociarlas con la decadencia europea. Siguiendo a Lauer, *cada vez que se refirió a alguna manifestación artística más nueva fue para aplicarle su nutrido repertorio de epítetos; bodrio agrio de sabor bolchevikista fue uno de sus favoritos* (Lauer, 1976:59). Como defensor de los sentimientos nacionalistas, el pintor se manifestó en contra de las vanguardias artísticas precisamente porque anulaban el tema a favor de la forma. Sus ideas calaron y se prefirió la búsqueda de un arte nacional basado en propuestas temáticas y de contenido, dejando de lado los aspectos puramente formales y estéticos; en palabras de Juan Acha:

En realidad casi no existe pintor del siglo XX que no haya pintado en algún momento buscando acercarse a la realidad de la naturaleza o la sociedad locales, pero muy pocos que se hayan planteado ese acercamiento como una cuestión capaz de darse en el nivel de las formas. No ha existido para la pintura local una tradición de la forma, frente a la cual nosotros recién podríamos hablar en nuestro caso de una tradición de uno u otro tema. Esta dualidad es la que en última instancia constituye un trauma de fondo del localismo peruano, y es una contradicción que los universalistas nunca dejan de señalar como argumento (Acha, 1961:54-55).

²³ *En lo propiamente pictórico se daba un divorcio entre lo que se producía localmente y la pintura peruana del exilio. No se trata únicamente de una diferencia de calidad, sino también de perspectiva: mientras que los pintores de fuera están confinados al circuito del retrato y el tema retórico academicista, los pintores locales empiezan a revelar una proclividad al paisaje* (Lauer, 1976:49).

Capítulo II: Primeros impactos del Arte Español sobre la Pintura Peruana

Aunque es cierto que los lazos de dependencia política respecto de España se rompieron con la Independencia (1821), a partir de 1859 el Gobierno peruano estuvo interesado en introducir en el país a campesinos españoles para que trabajaran en las haciendas de la costa, lo que se tradujo en la llegada de cincuenta y ocho familias vascas para trabajar en la hacienda de Talambo. Un incidente con el propietario del lugar condujo a la muerte de varios inmigrantes y fue la causa del retorno a España de los demás. A partir de estos acontecimientos, el gobierno español se opuso a que sus ciudadanos emigraran al Perú e hizo una utilización política de lo sucedido, convirtiéndolo en la excusa para ocupar las islas guaneras y declarar la guerra al Perú en mayo de 1866 (Bonfiglio, 2001:36).

Según Nanda Leonardini, los introductores del Neoclasicismo en el Perú en los inicios de la República fueron los españoles Matías Maestro y José del Pozo; además, la autora ha identificado la presencia de nueve artistas españoles en el Perú durante el siglo XIX²⁴, aunque los considera irrelevantes para el desarrollo del arte en el país (Leonardini, 1998:59). En lo referente a la cultura peruana, se suele insistir en la fuerte influencia francesa (Macera, 1976). Ana María Fernández García ha señalado tres factores que contribuyeron al cambio de actitud hacia España que se dio en Latinoamérica en las últimas décadas del siglo XIX: en primer lugar, durante el viaje a España de los artistas americanos, frecuentaron los estudios de pintores como Zuloaga, Sorolla o Anglada-Camarasa. En paralelo, un segundo factor lo constituyeron los intelectuales americanos, que buscaron una identidad propia a partir de lo hispánico y lo indígena. Esto condujo al tercer factor, la celebración de los Centenarios de la Independencia, en los que el peso de lo español fue muy destacado (Fernández García, 2006:112).

Mirko Lauer considera las dos primeras décadas del siglo XX como *La Belle Époque*, un período de esplendor de la oligarquía tradicional cuya última expresión fue

²⁴ Estos artistas son el escultor Miguel Sánchez (1846) y los pintores Rafael Rocas (1846), Gaspar Valls (1861), Ramón Muñiz (1885), Juan de Dios Segovia (1891) y Pablo Ahedillo González (1904); los arquitectos José Contreras Rilca (1895) y Ramón Lloret y Bonet (1915); el fotógrafo Emilio Riera y Mendoza (1917). Además, Valls y Muñiz se dedicaron también a la docencia (Leonardini, 1998:59).

el gobierno de José Pardo (1919). A pesar de emparentar a este grupo con *la tutela de una cultura metropolitana, la española* (Lauer, 1976:17), el autor concluye que la influencia externa habría sido preferentemente francesa.

Una primera precisión importante para el área específica de la pintura es que a pesar del hispanismo ambiente en las clases dominantes del siglo pasado, la principal influencia externa de nuestra plástica en estos últimos cien años ha sido francesa (...) Es cierto que existiría también -sobre todo con el célebre Fortuny- una veta de influencia hispánica, pero nutrida de desarrollos franceses. En realidad sólo la influencia del muralismo mexicano a partir de los 20 y de las vanguardias norteamericanas a finales de los 60 son hiatos significativos de una constante presencia francesa en nuestra plástica (Lauer, 1976:40).

Esta afirmación es discutible, si bien es cierto que el modelo francés es hegemónico y en estos años está vigente también para la España conservadora. De acuerdo con Núñez Ureta, la influencia del arte español estaría vinculada al pintor Mariano Fortuny y se concretaría en la obra de los artistas peruanos Daniel Hernández y Teófilo Castillo. Sin embargo, este mismo autor desvincula la obra de ambos pintores del estudio del Luminismo del catalán, y defiende la hipótesis de que en realidad sus obras reflejarían un conocimiento previo del Impresionismo.

Fortuny era un pintor español con mucho dinero, muy hábil y un tanto superficial, con un estilo liviano y alegre que hizo del cuadro de historia un cuadro de costumbres y fiesta. Su influencia es grande en Hernández y Castillo, como se ve en las evocaciones históricas de Castillo y en las mujeres lánguidas y dulces de Hernández. Pero Hernández y Castillo tienen ya una paleta más clara, de tonos limpios y pincelada suelta, porque ya han recibido el contacto del impresionismo europeo (Núñez Ureta, 1975:19).

Uno de los principales representantes del retrato a principios del siglo XX fue el pintor peruano Luis Astete y Concha, que se había formado en España²⁵. Durante las primeras décadas del siglo XX, el pintor y crítico de arte Teófilo Castillo fue el principal impulsor de la tendencia hispanista en arte. La reconoció como parte integrante de la identidad peruana, al descartar el decadentismo francés con el que se identificaban las vanguardias artísticas. Tanto Castillo como el pintor José Sabogal,

²⁵ El pintor Luis Astete y Concha a su paso por Madrid dijo: *Realmente tuve la satisfacción inmensa de pasar un año en Madrid y otro después en los Estados Unidos, contaba yo en España 16 años y casi diariamente iba al Museo del Prado a extasiarme en la contemplación de las obras maestras que contiene. También me permití alguna vez copiar, seguir mi leal saber y entender, algunas cabezas de Velázquez, todo esto en los ratos que me quedaban libres en mi vida de colegial (Astete y Concha, 1902:4).*

principal representante de lo que se conoce como pintura *indigenista*, viajaron a la península ibérica entre 1908-1910, y sus propuestas pictóricas están ampliamente vinculadas con el círculo de intelectuales que conforma la generación del 98.

Las primeras noticias que llegaron al Perú sobre las vanguardias artísticas y su polémica estuvieron relacionadas con exposiciones realizadas en Madrid y Barcelona. En la década de los veinte, Carlos Quizpez Asín reconocido como uno de los pintores peruanos que tuvo contacto directo con las vanguardias, estudiaba en la Academia de San Fernando. Lo cierto es que la presencia del arte español, tanto conservador como vanguardista, estuvo presente en los artistas más representativos de la plástica peruana de las tres primeras décadas del siglo XX. Aunque es por todos conocido que durante el siglo XIX París se convirtió en el principal foco cultural del desarrollo artístico, la pintura española del Siglo de Oro, especialmente del pintor español Diego Velázquez, ejerció una fuerte influencia en la pintura francesa y también impulsó el desarrollo teórico de la nueva pintura moderna, que tuvo como principal exponente al pintor francés Édouard Manet: en este contexto se desarrollará lo que después se llamaría Impresionismo.



Fig. 1. Fotografía de la clase nocturna de dibujo sala de hombres en la Escuela de Bellas Artes de Lima. En: *Monografía histórica y documentada sobre la Escuela...*, 1922.



Fig.2. Mariano Fortuny, *Idilio* (1868), acuarela, 31 x 22 cm, Madrid, Museo del Prado.

El prospecto de la recién fundada Escuela de Bellas Artes del Perú (1919) estaba ilustrado por una singular fotografía (Fig.1 y 2). En ella se veía un niño desnudo

tocando la flauta, rodeado por los alumnos de la escuela, que lo utilizaban como modelo para realizar un dibujo del natural (Monografía..., 1922). El modelo iconográfico delataba la formación italiana del entonces director de la Escuela, el pintor Daniel Hernández, que se había inspirado en el cuadro *Idilio* (1868), del pintor español Mariano Fortuny. En el siguiente capítulo se examinará un aspecto poco conocido del arte peruano: la influencia del arte español en el contexto limeño en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

II.1.- Antecedentes de las relaciones del arte español con el peruano: Ignacio Merino y Ramón Muñiz

Al no existir una Academia de Bellas Artes en el país, la primera generación de pintores académicos peruanos optó por viajar a Francia e Italia. Tal fue el caso de Ignacio Merino (1817-1876), Francisco Laso (1823-1869) y Luis Montero (1826-1869). Merino tenía diez años en 1827, cuando fue enviado a París para educarse en el colegio fundado por los liberales españoles, que estaba a cargo de Manuel Silvela (Pachas, 2005b:70). Para 1853 había ingresado al taller del pintor francés Paul Delaroche, donde se interesó en las escenas de género ambientadas en el pasado. En este período estudió a los pintores españoles del Siglo de Oro y los temas hispanos. Entre 1855 y 1860 visitó la península ibérica, donde realizó dibujos de personajes populares de Madrid y de *tipos españoles*. Existe una pintura inacabada de este artista que muestra el uso de grises y gradaciones de color, y que sigue la tipología costumbrista.

Todo ello contribuía a recordar las notables tradiciones pictóricas representadas por Zurbarán, Velázquez y Murillo. La elección de Merino por aquellos pintores se manifiesta por la elección de ciertos temas, como los frailes, bufones, espadachines y pícaros del siglo XVII que pueblan muchas de sus composiciones presentadas en los salones de París durante el decenio de 1860 (Wuffarden, 2006:3).



Fig.3: Ignacio Merino, *Cristóbal Colón y su hijo reciben hospitalidad en el Convento de La Rábida* (c.1855), óleo sobre lienzo, 1,13 x 1,46cm, Lima, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. En: *Pinacoteca Municipal Ignacio Merino LXXX aniversario*, pp.92-93.

Desde 1855 Merino cultivó el tema colombino²⁶: en *Cristóbal Colón y su hijo reciben hospitalidad en el Convento de La Rábida* (Fig.3) representó al descubridor de América. En 1857 volvió a retratarlo en *Cristóbal Colón pidiendo hospitalidad en el Convento Franciscano de Santa María de La Rábida*, cuadro que llamó la atención del afamado escritor y crítico de arte Edmond About. En el Salón de 1861 presentó *El último adiós de Cristóbal Colón a su hijo Fernando*²⁷. Las escenas vinculadas a Colón en el convento de La Rábida también fueron tratadas por pintores españoles: Carlos Reyero menciona a Antonio María Esquivel con *Colón en La Rábida*, Felipe Masó con *Colón con su hijo* y *Colón y su hijo delante de un mundo terráqueo*, Manuel Picolo con *El sueño de Colón*, J. Bejarano con *La llegada de Colón a La Rábida*, Eduardo Cano de la Peña con *Colón en La Rábida* (1856), Benito Mercadé con *Colón en La Rábida* (1858), José Díaz y Palma con *Colón pidiendo hospitalidad en el Convento de La Rábida* (1866), y José Villegas con *Colón demandando hospitalidad en el Convento de La Rábida* (Reyero, 1987:270-273).

²⁶ El tema colombino había sido tratado en la pintura española ya desde antes de la segunda mitad del siglo XIX. Carlos Reyero señala que en 1755 la Academia propuso como tema *El desembarco de Colón*. Vicente López y Zacarías Velázquez pintaron el tema en el siglo XVIII. Además hay dos anónimos de finales de este siglo que tratan temas de la vida de Colón y que se conservan en La Rábida y en la Diputación de Córdoba (Reyero, 1987:270).

²⁷ Otro cuadro de tema español presentado ese mismo año fue *Cervantes leyendo el manuscrito del D. Quijote de la mancha* (Pachas, 2009).



Fig.4: Ignacio Merino, *Cristóbal Colón delante de los doctores de Salamanca* (1863), óleo sobre lienzo, 1,85 x 2,95 cm, Lima, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. En: *Pinacoteca Municipal Ignacio Merino LXXX aniversario*, pp.96-97.

Merino recibió el reconocimiento del ambiente artístico francés al tomar como tema al descubridor de América en su *Cristóbal Colón delante de los doctores de Salamanca* (Fig.4), que fue premiado con medalla de oro de tercera clase en el Salón de 1863, y comprada por el gobierno peruano de José Balta en 1872²⁸ (Núñez Ureta, 1975:52). Reyero, aunque desconoce el nombre del pintor peruano, lo incluye junto a otros dos cuadros más de pintores españoles que tratan ese mismo tema, *Colón en Salamanca* de Vicente Izquierdo y *La discusión de Colón con los doctores de Salamanca* (1880) de Antonio Galbien (Reyero, 1987:280-281)²⁹.

Merino regresa a París y, ante la imposibilidad de seguir pintado el tema costumbrista limeño, como había hecho en la obra presentada en el Salón de 1850, se dedicó a los temas españoles³⁰. Por la elección de sus temas, como Cristóbal Colón,

²⁸ Aunque, de acuerdo con la revista *La Ilustración Española y Americana*, Merino donó el cuadro al Perú para un futuro Museo de Bellas Artes en Lima (“Colon ante el consejo...”, 1873:379). La revista reprodujo la obra en un grabado.

²⁹ El tema colombino no volvería a ser tratado en las artes peruanas después de Ignacio Merino. A finales del siglo se preferían los episodios de la reciente Guerra del Pacífico, representados a través de figuras como Miguel Grau o Francisco Bolognesi. Cuando se acercaban las fiestas centenarias de la Independencia, se optó por recordar a los próceres de la Independencia, como San Martín y Bolívar, o al conquistador Francisco Pizarro. No obstante, el Día de la Raza (12 de octubre), día del descubrimiento de América por Colón, fue incorporado por el Perú a su calendario festivo en 1917. En España se había establecido como fiesta en 1918, aunque su origen está en el Congreso Hispanoamericano celebrado en Cádiz en 1912, cuando se acordó designar el 12 de octubre como el día para recordar los valores compartidos por todos los países de habla hispana (Martínez Riaza, 2006:311).

³⁰ En el Salón francés de 1850 expone *El apóstol del Perú*, *San Francisco Solano*, *Mujeres de Lima en la iglesia*, y *Mujeres de Lima en vestido de calle*. Estos dos últimos demostraban su pertenencia a la tradición costumbrista cultivada en el Perú por artistas como Francisco Fierro o los pintores viajeros como el francés Leonce Angrand y el alemán Juan Mauricio Rugendas (Villegas, 2011:31-37). Sin

Carlos V³¹, Cervantes, guerreros y monjes, la escritora Zoila Aurora Cáceres (conocida por su seudónimo Evangelina) llegó a la conclusión de que Merino pertenecía a la escuela española. La escritora nos dice: *En vano buscaríamos otra escuela que no sea esta, para determinar la índole del pintor peruano Ignacio Merino, a quién a pesar de haber estudiado en París, su idiosincrasia le impele hacia España cual un glorioso continuador de tan esplendorosa tradición* (Pachas, 2009:181). España estaba de moda en París desde la segunda mitad del siglo XIX: el españolismo se pudo ver en pintores como Édouard Manet, que viajó a España en 1865 y pintó *Combate de toros* y ya antes *Lola de Valencia* (1862). Otros también mostraron influencia española, como el francés Pierre-Auguste Renoir y el norteamericano John Singer Sargent (Gutiérrez, 2003:143).

A ello se debe añadir la obra de los artistas españoles que viajaron al Perú con el objetivo de promocionar su obra, como por ejemplo el fotógrafo y pintor Ramón Muñiz, documentado en Arequipa y Lima entre 1860 y 1916. Se sabe que en agosto de 1860 Muñiz abrió un estudio en la calle la Mar de Arequipa, donde hacía retratos al *seneotipo* y *porcelanotipo*. Al parecer, estuvo vinculado con Carlos M. Muñiz, también en Arequipa, ciudad donde estuvo en activo la compañía fotográfica Muñiz Hnos. Una vez asentado en el puerto del Callao, Ramón Muñiz participa en la Sociedad Fotográfica Muñiz y Charton (1869 y 1870), y luego en la Sociedad Muñiz y Cano (Majluf y Wuffarden, 2001:78).

En el último cuarto del siglo XIX, ya asentado en Lima, Muñiz se dedicó preferentemente a la pintura. Formado en el género de historia, sus cuadros siguen la estela de los artistas románticos del siglo XIX. Entre ellos, se puede mencionar *La muerte de Pizarro* (Fig.5) y *El repase* (1888), este último vinculado a la Guerra del Pacífico. Exhibió retratos, bodegones y pinturas de género, así como algunas obras religiosas en las Exposiciones de 1869, 1872 y 1892. En este último año participó en el concurso organizado por la Municipalidad de Lima para realizar el retrato que debía

embargo, estos temas no tuvieron la acogida esperada en Francia, ya que estos no volvieron a aparecer en la obra posterior del artista, que se dedicó a la pintura de historia y literaria basada en España. El Costumbrismo, surgido en relación con las exploraciones científicas, no encontraba su lugar en el medio académico francés. La condición pintoresca de sus cuadros debió ser percibida como una falta en un medio acostumbrado a las grandes lecciones morales basadas en la historia occidental.

³¹ Zoila Aurora Cáceres menciona que en su visita al taller del pintor en 1874 Daniel Hernández pudo apreciar *La mano de Carlos V*, cuadro que estaba pintando en ese momento (Pachas, 2009:137).

honrar la memoria de Adelinda Concha por su apoyo a la cultura y las artes de la ciudad. El pintor resultó ser el ganador, con una representación idealizada de la mecenas en el interior de un salón (Torres y Villegas, 2005:45). Este cuadro, hoy desaparecido, fue colocado en 1895 en el Salón de Sesiones del Consejo Provincial de Lima. Se menciona su traslado en *El Comercio*, lo que nos indica que en su momento el cuadro era reconocido como una obra destacada (“Cuadro de la Sra. Adela Concha”, 1895:2).



Fig.5: Ramón Muñiz, *La muerte de Pizarro* (c. 1885), óleo sobre lienzo, 1,20 x 1,68cm, Museo de Arte de Lima.

A inicios de 1895, *El Comercio* informó de que el pintor había concluido dos cuadros, *Un montonero al acecho* y *Las tres Marías al pie de la cruz* (“Cuadros terminados”, 1895:1). Ese año, de constante actividad para el artista según lo registrado en el diario, presenta en el almacén de Francisco Montori un cuadro donde muestra una abierta crítica social: en él, representaba la Tesorería General en un día de concurrencia de los pensionistas por montepío, con el rótulo *no hay pago para viudas* (“Cuadro de Muñiz”, 1895:2). En el Almacén Guidon exhibe *Un montonero al acecho* y un cuadro alegórico, *El triunfo de la democracia*, donde destacan las figuras de Nicolás de Piérola y Augusto Durand (“Exhibición de pinturas”, 1895:2). Un año después, el pintor decidió exponer este cuadro en el teatro, pero ante la negativa de un comprador pretende regalarlo por partes (“Venta de un cuadro”, 1896:1). Además, en paralelo a la actividad pictórica, ejerció la enseñanza: se anunció como profesor de pintura y dibujo, estando avaladas sus clases por sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (“Taller de pintura y dibujo”, 1896:2). Fueron alumnos suyos los pintores peruanos Isaac Angulo (“Cuadro de pintor”, 1895:1), Juan Oswaldo Lepiani (González Gamarra, 1992:15), José Effio, José Otero, Luis Ugarte, Emma Coda y Arístides Vásquez de Velázquez (Rebagliati, 1924b).

Su técnica retratística incorporaba el uso de la fotografía como apoyo para la ejecución de sus obras; un buen ejemplo lo constituye el *Retrato de Francisco García Calderón* (1898). Sin embargo, fue precisamente la ejecución de cuadros de costumbres peruanas y retratos lo que limitó su actividad en el contexto local: sin posibilidad de realizar obras creativas, Muñiz se dedicó a hacer trabajos por encargo. Según la crítica de entonces, carecía de oficio, lo que perjudicaba su comercialización (Castillo, 1913:2449).

II.2.-Mariano Fortuny y su influencia en el arte peruano

Quien sí ejerció una notable influencia en el arte peruano fue Mariano Fortuny (1838-1874)³², uno de los artistas españoles del siglo XIX más significativos a nivel internacional. Se dio a conocer con la *pintura de casacón*, un tema correspondiente a las escenas de género que compraba una clientela privada. Se trata de cuadros de pequeño formato, esencialmente decorativos, que se difundieron a partir de los setenta, en los que se trataban temas irrelevantes y que eventualmente representaban tipos regionales o nacionales. Se empezaron a ambientar en el pasado, especialmente en el siglo XVIII. En su composición abundaban los recursos realistas y los efectos caracterizados por una pincelada pequeña, detallada, brillante y de colores vivos (Reyero y Freixa, 1995:188).

Antes de Fortuny, las escenas ambientadas en el siglo XVIII habían sido tratadas por el francés Ernest Meissonier. La intervención de Goupil, el marchante francés de Fortuny, fue sin duda lo que propició la comercialización de este tipo específico de pintura. Esto acabó por perjudicar al propio pintor, que buscó desarrollar otros géneros pictóricos como el paisaje. El artista catalán gozó de gran fama en Italia, Francia y España, y su influencia se extendió no sólo entre los pintores europeos, sino también en aquellos de origen norteamericano que se encontraban formándose en Europa, como fue el caso de Robert Frederick Blum y William Merritt Chase.

³² Para revisar un catálogo de exposición bastante completo sobre Mariano Fortuny ver: (Doñate, 2003).

Estos artistas fueron a Europa para estudiar pintura, siendo el eclecticismo y la continua renovación del rococó dieciochesco y motivos orientales los que influenciaron su obra. (...) La influencia de Fortuny con sus escenas llenas de color de Marruecos y sus fantasías dieciochescas terminó en Norteamérica en 1913 con la exposición Armory en New York, llegó el modernismo introduciendo las últimas corrientes de las vanguardias europeas (Sullivan, 1989:99-117).

Quizá no ha sido suficientemente estudiada la influencia del fortunismo en los dos pintores que tuvieron un rol protagónico en el arte peruano de las tres primeras décadas del siglo XX: nos referimos a los pintores pertenecientes a la generación de 1880, Daniel Hernández y Teófilo Castillo³³. El primero ejerció la dirección de la Escuela de Bellas Artes entre 1919 y 1932, y el segundo escribió artículos sobre arte y sociedad peruana, principalmente en *Varietades* entre 1913 y 1920, aunque no sólo. Tanto Castillo como Hernández recibieron la influencia de la obra de Fortuny durante sus años de estudio en Italia, donde el pintor español gozaba de amplia reputación.

Hernández viajó a Roma en 1873 becado por el gobierno de Manuel Pardo, pero el decreto que asumía su pensión fue cancelado y tuvo que mantenerse económicamente pintando cuadros de género y retratos. En Roma se relacionó con el círculo de pintores españoles afincados en la Academia Española, como José Villegas, Francisco Pradilla y José Jiménez Aranda, y estudió con el pintor español Lorenzo Vallés (Pachas, 2009:135). No se sabe si tuvo la oportunidad de conocer a Fortuny, pues el joven peruano de diecisiete años estaba bastante ocupado buscando la manera de subsistir. Sin embargo, la fama del catalán se vería reflejada en la obra de Hernández, en la que se puede apreciar la influencia del fortunismo en el tema de casacón y en una de sus obras tempranas del período europeo realizadas en Roma, por ejemplo en *Enfants aux bulles de savon* (Fig.6), realizada en 1878. En ella, dos niños desnudos juegan haciendo pompas de jabón. En *Los hijos del pintor en el salón japonés* (Fig.7), obra de Fortuny de 1874, se observa una composición similar, en la que se da cierta preferencia a dos niños. No obstante, la composición de Hernández privilegia la presencia protagónica de los niños, mientras que Fortuny colocó a sus hijos María Luisa y Fernando en un escenario mayor, de manera que el espacio que les rodea les quita importancia. Las dos obras coinciden en la incorporación de niños abstraídos, tal vez más evidentemente en

³³ Para el caso de Teófilo Castillo la referencia con Fortuny ha sido mencionada en varios libros. Estudios destacado de la obra crítica y pictórica de Teófilo Castillo a parte de los ya mencionados en la investigación son: (Castrillón, 1981), (Sociedad de Bellas Artes, 1942). No es el caso de Daniel Hernández para el cual queda pendiente un estudio razonado de su obra y sus influencias.

Fortuny que en el peruano, que ha concentrado la atención de los protagonistas en el juego de hacer pompas de jabón. Ambos han colocado a sus niños en un diván, lugar de juego y de entretenimiento. Además, en el aspecto técnico ambos cuadros tienen un acabado preciosista³⁴.

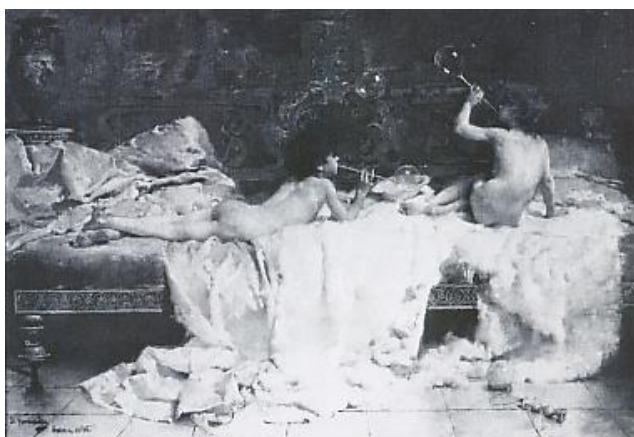


Fig.6: Daniel Hernández, *Enfants aux bulles de savon* (1878), óleo sobre lienzo, 33 x 51 cm. En: SCHURR, Gérald : *Les Petits Maîtres de la Peinture, Valeur de Demain*, p.119.



Fig.7: Mariano Fortuny, *Los hijos del pintor en el salón japonés* (1874), óleo sobre lienzo, 44 x 93 cm, Madrid, Museo del Prado.

Bajo la influencia del español, la paleta del peruano adquirió una gran gama cromática, efectos de luz, pincelada suelta, rápida y un marcado gusto por el detalle. De esta manera, abandonaba su etapa de formación, centrada en la pintura de historia y aprendida en el taller del pintor italiano Leonardo Barbieri en Lima, como se observa en *La muerte de Sócrates* (1872). El ejemplo de Fortuny le llevará a pintar interiores relacionados con escenas cotidianas, donde la presencia femenina es muy habitual³⁵. Estas pinturas, fechadas entre 1874 y 1895, muestran a las mujeres en distintas situaciones. En el caso de *Escena galante*, una joven se encuentra descansando en un

³⁴ La temática infantil se puede apreciar en la obra del pintor orientalista francés Jean-Léon Gérôme en *El encantador de serpientes* (1880), así como en *Niños en la playa* (1910) del pintor español Joaquín Sorolla.

³⁵ Hernández, después de permanecer diez años en Italia, viaja en 1883 a París donde asimila la tendencia de la pintura francesa del periodo rococó de Fragonard, Nattier, Van Loo y Watteau (Castillo, 1915c:2288).

sofá cuando es interrumpida por la inesperada visita de un señor. El mueble muestra elementos de rocalla en sus acabados y los trajes y las pelucas delatan la inspiración en el siglo XVIII. En *The billet doux*, el artista individualiza el tema al representar a una dama sentada sobre un fondo neutro, que mira atentamente un billete mientras sostiene un plumero con la otra mano. Hernández ya se había iniciado en la representación del desnudo femenino, lo que se puede comprobar en un cuadro que pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires: *un desnudo de mujer es de su género lo mejor que quizás ha salido de sus manos, lleva la fecha de 1886, cuando el aún tenía latente la influencia de su maestro Fortuny* (Castillo, 1918c:637).

La representación del desnudo femenino le hizo ganar fama en los salones, especialmente a inicios de 1900³⁶. Hasta entonces el artista, como informa *Prisma*, había sido identificado en los Salones Parisinos como español, como consecuencia acaso de una confusión o del desengaño del artista frente a un Estado que lo había dejado sin posibilidades de continuar sus estudios. A esto se debe añadir su origen: su padre, José Leocadio Hernández, era de nacionalidad española. También se puede mencionar que entre los españoles y sus pares latinoamericanos existió un espíritu de camaradería a principios del siglo. Los pintores españoles *suelen en determinadas épocas formar exposiciones en las que también figuran los pintores sudamericanos* (Pachas, 2009:135).

Estas escenas, auspiciadas por el marchante de arte Goupil y propias del consumo burgués de finales del siglo XIX francés, tendrían una desconcertante vigencia en el contexto local peruano hasta bien entrado el siglo XX. Así lo evidencia la constante reproducción de este tipo de cuadros en revistas ilustradas del período como *Prisma*, publicación que incluyó en su portada número 5 del 1 de noviembre de 1905 *Las curiosas* (Fig.8), una pintura que representa a dos jóvenes sentadas leyendo una carta; el ambiente y su vestimenta mostraban su pertenencia al tema de casacón (“Las Curiosas...”, 1905).

³⁶ Entre sus logros en concursos internacionales, se sabe que obtuvo una medalla de tercera clase en la exposición de Madrid por el retrato de R.A.C. y otra en Barcelona (Pachas, 2009:146).



Fig.8: Daniel Hernández, *Las curiosas*, (*Prisma, Lima*, N°4, 01 XI 1905).

Cuando Hernández regresó al Perú para dirigir la recién fundada Academia de Bellas Artes, Castillo le dedicó un artículo en *Variedades* que en su primera página mostraba el cuadro *Joven pintora* (1895), en el que la mujer aparece frente al caballete, vestida con peluca, junto a un sillón con decoraciones rococó. Esta obra había sido realizada en París a la acuarela y estaba dedicada a Hortensia Cáceres³⁷, hija del ex-presidente Andrés Avelino Cáceres. En realidad, en esos años Hernández ya había abandonado el tema de casacón y pintaba escenas de género inspiradas en su contemporaneidad. Se había especializado en la representación del desnudo femenino y había adquirido prestigio en los Salones parisinos gracias a la representación de sus “perezosas”.

Además, según el propio Castillo, hacia 1910 había incursionado en la representación de paisajes con unos cuadros que fueron exhibidos en la Galerie Durand-Ruel de París (Castillo, 1915c:2283). Surge el interrogante de qué motivó a Castillo a tomar una acuarela realizada veintitrés años atrás por el artista, siendo perfectamente consciente de su evolución pictórica posterior: ¿se trataba acaso de dar a conocer un original descubierto por él mismo en sus excursiones a las mansiones limeñas de la época? ¿O es que el crítico quiso mostrar al público el período de apogeo del artista, demostrando que sería capaz de dirigir la Escuela de Bellas Artes?

³⁷ La dedicatoria decía: *A la señorita Hortensia Cáceres su servidor, amigo Daniel Hernández, París 01 abril 1895.*

Lástima solamente que el gesto del Sr. Pardo sea quizás algo tardío. Nos trae al gran maestro cuando él se siente algo agobiado por los años, cuando es necesariamente descanso y no actividad lo que su espíritu exige. Ese gesto debió haberse hecho 20 años atrás en el apogeo del brillo del pintor, como él mismo lo deseara (Castillo, 1918f:862).

Con estas palabras el propio Castillo ponía de manifiesto su desconcierto frente a la tardía designación de Hernández como director de una institución que había sido creada gracias a la campaña que él mismo había emprendido en el ejercicio de la crítica de arte. No obstante, la elección de esta acuarela para el artículo de *Varietades* muestra la vigencia del tema de casacón en el contexto local limeño. El propio Castillo fue su impulsor entre 1910 y 1920, convirtiéndose en el principal difusor del hispanismo limeño, tanto en la pintura como en la crítica de arte.

Sus primeras obras en el género de casacón están relacionadas con su viaje a España en la década de los diez del siglo XX. En ellas, representó a los personajes ambientados en el virreinato, precisamente en el siglo XVIII. Un elemento arquitectónico que aparece en sus cuadros es el Palacio de Torre Tagle, construcción realizada en 1735, que para el pintor constituía uno de los ejemplos más representativos de la arquitectura civil virreinal. En *Fiesta colonial en Torre Tagle* (Fig.9) de 1910, además de la influencia del pintor español, se debe añadir la del fotógrafo norteamericano Chester, quien en 1909 había vestido a sus modelos con casacas de los tiempos de las luces y los había fotografiado en ese mismo palacio (Villegas, 2006:120).

Otra aportación al género de casacón es el ciclo de procesiones realizado por el pintor peruano entre 1910 y 1919. A diferencia de Castillo, el francés Meissonier y el español Fortuny representaron preferentemente a sus personajes en ambientes interiores. El pintor peruano escogió vistas panorámicas irreales, cuyas amplias perspectivas contradecían la cuadrícula limeña. En ellas, Castillo despliega una narrativa histórica y muestra una clasificación jerarquizada de los integrantes de la celebración, además de recurrir a los efectos atmosféricos, tal y como se aprecia en *Entrada del virrey* (1915).



Fig.9: Teófilo Castillo, *Fiesta colonial en Torre Tagle*, óleo sobre lienzo (1910), Archivo Teófilo Castillo (ATC).

Tras su viaje a la sierra sur peruana, el pintor descubrió que las ciudades de Arequipa y Cuzco conservaban su herencia virreinal mejor que Lima, que intentaba borrar todo rasgo de su antigua originalidad. Sobre Arequipa dijo que mantenía la herencia hispana en sus símbolos religiosos, escudos nobiliarios, casas con zaguanes, patios amplios con fuentes y macetas con flores. Puso de ejemplo la Casa de Miguel Garaycochea (1795), con sus arquerías que rodean el cuerpo principal del edificio, y el Palacio Goyeneche, al que compara con los de ciudades andaluzas como Granada (Castillo, 1917b:1305-1306).



Fig.10: Teófilo Castillo, *Los funerales de Santa Rosa* (1918), óleo sobre lienzo, 99 x 2,04cm, Lima, Museo de Arte de Lima.

Castillo incorporó otras ciudades peruanas al tema de casacón en su búsqueda por legitimar la herencia hispana. *Procesión en el Cuzco* (1917) da buena cuenta de lo mencionado. Uno de sus últimos cuadros relacionados con este tema lo constituye *Los funerales de Santa Rosa de Lima* (Fig.10), pintado en 1918 para Manuel Prado y

Ugarteche, uno de los pocos en Lima que sabía apreciar la riqueza cultural y artística del virreinato, como pudo observar el propio artista al visitar su casa (Castillo, 1916a: 69-73). Además, al representar a la santa muerta, principal símbolo del virreinato, y asociarla al Palacio de Torre Tagle, el artista delataba su desengaño frente al avance modernizador limeño, que no respetaba los monumentos (Villegas, 2005:103).

II.3.-Teófilo Castillo y su viaje a España: paisajes e interiores con historia y la generación del 98.

El pintor y crítico de arte peruano establecería en Italia su primer vínculo con España en materia artística. En efecto, durante su estancia en Venecia en 1884 conoció a Federico del Campo, amigo de Fortuny, quien le enseñó un cuadro que poseía del pintor de Reus (Castillo, 1914e:1571). En 1888, cuando se dirigía al Perú, contrae matrimonio con la ciudadana española de origen vasco María Gregoria Gaubeka, lo que determina su permanencia en Buenos Aires hasta 1906, año en que regresa a Lima. A la influencia de Fortuny habrá que añadirle la herencia familiar de Castillo, la que tiene o la que recrea en su propio imaginario: por vía materna, afirmaba descender del arquitecto Juan Guas, autor de la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo, considerada por el pintor como el principal ejemplo del gótico mudéjar de España. *Precisamente un arquitecto flamenco de mi propio apellido materno fue á mediados del siglo XV uno de sus constructores* (Castillo, 1919b:137).

Antes del viaje a España, Castillo se preocupó porque su pintura tuviera un acabado preciosista y colorista y, al igual que Fortuny, no abandonó los temas de sus maestros Bouguereau y Ciseri, es decir, el tema religioso e histórico. Muestra de ello son *La muerte de Pizarro* (1904) y la *Conversión de la Magdalena* (1905). En ambas pinturas se ve una marcada preocupación por la atmósfera, producto de su ejercicio en la práctica fotográfica realizada primero en el Salón Witcomb y luego en su propio establecimiento fotográfico Freitas y Castillo, en Buenos Aires.

Su admiración por el pintor catalán Mariano Fortuny motivó este viaje entre 1908 y 1911. Su itinerario de viaje fue publicado en *Variedades* entre diciembre de 1918 y noviembre de 1919, una suerte de crónicas descriptivas donde daba cuenta de los lugares visitados alternados con los temas de arte³⁸.

Considerando que Castillo fue uno de los artistas y críticos de arte más destacados de su época y que constituye un referente para entender las relaciones del arte español con el peruano en las primeras décadas del siglo XX, consideramos imprescindible estudiar su obra tanto desde el punto de vista plástico como en el ejercicio de la crítica de arte.

Este viaje a España fue crucial para el posterior desarrollo de su obra. Durante el tiempo que pasó aquí, visitó Madrid, Valencia, Barcelona, Sevilla, Granada, Córdoba, Ávila, Salamanca, Burgos, San Sebastián y veinte villorrios de Vizcaya y Navarra (Villegas, 2006:163). Un elemento a tener en cuenta es la importancia que otorgará a la historia española, sus costumbres y tradiciones: el propio pintor dijo que prefería visitar este país antes que ciudades como París, Londres o Nueva York.

Desde su niñez, Castillo se había familiarizado con la realidad española a partir de lecturas como la del escritor Enrique Pérez Escrich³⁹ (Castillo, 1919d:176-179). En su adolescencia, la lectura de escritores como Antonio Trueba⁴⁰ y Pierre Loti⁴¹

³⁸ Los lugares que Castillo visitó en España que fueron publicados en *Variedades* fueron: el País Vasco (Castillo, 1918i:1179-1182), Burgos (Castillo, 1919a:63-66), Toledo (Castillo, 1919b:135-138), Madrid (Castillo, 1919d:176-179), El Escorial (Castillo, 1919f:244-246), Córdoba (Castillo, 1919i:459-463), Sevilla (Castillo, 1919m:613-615), Granada (Castillo, 1919ñ:769-773) y Valencia (Castillo, 1919p:921-924).

³⁹ Enrique Pérez Escrich (1829-1897).- Dramaturgo y novelista español. Desde 1850 escribió comedias. Entre 1857 y 1861 estrenó dramas, comedias y zarzuelas. Más tarde, realizó novelas melodramáticas publicadas por entregas, como *El cura de aldea*, novela que gozó de gran popularidad en su época. Algunas de sus obras circularon con el seudónimo de Carlos Peña-Rubia. Trabajó en la Imprenta Nacional y en sus últimos años fue director del Asilo de las Mercedes en Madrid. Para ver en detalle la relación de sus obras se puede consultar: (Enciclopedia...,1987, T.XLIII:713-714).

⁴⁰ Antonio de Trueba de la Quintana (1819-1889).- Poeta y novelista español. En 1853 fue redactor de *La Correspondencia de España* y colaboró con *La Ilustración Española y Americana*, *El Seminario Pintoresco* y *El Museo Universal*. Entre 1862 y 1872 ejerció el cargo de cronista y archivero en la diputación de Vizcaya. Lo que le dio fama como escritor fueron sus novelas, inspiradas en las costumbres de Vizcaya; escribió cantares, poesías y cuentos de ambiente popular. Incorporó al País Vasco a la corriente literaria universal. Entre sus obras principales figuran: *El señor de Bortedo* (1849), *La musa indignada*, *Fabulas de educación* (1850), *El libro de los cantares* (1851), *El cid campeador*, novela histórica (1851), *Colorín colorado cuentos* (1860), *Cuentos de color de rosa* (1859), *Las hijas del Cid*, *paráfrasis de las crónicas de aquel famoso caballero* (1859), *Cuentos campesinos* (1860), *Florilegio de*

suscitaron en el joven inclinaciones artísticas, afición por los viajes y las niponerías (Castillo, 1918i:1179). Un elemento que quizá pudo influir en la obra posterior del pintor es la importancia que dio Trueba a la vida rural de Castilla y el País Vasco de su época, que son los escenarios de sus historias. En su obra reflejó tradiciones y costumbres campesinas que, como consecuencia del impacto de la creciente Revolución Industrial, estaban desapareciendo de una España hasta entonces fundamentalmente agraria y rural. Asimismo, reivindicó la cosmovisión y los valores asociados a esa forma de vida patriarcal que comenzaba a declinar. Esta misma tensión entre la modernización importada de Francia y los valores tradicionales de Lima estará presente en los escritos y la pintura de Castillo.

Para el pintor, los elementos arquitectónicos contenían los tiempos remotos, una especie de evocación romántica del pasado que convertía al interior o paisaje representado en un *valor-signo* del lugar visitado y, en resumen, en un rasgo de identidad. Cuando entra en la Catedral de Burgos, dice: *Vengo por ti desde lejanas tierras, conozco de memoria tu abolengo, tus prestigios; pero necesitaba mi alma la realidad de tu visión augusta ¿Me darás tú la fe que no encontré en Roma?* (Castillo, 1919a:64). Para el pintor, los edificios arquitectónicos eran depositarios de ideas relacionadas con la religión y la historia, constituían emblemas de la identidad de un pueblo. Precisamente en España este elemento se incorporó a la realización de sus paisajes e interiores. La importancia del edificio en sus cuadros de interiores se puede apreciar en *Catedral de Burgos y Santa María la Blanca-Toledo* (1908), y en *El Mihrab de la Catedral de Córdoba en España*⁴²(Fig.11); también en *Catedral de Córdoba, España y Palacio de la emperatriz Eugenia* (1909).

cuentos (1860), *Cuentos populares* (1862) y *Capítulos de un libro sentidos y pensados viajando por las Provincias Vascongadas* (1865). Para mayor información de su vida y obras ver: (Enciclopedia..., 1987, T.LXIV:1134-1136).

⁴¹ Luis María Julián Viaud (Pierre Loti) (1850-1923).- Novelista francés. En 1867 ingresó en la Escuela Naval y desde entonces tuvo la costumbre de anotar en cuadernos las impresiones y observaciones de los lugares visitados. Realizó un gran viaje alrededor de América. En 1873 estuvo en Senegal, después pasó a Oriente; en Constantinopla tuvo amores con una joven esclava circasiana. Publicó la novela *Rarahu* (1880) en la *Nouvelle Revue*, obra que le valió la admiración del público, que a partir de entonces sólo le conoció con el nombre de su protagonista, Pierre Loti. En 1886 realizó su primer viaje a España. Publicó en esos años *Mon frère Ives* (1883) y *Le pêcheur d'Islande* (1886), considerada su obra maestra. Ver: (Enciclopedia..., 1987, T.LXVIII:458-459).

⁴² Este cuadro aparecía en el suplemento artístico de *Variedades*, revista de la que Castillo era director artístico, con la siguiente frase: *Recuerdo de la Catedral de Córdoba, santuario Mihrab raza árabe, espiritual, altiva, inteligente, la más artista en Europa y sangre de España!* (Castillo, 1916h:459).



Fig.11: Teófilo Castillo, *El Mihrab de la Catedral de Córdoba en España* (1909) óleo sobre tela montada sobre madera, 45 x 37 cm, col.part. (*Variedades*, Lima, N° 430, 8 IV 1916, p.459).

Esta incursión en los temas de paisajes e interiores con contenido histórico parece contradecir su propuesta anterior, cuando abrió en Lima (1906) una academia de pintura que tenía como principal mérito la práctica de la copia directa del natural: allí los alumnos salían del taller al jardín o a la playa para recibir sus clases y pintar. Durante su viaje, también cultivó este procedimiento de captar del natural; son ejemplos de ello *La cuesta de los perros- Toledo, Alhambra- Puerta de las carretas* o *Laga*, todas realizadas en 1908. Como decíamos, el tratamiento de estos temas, en los que mostró una preocupación naturalista por los efectos de luz en los objetos, estaría en contradicción con los cuadros de interiores historiados, en los que el cuidado por la luz y el color, aunque está presente, no constituye el fin último de la obra, que radica sobre todo en mostrar un rasgo de identidad. Nacían así dos propuestas divergentes en el tratamiento de sus interiores y paisajes. Finalmente, como hombre entre dos siglos, el pintor no podía escapar del peso de la historia: aunque en sus cuadros mostraba rezagos románticos, en los paisajes e interiores podía estar implícito el desarrollo de una pintura moderna impresionista. En todo caso, sus discípulos pudieron liberarse del contenido historicista de sus paisajes y practicar el Impresionismo⁴³.

En 1918, cuando Castillo ejercía la crítica de arte, tuvo la oportunidad de escribir sobre el álbum de José García Calderón, un joven peruano muerto en la Gran Guerra; su crítica se orientó a subrayar negativamente la igualdad en el color de sus paisajes de España, Francia y Alemania.

⁴³ Éste es el caso del pintor y discípulo de Castillo, Ricardo Flórez Quintanilla, artista que derivó del estudio del natural a la técnica puntillista.

Sus dibujos más débiles son los de España, aquellos precisamente que debieron haber transfigurado su visión y lápiz. Ese milagro, por ejemplo, de los sitios y cosas, llamado Toledo, apenas le ha hablado á su alma: Santa María la Blanca, su rayo de sol matinal entre tientos de claveles y ajimeces rotos nada le ha dicho; nada tampoco San Juan de los Reyes, la gloria del mudéjarismo, madre de todos nuestros arquitecturados coloniales... Y casi nada también, la maravilla de las maravillas, la divina Alhambra, sus estanques muertos, sus arrayanes labrados, sus arquerías portentosas! (Castillo, 1918e:841-842).

El crítico pensó que si el joven pintor hubiera tenido menos influencia de Francia y más del Perú y España, habría podido ser mejor artista⁴⁴. No le interesó su sacrificio en Verdún como peruano, lamentó su muerte en un altar ajeno a su patria y a América (Castillo, 1918e:841). En esta crítica, Castillo deja entrever la importancia de los lugares históricos como diferenciadores de identidades colectivas, algunas, como España, cercanas al Perú y otras lejanas, como Francia y Alemania. Tal vez uno de los cuadros más representativos del período español sea *El jardín de las infantas de la Alhambra* (Fig.12). En 1916 sería utilizado como fuente para la composición de *Jardines de Lima, Claustro de San Francisco* (Fig.13).



Fig.12: Teófilo Castillo, *Jardín de las infantas de Alhambra* (c. 1908), óleo sobre lienzo, Lima, col. part.



Fig. 13: Teófilo Castillo, *Jardines de Lima (1) Claustro de San Francisco* (*Variedades*, Lima, N° 428, 13 V 1916, p. 629).

⁴⁴ Esta crítica al afrancesamiento del joven dibujante peruano coincide con la que años antes tuvo que afrontar el pintor sevillano Luis Jiménez Aranda. Éste presentó *Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe* a la Exposición Universal de París de 1889. El jurado francés le otorgó el premio en detrimento de Francisco Pradilla, quien exhibió *La Rendición de Granada*. La prensa española criticó a los franceses su incapacidad para reconocer y premiar la calidad de la pintura que escapaba a su influencia. Además, este hecho motivo una revaloración de la escuela española. Pradilla dijo: *el arte es reflejo de temperamentos y caracteres, y no puede desprenderse de las preocupaciones de raza, su aureola pierde entonces su resplandor (...)* *El pintor español no sólo debe ser de su época, sino que debe ser de su patria* (Gutiérrez Burón, 1987:157-158).

A través de su pintura, Teófilo Castillo ponía en práctica lo que defendía en sus escritos: la relación de Lima, heredera de la tradición española, con el arte mudéjar, rasgo distintivo de una ciudad que había sido considerada la *Perla del Pacífico* en los tiempos virreinales. En Toledo, reconoce que el patio de la Iglesia de San Juan de los Reyes es igual al del Convento de San Francisco de Lima (Castillo, 1919b:138). El propio pintor escribió un artículo dedicado a la presencia del arte mudéjar en la ciudad sudamericana, en el que daba cuenta de la nulidad de la arquitectura inca y de cómo se había trasplantado desde España la herencia de los Egas y los Guas, los más geniales intérpretes del arte mozárabe peninsular⁴⁵, que *hablan muy alto de aquel rico arte castellano florecido con brillo en Sud América(sic) únicamente en nuestra Lima* (Castillo, 1916l:1086). Dedicó este escrito al historiador del arte español José Pijoan, y al año siguiente la casa editora Salvat de Barcelona pedía permiso al pintor para reproducirlo en su revista *Hojas Selectas* (“Triunfo del artista...”, 1917:2). En su viaje a la sierra sur peruana, al igual que había ocurrido con los temas de casacón, incorporó en su pintura la arquitectura de Arequipa y Cuzco, con claras referencias a la tradición hispana; un buen ejemplo de ello lo constituye *Palacio Somocurcio, Arequipa* (1917).

Cuando se le preguntó por qué había escogido la Catedral de Burgos como fuente de inspiración pictórica, dijo – *Precisamente por su exuberancia, señor se parecía á los retablos crespos de mi tierra, Lima* (Castillo, 1919a:65). Es interesante destacar que Castillo no reconoció en la arquitectura virreinal ningún rasgo precolombino que pudiera servir de base a una arquitectura mestiza de *conciliación entre el pasado efectivo, tanto prehispánico como hispánico, con un producto nacional, el barroco peruano* (Román, 2008:43). Su propuesta no es mestiza: en su crítica, la herencia, tanto precolombina como virreinal, es reconocida, pero ambos elementos se valoran por separado. Esto se comprueba en los comentarios favorables que dedicó al arquitecto Rafael Marquina, que había realizado en Chosica una casa inspirada en

⁴⁵ El artículo hace referencia a lugares de Lima donde el autor reconoció muestras de arte hispanomusulmán. Los mejores ejemplos de techos mudéjares están en los conventos, particularmente la cúpula que cubre el convento de San Francisco, en las ménsulas labradas de la Sala de Sesiones del Senado, en el refectorio de la iglesia de Santo Domingo, en los aleros del patio de ejercicios de la calle de San Pedro, en las pequeñas ménsulas de los balcones de Torre Tagle y los capiteles del patio de la familia Gutiérrez de la calle San José.

motivos virreinales (1912), así como en la crítica que hizo al Panteón de los Próceres por no inspirarse en el estilo tiahuanaco, más cercano al país (Villegas, 2006:86-87). Cuando en 1922 se le cuestionó sobre la posibilidad de una arquitectura virreinal original y distinta a la española, el pintor concluyó que la arquitectura americana era dependiente de la realizada en España y que esa singularidad no existía.

El señor Castillo, incansable viajero, ha recorrido la América del Sur desde Panamá a Magallanes y conoce por lo tanto la arquitectura de esas regiones. No participa de la teoría de que el estilo colonial de la Argentina fue peculiar, diferente del estilo colonial que hubo en el Perú, Bolivia, Chile y México. Y así en la arquitectura de los templos, como en la de las casas, la unidad arquitectural en todos los países de Hispano-América es pues tan evidente que más no puede serlo. Hay que tener presente que la mayoría de las obras hechas durante el coloniaje fueron dirigidas por los mismos españoles y ellos, en América, no crearon, se limitaron a imitar lo de España (Agrelo, 1922).



Fig.14: Joaquín Sorolla, *Fuente del rey moro*, Alcázar de Sevilla (c.1908), óleo sobre lienzo, 72 x 52 cm, Madrid, col.part.

Otra característica que resulta sobresaliente es la semejanza de los interiores historiados de Castillo con la obra del pintor español Joaquín Sorolla, cuyas representaciones de algunos espacios de la Alhambra de Granada y de los patios de Sevilla (conservadas actualmente en su casa estudio de Madrid), siguió la misma tipología que hemos visto en Castillo. En 1908, y mientras Castillo estaba viajando por España, Sorolla estuvo en Sevilla y realizó, al igual que el peruano, representaciones de jardines, fuentes y elementos arquitectónicos. Ejemplos de ello son *Jardines del Alcázar de Sevilla en invierno*, *Fuente del Rey Moro*, *Alcázar de Sevilla* (Fig.14), *Estanque de Carlos V*, *Alcázar de Sevilla* y *Reflejos de una fuente*. Durante los dos años siguientes, Sorolla también demostró su interés por el paisaje de Sierra Nevada, aunque privilegió la representación de la arquitectura, como es evidente en sus vistas de las casas de la

ciudad y de las torres de la Alhambra. También representó los jardines de los Adarves, de la Lindaraja y del Generalife. Se pueden mencionar el *Patio de la justicia en La Alhambra, Granada* y *Jardín de la Lindaraja en La Alhambra Granada*. En el invierno de 1910, Sorolla pintó en Sevilla los alcázares con sus estanques y fuentes en sus obras *La Alberca* y *Tarde de sol en el Alcázar de Sevilla* (Diez y Barón, 2009:37-39).

El valenciano afronta la realización de sus interiores y paisajes de dos maneras diferentes: en sus vistas de jardines, una fuente ocupa el primer plano de la composición, rodeada por el jardín con o sin arquitectura. Se trata de la misma tipología que Castillo utilizó en sus vistas de los interiores en España y Lima. La segunda forma de tratar el paisaje andaluz es totalmente diferente a la empleada por el pintor peruano, pues prefiere las panorámicas, teniendo como punto de partida La Alhambra. En el primer caso, ambos artistas no pueden escapar de la historia que contienen los elementos que componen los monumentos, es un gusto ecléctico propio del siglo XIX que recurre a distintas épocas para extraer de ellas su concepto artístico. Este interés historicista hizo que el valenciano diseñara los jardines de su casa en Madrid al estilo de un patio granadino. En 1917 pintó de nuevo *Sierra Nevada, Granada* y *Patio de La Alhambra, Granada*. Al final de su vida, junto a los retratos, los jardines adquieren nuevamente protagonismo, como en el caso de *Jardín de la casa de Sorolla* (Diez y Barón, 2009:41-42). En la pintura de Castillo aparecen jardines desde 1906, pero desprovistos de arquitectura. En realidad la tipología de un interior con patio en su obra corresponde a su etapa española y fue un motivo preferido por el autor en Lima entre 1910 y 1916. Más adelante lo pudo retomar en ciudades como Cuzco, y pocos años antes de su muerte en Tucumán.

La influencia de Sorolla en el peruano no es exclusiva, fue compartida con varios artistas hispanoamericanos. En Chile se manifiesta con *Ante el mar* de Benito Rebolledo Correa; en Argentina se puede ver en *La vuelta de la pesca* de Cesáreo Bernaldo de Quirós, pintado en Amalfi (Italia), y hacia 1904 en *Plein-air* de Alejandro Christophersen; en Cuba encontramos a Domingo Ramos y Esteban Valderrama. Por otra parte, el uruguayo Carlos María Herrera estudió con el pintor valenciano. Además, Sorolla fue una referencia destacada para su compatriota Pedro Blanes Viale en sus inicios (Gutiérrez, 2003).

Para Castillo, la llamada generación del 98 constituye otra influencia, por haber definido al paisaje castellano como emblema de identidad⁴⁶. Castillo retomó los temas que otros intelectuales extranjeros asociaron con España, esto es, la mirada orientalista. Con ello, compartía un mismo interés por lo pintoresco con Mariano Fortuny y Martín Rico, como puede verse en las obras de estos dos últimos artistas que tienen como referencia a Granada⁴⁷: ellos vinculan su identidad a través de la región de Andalucía. Granada, Córdoba y Sevilla eran los principales referentes para determinar los rasgos que caracterizaban lo español, tópico que había sido construido en el imaginario literario de los viajeros de la época romántica. Estrella de Diego Otero cita como ejemplo de esta literatura de viajes obras como el *Diario di viaggio di un turista scrittore* de Edmundo de Amicis; *Viaje por España* de Gautier; *De París a Cádiz* de Dumas, y *Sixteen years of an artist's life in Morocco, Spain, and the Canary Islands* de Elizabeth Murray. Se trata de un discurso construido desde fuera que está presente en los escritos sobre España, identificada únicamente con Andalucía. Los países hegemónicos, Francia, Inglaterra y Alemania, buscaron lo exótico en sus propias fronteras periféricas, a saber España y Rusia.

España pasaba a ser hacia la mitad del XIX ese lugar perfecto para aquellos que buscando las aventuras propias de lo exótico, preferían no excederse en los imprevistos africanos, ma non troppo, España representaba la quinta esencia de un sueño manufacturado de diferencia que Europa buscaba en sus bordes o dicho de otro modo, en sus fronteras: en las periferias (De Diego, 2003:175).

El arte mudéjar constituye el elemento de unión entre Lima y ciudades como Burgos o Toledo, con componentes ajenos al tema andaluz. Aunque no existe un consenso respecto al lugar escogido para representar la identidad de España, la perspectiva de validar un lugar y su paisaje con contenidos históricos formará parte de los objetivos de los miembros de la denominada generación del 98⁴⁸, principalmente del

⁴⁶ En conmemoración del Centenario de la conocida como *generación del 98* se realizaron varias exposiciones que abordaron la relación entre la literatura y la plástica. Se pueden consultar: (Tusell y Martínez-Novillo, 1997), (Bernal Muñoz, 1998), (Bozal Fernández, 1998), (Huici, 1998) y (Vázquez de Parga, 1998). María López Fernández ha publicado una antología de textos del período; de especial interés para la comprensión de la España negra y blanca es su apartado III, "Mirando hacia adentro" (López Fernández, 2008:177-259).

⁴⁷ Entre los artistas que visitaron España y fijaron el repertorio de lo español en referencia a lo andaluz se encuentran Sargent y Édouard Manet.

⁴⁸ Todos los escritores de la conocida como generación del 98 se ocuparon de los movimientos artísticos de vanguardia, aunque sus opiniones no siempre fueran favorables. Sólo Ramiro de Maeztu se acercó tímidamente a aquel proceso de innovación. Los demás no superaron las barreras de Impresionismo. Ver:

pintor Aureliano de Beruete y Moret (1845-1912). La sierra de Guadarrama de Madrid, Toledo y la región de Castilla se convertirán en los principales referentes para entender lo español a través de las pinturas de este artista.

Veremos en este sentido cómo una de las propuestas fuertes es la del propio centro: la defensa del paisaje de la España Central, la imagen de una Castilla mistificada, que incluye más allá de sus límites geográficos alcanzando la Mancha e incluso León, es una de las que se han de situar en el centro de la imagen de España (...) Esa imagen de la Castilla esteparia enfrentada con frecuencia en los fondos serranos emergió como una imagen potente en la iconografía pictórica finisecular, defendida por la Institución libre de Enseñanza, por los del 98 y por buena parte del novecentismo posterior, constituyéndose en una de las imágenes emblemáticas de España (Pena, 1993:21).

Existió un gran interés por la obra del pintor sevillano Diego Velázquez en los intelectuales de fin del siglo; entre ellos se encuentra Jacinto A. Picón, autor de un libro que aborda la figura del artista andaluz. A esto se añade un estudio también sobre Velázquez que había realizado Beruete, publicado en 1898 y basado en el libro de William Stirling-Maxwell *Velazquez and his works* (1855), que consistía en una catalogación y análisis de su obra. Beruete formó parte de la comisión que inauguró la sala Velázquez en el Museo del Prado, y fue el encargado de pronunciar el discurso de apertura. Los paisajes de Guadarrama presentes en los fondos de los cuadros velazqueños, sobre todo en las escenas de caza del monarca Felipe II, fueron determinantes para estudiar la captación del paisaje de la sierra. El principal artista fue Beruete, alumno entre 1874 y 1878 de la nueva asignatura de paisajes dictada por Carlos de Haes en la Academia de San Fernando. Este pintor, dueño de un estilo naturalista, deudor de la pintura clásica española y especialmente del realismo velazqueño, pintó paisajes de Madrid y San Fernando de Jarama (actual San Fernando de Henares). Se inició con fuerza en el tratamiento de los paisajes próximos y cotidianos de Guadarrama⁴⁹ y los alrededores de Madrid y Toledo. *Se retoman las vistas de la ciudad, desde la tradición de la pintura clásica española, ahora redescubierta en el caso de Toledo* (Pena, 1982:216).

Bernal Muñoz, José Luis, "Hacia una visión estética de la generación del 98" (Bernal Muñoz, 1998:288-297).

⁴⁹ Se sabe que ya desde 1877 el pintor estuvo en la sierra de Guadarrama; ver (Pena, 1982).

El desarraigo será fundamental tanto para Castillo como para Beruete a la hora de definir sus emblemas de identidad. El sentimiento de pérdida de la grandeza pasada les permite configurar su repertorio de identidad centrándose precisamente en los antiguos centros de poder. En el caso del pintor español, se hace referencia a la región de Castilla, antiguo bastión del poder monárquico hispano. Debido a la pérdida de la última colonia española en América, Cuba será un referente insustituible en el imaginario de los intelectuales españoles de esta generación⁵⁰. En el caso del pintor sudamericano, desde una perspectiva histórica, su principal fuente de inspiración será Lima, la antigua capital del virreinato peruano, sede del poder monárquico hispánico en la región, que para entonces había perdido su hegemonía histórica a favor de Buenos Aires.

Aunque en los escritos de Castillo no existen referencias de trabajos que aborden la figura de Beruete, podemos deducir una postura afín a la del español a partir de su admiración por Velázquez, la propuesta del realismo de su paleta y su oposición al Impresionismo francés. El pintor andaluz será un punto de referencia en la labor crítica de Castillo. Según él, fue Velázquez quien empleó una técnica nueva y singular e hizo obras de composición genial: cita *Las meninas*, obra donde a nadie le preocupa su parecido, sino que rescata en el cuadro el soplo potente, tangible, de vida intensa, de factura única, simple, sin efectos buscados y abstracción completa... *ser el pintor menos pintor de todos los pintores de la tierra. Velázquez es antítesis de lo que han sido Tiépolo en épocas antiguas y Mancini en las modernas* (Castillo, 1913:2449). Fue Velázquez, según el crítico pintor, quien, con su naturalismo simple y claro, produjo en pintura la misma revolución que Kant en filosofía (Castillo, 1919d:176– 179).

Su distanciamiento de El Greco (Doménikos Theotokópoulos), al que no comprendía (Castillo, 1914b:1389-1392), podría deberse a su oposición a las corrientes simbolistas. Es importante recordar que el pintor Ignacio Zuloaga era el principal defensor del artista de Toledo. Pero donde quizá más abiertamente expresó su adhesión

⁵⁰ Compartimos la opinión de Carmen Pena cuando menciona la asociación existente entre la obra de Velázquez y la región de Castilla como justificación histórica. Al centrarse en el siglo XVII español y la región de Castilla en particular, se asoció ese espacio geográfico con el inicio del imperio español, vinculado con sus dominios ultramarinos. Esto último era lo que efectivamente se había perdido en el 98 (Pena, 1982).

a la tradición del pintor sevillano fue en su crítica a la Exposición Nacional de 1915 en Madrid, que se caracterizó por el Simbolismo de los jóvenes artistas españoles. En su crítica, Castillo quiso diferenciar quiénes, según sus propias palabras, seguían la *tradición castiza velazqueña*. Entre ellos se encontraban los pintores españoles Eduardo Rosales, Francisco Pradilla, Domingo, Benedito, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga y Moreno Carbonero (Castillo, 1915d:2365-2366).

II.4.-Buenos Aires, capital efectiva de Sudamérica

Desde finales del XIX y principios del XX existía en Buenos Aires un fuerte vínculo entre los artistas argentinos y los españoles, y el mercado artístico de la capital del Plata realizó regularmente exposiciones de artistas hispanos (Gutiérrez, 2003:112). Lima, a través de la mirada de Castillo, tuvo que apelar a su historia para reclamar el puesto que le correspondía como heredera del antiguo imperio español en Sudamérica. La diferencia entre ambas ciudades marcó la obra crítica y plástica del pintor, que conoció la realidad argentina en el momento de su despegue económico y cultural, entre 1880 y 1906 Castillo no se resignó a aceptar el presente decadente que vivía la ciudad de Lima, antiguamente conocida como la *Perla del Pacífico*, que pese a haber tenido un esplendoroso pasado, veía en ese momento cómo la capital argentina le había quitado la titularidad de ser la ciudad más importante de América del Sur.

Los limeños tenemos algo de los gitanos del Albaicín granadino: vivimos casi entre muladares pero no olvidamos la prosapia, creemos que hasta el sol nos envidia el lustre y la grandeza, fuimos los primeros del continente y no nos resignamos á la realidad última de ser los postreros! (Castillo, 1918b:589).

La capital argentina había asumido a París como modelo de ciudad moderna, símbolo ideal del cosmopolitismo y el progreso. No tenían en sus casas los vestigios de un pasado glorioso como el de los limeños, lo que hace que Castillo exclame: *¡cuantas familias argentinas riquísimas, que yo me sé, darían una fortuna por poseer un artesonado, un mueble, un retrato que les significase abolengo auténtico, propio!* (Castillo, 1916k:1086). A Castillo le llamaba la atención que quienes conservaban testimonios del pasado no supiesen valorarlos y es por eso que emprendió una campaña

en *Variedades*, a través de la sección *Interiores limeños*, para concienciar de la importancia de los objetos artísticos que permanecían en los hogares, ante el eminente saqueo de estos por parte de los coleccionistas de otras partes del mundo. Para el artista, Lima era la heredera de España en América del Sur; más aún, la vinculaba con Toledo, en cuanto ambas merecían ser apreciadas y entendidas por su historia.

Yo le interrumpo, manifestándole mis dudas sobre la utilidad de esta clase de arterias en una ciudad como Lima, de fisonomía tan típica de tristeza y quietismo, donde hasta el cielo, el aire, el carácter mismo de los habitantes, todo conspira contra las ideas de actividad y modernismo... ¿No cree el Dr. Elguera que Lima, bajo algún aspecto, merece ser considerada á igual que Toledo por Gautier, esto es, una ciudad de exclusivas evocaciones? (Castillo, 1915b:2064).

Los rasgos que Castillo vincula en su comparación entre Lima y Toledo son distintos a los establecidos entre Buenos Aires y París. La modernidad no era un rasgo que debiera caracterizar a Lima, y por ello no comprendía cómo la gente de la ciudad, principalmente la de los sectores altos, no estaba preocupada por conservar su riqueza cultural virreinal. *Es de lamentar que la ligereza del carácter nacional impida atender como se debiera á la conservación de las riquezas artísticas legadas por el coloniaje (Castillo, 1916k:1086).* A su parecer, los peruanos solían ser todo menos ellos mismos.

En contraposición con lo que estaba sucediendo en Lima, a finales del siglo XIX, en Buenos Aires hubo una efectiva presencia del arte español en sus galerías, producto de los marchantes de arte José Artal, José Pinelo y Justo Bou. La relación en materia artística entre Buenos Aires y España tuvo su apogeo con la Exposición Internacional del Centenario Argentino celebrada en 1910 y llegó a su culminación con la intervención argentina en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. La participación de José Artal en el Salón Witcomb de Buenos Aires, donde se expuso arte español, manifiesta que hubo un aprendizaje previo del arte español contemporáneo a Castillo, quien había sido director artístico de esta casa y fundador, junto con el fotógrafo José Freitas, de la Casa de Fotografías y Galería de Arte Freitas y Castillo. En este salón también se expusieron obras de pintores españoles, aunque, según los críticos y los pintores, las obras exhibidas, a pesar de contar con pintores como Pinazo, Sorolla, Rusiñol o Meifrén, eran de segunda categoría (Gutiérrez, 2003:115).

Tiempo después, Castillo dijo de esos años que había estado obligado a organizar exposiciones cada quince días, realizando el catálogo y la valoración de los cuadros. En este período pudo apreciar 30.000 cuadros (Villegas, 2006:162). Artal realizó veinticuatro exposiciones en Buenos Aires entre 1897 y 1913, la mayoría en el Salón Witcomb, ya que sólo tres fueron realizadas en el Salón Artal entre 1907 y 1909. Entre los pintores españoles que presentaron obras estaba Salvador Sánchez Barbudo, Francisco Domingo, José García Ramos, José Jiménez Aranda, José Benlliure y Joaquín Sorolla. El tema de género fue el que más interesó a los coleccionistas hasta mediados de la década de los XX, donde se recurría a lo convencional y a temas cotidianos de Andalucía, desde moros y árabes hasta el tema de historia (Gutiérrez, 2003:112-113). Los marchantes se cuidaron de exhibir públicamente el arte moderno español. La exposición de los artistas ibéricos de 1925, donde participó el uruguayo Rafael Barradas, tuvo poca repercusión. La crítica la calificó de la siguiente manera:

Si acaso su mérito único reside en la fuerza humorística, en la extravagancia pintoresca (...) cuadros en los que aparece frustrado el propósito de dibujar o pintar con arreglo a las normas académicas, o francos disparates que semejan, de intento, buscar un efecto cómico en quien los contempla (“En el retiro...”, 1925).

Por un lado, el Gobierno español tuvo una actitud de acercamiento hacia las repúblicas latinoamericanas, pues se permitió que los artistas de este continente pudieran competir en igualdad de condiciones en las exposiciones anuales celebradas en Madrid, según el proyecto presentado al Rey en 1924. Por otro lado, se les otorgó el mismo trato que a los nacionales en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y en los concursos nacionales del Ministerio de Instrucción Pública. Sin embargo, el Estado argentino no tuvo la misma deferencia con los artistas españoles en las exposiciones celebradas en Buenos Aires⁵¹. Aparte de la muestra del Centenario (1910), existió una efectiva actividad de artistas españoles en Argentina a partir de las muestras de sus cuadros. Algunos incluso se quedaron, al encontrar un mercado artístico. Los pintores gauchos también realizaron exposiciones en España, entre los más destacados se encuentra el grupo de pintores discípulos de Anglada-Camarasa en Palma de Mallorca⁵².

⁵¹ Excepciones en la actitud del Estado argentino fueron la compra de obra española por parte de la Comisión de Bellas Artes para el Museo, y la supresión de las estrofas del himno argentino que de alguna manera pudieran agredir a España por el presidente Julio A. Roca el 30 de marzo de 1903.

⁵² Para mayores referencias sobre los vínculos artísticos entre Argentina y España, ver (Gutiérrez, 2003:107-161).

Capítulo III: Primeros indicios de modernidad en la pintura peruana

En este capítulo se analizarán los avances en la introducción del arte contemporáneo entre los pintores peruanos durante las tres primeras décadas del siglo XX, en el contexto de una sociedad estática en sus modos de producción cultural. Para ello, se tomarán en consideración cuatro hechos acontecidos en el arte peruano. Los dos primeros son la etapa moderna del pintor peruano Carlos Baca Flor y el Taller de Pintura de la Quinta Heeren (1906), que introdujo la pintura al aire libre, de fuerte influencia naturalista, en el Perú. El tercero es la polémica suscitada en torno a la celebración en Lima de tres exposiciones de pintores extranjeros: José María Roura Oxandaberro, Aristodemo Latanzzi y Suetazar Franciscovich (1916). En esta polémica se discutió la validez del Impresionismo frente al Simbolismo. Por último, se examinará la recepción de las vanguardias artísticas (1913-1921) en el contexto local peruano. En el exterior, la propuesta de Baca Flor tiene una destacada vinculación con artistas españoles tales como Francisco Pradilla, Miguel Blay y Hermen Anglada-Camarasa. En el ámbito local, aunque la creación del taller de pintura de la Quinta Heeren es un hecho aislado sin relación con la cultura española, los dos últimos factores que se van a analizar, la polémica entre Impresionismo y Simbolismo y la introducción de las vanguardias, sí presentaron esa conexión y no es posible comprender estos sucesos sin conocer el desarrollo inicial de la propuesta naturalista del taller.

III.1- El pintor moderno Carlos Baca Flor y su vinculación con los artistas españoles

El pintor Carlos Baca Flor es sin duda uno de los más relevantes del arte peruano del siglo XIX. Su fama se inicia al rechazar una beca en Roma que le otorgó el Gobierno chileno por los resultados obtenidos en sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Santiago. Ante la pregunta de si se nacionalizaría chileno, el joven pintor respondió que no podía rechazar su nacionalidad peruana⁵³: la Guerra del Pacífico

⁵³ Delboy refiere que el pintor fue a consultar a su madre lo que debía hacer con la beca y fue ella quien decidió anteponer la nacionalidad peruana al premio de Roma: *La primera línea del contrato del pensionado empezaba*. El suscrito, ciudadano chileno.... *Baca Flor se detiene, pálido- ¿Qué ocurre?-*

estaba reciente y las tensiones entre ambos países todavía no estaban resueltas. Que un pintor nacido en Islay, Arequipa, se negara a culminar sus estudios en Roma por ser peruano era una muestra de patriotismo que en el Perú no podía pasar desapercibida. La respuesta del artista llegó a los oídos del Ministro del Perú en Chile y éste se lo transmitió al presidente general, Andrés Avelino Cáceres, quien decidió traerlo a Lima.

En la capital peruana permaneció tres años (1887-1889) a la espera de la beca de estudios que le fue concedida en 1889. A partir de ahí sólo la prensa peruana recoge sus éxitos, una especie de aventuras que le dieron un aura especial. Su fama se consolidó en Europa, con el reconocimiento obtenido por el retrato que expuso en el Salón Francés de 1907. Este éxito en un género específico hizo que el multimillonario norteamericano John Pierpont Morgan le propusiera realizar su retrato. Éste es el motivo de su viaje a los Estados Unidos y de su creciente fama como retratista de la alta burguesía neoyorkina, que le reconoció como pintor académico admirador de Leonardo y Rembrandt, con características hiperrealistas en sus retratos. Pocos conocen que el pintor fue el primer representante del arte moderno en el Perú a través de su período parisino.

En las siguientes páginas se abordará la influencia que tuvieron algunos pintores españoles en varias etapas de su desarrollo pictórico y escultórico. Igualmente, se hará referencia a una época importante aunque poco estudiada del pintor: se trata del período 1893-1905, cuando el artista mantuvo un diálogo con las tendencias más vanguardistas del arte europeo y estableció una relación directa con los españoles Francisco Pradilla, Miguel Blay y Anglada-Camarasa.

Antes debe consultar con su madre... En efecto, el pintor vuela en busca de la noble señora. Le explica que para resolver su porvenir debe pasar por chileno. ¿Qué has contestado? - interroga- Nada, que debía consultar contigo, que... No esperó la orgullosa señora que el joven acabara de hablar. Una bofetada sonora selló la orden de la madre: - "Vaya usted inmediatamente a decir que es peruano y que no puede renegar de su patria". Esta anécdota, digna de una madre espartana, y rigurosamente cierta, tiene el mérito de que me fue relatada por el mismo Baca Flor en los Estados Unidos, en una hora de esparcimiento. Jamás reveló en Lima. Aquí se me ha dicho que Baca Flor, por sí mismo, se negó a firmar el contrato (Delboy, 1941:10).

Después de un viaje bastante complicado, el pintor llegó a París a principios de junio de 1890⁵⁴: por una carta dirigida a Scipión Llona, amigo de Lima, se sabe que estuvo en la Ciudad de la Luz sólo un mes, ya que luego pensaba hacer los exámenes de ingreso para la Academia de Bellas Artes de Roma (Canyameres, 1980:54). Visitó diferentes lugares, entre ellos el Salón Anual de los Campos Elíseos, la exposición de cuadros del Campo de Marte, el Museo del Louvre, el Museo de Luxemburgo, el Palacio de Versalles y el Museo de Arqueología, donde contempló objetos incaicos (Delboy, 1941:15). No se mostró impresionado por lo que vio en los museos franceses, pero una muestra del español Mariano Fortuny, donde pudo ver la *Elección de la modelo* del pintor catalán, despertó su admiración. El peruano apreció el tratamiento de los detalles en el cuadro, como por ejemplo el espejo, que muestra una parte del taller formando un segundo cuadro dentro del cuadro. Reconoció en el pintor español *su maña de ejecución y colorido* (Jochamowitz, 1941a). Su fugaz visita sólo le permitió una labor de estudio, y se marchó sin conocer los teatros ni la Torre Eiffel.

Llegó a Roma en julio de 1890 (Canyameres, 1980:60). Iba en calidad de cónsul del Perú a Génova, aunque por motivos de estudios renunció a este cargo. Por aquel entonces, el pintor Filippo Prospero era director de la Academia de Roma. En octubre del mismo año hizo el examen de ingreso a la Academia⁵⁵, en el que cincuenta aspirantes optaban a tres plazas: Baca Flor consiguió el primer puesto (“Baca Flor”, 1891:2). Al poco tiempo, el pintor ganó algunos premios, y así lo informó la prensa peruana:

⁵⁴ Emilio Delboy hace referencia a una carta escrita por el pintor desde París el 9 de junio de 1890 (Delboy, 1941:15), lo que haría pensar que la fecha de su estancia en la ciudad francesa es anterior a la dada por Ferran Canyameres, que situó su llegada el 17 de junio del mismo año (Canyameres, 1980:54).

⁵⁵ Jochamowitz refiere su inicio en la academia el 18 septiembre de 1890, donde asistió a los cursos orales. Nos informa acerca de los cursos a los que asistió Baca Flor. El primer año: Anatomía, Estética, Perspectiva, Arquitectura e Historia del Arte. Las lecciones de fisiología se impartían en clases particulares, al igual que el curso de arqueología. Las clases prácticas eran de 8:00 a 12:00 h.; el estudio del desnudo y la composición se hacía por las tardes, en días alternos, hasta las 17:00 h. También nos informa de que el pintor se incorporó al Círculo Artístico, donde practicaba el dibujo de un modelo desnudo todos los días de 17:45 a las 19:30 h., y acuarela y dibujo a pluma de modelos con traje de carácter de 20:00 a 22:30 h. No contento con ello, el peruano revisaba los libros de arte de la biblioteca del Círculo hasta medianoche (Jochamowitz, 1941a).

Baca Flor

Obtuvo premio en la academia de Roma, llenando de asombro a la colonia española y a pocos sudamericanos que residen en la capital italiana. (...) tenemos ya el derecho de considerar a este peruano de veinticuatro años, como á uno de los jóvenes pintores que más probabilidades tienen de sobresalir en Europa, á fines de este siglo y á principios del próximo. (...) Le han permitido lo que á ninguno dar dos exámenes a un tiempo a manera que no le falta ya sino un año. En la Academia Real de Roma, Baca Flor se presentó a tres concursos distintos en cada uno obtuvo el primer premio. Las medallas de oro son enviadas al gobierno por el señor Canevaro representante de Italia (“Baca Flor”, 1891:2).

En Roma tuvo la oportunidad de conocer al pintor español Francisco Pradilla, director de la Academia de España. Este artista ocupó un lugar destacado en el aprendizaje del pintor peruano, que con el tiempo lo señaló como su maestro. Rafael Benet indica que en ese momento Pradilla ya era una figura internacional, con triunfos en las exposiciones de Madrid, Roma, París y Viena, y había tenido el mérito de introducir el plenairismo en sus composiciones (Benet, 1980). La creación de atmósfera y espacio fue una de las principales enseñanzas del español al joven peruano, que las aplicó en sus retratos⁵⁶.

En la correspondencia epistolar de Baca Flor, las referencias a Pradilla son constantes. En una carta dice que es el único que lo apoya cuando decide repetir una asignatura en la Academia de Roma. Y agrega, *por lo pronto, algunos creen que hago una locura someterme por segunda vez a un estudio tan árido y largo. Sin embargo, un hombre ha aplaudido mi resolución. Este es Pradilla, el cual me asegura que así tendré en mis manos un seguro y buen triunfo* (Delboy, 1941:17). En otras refiere cómo el artista español visita su estudio en la Via della Dogana Vecchia: *Yo ahora pinto poco. Dibujo día y noche, me creen loco, fanático, chiflado y algunos piensan que hubiera podido, mucho tiempo há (sic), haber realizado algo por el estilo de ellos (...)* Sólo

⁵⁶ Delboy relata una anécdota con el pintor relacionada con la manera de hacer sus retratos, en la que se evidencia la búsqueda de espacio que intenta plasmar en sus obras: *¿Qué le parece? - ¡Qué me iba a parecer sino admirable!- Y al instante, sinceramente, con toda ingenuidad, le preguntó:- ¿A qué distancia le posaba el modelo? -Baca Flor se alegra, me abrazó y exclama entusiasmado: - ¡Nadie, ni los críticos, me han hecho una pregunta tan inteligente!-Había tocado la flauta por casualidad. Era lógico también que al admirar una pintura tan humanamente microscópica, surgiera esa interrogación. Baca Flor me dio una conferencia sobre el asunto y me explicó la importancia que tiene para el pintor. Me dijo que el retrato lo había pintado a un metro de distancia, pero que había veces que caminaba kilómetros entre el caballete y el sujeto, simplemente captando. Que otras no hacía más que conversar, observando al modelo, para trabajar después horas enteras, sin verlos* (Delboy, 1941:41). La importancia del espacio en los retratos del pintor también es señalada por Ferran Canyameres (Canyameres, 1980:118).

Pradilla visita mi estudio con frecuencia y es entusiasta de mis ideas (Delboy, 1941:18-21). Fue una época difícil para el pintor, debido a que el segundo pago de la beca que le había concedido el Gobierno peruano no le llegó nunca, dejando al artista en la orfandad durante 1892.

Carlos Baca Flor

Hace dos años el congreso le dio seis mil soles para que terminara sus estudios en Europa. Una al salir para Europa y la segunda después de dos años, vencido el plazo Baca Flor pide le den la mencionada cantidad. Incluye un certificado de la Academia de Bellas Artes donde consta el premio recibido por el pintor ("Carlos Baca Flor", 1891:1).

Baca Flor se dedicó a realizar estudios de academia de modelos femeninos y masculinos. También pintó temas históricos inspirados en la época incaica, como el drama de Ollantay⁵⁷. Buscó temas dramáticos grandilocuentes, inmersos en las tragedias propias del espíritu romántico. Además le interesaban los recientes episodios de la guerra con Chile, las escenas religiosas⁵⁸ y los temas inspirados en la literatura⁵⁹. En Roma conoce la obra de Velázquez al contemplar el *Retrato del papa Inocencio X* en la Galleria Doria Pamphilj.

Hoy he visto a Velázquez su alma divina se ha confundido por unas horas con la mía todo desaparece ante el espectáculo que su genio ofrece. Todas mis tristezas las calma; nada hay comparable a la emoción que me produce su lenguaje. Llegué ciertamente

⁵⁷ Entre los temas incaicos que representó el pintor están: los últimos momentos de Atahualpa, la prisión de Atahualpa, escena nocturna de Cusi Collor en la prisión, en los momentos en que es descubierta por su hijo, Cusi Collor cuando fue sacada por su amante Ollantay, el Templo del Sol, las vírgenes del Sol sorprendidas por los conquistadores y profanadas delante de las momias de las dinastías incaicas (Jochamowitz, 1941b).

⁵⁸ En el género de la pintura religiosa, pintó *Los mártires gorcomienses*, copia en mayor tamaño del pintor Cesare Fracassini que representaba la persecución religiosa ocurrida en Bélgica en 1572 entre los disidentes calvinistas y los católicos. La escena narraba el ahorcamiento de franciscanos, entre ellos Nicolás Pickius, guardián del convento, donde además se encontraba un dominico, un agustino y tres párrocos, que esperaban su ajusticiamiento (Jochamowitz, 1941b). Otras obras vinculadas a la pintura religiosa son las catorce pinturas del vía crucis que se conservan en la Catedral de Lima, que fueron un encargo al pintor del arzobispo de Lima, Manuel Tovar y Chamorro, cuando éste asistió en Roma al Congreso Plenario Latinoamericano, convocado por el Papa León XIII en 1899. Se trata, al igual que el cuadro anterior, de copias de originales realizados por Giovanni Domenico Tiepolo en 1747 que se conservan en la iglesia del monasterio de San Polo en Venecia. Otro tema que le atraía era la *Resurrección de Lázaro*, del que realizó estudios (Jochamowitz, 1941b).

⁵⁹ Corresponde al tema literario *El rey Lear, en una noche de tempestad, abandonado por sus hijos y llegando a una montaña en compañía de su bufón*, que mostraba su admiración por el inglés William Shakespeare (Canyameres, 1980:84).

afligido ante él, y ha devuelto todo el entusiasmo a mi alma, adormecida y sin fe. Velázquez, amigo mío y único consuelo de mis dolores (Canyameres, 1980:62-63).



Fig.15: Carlos Baca Flor, *Retrato de Miguel Blay*, dibujo a lápiz (1892). En: FERRÉS, Pilar, *Miguel Blay i Fàbrega 1866-1936 La escultura del sentimiento*, p.40



Fig.16: Miguel Blay, *Busto de Carlos Baca Flor*, bronce (1892), Terrassa, Museu de Terrassa

En la Academia de Bellas Artes de Roma conoce al escultor Miguel Blay (Delboy, 1941:25). Existe una fotografía donde el escultor catalán posa al lado del pintor peruano en su estudio, en la que puede verse el retrato (1892) que el pintor le realizó a Blay⁶⁰. Además de la pintura, existe otro retrato a lápiz del escultor español realizado por el peruano (Ferrés, 2001:40): a diferencia de la pintura, en este retrato lo representó de perfil (Fig.15). Esta mutua admiración se plasmó en un busto en bronce que el escultor le realizó al pintor (Fig.16) y que éste conservó hasta su muerte. En este busto se puede leer la siguiente dedicatoria: *A mi más íntimo amigo C. Baca Flor, Roma agosto de 1892*⁶¹. El estudio que compartían el artista catalán y el peruano⁶² se

⁶⁰ Este retrato lo tuvo el pintor peruano hasta su muerte. Posteriormente, en 1961 sus discípulas María Luisa Faivre y Olimpia Arias lo donaron por intermediación del embajador del Perú en España, Carlos Neuhaus Ugarteche, a los Museos de Arte de Barcelona, cuyo director era Juan Ainaud de Lasarte. Además del retrato, la donación incluyó un estudio sobre la figura masculina de un grupo escultórico obra de Blay (“Aportación peruana...”, 1961:27).

⁶¹ El busto en bronce de Carlos Baca Flor realizado por Blay se encuentra en la Casa Alegre Sagrera en Terrassa, Cataluña. En el catálogo de la colección Baca Flor, adquirida por el Estado peruano en 1955 y particulares, se menciona un busto de bronce y el original en yeso de Baca Flor realizado por Blay (Catálogo Exposición Baca Flor..., 1955:55). Actualmente se encuentran en el Museo de Arte de Lima. En resumen, se trataría de dos bustos en bronce y el original en yeso.

⁶² Pilar Ferrés comete el error de adjudicarle nacionalidad argentina al pintor peruano Baca Flor (Ferrés, 2001:40).

encontraba en unos bajos cerca de la Porta del Popolo (Ferrés, 2001:40), lugar donde Blay concibió su famoso grupo *Els primers freds* (1892).

Blay envió dos grupos escultóricos desde Roma a la Exposición Internacional de Madrid de 1892, que figuraron en el catálogo con los números 1322, *Primeros Fríos* (grupo yeso), y 1323, *Estudio* (grupo yeso). Este último recibió el primer premio, y posteriormente pasó a darle el nombre del primero (Ferrés, 2001:40). Las similitudes entre el rostro del anciano del grupo escultórico con las pinturas de ancianos que el pintor peruano hacía en Roma evidencian una mutua admiración por el trabajo artístico de cada uno. Un dibujo de Blay que corresponde a una *Cabeza de viejo* representa a un anciano con barba mirando hacia el cielo, y se encontraba en el reverso de la hoja 20 de uno de sus cuadernos de apuntes (Ferrés, 2001:94). Esta obra es similar a una *Cabeza de anciano* de Baca Flor, la misma que aparece a la derecha de Blay en la fotografía de ambos en su estudio de Roma (Fig.17 y 18). Blay no fue el único artista del que fue amigo Baca Flor, quien también intimó con los pintores italianos Antonio Mancini⁶³, el paisajista Arturo Pratella y con el chileno Ernesto Molina.

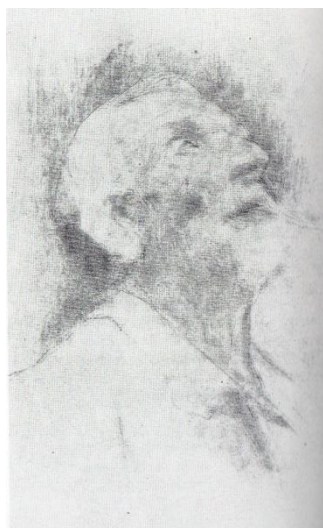


Fig.17: Miguel Blay, *Cabeza de viejo*, dibujo a lápiz (1888-1892), 13 x 20,9 cm, Ayuntamiento de Olot. En: FERRÉS, Pilar, *Miguel Blay i Fàbrega 1866-1936 La escultura del sentimiento*, p.94



Fig.18: Carlos Baca Flor, *Estudio de viejo* (c.1892). En: CANYAMERES FERRAN, *Carlos Baca Flor*, p.83.

⁶³ El pintor italiano pintó al peruano dos retratos, uno en 1900 y otro en 1929. Baca Flor lo pintó mientras dormía en 1900 (Canyameres, 1980:81).

III.1.A.-Entre París y Roma

Una vez que el gobierno peruano canceló el segundo pago de su beca, Baca Flor envió a su madre de regreso a Chile y por consejo del español Pradilla decidió marcharse a París. Llegó a la Ciudad de la Luz el 2 de abril de 1893, llevando consigo una carta de Blay para el escultor francés Jean Boucher. En lugar del francés, en el estudio encontró al pintor Luis Roger, discípulo de Jean-Paul Laurens en la Académie Julian. Roger presentó a su maestro al peruano y así éste volvió a estudiar en una academia. Baca Flor se formó en los talleres de Jean-Paul Laurens y Benjamin Constant, igual que lo haría el español Anglada-Camarasa. No llama la atención que el peruano escogiera los talleres de los pintores más conservadores. Además, asistió al taller de William-Adolphe Bouguereau, como se aprecia en la fotografía de los discípulos del francés.

La Académie Julian era la de mejor reputación entre las academias libres. Se impartía instrucción práctica de dibujo, pintura y escultura ante un modelo desnudo, y también incluía la composición mediante boceto de un tema dado por semana. Admitía a pintoras mujeres, quienes podían realizar estudios de desnudos, algo vetado en otras academias de pintura. Su creador estableció un premio en dinero para los estudiantes ganadores de los diversos concursos que se promovían en los talleres (Jochamowiz, 1941b). En ella el pintor peruano era conocido con el seudónimo de *Bacá le magnific* (Delboy, 1941:54), quizá porque durante su primer año ganó nueve medallas de primera clase, hecho que sólo había ocurrido dos veces (Neuhaus, 1955:29).

Antes de su viaje a París, Baca Flor temía que los franceses juzgaran su obra hecha en Roma de forma negativa; sobre esto dijo: *el entusiasmo de éstos me ha dado nueva vida. Me han llenado de esperanza y alientos. Yo desconfiaba mucho de mis estudios y del efecto que producirían en el ánimo de estos franceses, dadas las corrientes tan contrarias y absolutas de estos* (Jochamowiz, 1941b). En la Ciudad de la Luz vivió en una buhardilla de la casa número 15 de la rue Varin, en pleno barrio de Montparnasse (Canyameres, 1980). Debido a un incidente con su maestro Laurens,

decidió regresar a Italia, donde estuvo en el verano y el otoño de 1894; en este tiempo hizo un recorrido de estudios por Nápoles, Sicilia y Roma (Wuffarden, 1999:6). En este período se nota en sus retratos la influencia del pintor italiano Antonio Mancini, a quien tiene la posibilidad de conocer. Sus retratos adquieren un empaste recargado y el trazo es mucho más rápido, aunque todavía conserva los rostros bastante acabados. Esto le hizo decir a Benet lo siguiente:

Atesora en su catálogo una serie de anotaciones fugaces y maravillosamente bien empastadas, en modo alguno fue lo que en Italia se llama un machiadiolo(sic)- y si lo fue de modo exclusivo, puesto que al lado de esta producción bocetista plena de ardor vital, tiene otra ejecutada con factura de pulsación miniada e íntima (Benet, 1980:18).

Buen ejemplo de esto es el *Retrato de niña con cinta roja* (1894). Por otra parte, ya en su tratamiento del paisaje de la ciudad de Nápoles, género poco usual para el pintor, se aprecia una nueva mirada en la que el carácter moderno se hace presente a través del trazo rápido y suelto, como *Casa de campo* (1895) y *Paisatge*. Carga de materia el óleo y predomina el color o la mancha sobre el dibujo académico. Sin lugar a dudas, el *Joven de perfil* (1895) recoge las dos maneras en que el artista asimila lo adquirido en Roma y París. Dentro de un marco moderno por la pincelada suelta, puesta en distintas direcciones y con texturas en tonalidades amarillas, se encuentra un joven colocado de perfil de dos tercios, que levanta la mano derecha y la apoya sobre la cabeza. La forma de trabajar la pintura es de un perfecto acabado en el dibujo y manifiesta un conocimiento de los juegos de luces y sombras. Además utilizó un fondo neutro, blanco con matices de grises, que resalta la corporeidad del retrato. El pintor puso en francés *Académie Julian 20 avril de 1895 Paris C. Baca Flor*. Se trata, al parecer, de un estudio de academia para sus clases. Es muy probable también que la anotación de sus datos personales responda a su participación en un concurso. En cualquier caso, el cuadro muestra de manera clara los dos procedimientos técnicos que maneja el pintor (Fig.19).



Fig.19: Carlos Baca Flor, *Joven de perfil*, (20/4/1895), óleo sobre lienzo, 80 x 49,5 cm, Lima, Museo de Arte de Lima.

Por una carta escrita a Llona y comentada por Delboy, se sabe que conoce las nuevas tendencias artísticas tempranamente en Italia, hacia 1890, durante sus estudios en la Academia de Roma: *Sigue haciendo un relato interesantísimo sobre cómo se desarrollaban entonces- ¡ahora también- las exigencias del arte, así como las corrientes del modernismo con su plein air- ¡ahora no!- que matan al desheredado* (Delboy, 1941:20).

Después de su estancia en París, hacia 1894, comienzan a apreciarse en su obra estas tendencias contemporáneas. Un ejemplo de este trabajo moderno sería el que aplica al retrato, género por excelencia practicó en todas sus etapas artísticas. Puede decirse que el ambiente es altamente propicio para que conozca el Simbolismo. En este período vio en la galería Durand Ruel los *Noirs* de Odilon Redon, y además Alfred Jarry publicó el primer número de *L'Imagier*. Y, aunque por personalidad artística le fuera indiferente, Baca Flor pudo ver un centenar de telas de Paul Cézanne al siguiente año en la galería de Ambroise Vollard (Gallego, 1994:11).

En este período incorpora la propuesta moderna del trazo suelto y el empaste cargado también en los rostros de los personajes que retrata, cuando antes lo había limitado a los fondos. En *Jovencita, efecto de sol* de 1895, el rostro está trazado con un empaste recargado, presenta ausencia de líneas y colores fuertes en tonalidades verdes y

amarillas, utiliza los colores primarios y apenas son reconocibles los rasgos del rostro que identifican a la joven (Fig.20). Otros ejemplos de ello son *La novia* (1895) (Fig.21) y *El lector* (1895). En el primero construyó la vestimenta de la joven casi a través del movimiento transmitido por el color, su rostro se caracteriza por los juegos de sombra y la definición de las facciones apenas delata su aprendizaje académico. En el segundo trabajó magistralmente la mano del personaje a través de pinceladas sueltas, de una manera que recuerda a la obra de Velázquez. Lo mismo ocurre con la ejecución del periódico, donde muestra su dominio del blanco. Además, el personaje abocetado emerge desde la sombra que se proyecta en el rostro, y forma una oreja, apenas reconocible, con unos trazos de óleo recargado. En suma, estos son los mejores ejemplos de que Baca Flor conoce las propuestas modernas de vanguardia que se dan en París y de que ya incorporó el trabajo de Mancini en su obra.



Fig.20: Carlos Baca Flor, *Jovencita, efecto de sol* (1895), óleo sobre tabla, 39.8 x 35.5 cm, Terrassa, Museu de Terrassa.



Fig.21: Carlos Baca Flor, *La novia* (1895), óleo sobre tabla, 27 x 17.5 cm, Lima, Museo de Arte de Lima.

De acuerdo con Benet, Baca Flor vio el *Retrato de don Ramón de Erruzu*, ya que incorporó ese naturalismo del retrato, lleno de matices, en su propia pintura (Benet, 1980:25). A partir de 1897, en su correspondencia se menciona una breve estancia en España con el fin de reclamar sus pertenencias a un pintor español al que había dejado como responsable de su estudio en Roma y que había vendido sus cosas (Canyameres, 1980:110). Madrazo, quien fuera uno de sus amigos en París, presentó al pintor peruano en 1895 al duque de Zoagli, Ministro del Perú en la capital francesa. Según el pintor español, *se trata de un futuro Velázquez* (Canyameres, 1980:102).

Gracias al duque, el peruano estuvo en las fiestas del jubileo de la Reina Victoria de Inglaterra en 1897, donde visitó los Museos Ingleses. El viaje a Inglaterra le permite

confirmar su admiración por Antón Van Dyck. El gusto refinado tomado del pintor flamenco y presente en la pintura inglesa es visible en *La mujer del velo* (1896) y *La mujer de la tanagra* (1896). Ambas obras son diametralmente opuestas a los retratos modernos realizados un año antes, lo que demuestra la complejidad de las creaciones del pintor peruano y las problemáticas que presenta el estudio de sus trabajos. Son pinturas que se mueven en varios registros y muestran sus distintos aprendizajes, incorporando tanto el pasado como el presente en su propio quehacer artístico. Es un hombre entre dos épocas que plasma con su pincel ese momento de transición de un siglo que no termina de irse. Así admira a los clásicos universales como Rembrandt, Velázquez, Ribera, Van Dyck⁶⁴, pero al mismo tiempo su ansia de conocimiento le hace incorporar a los pintores modernos, que a su modo de ver representan el verdadero arte, y por ello le gustan las pinturas de Fortuny, Mancini y Sorolla⁶⁵. El pintor, a pesar de que ya conoce el procedimiento técnico, se considera todavía un alumno. Su afán de aprender le hace asimilar propuestas distintas en su propia obra, aunque su gusto conservador es también parte de su tiempo.

Un ambiente poco reticente a aceptar el arte moderno es el que le tocó vivir al peruano en París. En 1894, el Estado francés no quiere aceptar el legado de Gustave Caillebotte, amigo de los impresionistas y coleccionista de su pintura, a pesar de que ya había sido admitido en la Exposición Universal de 1889. Tardaron tres años en aceptar el regalo, aunque suprimiendo una docena de Pissarros por la supuesta militancia izquierdista del pintor. Además, esperaron al momento de la muerte de Édouard Manet para que el Estado francés le otorgara al pintor la Legión de Honor en 1898. En la Exposición Universal de 1900 Joaquín Sorolla es galardonado, pero nadie se enteró de la participación de Pablo Picasso con *Los últimos momentos* (Gallego, 1994:10-15). Todo ello indica la coexistencia de un ambiente artístico bastante conservador desde la oficialidad y otro vanguardista, representado por varios artistas y sus investigaciones formales. El pintor peruano supo dialogar con ambos entornos culturales.

⁶⁴ La admiración por estos artistas es compartida con el pintor catalán Anglada-Camarasa (Fontbona, 1994:20).

⁶⁵ *Niñita en blanco* (1902) de Baca Flor guarda similitudes con la obra de Joaquín Sorolla (Benet, 1980:24). Esto se hace evidente en su maestría en el uso del blanco, como por ejemplo en *Maternidad*, del pintor Sorolla.

Hacia 1894, en las clases de la Académie Julian, el pintor peruano conoce al pintor español Hermenegildo Anglada-Camarasa⁶⁶ y surge una estrecha amistad (Fontbona, 2006:103). Fue Baca Flor quien intercedió ante el cuñado del pintor, Josep Rocamora Pujolá, para que éste continuara apoyándole financieramente cuando afrontó una aguda crisis económica en París, como indica la correspondencia epistolar entre ambos pintores⁶⁷. Además, una de las primeras ventas de Anglada-Camarasa, un paisaje, se produjo gracias a la intervención del peruano, ya que el comprador, apellidado Roger y probable pariente de Louis Roger, era uno de los amigos de Baca Flor (Fontbona, 1994:24). De acuerdo con Fontbona, junto al pintor peruano, Anglada-Camarasa *descubrió la plasticidad del mundo de la vida nocturna del París mundano*. A este primer estilo pertenecen las obras que expuso Anglada-Camarasa en la Sala Parés entre abril y mayo de 1900, una muestra individual que causó un gran impacto en Barcelona⁶⁸ y que decidió la conversión del joven Pablo Picasso a la modernidad parisina (Fontbona, 2006:16). La obra del español hasta 1897 se había caracterizado por su cuidadoso acabado en la ejecución del dibujo en paisajes y figuras humanas. En su madurez, el pintor catalán reconoció al peruano como su maestro (Fontbona, 2006:20).

A Baca Flor, artista cuatro años mayor que el pintor catalán, le hemos de atribuir en gran parte el nuevo rumbo que tomaría la carrera artística de Anglada. Así lo reconocería él mismo en su madurez, cuando agradeció al peruano sus valiosísimos consejos que siguen siendo la base y resultado de lo poco o mucho que mi obra representa.

Anglada-Camarasa salía a pintar con Baca-Flor el París nocturno: las calles, el Sena, los cafés-concierto, los teatros; es decir, todo aquello que dio personalidad a la primera gran época parisina del catalán. En realidad, si comparamos las obras realizadas por los dos amigos en aquellas salidas nocturnas, observaremos que son muy parecidos tanto de concepto como de factura. La más antigua de las pinturas angladianas de esta temática que conocemos, en las que se destaca una figura femenina en blancos que contrasta con el fondo nocturno roto por la luz artificial que ilumina un paseo o un jardín, está fechada en 1898 (Fontbona, 1994:23).

⁶⁶ Para consultar una exposición reciente sobre Anglada-Camarasa en Madrid, ver: (Fontbona, García Guatas y otros, 2002).

⁶⁷ En la nota 13, Francesc Fontbona menciona una carta que Anglada-Camarasa dirige a Baca Flor fechada el 14 de octubre de 1898, donde agradece su intervención para que su cuñado le apoye (Fontbona, 1994:32). Fontbona consultó la carta en su visita al taller y archivo del pintor peruano en Neuilly-sur-Seine, cuando él y Miralles preparaban su monografía sobre Anglada-Camarasa (Fontbona y Miralles, 1981).

⁶⁸ En la muestra alternó el nuevo estilo moderno iniciado en 1898 con dibujos de academia. La muestra fue un acontecimiento en la historia del arte catalán, y determinó, de acuerdo con Alfred Opisso, la aparición del Neoimpresionismo. No tuvo ventas masivas pero sí significativas, como lo demuestran las compras realizadas por los pintores Santiago Rusiñol y Joan Llimona y por el empresario vinatero Pere Grau Maristany (Fontbona, 1994:26).

Anglada y Baca Flor también compartieron clases en la Académie Colarossi hacia 1899, año en que el pintor catalán se incorporó a las mismas⁶⁹ (Fontbona, 2006:103). En esta academia, Anglada-Camarasa conoció a otros dos jóvenes pintores catalanes, Marià Pidelaserra y Pere Ysern⁷⁰. Iba a pintar con ellos al matadero, donde afianzó uno de sus temas preferidos: los caballos (Fontbona, 1994:27). Este tema también está presente en la obra del pintor peruano y es probable que fuera compañero de clase de los pintores antes mencionados.

Una de las primeras correspondencias artísticas entre ambos pintores se observa si comparamos *Cabeza de viejo* o *Effet de lampe* (1897-98) de Anglada-Camarasa con *Cabeza de viejo* (1898) de Baca Flor. Fontbona y Miralles están de acuerdo con Henry Marcel cuando dice que esta pintura fue la primera obra que expuso el español en París, aunque corrigen la fecha: mayo de 1898. Los autores señalan la existencia de un carbón preparativo para este óleo, fechado en 1897 (Fontbona y Miralles, 1981:236). Este tema era frecuente en la obra del pintor peruano, ya que su serie de figuras de ancianos o personajes con barba se remonta a sus años de formación en Chile; podemos citar como ejemplo *Cabeza de roto*. Esto puede deberse a la afición del peruano por asistir a distintas academias de pintura, tanto en Chile como en Italia y Francia, en su afán por perfeccionar su pintura⁷¹: en estos lugares era usual el uso de ancianos como modelos para estudios de pintura. A esto se añade el estudio de la obra del pintor académico Ignacio Merino, cuyos cuadros copió Baca Flor (1888-1890).

Durante sus primeros años en Italia, como se aprecia en la fotografía de su estudio, están presentes estudios de ancianos como *Perfil de anciano* (1892), tema que también es parte de la formación que la Académie Julian de París daba a sus alumnos⁷². Viendo las series de ancianos a lo largo de varias etapas artísticas de Baca Flor es

⁶⁹ En esta academia Anglada fue discípulo de René Prinet (Fontbona, 1994:25). Por la cercanía con el pintor peruano se piensa que ambos asistieron a clases con el mismo profesor.

⁷⁰ Entre los amigos catalanes de Anglada, aparte de los dos mencionados, Fontbona menciona a los artistas Eveli Torent y Manolo Hugué y al pianista catalán Enric Montoriol Tarrés (Fontbona, 2006:16).

⁷¹ En el Museu Picasso de Barcelona podemos ver estudios de *Cabezas de viejo* del joven Pablo Picasso pertenecientes a su período de formación.

⁷² *Les méthodes étaient traditionnelles: copies des anciens, études d'après modèle, travail du relief par le clair-obscur, exercices sur la perspective classique* (Jeancolas, 2002:11).

posible apreciar la evolución técnica de su obra, que va desde el academicismo de un dibujo correcto hasta las propuestas más modernas, con el uso del empaste cargado, como el último realizado en París. Retratar un anciano enfrentaba al pintor al reto de representar las texturas de la piel arrugada. Otro de sus objetivos era representar la luz a través del contraste con las sombras, siguiendo los postulados de Rembrandt, como se puede ver en *Retrato de Angelo* (1896). En éste, la luz del retratado se concentra en el rostro y en la mano, lo demás se encuentra en sombra: con ello agudiza la sensación de profundidad⁷³.

Fue Baca Flor quien mostró al pintor catalán la pintura del italiano Antonio Mancini (Fontbona y Miralles, 1981:24). Ambos pintores compartieron la admiración por sus obras, y la manera de trabajar del italiano se incorporó al registro técnico de sus respectivas pinturas, especialmente en el género del retrato. Esto puede apreciarse en el *Retrato de Georgette Leroy de López Buchardo* (c. 1900) y el *Retrato de Josep Rocamora* (1902), ambos de Anglada-Camarasa, y *La mujer del abanico* y *Mujer sentada* de Baca Flor.

III.1.B.-Baca Flor, primer pintor moderno del Perú

Hay que recordar que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda, u otra anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores reunidos en cierto orden.

Maurice Dénis, primer artículo del 30 de agosto de 1890 (Gallego, 1994:9)

Pero sin duda hay una tercera influencia, o mejor dicho correspondencia, mucho más moderna y que hace que se considere a Baca Flor el iniciador del arte moderno en

⁷³ Aunque su faceta académica se vio en su etapa peruana, cuando pintó el retrato que consideró su *Mona lisa*, nos referimos al *Retrato de Hortensia Cáceres*. En él, la figura emerge desde un fondo oscuro, la luz se irradia desde el cuerpo de la joven, concentrándose en sus brazos y rostro, que destacan sobre el fondo.

el Perú. Cuando se compró la colección Baca Flor en 1955⁷⁴, algo llamó la atención del público en la exposición de sus obras en el Museo de Reproducciones Pictóricas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El público limeño ya conocía sus retratos académicos realizados en Chile y el Perú; después había seguido a través de la prensa la meteórica carrera con tintes románticos del pintor pobre que logró el éxito en Nueva York; las revistas ilustradas habían reproducido sus obras, retratos que seguían siendo bastante conservadores y clásicos en su ejecución. Pero, como decíamos, en esta muestra algo llamaba poderosamente la atención: ante los ojos del público se mostraba otro tipo de pintura. Esto se puso en evidencia en el prefacio –realizado por Alejandro Miroquezada– que acompañó a la muestra.

Llega, también un pintor que se renueva y que trata de expresarse de acuerdo con las modernas tendencias de su época. Cuando el artista se desliga del retrato de encargo y libremente se entrega a la plasmación de escenas, como esas deliciosas que titula del París nocturno, o cuando el modelo es alguien que comprende las nuevas inquietudes, tal es el caso del escultor Boucher, Carlos Baca Flor realiza obras que demuestran su estrecha vinculación con el espíritu de su época (...) he aquí el secreto de su maravillosa técnica pictórica. Y también el descubrimiento de su faceta antiacadémica, corroborada en algunas de las obras llegadas a Lima y hasta ahora desconocidas en el Perú (Miroquezada, 1955:8-10).

En esta etapa de modernidad pinta la vida nocturna de París con una estética nabi donde el acabado no es preciso, sino que hay un recargamiento de la paleta y sus personajes son abocetados. El color adquiere protagonismo y resaltan los rojos y amarillos puestos directamente desde la paleta. Las pinturas de Anglada-Camarasa y las de Baca Flor experimentaron coincidencias temáticas y técnicas. En la *Foire du Trône*, la feria más famosa de París, la artista de cabaret *La Goulue* debutó en un barracón cuyas paredes de tela fueron decoradas por Toulouse-Lautrec. Anglada-Camarasa y Baca Flor asistían a esas reuniones en su búsqueda de captar sensaciones (Gallego, 1994:11). Así, ambos visitaron juntos los barrios de París nocturno y realizaron estudios pictóricos de calles, vistas del Sena, escenas de teatro, conciertos y efectos de luces

⁷⁴ Gracias a la contribución del Estado peruano, el apoyo de Clemente Althaus a través del recién fundado Patronato de las Artes y el aporte de los Bancos de Lima, se pudo comprar la colección Baca Flor que se encontraba en París. Ésta, una vez en Lima, se entregó en custodia al Patronato de las Artes, y consistía en 86 óleos, 6 acuarelas, 192 dibujos y varias esculturas, medallas, diplomas, fotografías y otros recuerdos personales del pintor (Miroquezada, 1955:8-10).

(Canyameres, 1980:106)⁷⁵. Una obra de Anglada-Camarasa con estas características es *Cabezas y figuras* (1902-1904), donde los personajes están delimitados por manchas de color, y los rostros, apenas reconocibles, son muy parecidos a los retratos realizados por Baca Flor desde 1894. Rafael Benet dice, refiriéndose a las pinturas de París que realizaron Baca Flor y Anglada-Camarasa entre 1895-1898:

Tal vez esa fantasía cromática encontró el origen plástico en los magistrales bocetos tan bien empastados, hechos de primera intención por el peruano por allá los años 1895-1898, ante los espectáculos del París nocturno, ante los resplandores artificiales del arco voltaico que a fines de siglo irisaban la atmósfera del Moulin Rouge, del Olympia, del casino de París, del Café Anglo-Américain, de la taverne Royale y de tantos music halls y jardines de ensueño de la ville Lumière. Hay que recordar como nota sentimental, que Baca Flor recorría entonces estos escenarios mágicos con su amigo otro gran artista Hermen Anglada Camarasa, quien, como es sabido, forjó su paleta en el iris de la luz artificial (Benet, 1980:20).

Fontbona y Miralles sitúan la realización de las pinturas en 1900, aunque mencionan que los pintores se conocieron en 1897. Esta fecha coincide con lo dicho por uno de sus principales biógrafos, Canyameres Ferran⁷⁶. Baca Flor se encontraba en la Ciudad de la Luz desde 1893, como ya se mencionó. Por ello, su incursión en la pintura postimpresionista es más temprana que la del pintor catalán; ejemplo de ello son varias obras que desde 1895 muestran un lenguaje abiertamente moderno. Además, la influencia del pintor peruano en el español ha sido demostrada, ya a partir de su primer contacto con la representación de retratos de ancianos y su conocimiento de la obra del

⁷⁵ Los estudios y vinculaciones de Baca Flor con Anglada-Camarasa han merecido menciones en España. Al primer trabajo de Canyameres (Agut editor, 1980), siguen los estudios sobre Anglada-Camarasa realizados por Francesc Fontbona y Francesc Miralles (Polígrafa, 1981). Fontbona continuó con sus trabajos sobre el pintor catalán al realizar varias exposiciones que contaron con la obra de Baca Flor perteneciente al Museu de Terrassa y vinculada con la primera época en París de Anglada. En la exposición *Anglada Camarasa en el Gran Hotel redescubrir una época*, celebrada del 29 de julio al 31 de octubre de 1993 en Mallorca, figuran diez obras del peruano, ocho pinturas: *Dona asseguda en un sofà*, *autoretrat*, *retrat Sra. B.*, *Beatriu amb el cabell lliure*, *Artiste al teatre*, *interior d'un café de París*, *la nit*, *Camí*, *Senyora de negre*; y dos esculturas, ambas tituladas *Nu femení*. En la muestra *El món d' Anglada-Camarasa*, realizada en Barcelona del 29 de noviembre del 2006 al 18 marzo del 2007, Fontbona expuso dos cuadros de Baca Flor: *Dona asseguda en un sofà* (1897) y *L'artista, Montmartre* (1900). En el Perú, el Baca Flor moderno, salvo lo reseñado en este texto, mantiene su carácter inédito.

⁷⁶ Sobre la amistad que contrajo en 1897 con el pintor catalán Hermenegildo Anglada-Camarasa: *Los dos amaban por igual la pintura; los dos sentían idéntico amor hacia el trabajo. Compenetrados espiritualmente colaboraban juntos con entusiasmo; recorrían los diferentes puntos de París nocturno para efectuar estudios pictóricos: escenas de la calle, visiones del Sena, escenas de teatro, de concierto, efectos de luces. Esa amistad, esta identificación duró hasta la muerte del maestro y continúa más allá incluso de la muerte* (Canyameres, 1980:106). Prueba de esta amistad es una fotografía de las discípulas de Baca Flor con un anciano Anglada-Camarasa, ya fallecido el pintor peruano (reproducida en Canyameres, 1980).

italiano Antonio Mancini, que Baca Flor transmitió al español. Aunque las escenas de París de gusto nabi pintadas a finales del siglo fueron parte de su aprendizaje en la Académie Julian y Colarossi, más que el estudio en la academia es el medio parisino el que permite establecer una correspondencia entre ambos artistas, incluso en el terreno temático.



Fig.22: Pierre Bonnard, *Le cheval de fiacre* (c.1894), óleo sobre tabla, 30 x 40 cm, EEUU, Washington National Gallery of Art, Mrs. Alice Mellon Bruce collection.



Fig.23: Hermen Anglada-Camarasa, *Carro y caballo* (c.1900-01), óleo sobre tabla, 22 x 27cm, España, Museo Anglada de Port Pollença.



Fig.24: Carlos Baca Flor, *Caballo* (1901), óleo sobre tabla, 19 x 24 cm, Lima, Museo de Arte de Lima.

Ursula Perucchi-Petri, refiriéndose a las pinturas de transeúntes, caballos y carruajes de París de Pierre Bonnard, menciona la importancia de captar el fragmento, que ya había jugado un destacado papel en la teoría de lo grotesco formulada por Víctor Hugo, según la cual el estado fragmentario de las cosas era capaz de generar armonía. Siguiendo a Mallarmé y Valéry, el *todo* estaría más allá de la dimensión humana, pero con el fragmento se puede representar lo invisible en lo visible (Perucchi-Petri, 1993:77)⁷⁷. Esta apreciación de la obra de Bonnard es aplicable a las pinturas de Baca Flor y Anglada-Camarasa vinculadas con el mundo nocturno de París: ellas muestran primeros planos cortados y el espacio pictórico se reduce a una escena estrecha. Estas mismas características se aprecian en los caballos que Pierre Bonnard pintó en *Le cheval de fiacre* (1895), que también localiza las calles de París. Esta composición es

⁷⁷ *Les éléments qui se chevauchent du sein de ses tableaux- passants, chevaux, fiacres ou roues- évoquent les palpitations de la grande ville que le peintre ne peut saisir dans son intégralité (...) Le fragment jouait déjà un rôle particulier dans la théorie du grotesque selon Victor Hugo: «L'état fragmentaire est propre à engendrer l'harmonie» «en morcelant et en déformant la réalité extérieure, le grotesque révèle que le «grand tout» ne nous est que partiellement perceptible, car le «tout» échappe à la dimension humaine» chez Mallarmé et Valéry la notion de fragment acquiert une signification essentielle. «Le fragment constitue en art la meilleure solution possible pour représenter l'invisible dans le visible, car c'est précisément cet aspect fragmentaire qui révèle la supériorité de l'invisible et l'insuffisance du visible».*

similar a la realizada por Anglada-Camarasa⁷⁸ y Baca Flor en *Caballo* (1901) (Fig. 22, 23 y 24).

Otro tema donde muestran una afinidad no sólo de técnica sino de composición es *La cupletista. Jardín de París* de Anglada-Camarasa. En esta obra se observa en primer plano a un pianista que está junto a un escenario donde, en segundo plano, actúa una mujer con sombrero. La composición alterna los dos planos, dando importancia a ambos espacios, que están casi delimitados por la mitad del cuadro. Baca Flor, por su parte, pinta *La cantante* (1900), donde encontramos la misma composición aunque tomada desde una perspectiva más lejana que permite encuadrar más espacio⁷⁹ (Fig.25 y 26). *París nocturno* (1900) y *L'Artista. Montmartre* (1900) están mucho más cercanas a la pintada por Anglada-Camarasa. Y *Moulin Rouge. Orquesta* de Anglada-Camarasa parecería un detalle tomado de *La cantante* de Baca Flor.



Fig.25: Hermen Anglada-Camarasa, *La cupletista. Jardín de París* (c.1897-1904), óleo sobre tabla, 19 x 13,5 cm, Port Pollenca, Museo Anglada.



Fig.26: Carlos Baca Flor, *La cantante* (c.1897-04), óleo sobre tabla, 32 x 27cm, Lima, Museo de Arte de Lima.

⁷⁸ Fechados entre 1900-1901 Anglada pintó: *Dos caballos en espera, Caballo marrón enganchado al carro, Caballos negro, pardo y blanco, Caballos con carros de zanahorias, Estudio de caballos, Caballo blanco y negro, Caballo blanco y carro, Caballo y carro con toldo verde, Caballo con el lomo cubierto enganchado al carro y Caballo blanco enganchado en el carro* (Fontbona y Miralles, 1981:240-241).

⁷⁹ Se aprecia un personaje sentado en una mesa en primer plano, a continuación están los músicos y el que toca el piano, para finalizar con la mujer en el estrado.

Ambos también pintan en primer plano a una dama de sociedad con su sombrero y con la ciudad de París de fondo, en interiores o exteriores. Tal es el caso de *Interior de music hall*, *Paseando en el jardín de París*, *Dama en un balcón*, *Mujeres en el palco*, *Moulin Rouge*. *Courtisanes* (Fig.27) y *La loge* de Anglada-Camarasa, y las dos pinturas con el mismo nombre y fecha llamadas *París nocturno* (1900) de Baca Flor (Fig.28). Por último se debe citar a las bailarinas de cancán representadas en *París nocturno* (1900) de Baca Flor y *Bailadoras de quadrille* de Anglada-Camarasa⁸⁰. Cada uno de estos cuadros expresa las correspondencias temáticas de ambos pintores, llegando al extremo de compartir técnica y procedimiento de ejecución, de modo que cualquiera de estas obras podría ser atribuida a cualquiera de ellos. Luis Eduardo Wuffarden refiere la influencia de Édouard Vuillard en la obra del pintor peruano:



Fig.27: Hermen Anglada-Camarasa, *Moulin rouge. Courtisanes* (c.1897-1904), óleo sobre tabla, 14 x18 cm, col.part.



Fig.28: Carlos Baca Flor, *París nocturno* (c.1897-04), óleo sobre tabla, 18,5 x24cm, Lima, Museo de Arte de Lima.

Ensaya fugazmente una interesante modalidad postimpresionista- que recuerda en ocasiones a Vuillard, sintética en la forma y densa en las texturas. Esta inquietud se sintetiza en la serie de vistas nocturnas de París y en el retrato del escultor Boucher, cuya amistad lo estimula para estudios de figuras vagamente rodinianas, como lo muestra el conjunto de pequeñas terracotas que guarda el Museo de Arte (Wuffarden, 1999:3).

⁸⁰ Fontbona y Miralles mencionan, dentro del tema de los *music halls*, el tema de las bailarinas de cancán, tratado en unos dibujos realizados al lápiz y carboncillo que se conservan en la colección de la fundación *La Caixa* de Palma de Mallorca. Se tratarían de intentos de captar movimiento (Fontbona y Miralles, 1993:44).

Hacia 1889 se puede datar el debut del movimiento nabi, un grupo de jóvenes artistas que tenía una marcada influencia del Simbolismo. Se había iniciado en 1888, cuando Paul Sérusier, a su regreso de Pont-Aven, mostró a sus condiscípulos de la Académie Julian la obra el *Talismán*, pintada en una caja de puros, que representaba un paisaje acuático del *Bois d'amour* (Gállego, 1994:9). Se trataba de una protesta contra el positivismo de la sociedad del Segundo Imperio (Chassé, 1960:17). El pintor peruano pudo ver en 1896 la retrospectiva que dedicó la galería Durand Ruel a Pierre Bonnard, en la que se mostró medio centenar de sus cuadros. En 1898, en la misma galería se celebró un homenaje a Odilon Redon (Gallego, 1994:12-13). Todo esto explica la vinculación de Baca Flor con el Simbolismo, que se hace visible en *Mujer sentada en un sofá* (1897). En esta obra, el personaje resulta minimizado por los elementos de fondo, que casi lo envuelven. El rostro de la mujer es inexpresivo y hay un fuerte empaste en el vestido y algunas partes del fondo, que contrastan con las tonalidades marrones usadas en la construcción del espacio y el crema de la parte superior, en la que apenas podría reconocerse una lámpara de araña. La mujer parece flotar en un espacio sugerido por los mínimos elementos (Fig.29).

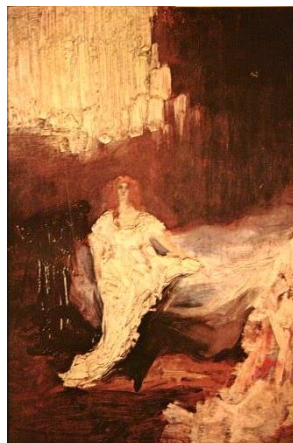


Fig.29: Carlos Baca Flor, *Mujer sentada en un sofá* (1897), óleo sobre tabla, 39 x 27,5 cm, Terrassa, Museu de Terrassa.

Otro ejemplo de la estética simbolista de Baca Flor en estos años es *Figura de Pizarro* (1898) donde el personaje, representado de cuerpo completo, sostiene un bastón. La forma de pintar es abocetada y difusa y apenas se pueden reconocer las facciones del rostro. Por primera vez en la historia del arte peruano aparece un tema histórico unido a una técnica de representación propia del arte moderno. En otros retratos, el personaje emerge desde la oscuridad del fondo, como en *Barbut* (1900), o están representados con pocos trazos y sin dibujo, como es el caso de *Home fumant una cigarette* (1900), *Cap d'homme* (1905) y *Figura de hombre* (1907). Un retrato de

Anglada-Camarasa que guarda el mismo tratamiento técnico es *Eveli Torent tocant la guitarra* (1901-1904).



Fig.30: Carlos Baca Flor, *Composición de tres figuras* (1901), óleo sobre tela, 73,5 x 83 cm, Terrassa, Museu de Terrassa.

Composición de tres figuras (1901) es una escena grupal donde el color blanco de los rostros los hace casi irreconocibles: parecen máscaras, especialmente la mujer, que parece inexpresiva. Es un cuadro que puede verse como un ejemplo de que el artista también trabaja en el terreno de la sátira de la sociedad burguesa (Fig.30), siguiendo el camino de Honoré Daumier. Otro ejemplo es *Final d'una disbauxa* (1902), donde tres personajes apenas sugeridos están inmersos en un fondo verde; la calidad de la pintura y la capacidad para construir espacio con apenas unas manchas de color convierten a Baca Flor en un artista de primera línea. El pintor Anglada-Camarasa utilizó tonos similares en el fondo de *Figures a contrallum* (1899), aunque las figuras, irreconocibles, parecen manchas negras. Esto también se muestra en *Cavalcant* (1905), donde la figura del personaje a caballo y el fondo son contruidos con mínimos elementos. No obstante, los espacios son reconocibles, incluso cuando proyectan sombra. Baca Flor criticó a la sociedad burguesa en *Senyora de negre* (1907)⁸¹, que muestra la influencia del belga Félicien Rops en el rostro casi cadavérico de la dama sentada en el sofá.

La capacidad del artista para lograr la síntesis del retratado al reflejar su psicología señala el momento en que el Simbolismo entra en los terrenos del Expresionismo. En 1896, en las salas de *L'Art Nouveau*, Baca Flor pudo ver las obras del expresionista Edvard Munch (Gallego, 1994:11). Su obra entrará en diálogo con este

⁸¹ Se conserva el boceto, *Dama asseguda* (13421), en el Museu de Terrassa Casa Alegre Sagrera, aunque en esta primera versión el pintor prefirió representarla de perfil.

movimiento artístico, como se puede observar en *Dama sentada en un sofá amarillo*, donde apenas puede distinguirse la silueta de una mujer con el rostro de perfil (Fig.31). Para construir esta imagen, el artista utilizó apenas dos colores, negro y blanco, y el amarillo para el sofá donde está sentada. El fondo está construido en tonalidades verdes que tienden al negro. La paleta está cargada de color y la pincelada es rápida.



Fig.31: Carlos Baca Flor, *Dama sentada en un sofá amarillo* (1900), óleo sobre tela, 34 x 26 cm, Terrassa, Museu de Terrassa.

Este cuadro expresionista, los retratos simbolistas, las series del París nocturno con su estética nabi y el modernismo del *Retrato de Jean Boucher* (1901) son los mejores ejemplos de un Baca Flor inédito en el Perú hasta 1955, que sin lugar a dudas lo ensalzan como el primer peruano en dialogar con el arte moderno Postimpresionista. Los registros en los que desarrolla su pintura evidencian la maestría del pintor en el tratamiento de un tema tan restringido como es el retrato. Baca Flor muestra distintas maneras de concebirlo que van desde al academicismo más clásico a las corrientes de vanguardia del arte europeo de finales del siglo XIX. Aunque se debe aclarar que no todas las tendencias del arte moderno presentes en París en ese momento fueron aplicadas en su obra artística: le fue indiferente la propuesta puntillista de Paul Signac, que intentó establecer reglas científicas para el arte en su texto *De Delacroix au Néo-Impressionnisme* (1899), la estética naif de Rousseau o las lecciones futuristas y cubistas. Los *fauves*, presentes en el Salón de Otoño de 1905, resultan tal vez más afines a la preeminencia del color en este período de la obra de Baca Flor, aunque con una diferencia significativa: Baca Flor derivaba el uso del color de su tendencia simbolista, en cambio a los *fauves* les interesaba aplicar el color directo sobre la tela, alejándose de miradas introspectivas.

Si comparamos las pinturas de Baca Flor con las de otros artistas peruanos del mismo período, resulta clara su primacía en la recepción del arte moderno. Nanda Leonardini propuso una segunda generación de pintores peruanos académicos, la tríada formada por Daniel Hernández, Teófilo Castillo y Carlos Baca Flor. Ya antes Juan Ríos había relacionado a estos tres artistas. Estamos de acuerdo con Ríos en calificar a estos pintores de románticos, sobre todo en el caso de Castillo, cuyas nostalgias románticas le permitieron construir una idealizada historia basada en lo inca y la ciudad de Lima hacia 1910. Ideales ciertamente románticos llevan a Baca Flor a negarse a comerciar con sus cuadros, a pesar de los períodos de pobreza que vivió en Europa. Son artistas entre dos siglos y por tanto vivieron las contradicciones inherentes a la modernidad. Conocieron el arte moderno en sus períodos de formación, de forma indirecta en el caso de Castillo y Hernández, y directa en el de Baca Flor. Como dice Velarde cuando comenta las pinturas de este último:

Cosa difícil era atravesar con serenidad y éxito el camino entre la absorbente inquietud del impresionismo- al cual Baca Flor le sonrió en múltiples y bellas obras- y luego frente a los agresivos fauves de comienzos de nuestro siglo: se necesitaba para eso la autoridad categórica de un oficio consumado, lo estable de su sensibilidad y una aguda penetración psicológica (Velarde, 1955:33).

Baca Flor a diferencia de los otros dos, tuvo contacto directo con el arte moderno que se produjo en París. Castillo sólo permaneció en Europa hasta 1888 y Hernández consiguió popularidad a principios del siglo por sus representaciones del desnudo femenino, sus “perezosas” (mujeres tendidas en un sofá en un interior), que le permitieron alcanzar la fama en los Salones franceses. Tanto Castillo como Hernández rechazaron el arte moderno por considerarlo un síntoma de la decadencia de Europa⁸². Su mirada fue más proclive a aceptar el Impresionismo: Hernández incorporó su lenguaje a sus paisajes pintados hacia 1910⁸³, y Castillo a la técnica de su pintura del natural de sus clases en la Quinta Heeren en 1906.

⁸² Daniel Hernández daba importancia al dibujo y consideró que las nuevas tendencias del arte europeo, como el Cubismo, eran anárquicas. El pintor las consideró arte bolchevique, decadente y contrario a la atmósfera tranquila de una escuela de arte (Antrobus, 1997:64).

⁸³ Teófilo Castillo, en 1915, hace referencia a la tercera manera de pintar de Hernández, señalando su carácter francés, decadente y moderno; al respecto dice: *llego á verla hace cinco años en la veintena de telas que exhibió en la galería Durand Ruel de París. Ya se nota un principio de descenso. A la verdad*

Más que el Impresionismo francés, la influencia que recibieron provenía del Naturalismo italiano, que en ese entonces se le denominaba como Impresionismo y que era deudor del arte italiano como lo fueron las pinturas de los españoles Joaquín Sorolla, José Villegas o Francisco Pradilla. Es decir un Naturalismo que se manifiesta en una pincelada suelta y una preocupación por los efectos de luz. Por tanto, frente a las tendencias de Castillo y Hernández, derivadas del luminismo de Fortuny y la pintura italiana, las pinturas de Baca Flor eran modernas, ya que recogían las últimas tendencias postimpresionistas del París de 1900. Tal vez resulta injusto agruparlos juntos, ya que generacionalmente pertenecen a distintos períodos (existen diez años de diferencia entre el nacimiento de Hernández o Castillo y el de Baca Flor), por lo que es natural que el arequipeño Baca Flor tomara distancia de las propuestas en las que estuvieron inmersos los pintores anteriores⁸⁴. Otro artista peruano destacado en el extranjero es el pintor peruano Alberto Lynch, que triunfó en la Exposición Universal de París de 1900. Un cuadro del arequipeño guarda características similares en composición y estilo a los realizados por Lynch, el *Retrato de la señorita A.* y *Retrato de joven* del Museu de Terrassa.

Hacia 1904, año en que el catalán realizó sus acostumbradas representaciones femeninas, las propuestas plásticas de Baca Flor y Anglada-Camarasa tomaron vertientes diferentes. La última obra modernista del peruano fue el proyecto del *Monumento a San Martín*, presentado con el seudónimo *Liberté, égalité, fraternité*, que no fue premiado en el concurso realizado en el Perú en 1905 (Villegas, 2010:218). Con este monumento finalizó la etapa más rica y productiva del pintor, en la que hizo múltiples estudios de varios artistas, antiguos y contemporáneos, que lo convirtieron en un pintor moderno. Hacia 1907, Baca Flor decidió por primera vez exponer una de sus obras en el Salón de París, *El retrato del conde Jean Chavanne de la Pallise en traje de*

que con los años y la constante lucha, su bello, enormísimo talento ha tenido que sufrir algún desgaste. En un rato de expansión íntima, almorzando juntos, él me confeso que estaba desorientado con las nuevas tendencias del arte: No veo sino absurdos y clichés- me dijo- y su arrogante, varonil silueta moruna se entenebreció un tanto, añorando sus triunfos juveniles, la época en la que él era uno de los reyes de la paleta en Roma y que habían artistas del fuste de Moreno Carbonero, Domenico Morelli, Ruiz Luna, Benlliure, Serra, Ussi, Cisseri, Favreto (Castillo, 1915c:2288).

⁸⁴ Se establece una diferenciación clara entre el período modernista y nabi de Baca Flor (1894-1905) y la obra producida en el mismo período por Hernández y Castillo. Sin embargo, después de 1907, el pintor arequipeño se especializó en retratos académicos hiperrealistas, y, en comparación, el naturalismo académico propuesto por Hernández y Castillo resulta mucho más contemporáneo.

caza, y consiguió el triunfo académico al ser premiado con medalla de honor. A consecuencia de este éxito, se le encargó el *Retrato del modisto Worth* (Canyameres, 1980:129). Lo que sigue es historia conocida: a partir de ahí, su fama como retratista lo hizo abandonar su etapa modernista, nabi, expresionista y simbolista, para realizar retratos realistas y académicos del mundo empresarial neoyorkino. Viajó a los Estados Unidos en septiembre de 1909 y con ello el Perú perdió a su primer pintor moderno.

III.2.-El Taller de Pintura al aire libre de la Quinta Heeren (1906-1916)

El primer taller de pintura al aire libre tuvo un alumnado mayoritariamente femenino⁸⁵ que paradójicamente ha sido poco estudiado en su alcance e implicación en el contexto local limeño. Para la ciudad, caracterizada por el predominio del género retrato y por un deficiente marco institucional, el Taller de Pintura al aire libre significó el primer avance hacia la modernidad en el arte peruano con la introducción del paisajismo de carácter naturalista. La academia fue instituida por el pintor y crítico de arte Teófilo Castillo, que se estableció en la letra *L* de la Quinta Heeren, en el actual distrito de Barrios Altos en Lima.

⁸⁵ Para comprender por qué la ciudad de Lima tenía una academia de pintura con un marcado ingrediente femenino es necesario conocer los antecedentes de la vinculación que tenían las artes y las prácticas femeninas de entonces. Ya en febrero de 1840, el artista italiano Camilo Domeniconi anunció sus clases particulares de dibujo y pintura para señoritas, desde luego realizadas en las casas de las propias alumnas. Por esos mismos años, la italiana Sabina Meucci dio clases de dibujo en un colegio para señoritas junto a su padre, un pintor especializado en realizar miniaturas. La preferencia del espacio público para los hombres y el privado para las mujeres se mantiene hasta finales del siglo XIX, con la creación de la Academia Concha (1897), donde, a pesar de no estar restringido su ingreso, el horario nocturno de las clases impidió la presencia femenina, pues no era apropiado que salieran de noche según las normas de aquella época (Pachas, 2008:43). De hecho, los espacios donde las mujeres podían estudiar arte se encontraban en el taller particular del artista, tal como sucede en las academias del pintor italiano Leonardo Barbieri, pues ya en la Exposición de 1860 participan algunas damas. Lo mismo sucede, a finales del siglo, en el taller del artista español Ramón Muñiz. También se pueden mencionar las clases impartidas por Carlos Baca Flor durante su estancia en Lima entre 1888 y 1889 a las señoritas Luisa Gasteñeta y Hortensia Cáceres. Para mayor información sobre las pintoras anteriores al taller en la Quinta Heeren, ver: (Pachas 2008:33-41). Otros talleres activos a finales del siglo, ya regidos por pintoras, son los de la italiana Valentina Pagani y las peruanas Rebeca Oquendo y su discípula Rosa Angélica Romero. Esta última impartía lecciones de dibujo a señoritas (“Concurso Concha”, 1903:22), a diferencia de Pagani que, en un primer momento, enseñó a particulares y luego exclusivamente a señoritas (Pachas, 2008:45-46).

III.2.A.-Los inicios del Taller de Pintura

Era 1906 y Teófilo Castillo, el artista peruano llegado recientemente de Buenos Aires, puso un anuncio –que no especificaba la edad ni el género del público al que iba dirigido– en el que ofrecía clases de pintura. La convocatoria dio como resultado que señoritas de *buena familia* fueran el público más interesado⁸⁶. Se trataba de jóvenes cultas, vinculadas a sectores profesionales e intelectuales de la alta burguesía limeña⁸⁷, quienes, desde luego, compartían un mismo círculo social⁸⁸. De acuerdo con los planteamientos del taller, los alumnos se formarían en el conocimiento de la naturaleza, pues sólo a través de sus formas podían entender la verdad del arte.

Castillo, que no cree en la virtud paciente y estéril del dibujo enseñado ante el yeso, en salas descoloridas, hace beber á sus discípulos en las fuentes inagotables del natural (...) propicia engendrar en el alma del alumno, la desilusión y el desengaño, ante las dificultades técnicas y sin tener el recurso del color, cuyo empleo estimula al hierofante á proseguir y mejorar en el arte elegido (“El arte en Lima...”, 1906:829-830).

En la enseñanza del dibujo concreto planteado por Martín Malharro (Majluf y Wuffarden, 1999:30), fruta y objetos cotidianos ayudarían a los discípulos a entender las particularidades de las formas y las distintas gradaciones de color. La utilización de objetos cotidianos constituía un primer paso significativo en la introducción de la pintura moderna en el país. Se rechazó la pintura que buscaba transmitir contenidos e ideas, es decir, la pintura de historia, y también el retrato, que gozaba de gran aceptación a finales del siglo XIX y principios del XX. Los objetos cotidianos que

⁸⁶ La participación femenina en el ámbito cultural limeño no sólo se circunscribía a las artes plásticas: en el campo de las letras, las tertulias de la argentina Juana Manuela Gorriti, realizadas a partir de 1875, establecieron las pautas para el florecimiento de una generación de escritoras. Estas tertulias eran de carácter mixto y en ellas participaron Ricardo Palma, junto con Clorinda Mattos de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera (Denegri, 2004). Ellas tuvieron una activa participación en revistas ilustradas y periódicos de la época. La prensa fue el marco institucional donde pudieron volcar su obra, una plataforma que las llevó posteriormente a realizar novelas, a diferencia de las jóvenes pintoras, que carecían de una academia que les facilitara un espacio similar en el que desenvolverse. Siempre abrigadas en el taller del maestro, entendían la pintura y el arte como una formación necesaria dentro de la educación femenina.

⁸⁷ Entre ellas figuran María Flórez Quintanilla, hija del doctor Ricardo Flórez, diputado por el gobierno de José Pardo; René Palma, hija del escritor Ricardo Palma; Mercedes Dammert, hija de la mecenas a favor de los niños Juana Larco de Dammert; y Julia Codesido, hija del abogado y diplomático peruano Bernardino Codesido Oyague.

⁸⁸ La amistad de las alumnas del taller de pintura de la Quinta Heeren es corroborada por las opiniones de sus descendientes, que recuerdan su participación en reuniones sociales hasta su madurez, así como los cuadros que se regalaron entre ellas y que conservaron sus respectivas familias.

poblaban los bodegones de vegetales, frutas y flores, acompañados de utensilios domésticos, no habían tenido hasta ese momento ningún protagonismo en la pintura.

Al pintar objetos cotidianos, se desechaba toda preocupación por el contenido, cuestión que había caracterizado buena parte de la pintura desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XIX. El contenido religioso, literario, político e histórico era una carga y el pintor francés Édouard Manet y su escuela comprendieron pronto que tenía que ser erradicada de la pintura.

En 1919 el propio Castillo afirmó haber estado suscrito a las enseñanzas del pintor argentino Malharro, a quien consideró el creador del dibujo sintético y cuya metodología describió como luminosa, racional y simple (Castillo, 1919o:1010). Si se analiza la Lima de entonces y el tipo de enseñanza que se practicaba, se puede entender la modernidad del método usado por Castillo.

El único centro de enseñanza que existía en esos años era la Academia Concha, institución creada por iniciativa de la peruana Adelina Concha en 1897⁸⁹, donde se impartían cursos de dibujo natural y lineal. El primero, destinado a futuros artistas, se basó en la copia de modelos en yeso, por eso la propuesta de la Quinta Heeren de dibujar del natural constituyó una innovación en un contexto carente de institucionalidad artística, donde raras veces se realizaba una exposición, y caracterizado por la consiguiente ausencia de un mercado para las obras de arte.

El taller de pintura al aire libre ubicado en la Quinta Heeren tuvo un carácter conservador e innovador a la vez. Funcionó durante diez años, entre 1906 y 1916⁹⁰; los grupos de alumnos se reunían dos veces por semana para pintar del natural paisajes y figuras (Castillo, 1918g:1053).

⁸⁹ Sobre la historia de la Academia Concha, consultar: (Pachas, 2005a).

⁹⁰ Considerando el viaje a España del artista, realizado entre 1908 y 1909, se debería suponer que durante esos años la academia cerró; sin embargo, por el propio pintor se sabe que se mantuvo abierta de manera ininterrumpida durante diez años en la mencionada Quinta Heeren (Castillo, 1918g:1053). Esto hace suponer que dejaría el taller en manos de alguien de su confianza, aunque Castillo omite esa información. El tiempo de duración del taller sería reiterado en los dos artículos siguientes, escritos por el pintor: (Castillo, 1919g:345-347) y (Castillo, 1919n:683-684).

Fue el maestro nacional don Teófilo Castillo, el primero que estableció una escuela al aire libre, haciendo que el grupo de sus discípulas, que no fue muy reducido, le siguiera en sus magníficas lecciones, dictadas en plena naturaleza: en el recinto de alguna arboleda, a la orilla del mar, en un jardín o en cualquier sitio, donde hubiera belleza que impresionara la retina de las discípulas (García, 1925:511)⁹¹.



Fig.32: María Angélica Quincot, *Naturaleza muerta* (1906), óleo sobre lienzo, Lima, col. part.

Su carácter más convencional y conservador se manifiesta en el uso de modelos masculinos y femeninos, así como la aparente separación de los grupos de alumnos de acuerdo a su género. El lado conservador está determinado también por los temas representados. Los alumnos realizaban retratos, bodegones de frutas, vegetales (Fig. 32) y utensilios domésticos vinculados al espacio privado femenino, y primeros planos de jardines. La realización de desnudos, como sería propio de una academia oficial, estaba completamente ausente en la Quinta Heeren, aunque era común en las academias europeas y constituía el motivo principal por el cual las mujeres no podían acceder a sus clases. El hecho de que el taller tuviera un componente mayoritariamente femenino pudo ser un obstáculo para la realización del desnudo, especialmente el masculino⁹². Castillo prefirió que sus alumnas se entrenaran en el estudio del rostro con modelos colocados de tres cuartos: por lo tanto, existía una preocupación por la expresión de los personajes retratados, pero no por la conformación anatómica del cuerpo⁹³.

⁹¹ Una de las primeras investigaciones que evidenció la importancia de los estudios de pintura de la Quinta Heeren como primera institución dedicada a la pintura al aire libre con un marcado componente femenino, fue Elvira García García en *La mujer peruana a través de los siglos* (1925).

⁹² A partir de 1917, se estableció en Lima la copia del desnudo femenino en el taller de Francisco Jáuregui.

⁹³ Un académico consideraría que los retratos realizados por las alumnas, que seguían los planteamientos de su maestro, no presentan un aspecto acabado, parecen haber sido dejados sin concluir. Sin embargo, se trata de un síntoma de modernidad que develaba el criterio del maestro, que prefería el color y la mancha al acabado perfecto del dibujo. En el caso del modelo femenino, en un primer momento se escogió a una dama desconocida con mantilla, tal como se observa en las pinturas de María Angélica Quincot y Mercedes Dammert. Se cree que la primera modelo, una señora retratada por Quincot que posó entre 1906-1908, no corresponde a la joven María Isabel Sánchez Concha, modelo entre 1910 y 1916 como

A finales del año y como culminación del aprendizaje, se realizó en 1906, en la Casa fotográfica Courret, el llamado Salón Castillo o *vernissage*, una exhibición de los trabajos de sus discípulos, considerada como *la primera fiesta de este género que se celebra en esta capital* (“Salón Castillo...”, 1906:1396). La revista *Actualidades* cubrió el evento y publicó dos fotografías en las que puede apreciarse que la mayor parte de los alumnos eran mujeres. El espacio de exhibición era una habitación en cuyas paredes se habían colocado las pinturas siguiendo la disposición de los salones franceses. La prensa de la época informó únicamente sobre los dos primeros salones celebrados; sin embargo se sabe por el propio pintor que estos continuaron hasta 1912 (Castillo, 1914d:1521).

Es necesario determinar si, al tratarse de un taller mixto, existió por parte del maestro preferencias en torno a los temas seleccionados por los alumnos de uno u otro sexo. En las fotografías aparecían los dos únicos alumnos que participaron en la exposición de 1906, Francisco Caso y Francisco Jáuregui: si comparamos los temas que desarrollaron con los de las alumnas, en realidad se observan prácticas comunes a ambos sexos, algo que podría deberse a las clases conjuntas realizadas en el taller, como estudios del natural, objetos cotidianos y retratos de un anciano y una señora.

No obstante, el propio Castillo dio indicios de prejuizar el trabajo de sus alumnas al condicionar el uso de la técnica del pastel a la mano femenina (Pachas, 2008:70-71): (...) *el pastel ofrece cierta novedad entre nosotros (...) sin embargo de ser una técnica fácil, bella apropiada para delicadas manos femeniles* (Castillo, 1914d:1521). Más adelante definió la técnica del pastel como un trabajo secundario respecto al óleo, y señaló a este último como el mejor camino para desarrollar la pintura. Se hace necesario aclarar que en la primera muestra (1906) de sus discípulos, cincuenta y ocho de los cincuenta y nueve cuadros presentados fueron realizados al

demuestran los cuadros de Dammert y Arenas y Loayza y también lo confirma Castillo. *En una época, ella fue la modelo favorita de mi academia de pintura en la Quinta Heeren, y fue, durante esas horas de charla íntima y continua, mientras posaba para un grupo distinguido de señoritas pintoras, que yo pude estudiar algo su rico temperamento de artista...* (Castillo, 1916o:1280). En la presentación del taller, *Actualidades* reveló la separación entre los modelos asignados a los alumnos: *un viejo de largas barbas patriarcales para las niñas, y una señora, andaluza ella y de canónica edad, para los hombres* (“El arte en Lima...”, 1906:829). Sin embargo, hoy se sabe que en el taller los modelos eran compartidos, y ellas podían retratar tanto al anciano como a la señora. Esto se evidencia en una fotografía incluida en el mismo artículo que muestra a la alumna del taller María Flórez y una modelo con un manto al fondo.

óleo, a excepción del carbón *Cabeza de mujer* de Mercedes Dammert. La introducción del pastel se produjo a partir de la segunda exposición (1907), donde ocho de las ochenta y tres pinturas exhibidas estaban realizadas en esta técnica⁹⁴. En los años siguientes, Castillo siguió inculcando en sus alumnas el trabajo al pastel, como lo demuestra la *Cabeza de niña* de Clotilde Porras de Osma, presentada en el último Salón Castillo (1912) (Castillo, 1914d:1521). Muchos de los apuntes en pequeño formato de vistas del natural de paisajes e interiores, tanto de María Angélica Quincot como de René Palma, se realizaron con este procedimiento artístico.

III.2.B.-Pintura al aire libre: jardines, paisajes de la playa y elementos rocosos

Sin lugar a dudas, la mayor contribución del arte moderno, y en particular del Impresionismo, había sido salir del estudio y pintar del natural. Éste fue el signo distintivo del taller de Castillo: sus alumnos salían al aire libre y copiaban la naturaleza como principal requisito de su aprendizaje. Muestra de ello son dos fotografías de la época donde aparecen las jóvenes discípulas pintando en la playa de la Herradura, al sur de Lima, en el distrito de Chorrillos. Estas vistas, junto a las del maestro tomando apuntes del natural y la obra terminada, aparecieron en *Actualidades* en un artículo que se hacía eco de la academia y de su nueva propuesta (Fig.33). Mercedes Dammert hizo un boceto de la ruta seguida por el maestro y las alumnas camino al mar, desde Lima a Chorrillos (Fig.34), una verdadera excursión para la época. En el apunte se divisaba el Morro Solar rodeado de árboles y terrenos de campos de cultivo, hoy absorbidos por la urbe limeña.

⁹⁴ Dentro de las obras al pastel, se encuentran las seis pinturas de Juana Dubreuil: *Skit cabeza de perro*, *Choses qui plaisent*, *De la estación*, *Fruta reina*, *Rica vista N.1* y *N.2*, y dos más: *Fruta alegre* de Andrea Buffet y *Rosita cabeza de mujer* de María Angélica Quincot.



Fig.33: Fotografía de Teófilo Castillo tomando apuntes del natural en la playa de la Herradura, Chorrillos (*Actualidades*, Lima, N° 176, 11 VIII 1906).



Fig.34: Mercedes Dammert, *Estudio de Chorrillos* (c.1906-1907), óleo sobre lienzo, Lima, col. part.

Castillo comenta que después de 1910 también se hicieron excursiones hacia Chosica, un distrito ubicado en el camino a la sierra central de la capital peruana, de tierras montañosas y clima cálido, donde la naturaleza invitaba su representación a través del pincel. En el *Estudio de rocas* (Fig.35) que hizo el artista y que fue publicado en la portada de *Ilustración Peruana* en 1912, se representa una zona rocosa junto a una caída de agua que respondería a este paisaje peruano. A esa misma época responde el *Estudio de paisaje de Chosica* (Fig.36), pintado por María Angélica Quincot, en el que plasmó una zona de paisaje agreste con cerros, casi desértica, con algunos elementos rocosos en primer plano.



Fig.35: Teófilo Castillo, *Estudio de Rocas* (1912), óleo sobre cartón, 25 x 21cm, Lima, col. part.



Fig.36: María Angélica Quincot, *Estudio de paisaje en Chosica* (1912), óleo sobre lienzo, Lima, col. part.

El análisis de estos lugares evidencia la propuesta de Castillo: se trataba de adecuar la percepción visual del estudiante no a la totalidad del paisaje, según el canon occidental europeo, sino privilegiando el primer plano, algún detalle o elemento. Según la opinión del maestro, sólo a partir de esta primera mirada se podía hacer una

composición mayor. El mismo procedimiento fue utilizado en el estudio de los *Jardines de la Quinta Heeren*, fechado en 1906 por Castillo (Fig.37), que guarda sintonía con los trabajos de sus discípulas *Estío en la Quinta Heeren* de María Angélica Quincot, *Primeras rosas* de Carmen Solari, y *Jardines* de Mercedes Dammert (Fig.38), composiciones que presentan plantas en primer plano, en su mayoría troncos de árboles.



Fig.37: Teófilo Castillo, *Jardines de la Quinta Heeren* (1906), óleo sobre lienzo, Lima, col. part.

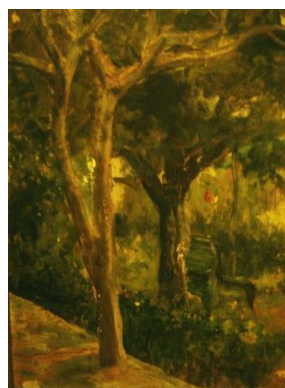


Fig.38: Mercedes Dammert, *Jardines* (1906), óleo sobre lienzo, Lima, col. part.

Dentro de las creaciones puntuales que evidencian el interés del taller por la pintura al aire libre, se encuentran dos paisajes realizados por Quincot. El primero, *Paseando en la Quinta Heeren* (1907), representa a dos religiosas—que apenas se advierten— en el patio, caminando alrededor del balcón y delimitadas por los árboles⁹⁵. La pintora ha querido enfatizar el ejercicio de su quehacer artístico al autorretratarse en la obra (Fig.35)⁹⁶ en un segundo plano, junto a la puerta de entrada a los jardines. Otro alumno del taller fue Manuel Pardo Heeren, de 14 años, hijo del presidente Manuel Pardo (Castillo, 1919n:684). Este joven artista inició su labor con la realización de una obra pintada del natural⁹⁷ (Castillo, 1916i:691-692), *Paisaje de villa (cercanías*

⁹⁵ Un detalle que singulariza este cuadro es que constituye la primera pintura en la historia del arte peruano que incluye la representación de la propia artista haciendo su retrato. En ese sentido se puede citar a la pintora del siglo XVII Juana Pacheco, hija del tratadista y pintor Francisco Pacheco, que fue representada por su esposo con un cartón de dibujar. La pintora pintando es una representación usual en el Renacimiento (De Diego, 1987:205). Además, en el siglo XIX apareció en la revista catalana *Pel y Paloma* la *Niña que pinta por hobby más artística que artista* (De Diego, 1987:217). La pintora Vera Schevitch se autorretrató con su paleta y pincel (1904) en una obra que presentó en la Exposición de Bellas Artes. El problema de autoafirmación profesional seguía vigente, especialmente entre las mujeres, hasta los primeros años del siglo XX.

⁹⁶ Éste no es un hecho aislado: el propio maestro Castillo, en su época de formación, se había pintado en su paisaje *Mañana frente al Huascarán* (1881).

⁹⁷ Castillo no sólo lo pondría de ejemplo, sino que lo mencionaría como un alumno destacado dentro de la academia de pintura de Heeren (Castillo, 1919n:684) y como un digno representante del taller (Castillo, 1920:518-520).

chorrillanas) (Fig.39), trabajo que Castillo publicó en el suplemento artístico de la revista *Variedades*, donde ejercía la crítica de arte⁹⁸.



Fig.39: Manuel Pardo y Heeren, *Paisaje de villa (cercañas chorrillanas)* (*Variedades*, Lima, N° 431, 3 VI 1916, p.745).

Los estudios del taller de Heeren continuaron en 1917 en el Centro Social de Bellas Artes. Los encargados de dictar los cursos eran Líbero Valente y Castillo, siendo este último responsable de impartir las clases de pintura. Además de los estudios de modelo vivo hechos en el local del centro, se organizaron excursiones semanales a los alrededores de la ciudad *para pintar paisajes D'après nature* (“De arte Nacional”, 1917:2). Este nuevo lugar funcionó en el estudio del escultor Francisco Jáuregui, antiguo discípulo del Taller de Pintura de la Quinta Heeren, ubicado en la Plaza Bolívar. Una de las innovaciones en el estudio fue dictar las primeras clases de desnudo (“De arte Nacional”, 1917:2). A pesar de tener en principio un carácter mixto, como se ve en el anuncio publicado en *La Prensa* (“Centro Social de Bellas Artes”, 1917:5), es poco probable la participación femenina.

El tipo de naturalismo que caracterizó a Castillo y a sus alumnos se basó en copiar del natural los objetos. Se preocupó por la incidencia de la luz y prefería primeros planos y encuadres que recuerdan a las estampas japonesas. Sin embargo, se diferencia del Impresionismo francés en los aspectos formales: en los cuadros de Monet y sus compañeros, el uso de los colores complementarios está en toda la obra, dispuestos de manera uniforme y vinculando fondos y figuras. Es un hecho conocido

⁹⁸ Este lugar, conocido actualmente como los Pantanos de Villa, definió el paradigma del tipo de paisajes que se enseñaba en la academia de pintura.

que los impresionistas necesitaron de la tranquilidad del estudio para terminar sus obras, y por tanto sus pinturas no son estrictamente del natural. La utilización del color puro y el uso de los complementarios es una característica común a todo el grupo; según dijo Monet en una entrevista de 1888: *colour owes its brightness to force of contrast rather than to its inherent qualities;... primary colours look brightest when they are brought into contrast with their complementaries* (Bonford et al., 1990:88).

Esta unidad técnica se rompe en la propuesta de Castillo y sus discípulos: algunas partes de sus obras están perfectamente acabadas, mientras que otras apenas se abocetan con unos trazos muy empastados. Es significativo que todos los cuadros representan a Lima, ciudad de nubosidad constante y dotada de una luz blanquecina. Las obvias diferencias con la luz brillante captada en Francia por los impresionistas o con la del Mediterráneo que podemos apreciar en las obras de los pintores españoles Mariano Fortuny o Joaquín Sorolla condicionaron el diferente resultado de las obras. Posteriormente el propio pintor definió el tipo de impresionismo del que decía formar parte en la polémica suscitada en torno al paisaje en 1916.

III.2.C.-El tema precolombino y su inclusión como objeto artístico

Tengo fanatismo por la antigua cerámica nacional, pese a la desgracia que ella me ocasionará, sirviéndome de cebo para cometer la bobería supina de abandonar una posición hecha en la Argentina y venir aquí para casi atragantarme de miserias (Castillo, 1919j:524-528). Cuando el pintor escribía estas palabras, habían pasado ya trece años desde el inicio de la actividad del Taller de Pintura de la Quinta Heeren; sin embargo, este desencanto ante un contexto local adverso nos da la medida de la alta estima en que Castillo tenía la cerámica del Perú antiguo.

El interés de Castillo por los objetos precolombinos fue anterior al de su alumna Elena Izcue (Villegas, 2006), que sería pionera en rescatar la tradición artística de las formas del Perú Antiguo en el siglo XX (Wuffarden y Majluf, 1999:27). Hoy se conoce que el pintor escribió y realizó ilustraciones sobre el tema en 1912 que fueron

publicadas en la revista *Ilustración Peruana* (Villegas, 2006:119), aunque ya desde el taller de la Quinta Heeren se puso de manifiesto su interés por la cerámica antigua, que inculcó a sus discípulas. El maestro incorporó los objetos precolombinos como modelos para el dibujo del natural, que aparecen en las obras presentadas por María Flórez de Quintanilla y Carmen Solari en la primera muestra del taller de pintura (1906). La primera presentó una composición a la manera de un bodegón llamada *Pre-historia* (Fig.40), cuya singularidad radicaba en la representación de dos ceramios sobre fondo neutro, uno con asa de estribo, propio de la cultura moche. Solari presentó *Geranios y huacos*, pero lamentablemente no se tiene idea de la apariencia de esta pintura debido a que no fue publicada en *Actualidades* y se desconoce su paradero actual.



Fig.40: María Flores Quintanilla, *Pre-historia* (*Actualidades*, Lima, N° 195, 25 XII 1906, p.1368).

Al igual que los objetos cotidianos, los ceramios eran vistos como figuras decorativas y más como un recurso compositivo que como contenido programático. Como tema, estuvieron ausentes en la segunda exposición realizada por los alumnos del taller en 1907. Sin embargo, al ser objetos individuales que forman parte de una composición y que aparecen por primera vez en la historia del arte peruano como instrumento de aprendizaje⁹⁹, revelan el interés del maestro Castillo porque sus alumnos aprendieran a valorar un pasado muchas veces denostado y poco conocido en el período. De esta forma, el arte del Perú antiguo ya era parte del aprendizaje del dibujo al natural¹⁰⁰.

⁹⁹ En el siglo XIX, Francisco Laso había pintado un ceramio moche en *El habitante de las Cordilleras o Indio alfarero* (1855); lo mismo había ocurrido con Teófilo Castillo en su *Manchay Puito* (1886), donde aparecía un *huaco negro* según refirió la prensa (Villegas, 2006:120).

¹⁰⁰ La valoración de los objetos precolombinos inculcado en el taller de pintura de Heeren dio sus frutos en su alumna Elena Izcue, que realizó el *Arte Peruano en la Escuela* (1926), publicado en París, que constituyó el primer manual infantil de dibujo a la acuarela y tinta inspirado en la gráfica de las culturas

En el taller de Heeren, por primera vez un objeto precolombino fue considerado digno de convertirse en un objeto individual, protagonista de un cuadro. Sin embargo, la representación del cerámico es realista y responde a la copia del objeto en su forma literal, a diferencia del arte moderno representado por Pablo Picasso, que desarrolló el Cubismo a partir de la interpretación de las piezas de África y Oceanía vistas en el Museo del Trocadero de París. De acuerdo con Clifford, Picasso llevó a cabo una apropiación del objeto con una relegación de lo primitivo a un pasado que se desvanece y un presente ahistórico y conceptual (Clifford, 1995:240). En las propuestas de los artistas peruanos de las dos primeras décadas del siglo XX, no existió búsqueda alguna de una realidad artística no occidental y ningún creador se inspiró en piezas precolombinas como sustento para una propuesta artístico-formal¹⁰¹. Como parte de un occidente periférico, los intelectuales y artistas peruanos estaban demasiado preocupados por legitimar su parte occidental de raíz española. El objeto precolombino, principalmente la cerámica, acababa de ganarse su entrada en el ámbito del arte, pero todavía era un hecho muy reciente para que los pintores peruanos los estudiaran en profundidad o propusieran obras artísticas basadas en su legado.

III.2.D.-El fin del taller de pintura de la Quinta Heeren

Pero, ¿qué propició que el taller no continuara con sus clases y éstas se suspendieran en 1916? Un factor a tener en cuenta fue lo ocurrido en el Concurso de pintura Concha de 1914, cuando el jurado decidió sortear el primer lugar que se disputaban Juanita Martínez La Torre y María Angélica Quincot, sorteo del que salió vencedora la primera. Este hecho motivó una carta de Castillo en la que anunciaba que sus alumnos no participarían en los siguientes concursos (Castillo, 1914c:6): con ello se cerraba toda posibilidad de hacer visibles las obras producidas por las pintoras en el único certamen que se celebraba en Lima en ese momento.

precolombinas. No cabe duda que los preceptos de Castillo se reflejaron en la obra posterior de Izcue. En el último catálogo sobre la pintora se hace referencia a las enseñanzas de Castillo en cuanto a la representación de interiores y jardines (Majluf y Wuffarden, 1999:34-35). Sin embargo se omite la influencia de Castillo en la valoración del objeto precolombino como modelo de estudio artístico. La pintora lo incorporó en la enseñanza para niños y más tarde en sus diseños de telas de alta costura.

¹⁰¹ En el caso de la propuesta nacida en la Quinta Heeren y continuada por la pintora Elena Izcue, el tema precolombino no pasa de ser visto como objeto calcográfico.

La polémica se suscitó alrededor de los cuadros presentados por María Angélica Quincot, alumna del Taller de Pintura de la Quinta Heeren y además sobrina del hermano de Castillo¹⁰². Quincot tuvo una destacada participación en las muestras que se realizaron en el taller de pintura en 1906 y 1907¹⁰³ y quedó como finalista en el Concurso de pintura Concha celebrado en 1914. La crítica valoró negativamente algunas de sus obras, calificándolas de simples reproducciones de trabajos de Castillo. Pero quien empeoró la situación fue quizás José Carlos Mariátegui¹⁰⁴, al alegar la intervención del maestro en los cuadros de Quincot: *sólo que en unos u otros se advierte a ratos para el ojo del observador la mano del maestro - maestro asequible y bondadoso- que dio algunos retoques delatores* (Portocarrero, 1999:386). Una característica común entre los críticos del siglo XIX fue la de relacionar las obras de las artistas con la ayuda del maestro, del esposo o del padre, pues de esta manera se creía avalar a la pintora¹⁰⁵. Quienes han estudiado la trayectoria de las alumnas del taller no han dejado de mencionar las similitudes técnicas de sus obras con las del maestro¹⁰⁶.

¹⁰² Testimonio de ello es el retrato que le hace a su cuñada, Adela Quincot de Castillo, que se conserva actualmente en el Museo de Arte de Lima. Ello pone en evidencia que el taller de Castillo era un entorno familiar y reducido, circunscrito a un sector intelectual que compartía afición por el estudio de las artes.

¹⁰³ En 1906 participa con nueve obras: *Don Severo, Rincón de la Quinta Heeren, Playa de la Herradura, Estío en la Quinta Heeren, Mis vecinas, Día gris, Primavera, Mañana y Nota rosa*. (Catálogo de la primera..., 1906). Al año siguiente, exhibe diez obras: *Biondina. Cabeza de mujer; Mi tocaya. Cabeza de mujer; Rosita. Cabeza de mujer; Flores; Parque antiguo Quinta Heeren; Estudio de Rocas Quinta Heeren; Apunte en la Punta, marina; Apunte de Chorrillos, marina; Tres compañeras de la academia y Luces de Lima Quinta Heeren* (Catálogo de la segunda..., 1907).

¹⁰⁴ Su objetivo era ayudar a una de las participantes, la diletante y joven pintora Juanita Martínez La Torre.

¹⁰⁵ *Este es uno de los hechos más reiterados y tristes a la hora de hablar de las pintoras, algo que hemos mencionado con anterioridad; pensar siempre que un hombre (padre, marido o maestro) ha participado en la elaboración de su obra. Es la penosa asimilación de las mujeres de la que tanto habló la crítica* (De Diego, 1987:253).

¹⁰⁶ Por ejemplo, en la obra temprana de Elena Izcue se observa la influencia del maestro en el tratamiento de los jardines (Majluf y Wuffarden, 1999:34-35). Igualmente, se sitúa las obras de las discípulas dentro del estilo del maestro Castillo (Pachas, 2008:44). Una pintura de Quincot que muestra claramente la influencia de Castillo es *Anciano en reposo*, con claras referencias, tanto compositivas como técnicas, a un óleo de Castillo, un estudio del natural tomado por el pintor en un asilo de ancianos y colocado como portada en la revista *Ilustración Peruana* en 1912: *Un rincón poético de Lima- El de los olvidados, en la hermanita de los pobres* (Castillo, 1912). La columna salomónica es el elemento de apoyo que toma el artista para colocar dos ancianas sentadas a su costado. Quincot ha preferido representar a un hombre en el lado de la columna. La ejecución de la obra de la pintora revela la dependencia al maestro en la ejecución técnica, aunque las diferencias cromáticas reconocen la diferente autoría.



Fig.41: María Angélica Quincot, *Ensoñación* (1914). Óleo sobre lienzo, Lima, col.part.

Sin embargo, el cuadro *Ensoñación* (Fig.41), presentado por Quincot en el Concurso Concha de 1914, manifestó su independencia del maestro. Este retrato, de claros rasgos simbolistas, muestra la cabeza de una mujer dormida, con el cabello suelto. Castillo no fue favorable al Simbolismo ni lo trató en sus clases, sino que en su taller se fomentó el Naturalismo. No obstante, ya desde la segunda exhibición de 1907, varias de sus alumnas mostraron esta misma tipología representando un rostro femenino dormido e inserto en brumas¹⁰⁷. En la obra de Mercedes Dammert se advierte una cercanía mayor a Castillo por su carácter conservador, ya que utiliza el mismo fondo verde que su maestro. El uso del blanco que hace Quincot para lograr efectos de luz en la frente del personaje se diferencia de la propuesta más académica de Dammert: no todos los alumnos de Castillo manifestaron o se mantuvieron bajo la influencia técnica del maestro, sobre todo algunos que tenían experiencias previas en la práctica de la pintura¹⁰⁸.

Pocas de las pintoras que estudiaron en Heeren convirtieron su afición en una carrera. Sin posibilidades de burlar el deber patriarcal de ser buenas esposas o buenas

¹⁰⁷ *Lys d'or*, de Margarita Buffet, y *Give a rose*, de Melania Araráz, mostraban esta misma propuesta.

¹⁰⁸ Entre la obra de Julia Codesido anterior a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), mencionamos *Convento de los Descalzos*, fechada en 1917, quizá una de las primeras representaciones de un motivo que tiempo después tomó el pintor arequipeño Jorge Vinatea Reinoso en sus dos cuadros *Descalzos*, ambos de 1925. Esta obra muestra ya el afán sintetizador de la pintora en la ejecución de la mujer con manto negro y los elementos de arquitectura, a excepción de fondo del cielo, realizado de manera abocetada. La delimitación del color y la preferencia por la línea muestran que su concepción del arte es diferente a la de su maestro, Castillo. Así, se independiza su obra y se identifica un temperamento artístico independiente. La pintora estudió en los centros europeos en los que radicó y tenía una cultura artística temprana; por lo tanto, se trataba de una artista ya formada cuando empezó a asistir a las clases de Castillo. Pero éste no sería el único caso: la joven Clotilde Porras de Osma también tuvo una enseñanza previa con el pintor español radicado en el Perú Ramón Muñiz, y en Madrid conoció a los pintores españoles Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla y Manuel Bedito (Castillo, 1915e:2923).

hijas¹⁰⁹, sólo les quedaba recurrir al diletantismo sin traspasar las fronteras de un estudio inicial, jamás profesional. En los límites espaciales del ámbito doméstico, su futuro era nulo para los estudios de la historia del arte.

Su educación se dirigía siempre al diletantismo en todos los campos y mucho más en el artístico, ya que la pintura era otro atractivo, el más refinado de los adornos. Pero lo verdaderamente trágico era que ese diletantismo sólo se podía desarrollar dentro de las estructuras familiares- la casa paterna y, posteriormente, la del marido (De Diego, 1987:215).

Estudiar en el taller de pintura fue una práctica común para las señoritas de sociedad, un atributo más para ser buenas esposas o para perfeccionar sus aptitudes artísticas. Por lo visto, en el Taller de Pintura de la Quinta Heeren fueron pocas las que traspasaron los límites que se les imponían para ejercer su oficio artístico. Estos fueron los casos de las pintoras Julia Codesido y Elena Izcue, los dos ejemplos más representativos de profesionalización de la vocación artística femenina¹¹⁰. Codesido, pintora destacada de la década de los veinte, ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) y se vinculó inmediatamente al grupo dirigido por José Sabogal en su búsqueda de un arte propiamente peruano. Su carrera derivó progresivamente de un localismo vernacular a la abstracción de sus obras de mediados de los cincuenta (Wuffarden, 2004). Izcue también estudió en la recién fundada ENBA. No sólo egresó con medalla de oro en su promoción, sino que tuvo una destacada intervención en el contexto local peruano de los años veinte, participando, junto a Daniel Hernández, José Sabogal y sus compañeros Camilo Blas, Jorge Vinatea Reinoso y Wenceslao Hinostroza, en la decoración del Salón Neo-peruano del Palacio de Gobierno, que conmemoraba el Centenario de la Batalla de Ayacucho (1924).

¹⁰⁹ Este sería el caso de Mercedes Dammert, alumna en la Quinta Heeren, cuyas obras se registran hasta su casamiento en 1910. A partir de esta época dejó de pintar, según los testimonios de sus familiares. Lo mismo ocurre con María Flórez de Quintanilla. De ella se publicó un *Retrato* en *Actualidades* en 1906, realizando un ejercicio pictórico en el taller de Castillo. El texto del artículo enfatizaba: *ha alcanzado, ya en pocos meses, cierta corrección en el dibujo, y sobre todo, una virtuosidad admirable en el colorido* (“El arte en Lima...”, 1906:830). Sin embargo, la joven abandonó la carrera pictórica al contraer nupcias en 1912 con Guillermo Durand Fernández de Maldonado. En otro contexto, María Angélica Quincot tuvo que abandonar su vocación artística al encargarse del cuidado de su madre por ser hermana mayor.

¹¹⁰ Además de estas destacadas pintoras, se deben añadir los nombres de María Isabel Arenas y Loayza, René Palma y Carmen Elizalde, alumnas del Taller de Pintura de la Quinta Heeren que figuran matriculadas en la Escuela de Bellas Artes en sus primeros años (*Monografía histórica...*, 1922).

Otros alumnos del taller de pintura fueron Ricardo Flórez de Quintanilla¹¹¹, alumno de Castillo, de quien dijo: (...) *le conozco desde niño. Puedo decir que yo le puse los pinceles en la mano... Aseguro que constituye él un caso excepcional en nuestro ambiente pedestre* (Castillo, 1919k:10). Flórez se convirtió en el más fiel seguidor de las enseñanzas impartidas en el taller, a través del estudio del natural y de la copia directa del paisaje. El maestro lo señaló como el primer pintor peruano en hacer Impresionismo, exceptuando sus propios intentos, que consideraba secundarios, y subrayó la sinceridad de su obra, desprovista de teologías o filosofías, *sus árboles son eso, al igual que lo hicieron los italianos Sartorelli y Delleani* (Castillo, 1916j:832-833)¹¹². Flórez derivó en una técnica puntillista en su búsqueda de captar la luz.

Llama la atención que en 1916 el propio Castillo, director artístico de *Variedades*, publicara en la revista una tricromía de media docena de claveles en un vaso de cristal (Fig.42). El texto que acompañaba a la imagen decía que se trataba de una nota natural, sencilla y fácil, dirigida a las lectoras que quisieran pintar y supieran ver el color (Castillo, 1916b:121-122). Con ello el artista se mantenía en el proyecto de enseñanza que había iniciado en 1906, que buscaba copiar de manera directa un modelo e iba dirigido a un público femenino, que sería mayoría en su taller. La vocación por la enseñanza seguía presente en el maestro¹¹³, pero el paso siguiente era la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919). A pesar de haber fomentado la materialización de esta institución a través de sus escritos, no fue llamado a integrar la plana docente. Con ello, el método defendido y propiciado por el pintor del dibujo natural terminó en Heeren¹¹⁴.

¹¹¹ Hermano de la alumna del taller, María Flórez de Quintanilla. Ambos eran hijos del médico Ricardo Flórez, célebre por introducir el primer automóvil en Lima. Eran sobrinos por vía materna del crítico de arte Emilio Gutiérrez de Quintanilla.

¹¹² Antes que Flórez, habían exhibido en Lima su obra impresionista el catalán Oxandaberro y el chileno Lattanzi.

¹¹³ El interés de Teófilo Castillo por la enseñanza artística no sólo se dio en el taller de Heeren: desde 1912 dictaba clases gratuitas en la Sociedad Estímulo del Arte Nacional. Ese mismo año, junto con Emilio Gutiérrez de Quintanilla, presentó un proyecto para que las clases fueran dictadas en el Museo Nacional de Historia (Expediente...,1912). El ejercicio de la crítica de arte realizada en *Variedades* entre 1914 y 1920, a la que siempre se refería el artista como didáctica, trataba de enseñar sobre los temas de arte. No menos interesante son los 300 estudios al lápiz, carbón y acuarela de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires, recogidos por Castillo como material de estudio para la nueva escuela de Lima. Al no ser incorporado en esta institución, el artista, antes de su viaje a la Argentina, decidió ofrecer su colección artística en una exposición-venta (Castillo, 1920:520 y Catálogo...,1920).

¹¹⁴ Su desencanto al no ingresar en la Escuela de Bellas Artes se puso de manifiesto en la siguiente declaración de Castillo: *...inútil toda mi labor de enseñanza del natural durante diez años en la Quinta Heeren y de la que fueron discípulos aventajados: Andrea Buffet, Julia Codesido, René Palma, Angélica Quincot, María Isabel Arenas, Mercedes Dammert, Luis Mora, Ricardo Flórez Quintanilla y Manuel*



Fig.42: Teófilo Castillo, *Claveles (Variedades)*, Lima, N°412, 22 I 1916).

En 1917, una nota escrita en *La Prensa* relacionada con la apertura de una Escuela de Dibujo Natural Vivo en Montevideo dio cuenta de la importancia de la obra de Castillo y su escuela: *hay que hacerle, sin embargo, justicia al maestro Castillo, que fue el que inició el aprendizaje del natural rompiendo la tradición de las copias y dando por primera vez entre nosotros, toda su importancia al estudio de la luz* (“Vida Artística Montevideana”, 1917:2). Este es quizá el principal mérito de los estudios realizados en Heeren: la pintura al aire libre, el reconocimiento del entorno de la naturaleza, y los primeros inicios del Naturalismo, que en el Perú fue cultivado por la primera generación de pintoras mujeres, que, a diferencia de sus pares latinoamericanas o españolas, no limitaron su producción a retratos, bodegones o pintura de flores¹¹⁵, sino que su afán por captar el natural las llevó a trasladarse a las playas, a la sierra limeña y a los jardines del taller donde comenzó su educación artística¹¹⁶. Existe una aparente contradicción entre la importancia de la enseñanza en Heeren y el diletantismo femenino, que provocó que la mayoría de las obras, por ser de aficionadas, se quedase en el interior de los hogares, sin que se entendiera la importancia que tuvieron en el momento, pues constituyeron los primeros indicios de modernidad en la pintura del Perú.

Pardo Heeren. Todo al agua porque no supe hacer antesalas en palacio y he dado duro y seguiré dando á los pintamonas y los filisteos... (Castillo, 1919n:683-684).

¹¹⁵ En las Exposiciones de Bellas Artes celebradas en España durante el siglo XIX, la participación de pintoras abarcó los siguientes temas: 597 naturalezas muertas, 238 paisajes y 435 figuras humanas (De Diego, 1987). Entre las pintoras latinoamericanas los temas preferidos fueron los retratos, las escenas de género y las naturalezas muertas (Pachas, 2008:25).

¹¹⁶ No se pretende afirmar que las pintoras latinoamericanas o españolas no hayan realizado pintura del natural, pero no se tiene hasta el momento ninguna documentación que avale la existencia de estudios tomados del natural.

III.3.-La polémica en torno al paisaje impresionista o simbolista (1916)

En 1916 se desata una polémica en relación con el paisaje y la aparición del Impresionismo en la plástica peruana; como ya hemos señalado, esto se debió a tres exposiciones de artistas extranjeros¹¹⁷.

La primera muestra fue la realizada por el joven artista italiano Aristodemo Lattanzi¹¹⁸ en la casa Welsh, aunque el artista no estuvo presente en la exposición. El encargado de traer los cuadros –retratos, copias de museos y paisajes– fue Julio Bianco. Un escritor de *La Prensa*, bajo el seudónimo de Monóculo, destacó en los retratos la capacidad del artista para producir sensaciones en el espectador y la libertad en su representación del paisaje.

(...) los vigorosos retratos de Frégoli y de la señora G.R. de Santiago, que aquí expone... aquellos ojos, aquellas carnes se sienten, no se ven. Lattanzi es un pintor que pinta porque á través de su espíritu canta la vida su canción eterna, de sentimientos y pensamientos. Pinta solamente la belleza, porque fue la belleza la que habló a su oído con su voz insonora. Cada una de sus telas es un estremecimiento y cada una de sus pinceladas es gloria. En sus paisajes tiene libertades de águila y en sus figuras audacias que por derecho pertenecen á la rebeldía del genio. Es un artista en la más alta acepción de la palabra (Monóculo, 1916:2).

Por otra parte, Teófilo Castillo, en *La Crónica*, calificó como *muy interesantes, bajo el aspecto del paisaje, las pinturas que del joven chileno Aristodemo Lattanzi se exhiben en las vidrieras de la casa Welsh. Pertenecen al género llamado impresionismo y son quizás los ejemplares más bellos que en su clase se han exhibido en Lima (Castillo, 1916d:7)*. Sin embargo, descalificó sus retratos y no comprendía los elogios desmedidos que le dedicó el diario, ya que se trataba de un joven inexperto que recién iniciaba su obra artística (Castillo, 1916c:173-174).

La segunda exhibición fue realizada el 12 de febrero de 1916 por el pintor de origen catalán Roura Oxandaberro, artista autodidacta, de apariencia y hablar extraños,

¹¹⁷ No obstante, el pintor y crítico de arte Teófilo Castillo resaltó la figura del pintor Ricardo Flórez como el primer impresionista peruano, incluso antes del pintor catalán Oxandaberro y el italo-chileno Lattanzi: *él (Flórez) que tiene muchísimo talento en idéntico género de pintura impresionista que Lattanzi, y no se sugestionan con las frases huecas de ningún verboso...* (Castillo, 1916e:7).

¹¹⁸ Teófilo Castillo refiere que Lattanzi es chileno, pero *La Prensa* menciona que es italiano.

que había vivido diez años en la selva ecuatoriana. Expuso doce paisajes¹¹⁹ de técnica impresionista en los salones de la Filarmónica. El artículo de presentación de la muestra destacaba la novedad de su exposición individual celebrada en Lima.

La exposición Oxandaberro. Su próxima apertura.

El paisajista español Oxandaberro, que abrirá el sábado 12 de los corrientes una exposición de pinturas, para lo cual la Sociedad Filarmónica le ha cedido galantemente el local. Se espera que dado el prestigio de Oxandaberro y la novedad de esta clase de exposiciones entre nosotros, ella tenga el buen éxito que esperan las personas que han alentado al artista para realizar dicha exhibición (“La exposición Oxandaberro”, 1916:2).

La muestra del pintor español fue comentada por Abraham Valdelomar, cuyo seudónimo era el Conde de Lemos. El escritor hizo una comparación entre los personajes Ariel y Calibán de *Ariel*, ensayo de José Enrique Rodó, a partir de los que creó a dos personajes a los que denominó Asfodelo y Cerdón, hermanos y amigos, pero completamente distintos. Asfodelo, con el que se identificaba el propio Valdelomar, era intangible, maravilloso, inteligente, inmortal e instintivamente artista. En cambio, Cerdón estaba sujeto a todas las necesidades y apetitos del hombre. Ambos visitaban la muestra del catalán, episodio que Valdelomar aprovechaba para desarrollar su crítica de la misma, que comenta la sensación y los sentimientos que producen los colores, como por ejemplo el uso de los cobaltos. La obra *El fantasma de la selva* le sugirió varios pensamientos relacionados con la representación de la selva virgen. Cerdón le preguntaba a Asfodelo si le gustaba la técnica del pintor, para a continuación descalificar su opinión diciendo que la técnica es un lenguaje adquirido, una cuestión convencional y que lo relevante es el alma, la personalidad del artista (Valdelomar, 1916a:1-2). Esta comparación entre el alma del artista y la técnica aludía a los comentarios realizados por Teófilo Castillo (¿Cerdón?), que, en sus escritos sobre arte, exigía un buen trabajo técnico por parte de los artistas.

El Conde de Lemos manifestó un abierto rechazo a la Academia y todo lo que significara encadenar, poner límites y barreras a la actividad de los artistas. El artista debía ser ante todo libre, y por ello la técnica no podía ser entendida como una ley¹²⁰.

¹¹⁹ Ver: (“Exposición Oxandaberro”, 1916:3).

¹²⁰ Esta crítica está dirigida aparentemente a Teófilo Castillo, que en este momento discutía la incursión de la técnica del Impresionismo en Lima, aunque también Castillo coincidía en destacar la importancia de la libertad y de la personalidad del artista en su creación.

Comentó la técnica tan personal de Oxandaberro, que tan pronto usaba la espátula para definir un delicado contorno como arrojaba un puñado de color. En su opinión era una técnica fuerte, agreste, al igual que el tema selvático que representaba. A pesar de que Castillo y Valdelomar coincidieron en valorar el no acabado de la pintura, su enfrentamiento se centró en la diversidad de los estilos pictóricos que cada uno defendía.

(...) 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? (Valdelomar, 1916a:1-2).

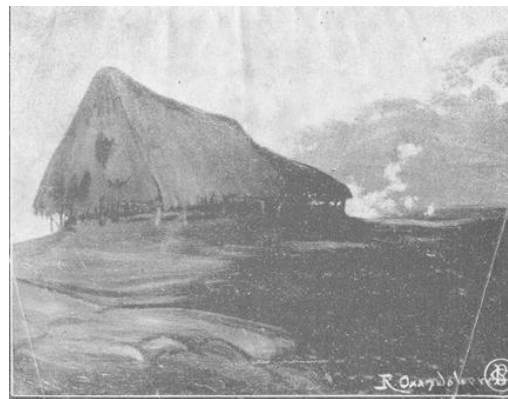


Fig.43: Roura Oxandaberro, *L'melancolía de los páramos* (Colónida, Lima, N° 3, 1916, p.27).

Así, Valdelomar concluía sus argumentos apoyando la crítica realizada por Ascanio (seudónimo de Alfredo González Prada), que resaltaba la capacidad de Oxandaberro para transmitir impresiones a través del empleo de una técnica particular y el uso del color. Era, en su opinión, un pintor que comprendía el alma de la naturaleza (Valdelomar, 1916a:1-2). Para Ascanio, los cuadros de la exposición eran doce representaciones sencillas de la naturaleza de honda *psicología*; entre ellos, destacó como la obra más característica *Las impresiones de naturaleza tropical*. El efecto de la inmensidad de la selva había sido trabajado por el pintor con el empleo de toques gruesos de pintura en *Mi casa encantada*. La capacidad del artista se manifestó en su habilidad para emplear el color, en la utilización de rojos y azules al representar el colorido característico de la selva y en su destreza para producir texturas en la superficie del lienzo mediante lo que podemos denominar la *carnosidad* de su paleta. La facilidad del artista para provocar sensaciones en el espectador quedó plasmada en

L'melancolía de los páramos (Fig. 43) que, según el crítico de *La Prensa*, daba la sensación de abandono, de desnudez, de soledad, de altura y de frío (González Prada, 1916:2). Además, la revista literaria *Colónida*, dirigida por Valdelomar, destacó y reprodujo esta pintura. Los textos que acompañaban a la imagen subrayaron el contenido sentimental de la misma, por oposición al Naturalismo.

-Ve, hermano, esa Melancolía de los Páramos, ve ese crepúsculo sangriento que envuelve la humildad de la choza montañesa; ve hermano, la magna tristeza de un día que agoniza, ve cómo el alma de este pintor está llena de dolor sincero ¿sientes el silencio, hermano? se diría que en ese sobrio y agrietado barranco, no anida el espíritu invisible de la santa naturaleza. No es el crepúsculo joven, casi alegre y lleno de galas crómicas; no es la tarde que se hermosea bajo el cielo hondo y diluye suaves pensamientos. No es algo más, hermano: es la agonía trágica de un crepúsculo sin aves, sin flores, sin hombres, sin notas. Pronto, sobre esa melancolía del páramo caerá la noche. Ya en la selva no acusará la alegría del jocundo del sol; los hombres cobijados en la choza, al dormirse después de la recia jornada, tendrán sueños apacibles interrumpidos por el cercano clamor de las fieras elásticas (“Roura de Oxandaberro...”, 1916:27).

Pero se descartó que el pintor eligiese el paisaje académico como lo había hecho en *Alameda clásica*, obra realizada con una gran perspectiva. Pero quizás su trabajo más vinculado con la escuela impresionista fue *Tríptico*, donde captó los distintos momentos de la naturaleza andina por la tarde, por la noche y por la mañana. El catalán denominó a cada unidad del tríptico *Scherzo*, *Maestoso* y *Allegro*. En *Scherzo*, vemos un crepúsculo vivo, con rojos de incendio pálido entre nubes y un cráter de volcán; en *Maestoso* hay un efecto de luna menguante sobre un paisaje de cordillera; y en *Allegro* el amanecer andino se muestra en un ambiente claro, azul y fresco. Aunque puede compararse con las pinturas que realizó Claude Monet de la Catedral de Rouen, en éstas la búsqueda de los efectos de luz lo llevó la misma catedral a horas distintas, apropiándose de un solo elemento, mientras que Oxandaberro escogió varios paisajes en diferentes momentos con el mismo propósito de captar la variación de la luz a lo largo del día. Para Oxandaberro, lo importante no era tanto captar la naturaleza o los objetos en relación con la luz que se proyectaba sobre ellos según la posición del sol, como que esta variación lumínica sirviera de pretexto para utilizar el color, con claros contenidos simbolistas.

Ascanio destacó *Himno del sol* como el cuadro más impresionista, donde se representaba el despertar del sol sobre la planicie con un grupo de árboles. Nuevamente

el crítico señaló la capacidad psicológica del paisaje de Oxandaberro, sólo comparable a la de las pinturas de Eguren (González Prada, 1916:2). Las críticas favorables de Valdelomar y Ascanio hacían hincapié en la capacidad que tenían los paisajes del español para producir impresiones y sentimientos a partir del trabajo del color y de la textura, es decir, el tratamiento de los colores y del paisaje estaba intencionalmente dirigido a producir en el espectador un determinado sentimiento.

La presencia de paisajes de contenido simbolista pero con técnica impresionista hizo que Castillo se distanciara de este tipo de pintura. Para empezar consideró que la pintura de paisaje en España carecía de buenos representantes: a excepción del pintor belga Carlos de Haes, a quien calificó como un paisajista sincero, la escuela española todavía se debía a los franceses para pintar el desnudo y el paisaje¹²¹. Para el crítico artista, dentro de los malos paisajistas estaban Martín Rico, Serra, Ruiz, Luna García y Rodríguez, debido a su tendencia al perfeccionamiento del acabado y al abuso de una técnica pulida. Dentro de los paisajistas españoles contemporáneos, la obra del catalán Eliseo Meifrén i Roig fue la que mejores comentarios recibió por parte de Castillo, quien lo definió como *el más fuerte y serio de los paisajistas ibéricos modernos* (Castillo, 1915a:1754). A pesar de este elogio, la escuela paisajística a la que el crítico artista decía pertenecer no era específicamente ni la española ni la francesa. De esta última, dijo que era una escuela que dibujaba mucho pero que no sentía el color, poniendo como ejemplo la obra de Camille Corot, Jean-Léon Gérôme y Ernest Meissonier, y sostuvo que todos los talleres franceses destacaban por su monocromía y la pobreza de su paleta (Castillo, 1916e:224-226).

La escuela italiana era la principal influencia en la obra artística y crítica de Castillo. A esto se añadía su admiración por el pintor español Mariano Fortuny, que fue muy influyente en los mercados artísticos italiano y francés. Sus últimas obras, paisajes de la localidad napolitana de Portici, revelaban un interés por los efectos de la luz y la perspectiva que recuerda a lo que los impresionistas franceses exhibieron en el taller de

¹²¹ Lily Litvak ha resaltado la importancia del paisaje en la plástica contemporánea española, lo que de alguna manera contradice la afirmación del pintor peruano, que basó sus opiniones en pintores específicos y adoptó un punto de vista superficial. Para comprender el desarrollo del paisaje en España desde el Realismo hasta la Modernidad, se puede consultar (Litvak, 1991). Un estudio específico sobre el paisajismo catalán vinculado con el tema crepuscular y de características simbolistas es el realizado por Josep Casamartina i Parassols; ver: (Jiménez Burillo y Litvak, 2005:103-120).

fotografía de Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) en 1874, el mismo año de la muerte del pintor (Villegas, 2006:106). No se sabe qué caminos habría transitado el pintor de Reus si hubiese continuado con estos trabajos, que eran consecuencia de su aprendizaje académico y se centraban en el estudio de la luz y en un tratamiento preciosista.

Esta misma preocupación fue asumida por el Luminismo¹²² y Castillo la compartió con Joaquín Sorolla, quien, pensionado por la diputación de Valencia, le acompañó en una excursión a Asís en 1886. Las experiencias de ambos artistas los separaron de la influencia francesa a favor de la italiana¹²³, lo que permite entender las inquietudes de ambos por el estudio de la luz en distintas partes de Europa. Castillo, en la polémica de 1916, manifestó la influencia en su obra del paisajista italiano Francesco Sartorelli, al que calificó de *lumbera del arte contemporáneo del impresionismo moderno*. Para ilustrar sus ideales, publicó en *Variedades* una reproducción a color de la obra *Mañana gris* (Fig.44) del artista italiano¹²⁴. Los argumentos que dio a favor de la pintura fueron la sobriedad de la factura, la sinceridad en la copia del natural y la utilización del dibujo en simultaneidad con el color (Castillo, 1916g:320), elementos que, según Castillo, constituían las características del verdadero Impresionismo.

¹²² En el Mediterráneo apareció la escuela luminista. En este sentido, las relaciones con Roma fueron esenciales para el arte español. Valencia fue el punto de enlace entre España e Italia. Sorolla, Pinazo y Camarlench estuvieron pensionados allí. Técnicas, pinceladas sueltas cargadas de atmósfera provenían de la influencia Velazqueña que afectó a la pintura española de finales del siglo XIX, estilo que Balsa de la Vega llamó de *sol libre*. A esto se sumó el conocimiento de la pintura italiana alejada del tecnicismo francés y más preocupada por el uso de la *macchie* y los efectos del contraluz, centrada en un verismo al que se aproximó la escuela luminista, mucho más que el impresionismo francés. En el verismo italiano de los macchiaioli se basó gran parte de la experiencia levantina (Pena, 1982:63-64).

¹²³ Andrés Trapiello resalta la preferencia de los pintores españoles del siglo XIX por formarse en Italia, sólo a partir del 98 esta opción cambio por París, así nos dice: *La pintura tradicional española seguía el camino trazado por Goya, por Vicente López, los Madrazo, Fortuny y Rosales. Como muchos, los pintores viajaban a Roma. Sorolla o Aureliano de Beruete fueron los últimos pintores de una tradición pura española. A partir del 98, los pintores, sobre todo los jóvenes, empezaron a viajar a París o a Bruselas. Ver: Trapiello Andrés, "Los pintores literarios (una historia contada de otro modo)"* (Huici, 1998:46).

¹²⁴ Esta pintura perteneció a Castillo hasta la exposición y venta de toda su colección en 1920, cuando decidió viajar a Tucumán (Catálogo..., 1920).



Fig.44: Francesco Sartorelli, *Mañana gris* (*Variedades*, Lima, N° 419, Lima, 11 III 1916, p. 320).

Su argumento, de claras connotaciones naturalistas, defendía que el Impresionismo se limitaba a producir la sensación y emotividad a partir de la captación del natural valiéndose de los recursos más simples, por lo que no lo consideraba una nueva forma de pintar, sino una receta antigua, una vuelta al primitivismo basado en la simplicidad, la sinceridad de retina y la síntesis de ejecución (Castillo, 1918d:699). Dentro del grupo de artistas italianos que admiró en su juventud se encontraban Beppe Ciardi (1875-1932), Filippo Carcano (1840-1914), Casiano, Ginous y Lorenzo Delleani (1840-1908). Entre las características que debía reunir el paisaje estaba la representación de realidades y no de ideas; si no, se limitaba el paisaje a la percepción, y salían conclusiones débiles. No se trataba de plasmar la realidad como el fotógrafo, ya que la pintura se diferenciaba por el color: si, según él, lo esencial de la pintura residía en la facultad visual, y sobre todo en el alma del artista (Castillo, 1916g:320), la técnica del Impresionismo propiciaba el uso del color como elemento indispensable de su propuesta artística. El arte, para el crítico pintor, no se reducía a seguir fórmulas o recetas, sino que era expresión de verdad, condensación espiritual del progreso humano, y por tanto sustancial, duradero e inmutable (Castillo, 1916k:995).

Un argumento que jugó a favor de que los paisajes del pintor español Oxandaberro fueran calificados como simbolistas se basaba en la vinculación establecida por Arthur Grimm entre uno de sus paisajes y la pintura de Arnold Böcklin. Grimm creía que una rama del Naturalismo era representar la vida y la naturaleza bajo su aspecto místico y fabuloso: Böcklin, como poeta de los colores que al personificar la naturaleza había creado un mundo de seres fantásticos del todo nuevos, había penetrado también en lo más íntimo del paisaje (Grimm, 1916:5-6). Así, el Simbolismo en el

género del paisaje lo convertía en personificación de la naturaleza, dando un paso más radical que el Naturalismo y el Realismo al querer conocer la esencia de lo representado.

Por lo que respecta a la tercera muestra, ésta se realizó el 16 de febrero del mismo año en la casa Brandes. En la exhibición “Varios estudios” del pintor argentino de origen eslavo Suetozar Franciscovich se expusieron cuarenta y seis telas¹²⁵ (“La Exposición Franciscovich”, 1916) que representaban paisajes andinos de Argentina, Bolivia y el Perú (“Futura exposición de un notable paisajista”, 1916:3). Zoila Aurora Cáceres, conocida con el seudónimo de Evangelina, mencionó la capacidad romántica de los sudamericanos para la contemplación de la naturaleza al aire libre, la soberanía de los cerros y la elocuencia de los lagos. Pero, sobre todo, resaltó la capacidad del artista para desarrollar la representación del paisaje nacional.

Para los peruanos debe ser doblemente interesante su labor, no sólo por el mérito artístico que tiene, sino también por los temas nacionales que ha elegido. Después del bien recordado y notable pintor peruano Benito (Francisco) Lazo de la Vega, hasta ahora, los temas nacionales no han merecido la interpretación de ningún otro artista, y aún el mismo Lazo(sic), consagrado á las figuras, en sus obras sólo nos da á conocer el paisaje serrano que se esfuma en alguno de los fondos de sus bellísimos cuadros (Cáceres, 1916:7).

La muestra del argentino fue apoyada por Castillo en *Variedades*, donde alabó la capacidad del artista, demostrada en una obra sincera y basada en la copia fiel del natural, sin trampas ni sorpresas, con una técnica luminosa influida por la obra del noruego Adelsteen Normann y por los españoles Serra, Sánchez Perrier, Meifrén y Rusiñol. Tuvo en cuenta la capacidad cromática del artista, aunque sus cuadros se caracterizaron por cierto amaneramiento. Sus trabajos se basaron en el estudio del cielo y las nubes, con ausencia de personajes y vegetación, como *Márgenes del Titicaca* (Fig.45), reproducida en *Variedades*. Castillo hacía referencia al nacionalismo reinante en Argentina de la escuela de Pellegrini y Pueyrredón: con ella dio inicio la nueva etapa de la pintura argentina, aquélla integrada por Della Valle, Cárcova, Sívori, Ballerini,

¹²⁵ La celebración de la exposición fue cubierta por los más destacados medios de prensa peruanos, como *El Comercio*, *La Prensa* y *La Crónica*, lo que da cuenta de su importancia; los dos últimos periódicos publicaron la relación de obras expuestas (“Exposición artística”, 1916).

Schiaffino y Giudice. Pero la característica más significativa que reconoció en la obra del pintor fue la representación del paisaje con contenidos americanistas nacionales¹²⁶.

Franciscovich, artista americano de verdad, principia interesándose por los temas del continente. Este solo rasgo ya da relieve a su fisonomía moral, inspiración sin duda del fuerte nacionalismo reinante en la gran república del Plata (Castillo, 1916e:226).



Fig.45: Suetozar Franciscovich, *Márgenes del Titicaca*, óleo sobre lienzo (*Variedades*, Lima, N° 416, 19 III 1916).

En efecto, es necesario destacar cómo la aportación de Franciscovich fue la introducción en el paisaje del tema nacional. Esto motivó a Castillo a viajar a la sierra sur peruana y hacer una constante prédica para que los jóvenes artistas pintaran paisajes de su país. Así, el tema paisajístico no sólo se limitó al desarrollo de la técnica impresionista, sino que el estilo técnico elegido estuvo supeditado a la pertenencia a una temática nacional. Esta suerte de híbrido entre Impresionismo y paisaje patrio marca la principal diferencia entre lo realizado en el Perú y la pintura impresionista francesa, a la que no le importaba el tema representado, pues su búsqueda era plástica y se centraba en el estudio de los efectos de la luz sobre los cuerpos y la naturaleza. En el paisaje nacional americano pintado por el argentino, la sierra peruana fue el motivo principal de su inspiración. En sus cuadros también incluyó la representación de las cordilleras de Argentina, de Bolivia y estudios del Lago Titicaca. La incursión del paisaje con contenidos nacionales no fue un argumento nuevo en el arte argentino: ya se había dado

¹²⁶ Años después, Castillo seguiría reconociendo la inclusión de la temática nacional en el paisaje del pintor argentino (...) *porque sus paisajes eran nacionales, pintura que á nadie antes que á él se le había ocurrido hacer* (Castillo, 1918d:699).

en la década de 1890 cuando los artistas como Della Valle, Schiaffino y otros buscaron representar su identidad a partir de pinturas de la Pampa (Malosetti, 2001:330-345).

Pero también hubo críticas en contra de la obra de Franciscovich: Augusto Aguirre Roca adjudicó a sus pinturas un fin comercial basándose en la simetría de los cuadros, que calificó como *lindos*, y afirmó que parecían haber sido realizados con la intención de colocarlos en una sala de buen tono. Según sus palabras, todos tenían las mismas características, y por eso lo catalogó como un pintor de postales (Aguirre Morales, 1916:2). Por otra parte, Abraham Valdelomar comentó en un artículo de la revista *Colónida* las obras de Franciscovich y Oxandaberro, calificando el trabajo del argentino como frágil a pesar de que su pintura era bonita, lo que consideraba una condición grave en un verdadero artista. Lo tildó de monótono, pues en su opinión no sentía el paisaje. Según Valdelomar, los paisajes de Franciscovich no caracterizaban el verdadero espíritu del Lago Titicaca. Se puede observar un cargado contenido simbolista en la descripción que hace el escritor de cómo debe ser representado el lago, además de una abierta crítica a las evocaciones virreinales de Castillo cuando Valdelomar señala que durante el verano el lago no es el reflejo de Versalles, sino el de Manco Capac y Mama Ocllo, y así debe representarse.

No encuentra las características que definen al lago Titicaca en su pintura paisaje, cielo gris, cerros morados como cadáveres descompuestos, aguas oleosas casi negras con oleajes extensos, juncas bordeantes, melancolía extensa, frío de muerte, silencio de tumba, tristeza peruana y cuando hay sol este viejo Padre nuestro es majestuoso y grave pero no juguetón, frívolo ni alegre, es el sol de Manco Capac y no de Versalles. Esto es el lago (Valdelomar, 1916b:40-41).

La importancia de las exposiciones de pintura de paisaje realizadas por estos extranjeros en 1916, al margen del contenido pictórico de sus cuadros, evidenció las distintas concepciones estéticas de los críticos de arte del momento: mientras Castillo abogó por la representación naturalista del paisaje a través de la copia directa del natural, Valdelomar basó sus argumentos en un esteticismo decadentista relacionado con el Simbolismo¹²⁷ y relacionó la aproximación al color con los sentimientos que

¹²⁷ Este mismo año se abrió paso la poesía vanguardista con la reseña de Clemente Palma desde *Variedades*, donde criticaba el libro de Alberto Hidalgo *Arenga lírica al emperador de Alemania y otros poemas*. En su opinión, el vanguardismo y la estridencia de Hidalgo eran propios de su juventud y eso cambiaría en su madurez. Además en 1916 apareció la revista *Colónida*, donde Federico More (1889-

debía producir el artista en el espectador. Ahí es donde radicaba la monotonía de los paisajes de Franciscovich y la variedad de colores de la pintura de Oxandaberro.

La confrontación entre ambos paisajistas significó también la de dos generaciones de intelectuales que arrastraron las antiguas enemistades de Ricardo Palma y González Prada, lo que se evidenció en los almuerzos que cada grupo organizó en honor del pintor que cada uno defendía. En el caso de Franciscovich, se reunieron literatos y artistas en un homenaje que tuvo lugar en el jardín Progreso¹²⁸. Del mismo modo, se celebró una comida en el Palais Concert en honor de José Carlos Mariátegui (cuyo seudónimo era Juan Croniqueur) y Roura de Oxandaberro¹²⁹. Más que la mirada técnica, los separaba la posición ideológica adoptada por cada grupo. Era un enfrentamiento entre el Naturalismo, calificado como *Impresionismo*, y el Simbolismo. El primero buscaba la copia fiel de la naturaleza; el segundo, la supeditaba a los sentimientos del artista y el color, los trazos fuertes y las sombras guardaban una correspondencia con lo que el pintor quería expresar, pero no constituían una captación fiel de la realidad. La propuesta simbolista fue representada por Oxandaberro y la naturalista por Franciscovich.

Al papel jugado por el Taller de Pintura de la Quinta Heeren, de carácter eminentemente naturalista, se debe añadir la defensa del Impresionismo que Castillo realizó como crítico de arte, al considerarla la corriente artística más coherente en el desarrollo del arte moderno. Alejado de criterios nostálgicos e históricos, el taller de la Quinta Heeren se convirtió en la mejor evidencia de la no contradicción entre la práctica artística y la labor crítica de Castillo. Él mismo expresó su opinión sobre el valor del Impresionismo en la enseñanza y su vinculación con la rapidez del mundo contemporáneo:

1953) y otros empezaron a cuestionar el canon literario impuesto por la generación del novecientos (Lauer, 2001:13). El escritor puneño Federico More es conocido por ser el autor del primer manifiesto del indigenismo literario (López Lenci, 1999:39).

¹²⁸ Entre los asistentes figuran Clemente Palma, José Patroni, Luis Varela y Orbegoso, José Gálvez, Teófilo Castillo, David Lozano, Julio A. Hernández, Darío Eguren Larrea, Horacio H. Urteaga, José Alcántara La Torre, R. Otten, Ismael Silva Vidal, Rubén Ego Aguirre, Manuel Castillo, Ricardo Walter Stubb, Manuel Robles y S.M. Franciscovich (“Agasajo”, 1916:12).

¹²⁹ No se mencionan los nombres de los participantes (“Homenaje a Juan Croniqueur ...”, 1916:5).

El impresionismo sintético es el arte verdadero moderno, el que deben seguir nuestros jóvenes pintores. Es el mismo que durante diez años enseñé, ejecutando personalmente en los jardines y la academia de la Quinta Heeren. El impresionismo significa interpretación, visión propia, rápida. Hoy se dibuja sintéticamente, a brevísimos trazos, más con el pincel que con el carbón. La vida es cara, urge ganársela pronto (Castillo, 1920:520).

Capítulo IV.-El impacto de las vanguardias artísticas en el Perú

Una de las primeras miradas que se tiene sobre el arte impresionista¹³⁰ y postimpresionista en el Perú es la crítica de arte que realizó Federico Larrañaga en *Prisma*, en la que comentó la obra del pintor Paul Gauguin. El autor enumeró a los pintores franceses del siglo XIX: David, Delacroix, Corot, Courbet, Rousseau, Daubigny, Manet, Monet, Degas, Pissarro, Sisley, Miss Mary Cassatt, Federico Zandomenighi, Puvis de Chavannes, Gustav Moreau, Odilon Redon y Paul Gauguin. De todos ellos, este último sería para Larrañaga la génesis del idealismo en la pintura moderna, ya que superó las doctrinas de los impresionistas y puntillistas: *Triturando la técnica de Manet y de Pissarro, 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* (Larrañaga, 1905:23). No sólo se trata de una de las primeras menciones del arte moderno, sino que con este artículo nacía la vinculación de Gauguin con el Perú. El pintor francés era nieto de la destacada feminista y socialista Flora Tristán, hija de un peruano y una francesa. Siendo muy niño, Gauguin vivió en Lima con su madre hasta cumplir los ocho años. Sin embargo para Larrañaga su origen y nacimiento en el Perú *ha(n) existido, en él y su obra, como un reflejo tradicional de su origen incásico* (Larrañaga, 1905:23)¹³¹.

¹³⁰ En el ámbito español, en las Exposiciones Nacionales de Pintura de 1892 se criticó a los pintores catalanes por su incursión en el Modernismo y el Impresionismo. M. C. manifestó en 1892 su preferencia por la escuela española en contra de posiciones como las antes mencionadas: *A pesar de la ausencia de los maestros, la Exposición es buena, muy superior a la última, y revela verdadero progreso en general pero también patentiza que la pintura española se halla en un período de crisis, pues luchan dos tendencias: la española, atrevida, gallarda, espontánea, a la que no asustan la luz, ni el espacio; enamorada del color, de la naturaleza; y otra exótica, tímida, convencional, amanerada, sin vigor, sin relieve, que cierra los ojos a la luz del sol porque no puede resistirla y sólo los abre a la de gas; que todo lo ve gris, terroso, aplastado, envuelto por la neblina* (Gutiérrez Burón, 1987:817-818).

¹³¹ La supuesta nacionalidad peruana de Gauguin sería retomada en la década de los veinte por Felipe Cossío del Pomar y César Vallejo. Johan del Moro buscó en 1930 aclarar la duda sobre la nacionalidad del pintor iniciada por los antes mencionados. *Nada existe, y en esto seguimos a la crítica, en la obra - dibujo, pintura, color, temas- que en Gauguin pueda tener relación con el Perú: ¿En qué basaron su intento César Vallejo y Felipe Cossío de tratar de reivindicar para el Perú un artista que no le pertenecía, y al que ellos llamaban pintor franco-peruano?*(Del Moro, 1930). Cossío del Pomar había participado en el *Homenaje al genial artista franco-peruano Pablo Gauguin* realizado por la Asociación Paris-Amérique Latine. El resultado fue un escrito en 1926 que contenía un texto en español del peruano y otro en francés de Daniel de Monfreid, amigo y confidente del pintor francés. Cossío del Pomar publicó hacia 1930 una ampliación de este trabajo en su libro *Arte y vida de Pablo Gauguin*, aunque no volvió a mencionar este tema. César Vallejo había publicado en *Mundial* (año VII N-340) un escrito donde resaltaba la importancia de la nacionalidad peruana del pintor francés (Del Moro, 1930).

En *Actualidades*, en 1905 el pintor peruano Herminio Arias de Solís informó sobre el Salón de Otoño de París. Según él, lo único que merecía la pena al visitarlo era contemplar las obras del período de formación de Puvis de Chavannes. Sobre las nuevas escuelas, en su opinión el salón se había quedado *con lo más malo de los impresionistas, esos enemigos incorregibles de la forma y la estética líneal* (Arias de Solís, 1905). Esta opinión fue compartida por Ventura García Calderón, quien anunció la agonía del movimiento de la luz.

Allí hace estragos el impresionismo en agonías. El impresionismo, esa manera de pintura que pudo ser fecunda y degeneró en grotesca, despliega su rabia de falsedad, su triste daltonismo, su salvaje comprensión de la vida. Amo el impresionismo de Manet, de Renoir, de Pissarro pero no esta desviación contra natura á que lo conducen sus discípulos. Manet tenía genio, Gauguin tenía genio, pero eran mediocres en el dibujo. Los discípulos creyeron que para tener genio era preciso no saber dibujar; sus telas son de una ingenuidad egipcia y hacen sonreír con su arte infantil que recuerda los dibujos amorfos grabados en las paredes de las catacumbas. Hacen sonreír cuando no irritan por el colorido chillón y la técnica de mosaico (García Calderón, 1907:736).

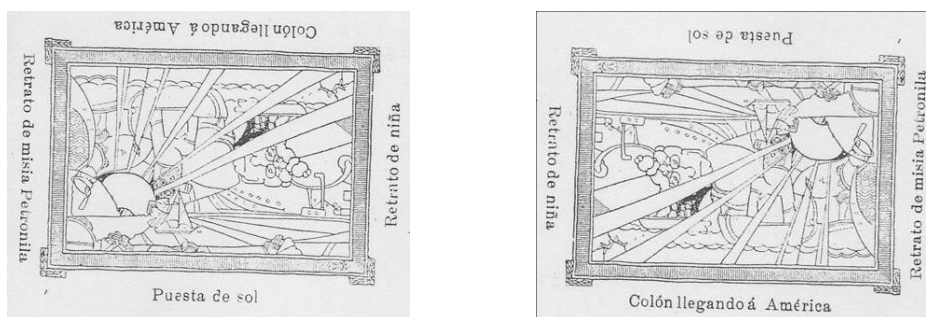


Fig.46 Para los pintores futuristas (*Variedades*, Lima N° 282, 27 VII 1913, p.2447).

La recepción de las vanguardias artísticas en el contexto local limeño fue prácticamente nula, con pocas excepciones, como la reseñada de Gauguin y el Impresionismo¹³². Las primeras referencias al Futurismo y el Cubismo se dieron en el segundo decenio del siglo XX en el ámbito de la prensa gráfica, donde se señalaron como una novedad curiosa: en *Variedades* se reprodujo una imagen tomada de la revista norteamericana *Life* (Fig.46) en la que podían verse, cambiando la posición de esa

¹³² En 1906, *Actualidades* informó sobre la inauguración del tranvía en Lima con un artículo que se tituló *El urbano eléctrico de Lima artículo impresionista*; en él aparecían alusiones al movimiento y al asombro del público limeño: *El gran apachurrador de viejas cruzó, pues, la ciudad, sembrando curiosidades y chispas. En la soledad de la media noche parecía el carro como un gran incendio que viajara sobre rieles* (“El Urbano...”, 1906:554).

misma imagen, cuatro temas diferentes dedicados a los futuristas, *porque pretenden (ir) más rápidamente que el progreso del mundo, y por lo tanto vivir hoy lo que será el futuro para los demás* (“Para los pintores futuristas”, 1913:2447). López Lenci ha señalado que el discurso de González Prada se vincula con el Futurismo, ya que incluye metáforas que hacen referencia a la electricidad y el dinamismo al hablar de la función del intelectual, escritor o artista (López Lenci, 1999:32). Valdelomar introdujo la figura de Marinetti en el medio local a su regreso de Italia en 1914 (López Lenci, 1999:90).

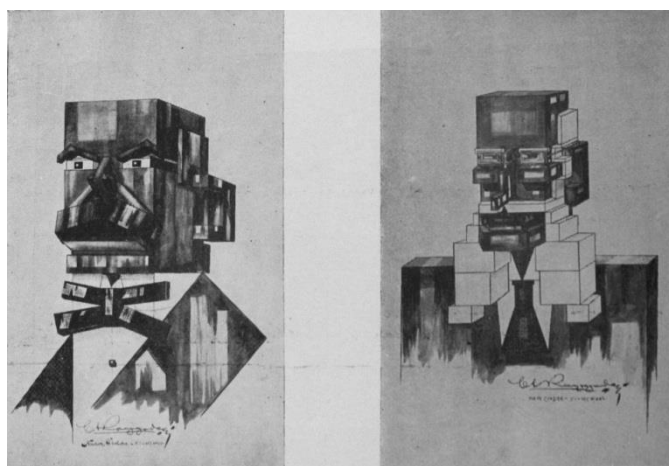


Fig.47: Carlos Raygada, *El cubismo en Lima don Pedro de Osma y el general Cáceres* (*Variedades*, Lima, N° 406, 11 XII 1915, p.2950).

En el caso del Cubismo, los *Retratos de Pedro de Osma* y del *general Andrés Avelino Cáceres*, dibujados por Carlos Raygada, se asumieron con un tono divertido. Se basaban en unas caricaturas que dio a conocer el español Oxandaberro. Se anunció como *el cubismo, sencillo sano y juguetón que por primera vez se ejecuta en Lima* (“El cubismo en Lima”, 1915:2950), donde los personajes eran representados en cubos (Fig.47). Esta mirada cómica a los retratos con cubos también fue la primera impresión que tuvo el pintor catalán Joaquín Renart en su visita a la primera muestra cubista en Barcelona, que tuvo lugar en la sala Dalmau en 1912, y que recogió en su diario en un dibujo con fecha del 24 de abril de 1912¹³³ (Renart, 1891). También fue un motivo muy común en la ilustración gráfica de las revistas ilustradas de Argentina. En 1925, *Variedades* presentó a J. C. Málaga, que realizaba caricaturas del mundo político en clave cubista (“Arte Nacional...”, 1925). Entre diciembre de 1925 y marzo de 1926,

¹³³ Agradezco a Francesc Fontbona la referencia al diario del pintor.

Málaga publicó sus retratos con el título *Galería Cubista Parlamentaria* preferentemente en *Variedades*¹³⁴, pero también en *Mundial*¹³⁵.

La mirada cubista estuvo presente en la prensa gráfica latinoamericana; por ejemplo, podemos citar un dibujo que retrata al Ministro del Perú en Argentina, Miguel Checa y Eguiguren, publicado en la revista argentina *Caras y Caretas* y reproducido en *Variedades*, donde el dibujo plano y geométrico de los diseños precolombinos que actuaban como fondo remitía a las formas cubistas (“El Nuevo Ministro...”, 1926). Tal vez el retrato cubista más representativo, debido a la importancia del personaje retratado, Augusto B. Leguía, sea *El presidente* (Fig.48), acuarela realizada por Bonillo que apareció en 1929 como portada de *Mundial* (“El Presidente”, 1929).



Fig.48: Bonillo, *El presidente* (*Mundial*, portada, Lima, N° 478, 16 VIII 1929).

La recepción del Impresionismo en el contexto limeño todavía no era positiva. Hacia 1913 un reportero de *Variedades* tomó una inverosímil noticia para dar cuenta del movimiento: en las noticias sobre curiosidades, escribió acerca de una reciente exposición de cuadros tomados del *Daily Mail*, en relación con un nuevo juego que estaba haciendo furor en Europa, especialmente en Inglaterra.

Se quitan todos los muebles de una habitación, se cubren las paredes con grandes hojas de papel y el piso con una alfombra vieja de poco valor, se cuelgan en las paredes lienzos de pintar cuadros, y sobre una mesa, situada en el centro de la pieza, se colocan

¹³⁴ Aparecieron en *Variedades* el 19 y 26 de diciembre de 1925, N° 929 y N° 930; el 2, 9 y 16 de enero de 1926, N° 931, N° 932 y N° 933; el 6 y 13 de febrero de 1926, N° 936 y N° 937; y en marzo el 13 y 20 de 1926, N° 941 y N° 942 (“Galería cubista...”, 1925-1926).

¹³⁵ En *Mundial* sólo se encontró una referencia en “El Sr. Dr. Ricardo R. Ríos y Andrés F. Dasso por Málaga” el 2 de abril de 1926, N° 303.

pinceles, colores y paletas. Los que toman parte del partido impresionismo, se vendan los ojos, y luego toman al azar unos tubos de pintura y echan cantidades de color sobre una paleta. Con ella y unos pinceles en la mano, se acerca cada uno a una de sus telas... y pinta. Pinta sin saber pintar y sin saber los colores que usa (“Información extranjera”, 1913:1767).

El arte moderno, por lo tanto, era considerado como novedad curiosa u objeto risible, ajeno al concepto del gran arte desarrollado desde el Renacimiento. Esto se evidenció con la exposición de 1914 de la Sociedad de Artistas Independientes en París, que en el Perú se reseñó mencionando que en dicho Salón Anual estaban presentes *todos los atrevimientos y extravagancias cubistas, ultraimpresionistas, simultanistas, sincronistas, amorfistas, todos en una palabra exhibicionistas que exhiben sus originales y disparatadas elucubraciones artísticas* (“Curiosidades y recortes”, 1914:818). En 1920, *Variedades* publicó con el título de “Arte Moderno” las pinturas *El Columpio* y *La Nieve* del pintor japonés Foujita; el tono burlón se nota en que cambiaron el nombre de las obras por *Apaga y vámonos* (“Arte Moderno”, 1920). Además de lo reseñado en lo referente a las revistas ilustradas, el rechazo hacia el arte moderno en la década de los años diez del siglo XX fue auspiciado por el crítico de arte Teófilo Castillo en *Variedades*, quien lo desaprobó por considerarlo un síntoma de afrancesamiento y minimizó su importancia al calificarlo de postura propia de la juventud.

IV.1.-La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid (1915) y el Primer Salón de Otoño de Barcelona (1919)

La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid se inauguró el 8 de mayo de 1915. La revista madrileña *La Esfera* anunció el evento, que tuvo lugar en el Palacio del Retiro. La muestra había sido largamente esperada por los artistas desde 1912, con el temor de que la Gran Guerra impidiera su ejecución. El jurado de pintura estaba integrado por Antonio Garrido (presidente), Antonio Flores (secretario), y los vocales Enrique Martínez Cubells, Manuel Ramírez, Fernando Cabrera, Luis Menéndez Pidal y José Garnelo. El presidente del Jurado en Pleno era Enrique María Repullés y Vargas y el secretario general era uno de los vocales de pintura antes mencionado, Martínez Cubells. La novedad de ese año fue la muestra individual de varios artistas, que tenían

sala propia ya fuera porque habían obtenido medalla o por el prestigio adquirido; entre ellos estaban Rusiñol, Domingo Marqués, Muñoz Degrain, López Mezquita, Bilbao, Romero de Torres y Benedito. Además, había tres salas más: la de extranjeros, la de grabados y la de dibujos (Francés, 1915a:5).



Fig.49: López Mezquita, *Las segovianas* (*La Esfera*, Madrid, N° 73, 22 V 1915, p.26).

López Mezquita expuso doce lienzos, la mayoría retratos, como el *Retrato de la Infanta Isabel con la marquesa de Nájera*, el *Retrato de la señora Eizaguirre*, el *Retrato de la señorita de Bermejillo*, el *Retrato de la señora de Machaquito* y *Las segovianas* (Fig.49). Dentro de los artistas reseñados por *La Esfera*, López Mezquita era el que seguía más fielmente la tradición española. Le dedicaron un artículo a este pintor, donde se le ensalzó por hacer *un arte sereno, viril, sincero, netamente español que sin funambulerías, ni españoladas á lo Zuloaga y a lo Anglada, era admirado en el extranjero y considerado como una sana y verdadera representación de nuestra tradición pictórica* (Lagos, 1915c:8). La propia revista alertó lo que denominó *españolismo pintoresco*, que estaba presente en la gran mayoría de los cuadros expuestos.



Fig.50: Pinazo Martínez. *Floreal* (*La Esfera*, Madrid, N° 80, 10 VII 1915, p.8).

Se criticaron los temas costumbristas en los que muchos caían porque se consideraban consecuencia de una decadencia ideológica que contrastaba con el renacimiento técnico de los artistas españoles, que en este momento ya mostraban cualidades técnicas suficientes (Lagos, 1915e:5-6). Sin embargo, el triunfo de estas tendencias se comprobó cuando *Floreal* (Fig.50) de Pinazo Martínez, hijo del pintor Ignacio Pinazo, obtuvo la primera medalla del salón (“De la Exposición Nacional...”, 1915:8). Además, se mencionó que Zuloaga había sido el promotor de retomar los motivos españoles¹³⁶, como las viejas ciudades, la vida campesina, sus trajes y costumbres; el vasco se inspiró incluso en los cacharros para dar una imagen de España que no siempre respondía a la realidad. Los pintores empezaron a visitar las provincias castellanas, principalmente Ávila y Segovia, pero se criticó que todos los artistas españoles realizaran los mismos temas.

¡Líbrenos Dios de censurar esta beneficiosa desviación hacia los motivos más característicos y más íntegros de nuestra raza! Lo que sí censuramos es que todos, grandes y chicos, lo mismo los maestros que los principiantes, se lancen á pintar lozas talaveranas, campos y yermos, capas pardas, refajos amarillos, corpiños de terciopelo, y siluetas socarronas de labriego... (“Segovianas...”, 1915:26).



Fig.51: Julio Romero de Torres, *Retrato de la Señora M.V.A.* (*La Esfera*, Madrid, N° 73, 22 V 1915, p.28).

¹³⁶ En realidad, como señala Jesús Gutiérrez Burón, ya desde los inicios de las Exposiciones Nacionales en España existía un interés por el tema costumbrista por parte de la crítica de arte. El autor cita a Galofre, que en 1856 destacó la pintura de género como una de las riquezas españolas: *¿Y cómo no ocuparse de un ramo tan importante viviendo nosotros en un país cuyas costumbres populares son tan pintorescas? ¿Cómo olvidar la belleza de nuestros trajes y la animación del pueblo español, ya en su alegría como en sus penas? ¿Qué cuadros tan tiernos ofrecen los habitantes de tantas y tan variadas provincias, así en sus fiestas como en su vida campestre? (...) en los pueblos de las montañas de Galicia y Asturias, cual otra Suiza; en los de la frontera de Portugal, enlazada con la cordillera de Granada; en la Huerta de Valencia, palmeras de Elche y Murcia; en Cataluña con su carácter severo, y las provincias Vascongadas con su originalidad es donde el pintor de género debe inspirar su fantasía y acreditar su talento* (Gutiérrez Burón, 1987:775).

En *La Esfera* se dijo que Julio Romero de Torres ya no era el pintor de las mujeres hieráticas, retratadas como muertas o hipnotizadas o en afectadas posturas, con una monotonía de expresiones y miradas intolerables, como las que había mostrado en la exposición de 1912. Ahora parecían de carne y hueso, y cada una tenía su propia expresión, aunque todavía podía encontrarse en algunos cuadros la reprobable particularidad que lo había caracterizado en el pasado, como los cuadros que integran *El poema de Córdoba*. El pintor expuso algunos retratos y *El pecado* fue considerado como uno de sus mejores desnudos. Las creaciones más criticadas fueron las de Francisco Domingo, calificadas como del siglo pasado, y las de Manuel Benedito, que fue acusado de mercantilizar su arte al hacer obras bonitas pero carentes de interés artístico (Lagos, 1915b:31-32). Entre los retratos presentados por Romero de Torres destacaron *Retrato de la Señora M.V.A.* (Fig.51), que fue reproducido en *La Esfera*, y *El pecado* (Lagos, 1915d:28). Muñoz Degrain presentó *Coloso de Rodas* y varios paisajes.



Fig.52: Alfonso R. Castelao, *Cuento de ciegos* (*La Esfera*, Madrid, N° 74, 29 V 1915, p.7)

Desde Lima, Castillo criticó la exposición de Madrid leída en las páginas de *La Esfera* y de *Nuevo Mundo*. En primer lugar, en sus comentarios ignoró el estilo costumbrista del *españolismo pintoresco* y no mencionó a López Mezquita, el mejor representante de esta tendencia. El crítico peruano era un pintor realista, un luminista de paisajes con influencia de Velázquez, que miró con recelo este tipo de pintura costumbrista y que caía en la convención. Los pintores que mencionó fueron Alfonso Daniel Rodríguez Castelao¹³⁷, Federico Beltrán Massés¹³⁸, Néstor, Gustavo de Maetzu,

¹³⁷ Alfonso R. Castelao (Rianxo, La Coruña, 1886 – Buenos Aires, 1950).- Pintor, caricaturista y escritor nacionalista gallego. Fue impulsor de la revista *Nós*, donde se encargó de la dirección artística. En ella publicó su artículo “*El cubismo*” (1922). Ejerció una gran influencia en la modernidad gallega. También participó en las revistas *Gráfica*, *Nueva España*, *Resol* y *Ronsel* (Bonet, 1995:150).

Romero de Torres, Santiago Rusiñol y Gonzalo Bilbao. De Castelao, *La Esfera* reprodujo *Cuento de ciegos*, con claras referencias simbolistas¹³⁹ (Fig.52). A excepción de los dos últimos pintores que hemos citado (Rusiñol presentó doce paisajes – *Almendros en flor* fue la que recibió mejores comentarios– y Gonzalo Bilbao, *Interior de la fábrica de Sevilla* y los bocetos que llevaron a la conclusión de esa obra¹⁴⁰), los demás artistas y sus obras fueron calificados por el peruano como:

(...) *composiciones dislocadas, raquílicas, técnica absurda (...) meros renegados de su raza imitador del galo, primitivistas artificiales, cultores de la pintura cursi acaramelada, tristona, cogitabunda del tiempo de las Velledas, las Atalas, los Chactas que atorán medio Louvre* (Castillo, 1915d:2365).

Castillo se preguntó sobre la posibilidad de un adiós definitivo a la tradición verista velazqueña de la pintura española¹⁴¹ que tenía como representantes destacados a Rosales, Pradilla, Domingo, Moreno Carbonero, Sorolla, Benedito y Zuloaga. Era una cosa curiosa la de incluir al pintor vasco dentro de esta tradición verista del arte español, cuando precisamente había sido él quien introdujo en la pintura española una especie de simbolismo alternado con influencias de El Greco, donde la realidad era sustituida por la convención. Todo parece indicar que la crítica de Castillo se basó en los rasgos simbolistas que había visto en varios de los cuadros de la exposición¹⁴². Él mismo había

¹³⁸ Federico Beltrán Massés.- Nacido en Cuba, de nacionalidad española. El pintor se presentó a la Exposición Nacional con *Retrato de Miravella* (Ver Catálogo de la Exposición..., 1915).

¹³⁹ Sobre la pintura simbolista en España, se pueden consultar el siguiente catálogo de exposición: (Calvo Serraller, 1997). Además la exposición *Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la pintura española 1880- 1930* ha subrayado la importancia de la noche como tema pictórico en la obra de los artistas españoles, en algunos casos con claras referencias simbolistas (Jiménez Burillo y Litvak, 2005). María López Fernández ha editado una antología de textos publicados en la época; en lo referente al Simbolismo español son de interés sus dos primeros apartados, “Arte nuevo: La mirada cosmopolita” y “La crisis de fin de siglo: Degeneración” (López Fernández, 2008:61-173).

¹⁴⁰ En *La Esfera* se comparó la pintura de Bilbao con las *Hilanderas* de Velázquez por el predominio de la luz, aunque también se reconoció que su anterior manera estaba cercana a Zuloaga.

¹⁴¹ El carácter realista del arte español había sido comentado años antes por Aureliano de Beruete y Moret al referirse a los representantes del Simbolismo en España en su *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella* (1903), publicado de manera póstuma en 1926: *En lo que respecta a España, esta tendencia no se ha dejado sentir como manifestación. No creemos que el temperamento de los artistas españoles, de tradición realista en todas sus ramas, sea a propósito para producir obras de un carácter tan diferente a su tradición y a su historia; pero no nos atrevemos tampoco a negarlo rotundamente. Los años y el tiempo lo dirán. Algunos pintores españoles, individualmente, no en escuela, parecen manifestar a veces en sus obras ciertas influencias de estas novísimas corrientes, pero es tan vaga e inapreciable, que no nos atreveremos ni a citarlos, exceptuando a dos, que hemos dejado para el final el hablar de ellos.* Citado por Francisco Calvo Serraller en “El simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo”, ver: (Calvo Serraller, 1998:33).

¹⁴² El Simbolismo llegó tarde a España, pero su presencia fue notoria en los últimos años del siglo XIX, cuando Rafael Balsa de la Vega abordó las primeras obras simbolistas al reseñar la Exposición Nacional

dado cuenta en sus escritos de la admiración que tenía por el pintor español Diego Velázquez, y también se había referido a los trabajos colosales de Joaquín Sorolla y José Villegas (Castillo, 1916n:1215).

Por esta tradición realista, Castillo diferenció a España de Francia, por la autenticidad de su pueblo, *por eso adoro á España, porque no se descasta, porque prefiere ante todo ser ella, no copia costumbres ni modas de nadie, tiene orgullo de lo que es, de su alma, de su raza, de su vida, de su llamado atraso; le importa un bledo el progreso de otros pueblos* (Castillo, 1916ñ:1387). Esta mirada personal del pintor contrastó abiertamente con la crítica que harían desde el ámbito de la literatura los miembros de la llamada generación del 98.

La interpretación del arte moderno como un falso primitivismo se hizo evidente en las correcciones que Castillo le hizo a la crítica de José Gálvez al primer Salón de Otoño, organizado por la Asociación de Amigos de las Artes de Barcelona en 1918. Participaron treinta y un artistas con ciento dieciocho obras. Entre los más destacados figuraban Josep Gausachs Armengol, Josep Llimona Bruguera, Pablo Picasso, Auguste Rodin, Joaquim Sunyer Miró y Joaquín Torres García¹⁴³. Esta exposición nació para que pudieran exponer *tots els sectors de l'art modern intelligent i finament sensible, hi trobaran redós afectuosíssim. Els porta estandarts de l'avancada hi tindran sempre un lloc d'honor* (Catàleg..., 1918).

Los comentarios de Gálvez, incluidos en el catálogo de la exposición, sobre los cuadros expuestos en el Salón no fueron bien recibidos por Castillo, quien se preguntó si todos los logros conseguidos desde el Renacimiento tenían sentido.

Cuanto menos nos habríamos economizado quinientos años de fatigas inútiles, ya que con no haber variado un ápice la receta ñoña elemental, hierática, monocroma usada en los tiempos de Massaccio, Lippi, Berruguete y el Morales -y la usan todavía algunos

de 1891, y duró hasta después de la Primera Guerra Mundial. Ver: Litvak, Lily, "Hacer visible lo invisible el simbolismo en la pintura española, 1891-1930" (Jiménez Burillo, 2008:24).

¹⁴³ Las obras que presentaron estos artistas fueron: Armengol: *Noia que va a la font, Noia que danca, Noia amb un gibrell, Noia que corre, El ballet popular, Petita dancadora, Cap de noia, Joier*, y dos llamadas *Carpet*; Llimona: *Estatueta (marbre)*; Picasso: *Cafè del paralelo* y *El jardí del Luxembourg*; Rodin: un *Dibuix*; Sunyer: *Cala Forn, Maternitat* y *Retrat de la Sra. Gifre*; y Torres García: cuatro obras que llamó *Ciutat* (Catàleg..., 1918).

santeros indígenas nuestros de la sierra- estaríamos en completa, perfecta, avanzadísima cumbre de adelante!... (Castillo, 1919e:227).



Fig.53: Joaquín Sunyer Miró, *Cala forn* (1917), óleo sobre lienzo, 1,20 x 1,45 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Dos fueron las reproducciones que acompañaron el artículo de Castillo, *Noia que Danca* de Josep Armengol y *Cala forn* de Joaquín Sunyer Miró (Fig.53). Esta última fue calificada de imitación de los decadentismos inglés y francés ligados a la obra de Edward Burne-Jones y Puvis de Chavannes, que en ese momento, *con retardo de cincuenta años se les á ocurrido a los jóvenes españoles, remedo a la vez del verdadero primitivismo florentino y pisano* (Castillo, 1919e:228). El crítico artista desconoció la influencia notoria del pintor francés Paul Cézanne en la obra del español; tal vez no pudo diferenciar el color debido al desconocimiento del original, y tuvo que basar sus comentarios en una fotografía monocroma, carente de los azules propios del pintor francés. Según Castillo, en realidad Gálvez había empezado a estudiar el arte español donde éste debía concluir, así que le recomendaba que se hiciese amigo de Gaudí: *le será útil su dirección espiritual para sus iniciaciones estéticas (...) es un creador infatigable; un artista completo del molde de Buonarrotti. Como él es arquitecto, pintor, escultor y poeta* (Castillo, 1919e:228).

José Gálvez, que en ese momento era cónsul en Barcelona, respondió a las críticas de Castillo por su defensa de las tendencias modernas demostrando su desconcierto en un escrito dirigido al crítico peruano sobre las últimas tendencias del arte:

De lo que U. me dice sobre mis impresiones artísticas de estos barrios, nada podré replicarle. Sabe U. muchísimo sobre arte, para que cometa yo la tontería de discutirle. Solamente me permita advertirle que casi no juzgo; todavía estoy en el período contemplativo y sentiría si no le repitiese que aún estoy desorientado. A

muchos les extrañará que yo no mande más crónicas sobre todas las cosas que aquí brillan al sol, pero felizmente la primera virtud que me ha hecho ganar Europa es la de comprender que es imposible adivinar el enorme sentido que tienen aquí todas las cosas y las manifestaciones superiores del espíritu (Gálvez, 1919:1-2).

En todo caso, las dos exposiciones celebradas en Madrid y Barcelona pusieron de manifiesto las distintas maneras que tenía Castillo de apreciar el arte español. Para él, el arte moderno en España se había convertido en imitación de la pintura francesa decadente, ajena a la tradición naturalista de la raza española, que tradicionalmente era afín a la peruana a la hora de definir su identidad y por tanto sus temas y ejecuciones pictóricas. En este caso, el posicionamiento de Castillo a favor de la pertinencia del tema nacional en la pintura derivaba de los conceptos manejados por la escuela española. Ya en las exposiciones nacionales de pintura española, lo nacional era un valor añadido en la obra expuesta, como pudo apreciarse en la Exposición Nacional de Pintura de 1881. La opinión de Ache, publicada en *El Progreso* de 1881, era que la escuela española se había presentado a sí misma como defensora de un realismo o naturalismo idealista a mitad de camino entre el idealismo italiano y el convencionalismo francés, con Velázquez como principal punto de referencia (Gutiérrez Burón, 1987:778).

La situación no cambió con la creación de la Escuela de Bellas Artes en Lima en el año 1919. El programa de los cursos tenía una clara influencia de la Academia Francesa en su recepción del arte moderno: la enseñanza, en su búsqueda de un arte nacional bajo la dirección de Hernández, ignoraba los movimientos del arte moderno europeo. El director dio importancia al dibujo y calificó de arte bolchevique a las tendencias anárquicas como el Cubismo, considerándolas, al igual que Castillo, decadentes y contrarias a la atmósfera de la escuela de arte (Antrobus, 1997:64). Cuando *Varietades* le preguntó qué escuela de pintura prefería, Hernández respondió que los maestros españoles de todos los tiempos y cuando le pidieron que precisara el pintor de su predilección del pasado y el presente, Hernández eligió a Velázquez y en el presente a Sorolla y Zorn (“Instantáneas...”, 1923a). Su mirada y su concepción del arte no superaron ni el Naturalismo ni el Impresionismo. José Otero definió el Impresionismo como una derivación del arte japonés, del Realismo o el Naturalismo, *tendencia de los franceses con Manet y otros. Trata de representar los objetos no como*

son sino como impresionan con el semblante que les da la atmósfera sin soplo espiritual (Otero, 1923a).

IV 2.-Recepción de las vanguardias artísticas en la década de los años veinte

En este período aparecen por primera vez artículos serios que afrontan y explican el desarrollo y motivaciones de las vanguardias artísticas. Sin embargo, estos se alternaron con las posturas de desconcierto de quienes trataron de calificar a las vanguardias como arte de locos y degenerados. Fueron los jóvenes pintores peruanos procedentes de la ilustración gráfica quienes expusieron obras modernas, aunque con tintes más modernistas que vanguardistas, pero chocaron con un medio poco permisivo y poco dispuesto a aceptar estos cambios, y tuvieron que exiliarse. También siguieron el estilo moderno los pintores de provincia influidos por las revistas vanguardistas extranjeras. Otro factor es que en esta década no sólo se pudo leer sobre el arte vanguardista, sino que también se vieron imágenes cubistas gracias a la presencia en Lima de una compañía de teatro ruso.

En 1921 *Variedades* informaba de que el escritor Anatole France había sido retratado por el *célebre humorista* holandés Kees van Dongen, que había revolucionado París con sus extravagancias (“Actualidad extranjera...”, 1921). Que se presentara a un pintor moderno como humorista refleja la forma en que todavía se percibía el arte moderno. En 1923 Paz Soldan refiere la llegada a Berlín de tres compañías de teatro ruso, una de ellas, la que se presentó en el Teatro Apollo, trajo consigo un vestuario y un decorado de un *audaz modernismo o por decir mejor cubismo* (“Paz Soldan”, 1923).

Por lo que pudo leerse en la prensa local del momento, se entiende que las vanguardias europeas pasaron de ser objeto de burla en los años diez a ser causa de desconcierto en los veinte. Cuando Antonio Garland escribió en *Variedades* un artículo titulado “Los *ismos* en el arte contemporáneo” se propuso hacer un recuento de las principales tendencias vanguardistas del arte europeo. El autor hacía referencia a la misma ciudad que había motivado los comentarios de Gálvez, Barcelona, que era la

ciudad española más próxima a París¹⁴⁴. Las tendencias artísticas francesas tuvieron una gran influencia en Cataluña, ávida de Modernismo¹⁴⁵; según Garland, la escuela pictórica barcelonesa tuvo el mérito de *mediterraneizar* dichas tendencias, siendo uno de sus principales representantes Sunyer. Sin embargo, el autor del artículo expresaba, al igual que Gálvez, su desconcierto ante a la obra vanguardista, a la que calificaba de excesiva.

Tan turbador y confuso resulta el período artístico que vivimos, sobre todo tratándose de pintura, que me vería precisado a repetir mi sincera expresión acerca de las telas ultra-modernas que me fue dado contemplar. Que ante ellas se experimenta el mismo asombro que puede sufrir un indio de nuestras serranías escuchando por primera vez una sinfonía wagneriana. (...) Todos los ismos a contar son excesivos, el cubismo, el futurismo cuya escuela inició el rabioso Marinetti, a quien hoy ha olvidado por entero la crítica; el primitivismo que ha ido a la copia de los cuatrocentistas adoptando tendencias pictóricas de una ingenuidad casi infantil; el expresionismo cuya escuela principal ha fenecido en Alemania, creando las más fantásticas arbitrariedades en el color y la línea; y el propio dadaísmo que conjuntamente en pintura como en poesía, pretende nada menos que invertir radicalmente la dirección de la inteligencia (Garland, 1923:2251).

En abril de 1923, Julio de la Paz escribió un reportaje bastante amplio sobre el Expresionismo alemán. Para el autor, los artistas revolucionarios eran rusos y alemanes, ya que la revolución política y social también había propiciado la revolución en el arte. Los entusiasmados ojos del cronista evocaban un Berlín saturado de Expresionismo: trajes femeninos con adornos futuristas, cafés y teatros con decorados expresionistas,

¹⁴⁴ Barcelona, por su cercanía a París, fue la ciudad española más receptiva al desarrollo del arte moderno. La Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892 celebrada en España había levantado polémica por las pinturas de los pintores catalanes Casas, Rusiñol y Mas y Fondevila. La crítica madrileña les acusó de falsear su arte, de afrancesarlo al seguir la tendencia del Impresionismo en lugar de seguir a la escuela española. La polémica se desarrolló en las páginas de *El Clamor* y *La Vanguardia*. La importancia adquirida por la escuela modernista en Barcelona provocó el rechazo de Madrid. Con el seudónimo de *Colorín Colorado*, desde *El Clamor* se dijo que: *las manifestaciones artísticas, para ser buenas, han de nacer subordinadas, no sólo a las condiciones de los países donde se realizan, sino también al temperamento del artista que las produce. Prescindir del temperamento es falsear el arte; cambiar el país es falsificar la patria* (Gutiérrez Burón: 1987:147-148).

¹⁴⁵ Francesc Fontbona ha revisado la problemática acerca del término Modernismo. Puede hacer referencia a la época en la que se dio un movimiento o una obra, pero que no debemos empeñarnos en etiquetar bajo este término ningún estilo artístico ni tendencia cultural concreta. Para el autor, Modernismo designa un complejísimo conjunto de creaciones culturales propio de una época, entre el siglo XIX y XX, que se propuso ser moderna e innovadora. Ver: Fontbona, Francesc, “Definir el modernismo”(Tusell y Martínez Novillo, 2000:44).El estudio del Modernismo catalán ha merecido varias exposiciones; se pueden consultar las siguientes: (García Espuche, 1990), (Peran, Suárez y Vidal, 1994) y (Tusell y Martínez-Novillo, 2000). Sobre pintores vinculados con este movimiento artístico, ver los siguientes catálogos de exposiciones: para Ramón Casas (Doñate y Mendoza, 2001) y para Santiago Rusiñol (Doñate y Mendoza, 1997).

edificios modernos que mostraban detalles cubistas y un Berlín nocturno dominado por los teatros rusos. Incluso los dadaístas y los cubistas parisinos, faltos de ambiente en su ciudad, se habían trasladado a Berlín. Por un lado, De la Paz mencionaba la obra crítica del fundador de la revista *Der Sturm*, el compositor, escritor y crítico de arte Herwarth Walden (su auténtico nombre era Georg Lewin), en cuya galería exponían los expresionistas. Por otro lado, anunciaba que Walden había pensado en exponer en Argentina. Sin embargo, opinaba que el Expresionismo sería tomado como una moda que enriquecería la sátira y la caricatura. Además, De la Paz daba la primera definición seria del Expresionismo en el contexto peruano:

Podría definirse como un arte de locos cuerdos, poseedores de una vasta cultura. Sus cuadros no guardan parecido con lo que estamos habituados a celebrar. Su propósito es intelectual, cuando no puramente abstracto. Al color le han hecho más fogoso, más vivo, más brillante; son expresión de nuestro tiempo, dinámico, caótico (De la Paz, 1923:884).

En palabras del pintor José Otero, el Expresionismo era *una modalidad del idealismo o misticismo, más que gótico, búdico, tendencia a representar lo metafísico de las cosas* (Otero, 1923a). No obstante, el conocimiento del arte vanguardista convivió con los ataques que se le dirigían desde las caricaturas de la prensa ilustrada. Una de ellas representaba a un pintor moderno con la melena suelta que tenía en su caballete una pintura abstracta. Cuando alguien le preguntaba qué era, decía que Sicilia. Ante esta respuesta, su interlocutor exclamaba: *Eso no es Sicilia, no es cuadro, ni es nada*; y el pintor contestaba: *Sí, señor; es Sicilia, pero en el momento de la erupción* (“La semana...”, 1923).

Sería a inicios de febrero de 1924 cuando el público limeño tuvo ocasión de apreciar diseños cubistas en la presentación de la compañía rusa dirigida por el actor y director ruso Isaac Duvan Torzoff, en el Teatro Municipal de Lima¹⁴⁶. La compañía

¹⁴⁶ Alejo Carpentier recuerda el paso de la compañía de Duvan Torzoff por el Teatro Payret de La Habana, Cuba, donde al comienzo no tuvo el éxito esperado debido al gusto del público cubano, más favorable a la ópera italiana, la zarzuela española y la opereta vienesa. El poeta nos dice que la compañía se formó siguiendo el ejemplo de otra compañía rusa, El Murciélago, que había estrenado con éxito en París y Madrid. Era un teatro sintético donde, en pequeños cuadros que constituían unidades narrativas completas, se integraba la música, el drama, la comedia, la mímica y coreografías. La compañía Duvan Torzoff actuó en el Teatro Payret de La Habana en 1923. Según las palabras de Carpentier, la representación teatral consistió en doce cuadros, aunque sólo menciona los siguientes: Canción de despedida de los húsares, un cuento de Chéjov, serenata burlesca de Músorgski y una danza aldeana de

trajo el teatro moderno a Lima, pero también el arte ruso, con trajes con diseños cubistas concebidos por dibujantes rusos y confeccionados por modistos franceses (“Actualidad teatral...”, 1924). Además de la obra teatral, se organizó una exposición de estampas de arte ingenuo a cargo de Mitchel Michailov. El autor anónimo del artículo sobre esta muestra publicado en *Variedades* negó que se tratase de arte modernista ni futurista, *apenas si en uno que otro caprichoso bosquejo se ven algunos lineamientos más que cubistas geométricos, así como ligeros intentos de sintetizar impresiones* (“Apuntaciones de Arte...”, 1924). Se hacía la misma pregunta que años antes había formulado Castillo: ¿era posible hacer abstracción del progreso humano alcanzado y volver a un primitivismo selvático? En ese caso, sería interesante aplicarlo a todas las facetas de la vida, volver al mazo en la guerra y al uso del tatuaje en el cuerpo, estableciendo una analogía entre el arte moderno y el primitivo; en efecto, para los pueblos llamados primitivos, anclados en la edad de piedra, de bronce o de hierro, era normal utilizar un dibujo ornamental y realizar una pintura decorativa (“Apuntaciones de Arte...”, 1924).

Sin saberlo, estaba criticando uno de los principales intereses de los pintores modernos: paradójicamente, ver el pasado del pasado era una característica del arte nuevo, es decir, había que remontarse a la ingenuidad de los primitivos anteriores al Renacimiento para renovar el arte de nuestros días¹⁴⁷. A ello se debía la predilección por el *Quattrocento* italiano de muchos de los pintores peruanos que se formaron en Europa en ese momento¹⁴⁸. En *Cubismo, Futurismo, etc.*, Luis Berninsone manifestaba su rechazo a las vanguardias y hacía responsable de las mismas a Apollinaire y sus versos

Ucrania (Carpentier, 2008). En Chile, la compañía rusa debutó en el Teatro Unión Central de Santiago de Chile el 4 de abril de 1924. Lizama comenta en una nota la simplicidad del decorado: sobre un fondo negro y dibujos –denominados como *exóticos*– de tonalidades intensas, un grupo de bailarines y cantantes hacían pantomimas, ballet, coros, danzas, y representaban escenas populares, parodias y teatro de títeres (Lizama, 1992:85). Jean Emar destacó la simplicidad de la compañía rusa, que hacía un arte puro dirigido a un público de todas las edades y grados de instrucción. Esta crítica fue publicada en *La Nación* (12 de abril de 1924, p.3) con el título de *Visiones de arte la compañía rusa de Duvan Torzoff*, ver: (Lizama, 1992:85-87). En Argentina, su estreno tuvo lugar en 1924; de acuerdo con la crítica argentina, la compañía buscaba educar el gusto estético del público: la modernidad de la compañía se evidenciaba en la estilización de imágenes a partir de la superposición de los planos, y el uso del color y la iluminación. A diferencia de las opiniones que la representación suscitó en Cuba, los críticos argentinos subrayan que ésta constituía una suerte de teatro universal, con Ibsen y autores latinoamericanos (Debad, 2007).

¹⁴⁷ Para entender la importancia que tuvo el pasado en la plástica contemporánea española del período estudiado, ver: (Calvo Serraller, 1988).

¹⁴⁸ Fue el caso de José Sabogal y Carlos Quizpez Asín.

en forma de dibujos, que le llevaron a calificarle de hacedor de acrósticos. Sin embargo, éste había tenido seguidores que lo habían tomado en serio:

(...) de ahí nació el dadaísmo, ultraísmo, idiotismo, servilismo, impotentismo, de todos los nuevos genios (...) El Cubismo, atribuido a Picasso, es el arte más elemental y antiguo que existe. El cubismo ha existido predominantemente en Egipto y en Grecia, hasta el tiempo en que la basílica romana redondeó la forma (...) Por otra parte, yo no veo el arte sino como un medio de embellecer la vida, y no para deformarla (...) Fuera del ritmo, de la armonía, de la euritmia, no hay arte, únicamente: impotencia (Berninsone, 1924).

La opinión sobre las vanguardias no era positiva. En un artículo de *Mundial* se informaba de que el doctor Theo Hyslop, director del manicomio Bethlem Royal Hospital en Londres (Inglaterra), había realizado una exposición de trabajos artísticos realizados por locos. El doctor había acompañado las obras expuestas con los casos clínicos de los participantes. Además, se mencionaba al doctor Charcot, que había estudiado la degeneración visual en las personas. Se llegó a la conclusión de que los impresionistas, *rayistas*, *mosaistas*, *papiloteros*, coloristas de camino y pintores de gama verde sufrían una anormalidad visual: eran histéricos de temperamento y sus obras, el resultado de su enfermedad. Para el psiquiatra los cubistas, *vorticistas* y otros eran anormales, y su arte era la representación de su anormalidad. Ellos tenían un cerebro anormal con algunas manifestaciones de desequilibrio más o menos evidentes. *Especialmente los cubistas, muestran en sus excentricidades, toda la anormalidad sicológica de los lunáticos de los asilos* (“La Actualidad...”, 1925).

Una exposición del pintor argentino Emilio Pettoruti, realizada en octubre de 1924 en el Salón Witcomb de Buenos Aires, motivó en la prensa peruana comentarios favorables sobre las vanguardias artísticas, aunque estos fueron publicados al año siguiente. Alberto Prebisch comentó el revuelo que había causado en Argentina y cómo la obra de Cézanne ya estaba colgada junto a la de Poussin en los museos. Para el autor, la nueva pintura era un arte de concepción que no imitaba la naturaleza, sino que creaba formas nuevas. Por tanto, en el arte nuevo la naturaleza quedaba subordinada a la voluntad creadora y a las exigencias plásticas del cuadro. Para Prebisch, la obra de arte tenía que ser producto de su época y el argentino sabía expresarlo. A diferencia de los cubistas, que no daban importancia al color, el pintor era un gran colorista. Aunque la mayoría de las obras mostradas eran cubistas, el autor del artículo no quiso encasillar al

artista en esta tendencia, sino que prefirió restringirse a los valores pictóricos básicos (Prebisch, 1925).

Ricardo Güiraldes resaltó la importancia del pasado en la obra del argentino. Uno de sus méritos era ser un pintor plástico y colorista que había llegado a una síntesis extraordinaria en su obra. Ésta se justificaba por la levedad del tiempo actual, la velocidad del automóvil y los aviones. De acuerdo con Güiraldes, al argentino:

No le estorban los significados ni la literatura. Va derecho a dos factores esenciales de la pintura: color, composición; y con ellos impresiona directamente. Muchos han de pestiferar (sic) y proferir sandeces contra este afán de síntesis. Una manzana dirán es una manzana, es un elemento de color y forma. Este criterio lo condenarán sobre todo aquellos para quienes una docena de manzanas es un peso (Güiraldes, 1925).

La exposición de Pettoruti también recibió los comentarios de José Carlos Mariátegui; se habían conocido cuatro años atrás en Milán y la suya fue una *amistad de vanguardias*: cuando se encontraron en Roma, Pettoruti le invitó a Frascati, un pueblo a una hora de Roma donde realizó el *Retrato* del peruano. Con una sobriedad propia del retorno al orden, representó a Mariátegui, el futuro fundador del partido comunista peruano, sentado y de perfil (Fig.54). Luego se volvieron a ver en Berlín, donde el argentino expuso en la reconocida galería expresionista *Der Sturm*. Según el intelectual peruano, la obra de Pettoruti no tenía un estilo único, había cultivado un poco de todos los ismos, debido a que había vivido una época de inestabilidad y anarquía. El argentino era la prueba de que el arte vanguardista no era fruto de la improvisación ni de la arbitrariedad, pues en la obra del pintor rioplatense se reflejaba todo un proceso de aprendizaje.



Fig.54: Emilio Pettoruti, *Retrato de José Carlos Mariátegui* (c.1923), óleo sobre lienzo, 62,8 x 51,2 cm, Lima, Casa Museo José Carlos Mariátegui.

Pettoruti se había formado en Italia en el clasicismo; sus pintores modernos de referencia eran Cézanne, Picasso, Van Gogh y Matisse y entre los clásicos admiró a Piero de la Francesca, Antonello da Messina, Mantegna y Massaccio. Los comentarios de Mariátegui sobre Pettoruti se publicaron en *Variedades* en ocasión de la exposición de sus pinturas en la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires. Al referirse al Cubismo, se apoyó en la obra de Severini *Du cubisme au classicisme: esthétique du compas et du nombre*, y citando al libro dijo lo siguiente:

El cubismo, que constituye la sola tendencia interesante desde el punto de vista de la disciplina y del método y que, por este hecho, forma parte de la base del nuevo clasicismo que prepara, se encuentra sin embargo hasta hoy en la última etapa del impresionismo (Mariátegui, 1925c)¹⁴⁹.

Por un lado, llama la atención que Prebisch y Guiraldes incluyeran en sus artículos la obra cubista de Pettoruti, pero no entraran a comentarla, sino que buscaran las generalidades del tema, prefiriendo incidir en otros aspectos del arte de vanguardia. Por otro lado, Mariátegui, que hizo una breve referencia a este movimiento, alternó la referencia a las pinturas cubistas con otras que tenía del pintor, para demostrar lo que quería decir en su texto: la no dependencia del pintor hacia los ismos.

La incursión, pensada y fundamentada, de las vanguardias artísticas en el contexto peruano a partir de los escritos publicados hacia mediados de la década de los años veinte, tuvo un carácter atemperado. Además, los enfoques serios se alternaron con los ataques directos hacia ellas que, por falta de conocimiento, aparecieron en la prensa ilustrada.

César Falcón¹⁵⁰ refiere cómo el profesor Absalón, al encontrar un colmillo de mamut en el diseño lineal de una cinta, dijo que el Cubismo tenía una ascendencia

¹⁴⁹ Publicado en *El artista y su época* (Mariátegui, 1990:86-90).

¹⁵⁰ César Falcón (1892-1970) estuvo en España a partir de 1919, donde se trasladó, junto con José Carlos Mariátegui, por la represión del gobierno de Augusto B. Leguía. Allí estableció su residencia y se opuso al gobierno de Primo de Rivera y a la monarquía. Se relacionó con críticos al régimen como Miguel de Unamuno, Indalecio Prieto y Manuel Azaña. En Madrid colaboró con *El Liberal*, *El Sol* y *Unión Iberoamericana*. Fundó un semanario, *Nosotros*, y una editorial, *Historia Nueva*. Se afilió al partido comunista en 1933. Participó en sus órganos de expresión, como *Altavoz del Frente* y *Frente Rojo*. Dirigió *Mundo Obrero* en 1936. Al estallar la Guerra Civil participó en la defensa de Madrid. Perdida la guerra, se exilió a Francia, para regresar al Perú en 1940. Luego viajó a México. Entre las obras escritas

milenaria. El escritor tuvo que aclarar que el profesor no entendía del arte del siglo actual y que Picasso no era un troglodita (Falcón, 1926). Cuando se le preguntó al poeta peruano Alberto Guillén sobre las nuevas tendencias de arte, dijo que *todos los ismos son disfraces. Hambre de otro horizonte, alas tendidas de lo nuevo pero yo no creo en otra belleza que en la perdurable y eterna* (“Instantáneas...”, 1923e). José Chioino constató el terror de la gente y su resistencia a aceptar los cambios del gusto y de la mentalidad: esto era lo que había pasado con el arte moderno, ya que no se entendía por qué se había dejado de *pintar bien*. Además, calificó de vulgaridad mundial las greguerías de Gómez de la Serna, pues había que tener cuidado de no confundir el arte moderno con el libertinaje artístico.

Para mí, este es el horrendo peligro de las escuelas novísimas; que en su afán de abrir todas las rutas al ingenio artístico, han dejado sin puertas, ni ventanas el sagrado edificio del Arte, que así se ve invadido por toda clase de merodeadores nocturnos. El Arte nuevo (salvo los casos raros en que ha servido para cobijar los atrevidos vuelos del ingenio) ha venido a ser el hospicio de las últimas reservas, de la literatura especialmente (Chioino, 1926).

También se informó en la prensa sobre el teatro extranjero y las tendencias escenográficas modernas. Aunque no se mencionaba ningún movimiento de vanguardia, entre las imágenes que acompañaban al artículo aparecen bocetos del artista y escenógrafo uruguayo Rafael Barradas, diseños de Kievier¹⁵¹(sic) en Berlín de claro trazo cubista, diseños escenográficos del artista francés André Derain, y diseños de Pablo Picasso para *Le Tricorne* (El Sombrero de Tres Picos, 1919), un espectáculo de los *Ballets Russes* coreografiado por el bailarín Léonide Massine con música del compositor Manuel de Falla¹⁵² (Abril,1925). López Lenci hace referencia al escrito *La estética de la superstición* de Jorge Basadre, publicado en *Jarana* el 31 de octubre de

sobre España están: *Crítica a la revolución española (desde la dictadura a las constituyentes)* (1931), *Madrid* (1938), *España sostiene en Ginebra su línea de lucha por la democracia y la paz* (1938), *El mundo que agoniza* (1945), *Algunas condiciones necesarias para la reconquista nacional* (1955) y *Por ruta sin horizonte* (1961) (Martínez Riaza, 2004:12-13). Bonet menciona su participación en la revista ultraísta *Tableros y Tensor* (Bonet, 1995:235).

¹⁵¹ Aún no identificado.

¹⁵² *Le Tricorne* se inspiró en la novela del escritor español del siglo XIX Pedro Alarcón, que había sido adaptada en la obra de teatro *El corregidor y la molinera* por Gregorio Martínez Sierra, con música de Manuel de Falla. El empresario Sergéi Diágilev lo había adaptado después para los *Ballets Russes*, ver: (Pritchard, 2010:77). Con respecto a las ideas de Picasso (*the theatre as a cube*), el pintor buscaba integrar al espectador y la decoración en el espacio del teatro, como puede apreciarse en la ejecución escenográfica cubista de *Le Tricorne*; ver: (Bowl, 2010:111 y 114-115).

1927, donde el joven historiador se adjudicaba el papel de árbitro en lo referente al Dadaísmo, Futurismo o Surrealismo, para evitar que la joven generación se encasillara en límites estrechos (López Lenci, 1999:75).

Cuando Amédée Ozenfant escribió sobre el Cubismo en 1927, ya era una realidad aceptada con displicencia. Decían que se trató de un arte intelectual basado en la geometría clásica derivada de la técnica de Cézanne y de Matisse. En el artículo publicaron una creación de César Moro, un trabajo decorativo del alemán Kievier (sic) y el *Autorretrato y Partida de naipes* de Cézanne. Se trataba de un arte que imponía las nuevas necesidades del hombre actual, una estética *chauffeur*. Aunque *la belleza está negada en principio; pues el cubismo no se le puede ver ni sentir como arte pictórico. Hay que afirmar esto por lo menos cuando se le es contemporáneo* (Pérez Reinoso, 1927).

Ese mismo año apareció un artículo en *Varietades* donde se anunciaba la muerte de Juan Gris. El peruano José Santos Chocano fue testigo del momento en que José González cambió su nombre por Juan Gris en Madrid, en el velorio de un griego. Alejandro Sawas le presentó al español, quien ilustró su libro *Alma América* (1906), y esa noche González decidió cambiar su nombre. Para Chocano: *No cabe duda de que en el arte decorativo y en el caricaturesco, el cubismo logra -por encima de todo debate- el resultado de sugerencia apetecido, en gracia tal vez de subsistir en el arte la naturalidad por la técnica* (Santos Chocano, 1927). Esta restringida opinión sobre el Cubismo, limitada al arte gráfico, fue la posición que primó en el contexto local peruano. En 1929 en *Varietades* se decía, exagerando la información, que en Alemania el Cubismo lo había invadido todo: la escenografía, los cartones, las casas, las tintorerías, y los mobiliarios se tornaban esquinados y angulosos (“La invasión...”, 1929).

López Lenci ha señalado que, hacia el 25 de marzo de 1926, Mariátegui manifestó simpatía por el Surrealismo en *Perricholi*. Añade que quien dio a conocer a André Breton en el Perú fue Xavier Abril¹⁵³ en *Amauta* en septiembre de 1928, con la

¹⁵³ López Lenci señaló que Abril publicó en *Amauta* en 1929 sus apuntes literarios de un futuro libro sobre el Surrealismo con el título de *Estética del sentido en la crítica nueva* (López Lenci, 1999:102).

publicación del poema del francés *Le verbe être*, que apareció con el título *Texte surréaliste* (López Lenci, 1999:99).

Aunque en la prensa ilustrada se hablaba de las vanguardias, otra cosa era la realidad del país, pues las exhibiciones de arte europeo que se dieron en Lima no superaron las barreras del Naturalismo, del Impresionismo o el Modernismo. Esto se observa en tres exposiciones.

La primera, realizada en agosto de 1925, era una exposición de pintores europeos organizada por la Sociedad de Bellas Artes en la Fotografía Ugarte. Se exhibieron veintiséis óleos, algunas acuarelas y doce copias de obras antiguas (Rodríguez, 1925) y en ella participaron pintores italianos, franceses y austriacos que no mostraron arte de vanguardia, sino un impresionismo pasado por el filtro de la academia.

La segunda exposición fue la realizada en enero de 1928, de cuadros italianos: Carlos Prina trajo su colección de la escuela piamontesa (Lorenzo Delleani, Andrea Tavernier, Cavalleri, Lupe, Olivero, Reycend, Serralunga, Maggi) y napolitana (Attilo Pratella, Postiglione, Ballarini) (Ego, 1928a). La pintura expuesta, de pequeño formato, era realista e impresionista. Se celebró en el hall del Hotel Bolívar (“La exposición...”, 1928).

La tercera tuvo lugar en abril de 1929 y consistió en la exposición de pintura, escultura y esmaltes artísticos franceses, cuya inauguración se celebró en los Salones de la ENBA y estuvo organizada por la Asociación Francesa de Expansión e Intercambios Artísticos y patrocinada por el presidente de la República, Augusto B. Leguía, y los ministros de Relaciones Exteriores, de Bellas Artes e Instrucción Pública de Francia. El comisario fue Gregoire Schusterman y su secretario Jacques Franco. La muestra, que era bastante ambiciosa, contaba con ciento una pinturas, cuarenta y nueve esculturas y varios cuadros y jarras esmaltadas. Se podían adquirir los cuadros: según la prensa se vendieron una veintena de ellos. Entre los pintores destacados estaban, por primera vez, Jean-Baptiste-Camille Corot, representante de la Escuela de Barbizon, con un *Atardecer*, y el impresionista Pierre-Auguste Renoir, con *La joven*. Todos los cuadros

eran conservadores y seguían un lenguaje clásico; así, se pudo contemplar Realismo, Impresionismo y Modernismo. En escultura, destacó la obra de Auguste Rodin, que expuso copias en menor escala de *La primavera*, *El beso*, *Un burgués de Calais* y *Cabeza de Père Eymard*. También estaban representados Bouraine, Carpeaux y Dalou (Ego, 1929b). Ninguna obra de los pintores vanguardistas franceses fue incluida en la exposición. Las exposiciones reseñadas muestran el carácter conservador que tuvo la recepción del arte europeo en el ambiente local, donde quedaron excluidas las vanguardias artísticas.

IV 2 A.-La ilustración gráfica y la joven generación peruana de artistas modernos

Existe una diferencia entre la importancia que se le otorga a las bellas artes y la técnica que se usa para elaborar la obra de arte. La técnica del óleo será la preferida por la pintura oficial de gusto conservador. Los procedimientos de la acuarela, el pastel y el dibujo a lápiz fueron la técnica principal de la obra gráfica de los pintores jóvenes modernos, que no lograron superar el Simbolismo y el Modernismo decorativo. Por el contrario, la pintura al óleo tendió a ser conservadora, y sus temas se centraron en el costumbrismo peruano. Esta mirada hacia lo peruano, vinculada a la influencia del regionalismo español, estuvo liderada por José Sabogal y sus discípulos en la ENBA. Este mal llamado *indigenismo* fue la propuesta oficial de la escena artística local.

La gran mayoría de la joven generación de pintores, iniciados en el arte como ilustradores o caricaturistas de revistas, asumió el arte moderno en su obra gráfica. Su deseo de imitar la gráfica producida en las revistas extranjeras, a la que tuvieron acceso, les hizo adoptar un lenguaje modernista mezclado con simbolismo, que se caracterizó por líneas decorativas y sinuosas. Esta obra gráfica, exhibida e incluida en las revistas del período, constituye el primer intento de la joven generación de pintores peruanos por superar el naturalismo impresionista de Castillo. Así, muestran en el contexto local sus preferencias por el arte moderno postimpresionista, pero no vanguardista. Muchos emigraron al extranjero debido a las difíciles condiciones que el ambiente limeño les ofrecía para desarrollar su arte. Fue el caso de los hermanos Cárdenas Castro en París, Quizpez Asín en España, Julio Málaga Grenet, Reynaldo Luza, González Gamarra,

Cossío del Pomar y Alberto Vargas en los Estados Unidos, Víctor Morey en Argentina, quienes colaboraban en revistas conocidas.

Triste es confesar que a nuestros pintores y dibujantes más que la inquietud espiritual inherente de todo artista, los expulsa de la patria la estulticia, la incultura y la pereza espiritual del medio. Aún más, no solo existe indiferencia e incomprensión para el artista; sino verdadera hostilidad cuando se trata de un intelectual de fuste. Cuando no se le puede discutir el talento, se le discute la vida íntima, el padre, la madre, las hermanas, los tíos, los cuñados, como en cualquier villorrio provinciano regido por curas y beatas (“Las golondrinas...”, 1924).



Fig.55: Reynaldo Luza, *La mantilla*, acuarela (*Variedades*, Lima, N°752, 29 VII 1922).

Uno de los primeros ejemplos en la década de los años veinte de la obra modernista de los jóvenes pintores peruanos fue la Exhibición de Arte Decorativo de Reinaldo Luza, realizada en la Casa Fotográfica Dubreuil en julio de 1922 (Fig.55). Se presentaron acuarelas, gouaches, dibujos a pluma y a lápiz. Enrique Casterot y Arroyo habló de la importancia de la tendencia moderna a la estilización de la línea y del color. Señaló en Luza la influencia de Helen Dryden y Eduardo García Benito, dibujantes de revistas de moda de Nueva York como *Vogue*. Al caracterizar la obra de Luza, Casterot brindó una definición que puede ser aplicada al trabajo de los demás pintores jóvenes que emprendían el oficio por las vías modernas: se trataba de alejarse de la realidad y estar cerca del arte al idealizar la naturaleza. Además el autor mencionó cómo se podía hacer arte decorativo:

La única norma es el buen gusto. Por lo demás, se puede plegar un manto floreado sin quebrar las flores que lo decoran y se puede prescindir impunemente de los ojos y hasta de la nariz y los ojos en la figura, sin escandalizar a los que saben descubrir la belleza donde ella se encuentra. Aquí la única ley respetable es la suprema armonía del conjunto (Casterot, 1922).

A la muestra de Luza le siguió la exposición de Víctor Morey, realizada en la Casa Brandes en octubre del mismo año. El pintor presentó veinte pinturas y dibujos donde ensayaba la creación de un genuino arte nacional, con temas y modelos de inspiración incaica (“Hacia un arte...”, 1922). *La quena*, obra reproducida en *Variedades* donde se podía apreciar un dibujo sintético y casi plano, mostró la pertenencia del pintor a una estética decadentista. El tratamiento del tema nacional en un lenguaje moderno fue una de las características de los pintores del sur andino, especialmente en Arequipa. Sin embargo, en opinión del pintor José G. Otero, se debía tener cuidado con el arte moderno, ya que, pese a las apariencias, éste requería preparación:

Muy al contrario, el artista moderno debe ser un erudito en toda la extensión de la palabra; sólo así es posible llegar a ser sintético en el modo de concebir y en el de ejecutar, que es la tendencia que parecen querer imitar nuestros artistas nacionales en general, estimulados por las corrientes que nos vienen de fuera estereotipadas en las revistas ilustradas (...) El método inductivo, análogamente al impresionismo, comienza por tomar de la naturaleza observaciones particulares antes de elevarse a una concepción general, el método deductivo, analógicamente al expresionismo comienza por asentar principios generales y metafísicos, para luego descender a casos concretos en que esos principios cristalizan. Hay pues que tomar del impresionismo, la observación de la naturaleza física; del expresionismo, la concepción de un ideal constructivo de belleza. (...) No se puede producir obras perdurables procediendo a tontas y a locas (Otero, 1923a).

Otero escribía estas palabras al ver fotografías de las obras de los pintores Casimiro Cuadros, Enrique Masías y Luis E. de la Cuba. En enero de 1925, Morey volvió a realizar una exposición, esta vez en Buenos Aires, con buena acogida en la prensa argentina. Mostró acuarelas y dibujos que representaban la raza en una fantasía decorativa moderna. *La chicha* (Fig.56) fue comparada con la obra de Gustav Klimt (Garland, 1925): las líneas sinuosas del poncho que se agita por encima del rostro delata la vinculación del artista al arte moderno decorativo. En ese mismo año, Casterot presentó las acuarelas y dibujos de espíritu esencialmente moderno de Jorge Seoane, al que denominaba pintor de sueños, y afirmó que su estética era individual (Casterot, 1925). El artículo publicado en *Variedades* presentaba al dibujante como un pintor decorativo, de línea sinuosa, capaz de sintetizar a los personajes representados, superponer planos y lograr movimiento en el dibujo como si derivara del grabado xilográfico (Fig.57).



Fig.56:
 Víctor
 Morey, *La
 quena*
 (c.1925)
 acuarela,
 66x 55cm,
 col. part.



Fig.57: Jorge
 Seoane, *Dibujo
 decorativo*
 (*Variedades*, Lima,
 N°882, 24 I 1925).

En octubre de 1925, Juan José Lora comentó la obra de Emilio Goyburu que estaba siendo exhibida en los salones de la Federación de Estudiantes. Lo calificó de pintor excéntrico, pues en su obra las figuras eran seres y cosas de contornos imprecisos, y además lo vinculó con el arte de los niños, que no tienen conciencia de lo que hacen, sino que lo sienten. Destacó el movimiento gracioso de las formas decorativas de Goyburu (Fig.58). Además, la muestra dio pie al autor para criticar el contexto artístico local, carente de posibilidades para el desarrollo de los jóvenes artistas modernos.

Una crítica despiadada a quienes se consideran árbitros supremos de la razón y el arte y en este caso callan; a fin de que nuestro ambiente artístico no pierda su proverbial comatosidad, nos hemos de volver parcos en extremo, y desear, llanamente, que no se tomen en consideración cosas que, por demasiado altas, son imposibles de apresar careciendo de alados impulsos (Lora, 1925).



Fig.58: Emilio Goyburu,
Cuadro N°12 (*Variedades*,
 Lima, N°922, 31 X 1925).

La obra de Goyburu derivaba de las revistas ilustradas vanguardistas extranjeras, a las que tuvo acceso. Su diseño recordaba a propuestas con afán decorativo, además de mostrar cierta tendencia al Cubismo y al Futurismo, todo dentro de un arte sintetizado en sus formas y con tendencia a la planitud. Las muestras de los jóvenes pintores peruanos activos en Lima terminaron con la exposición de Carlos Raygada en octubre de 1928 en los salones de la Filarmónica, donde presentó caricaturas, dibujos decorativos y retratos (Fig.59). Mostró treinta caricaturas que había realizado para *La Acción Médica* y veinte dibujos recopilados en los salones, álbumes y en su taller. Ego mencionó que Raygada tenía preferencia por el arte menor de la caricatura y le recomendó dedicar más tiempo a la expresión pictórica (Ego, 1928c). Uno de los retratos presentado en la muestra, *Beethoven*, tenía características simbolistas.

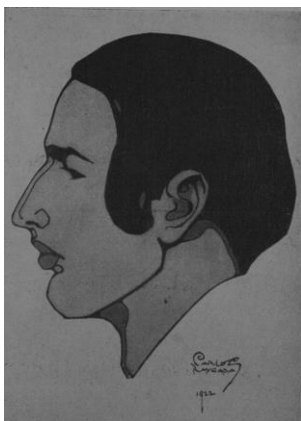


Fig.59: Carlos Raygada, *Retrato de Alfonso de Silva* (*Variedades*, Lima, N°338, 22 III 1924).

El dibujante peruano Juan Devescovi y el poeta Xavier Abril¹⁵⁴ realizaron exposiciones en París y Madrid, significativas para la época por dos motivos: por un lado, era la primera vez que se mostraba fuera del Perú la síntesis entre la tradición precolombina y el considerado arte vanguardista, a través de los dibujos del primero; por otro lado, se unía el arte gráfico con la poesía, ya que cada uno de estos dibujos estaba acompañado por las poesías, escritas a lápiz, de Xavier Abril. La primera muestra

¹⁵⁴ Xavier Abril (Lima, 1905- Buenos Aires, 1989).- Poeta e historiador de la literatura. En la década de los años veinte conoció a Cocteau y los surrealistas en París. Colaboró en *Transition* de Eugene Jolas. Expuso en París junto a Juan Devescovi en 1928; el prólogo del catálogo fue realizado por César Vallejo y Cassou. En 1930 fue editor de la revista *Front*. Nuevamente en Madrid colaboró en *Bolívar*, *La Gaceta Literaria* y *Nueva Cultura*. Escribió dos libros: *Hollywood (relatos contemporáneos)* (Madrid, Ulises, 1931), cuya cubierta fue obra de Maruja Mallo, y *Difícil trabajo* (Madrid, Plutarco, 1935). Fue uno de los fundadores de *Octubre* y de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (Bonet, 1995:22-23).

fue la celebrada en París; César Vallejo, citando a los psiquiatras Marié y Vinchon, afirmó que el arte moderno:

Parece tener cierto punto de contacto con el arte demente, porque ambos sacan su inspiración del dominio del inconsciente y se expresan, más o menos, directamente. Conviene, además, anotar, -expresan dichos sabios- que cuando un artista sufre perturbaciones mentales, su espíritu vuelve generalmente a las ideas primitivas del arte y parecida tendencia se manifiesta en nuestras escuelas modernas, como ya se manifestara en ciertos artistas antiguos, como el Greco, por ejemplo (Vallejo, 1928a).

Concluía que la obra de Devescovi se basaba en el subconsciente: era la misma expresión que usaban los doctores, pero Vallejo se preguntaba si no eran precisamente *unas cuantas cantáridas de locura* (Vallejo, 1928a)¹⁵⁵ lo que le faltaba al hombre para ser dichoso. Esta opinión a favor de la obra del dibujante peruano no fue compartida por Ernesto More, que la calificó de *clorótica* porque representaba la decadencia del indio. Según More, con su muestra en París Devescovi se había ganado un pasaporte de regreso (More, 1928a).

La exposición de Devescovi que se inauguró el 24 de enero de 1928 en el Salón del Lyceum Club Femenino de Madrid (1926-1936)¹⁵⁶ obtuvo una buena acogida. *El Heraldo de Madrid* comentó que Devescovi había interpretado el tema indígena con *un acento fuerte y original* (“Noticias”, 1928:12). Por las obras reproducidas en *Mundial* de Lima y *La Gaceta Literaria* de Madrid, se conoce que las obras expuestas fueron dibujos de rostros, esquematizados de manera muy simple, que reflejaban emociones a través de sus gestos (Fig 60), como indican los propios títulos: *Cólera, Bostezo, Máscara, Sonrisa*. Así, *están maravillosamente expresadas de un modo gráfico las emociones de las grandes síntesis de los gestos humanos* (“Los dibujos...”, 1928:2). Aunque en *Naturaleza viva*, reproducida en *La Gaceta Literaria*, representó formas

¹⁵⁵ En España este artículo ha sido incluido en una recopilación de la obra escrita por el poeta peruano en Europa entre 1923-1937, ver: (Vallejo..., 2012:147-150).

¹⁵⁶ Fue fundado por María de Maeztu y otras mujeres vinculadas al mundo intelectual madrileño. Fue un espacio donde se organizaron exposiciones (entre ellas destacan las de Garay, Gori Muñoz, Navarro Ramón y Suárez Couto), se estrenaron obras de los compositores de la generación del 27, se realizaron conferencias (como las pronunciadas por Giménez Caballero y Torres García), representaciones teatrales y recitales de poesía (Bonet, 1995:387).

cupistas, en realidad esta obra parecía la portada de algún libro de Xavier Abril. La obra estaba fechada en París en 1927 (“Exposición Devescovi...”, 1928:2).

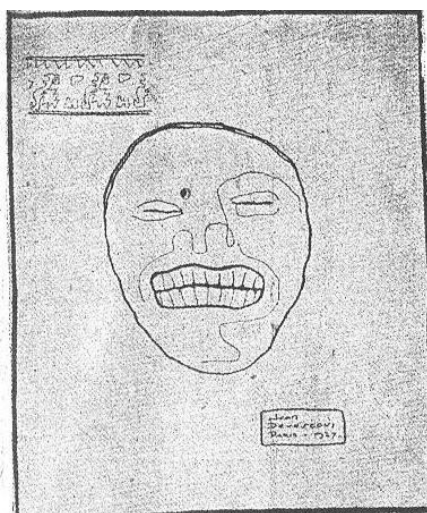


Fig.60: Juan Devescovi, *Sonrisa (Mundial*, Lima, N°401, 17 II 1928).

Pero al margen de la tendencia moderna vinculada al Surrealismo, llamó la atención el interés del dibujante por acercarse a la cultura precolombina peruana. Según Francisco Alcántara, era un *reflejo sentimental del arte análogo, el precolombino del Perú, que tan asombrosamente refleja el peruano Devescovi en sus dibujos expuestos en el Lyceum Club* (Alcántara, 1928a:2).

Los dibujos de Devescovi, al asociarlos al arte precolombino, merecieron los calificativos de macabros, primitivos y feroces, lo que pone de manifiesto la falta de conocimiento de la prensa española del arte americano antiguo. Gil Fillool comparó los dibujos con los vasos cilíndricos y esféricos de tradición precolombina realizados por los alfareros peruanos y añadió que eran copias en rasgos, trazos y líneas de las calaveras indias que inspiraban a los ceramistas del Perú. Descartó que se tratara de un arte moderno y revolucionario, como defendían sus autores; para él era un arte interesante que reflejaba los misterios de la raza antigua americana.

Por un lado, sus comentarios estaban llenos de prejuicios sobre esta civilización, al considerar que el sentido macabro y las máscaras totémicas eran característicos de los

pueblos primitivos: *Es de los pueblos inferiores de civilización rudimentaria. Las aportaciones de ese arte simple a la cultura moderna no revelan evidentemente su progreso, sino un prurito de renovación que, como se sabe, muchas veces no es más que un salto atrás* (Fillol, 1928a:3). Por otro lado, el artículo firmado por A de L (no identificado) y publicado en *La Libertad* insistía en que el dibujante integraba en sus figuras el arte precolombino de expresión feroz y macabra, de manera que recordaba a las tallas y cerámicas peruanas de los incas y quechuas (A de L, 1928): la ignorancia del articulista se pone de manifiesto en que separa a los incas de los quechuas, sin saber que en realidad eran parte del mismo grupo. Al margen de los ataques al arte americano precolombino, la exposición demostró por primera vez que el arte de vanguardia peruano podía dialogar con las expresiones artísticas de su pasado.

IV 2 B.- Crítica de arte desde París: Felipe Cossío del Pomar y César Vallejo

En el contexto de los reportajes enviados desde el extranjero a Lima, los firmados por el pintor Felipe Cossío del Pomar y el poeta César Vallejo jugaron un papel destacado en la aceptación local de las vanguardias artísticas. El primero se caracterizó por realizar una crítica mucho más conservadora, que no superó el postimpresionismo de Gauguin en detrimento de las vanguardias posteriores. El segundo asumió una postura mucho más cercana a las vanguardias artísticas, especialmente a favor del Cubismo, pero en contra del Surrealismo.

El pintor Felipe Cossío del Pomar ya antes había mostrado predilección por el arte moderno: hacia 1918 había presentado en *Variedades* un paisaje de claras referencias simbolistas, tomado de su excursión por la selva del Brasil. Por el contrario, como crítico de arte fue más bien conservador. Cuando en una entrevista se le preguntó sobre sus pintores favoritos, éste respondió que Frans Hals y John Singer Sargent (“Instantáneas...”, 1923d). En su reseña de la Exposición Internacional de Venecia del año 24, se puede apreciar su rechazo hacia el arte vanguardista en su comentario a la obra de los pintores Felice Casorati y Ubaldo Oppi y del escultor Adolfo Wildt, quienes, a su modo de ver, manifestaban la lucha trágica de quien se esfuerza por salir de las

formas dadas en su voluntad de crear nuevos estilos. Según el pintor, el resultado era negativo, ya que sólo cambiaba la indumentaria de las formas: el pensamiento moderno que ensalzaba el primitivismo era una tendencia que ya duraba más de un siglo y que había estado presente desde Overbeck hasta Dante Gabriel Rossetti, Moreau y Derain. Para Cossío del Pomar, el arte no había progresado.

*Después de haber contemplado cientos de cuadros, llevo en mi ánimo la íntima convicción que en materia de pintura y escultura nada hemos progresado, nada nuevo se ha hecho desde aquella gloriosa época del renacimiento(sic) italiano
Nadie podrá disputaros vuestras glorias, divina trilogía de pintores venecianos Tintoretto, Tiziano y Veronés, vuestros nombres vivirán en la gloria y en todos los siglos. El verdadero arte es inmutable (Cossío del Pomar, 1924).*

Esta mirada, anclada en el arte renacentista, resultaba especialmente conservadora y crítica al enfrentarse al fenómeno de las vanguardias. La visión de Cossío del Pomar no entendía ninguna de las tendencias posteriores al Postimpresionismo, lo que marcaría sus reseñas de los salones y exposiciones que pudo visitar en París. Hacia 1927, afirmó que la única conclusión que podía sacarse después de visitar los salones era la incertidumbre de los pintores acerca del alma de la modernidad, evidenciada en la indecisión de sus cuadros. En el Salón de las Tullerías se exponía el arte más nuevo; según él, los pintores participantes eran esclavos de lo feo. Para el pintor peruano los artistas que exponían se preguntaban: *¿si pudiera ser un primitivo! ¿Si pudiera ser un bárbaro como Gauguin! ¿Si pudiera ser un niño! Y toda esta inquietud viene a ampararse con el culto que existe por la novedad, por el exceso de individualismo (Cossío del Pomar, 1927b).*

El año siguiente mencionó que ya se habían adoptado con gran prudencia las nuevas fórmulas de los impresionistas, los cubistas y los sintetistas, sin dejar de lado la tradición helénica de David. También citaba la obra de Kees van Dongen, que seguía realizando unas figuras que él consideraba de nácar y azúcar (Cossío del Pomar, 1928). En 1929, con motivo del Salón de Otoño, aportó una idea clara de hasta dónde se podía innovar en arte y cuál era su opinión sobre las vanguardias artísticas.

Mi punto de partida para juzgar lo moderno es Ingres, el innovador, cuya profunda intuición iguala la del más penetrante psicólogo moderno. Sigo con Delacroix y me detengo en Gauguin. Y si quiero llegar a lo ultra-moderno admiro la línea de una locomotora, la elegancia de un automóvil, el juego de los aceros en las máquinas complicadas, un buque de guerra en marcha (Cossío del Pomar, 1929a).

Estos comentarios de carácter conservador continuaron presentes en sus artículos sobre los salones, como el que escribió sobre el Salón de los Artistas Franceses de 1929 en el Grand Palais. No es de extrañar que Cossío remitiera a la obra del pintor peruano Alberto Lynch, decano de los pintores sudamericanos en París, que sorprendentemente mantenía su actualidad en el Salón con su *Santa Cecilia* y *La Aurora*, con claros rasgos de la escuela decadentista francesa. Según Cossío del Pomar, en el salón:

Este año, como los precedentes, y sin duda como los futuros, los Artistas Franceses se mantienen al margen de las evoluciones violentas. Jueces impassibles, resisten imperturbables, como los ataques de las fieras, de los revolucionarios iconoclastas o las contorsiones epilépticas de los ultravanguardistas (Cossío del Pomar, 1929b).

Al comentar la obra del pintor uruguayo Pedro Figari, que exponía en París, señaló que su arte estaba fuera del orgullo académico y de la vanidad petulante de los ismos (Cossío del Pomar, 1929c). Aunque el gusto de Cossío no era vanguardista, tampoco era académico: su mirada estaba vinculada al Postimpresionismo y Simbolismo, tanto en el terreno crítico como en su propuesta artística. Esto se comprueba con *La mujer de las turquesas* (1928) y la crítica que hace a favor del pintor español Néstor de la Torre, que expuso en la Galería Charpentier de París. El canario Néstor expresaba sus fantasías en un lenguaje simbolista, y Cossío del Pomar lo consideraba *uno de los grandes artistas modernos* (Cossío del Pomar, 1930a).

Su opinión sobre el arte académico puede hallarse en los comentarios que hizo al Salón de la Nacional de 1930, donde afirmó que *su importancia se reduce a revivir la llama de los triunfos de antaño para iluminar con sus reflejos la obra agonizante del presente* (Cossío del Pomar, 1930b). Los comentarios que descalificaban las vanguardias artísticas tuvieron un gran impacto en el contexto local peruano. El pintor tomó como referencia la institucionalización del arte oficial francés, ajeno al fenómeno

de las vanguardias, e interpretó desde la periferia artística el arte moderno posterior al Simbolismo. Su mirada sobre estos certámenes constituyó un referente en el contexto local de gusto conservador.

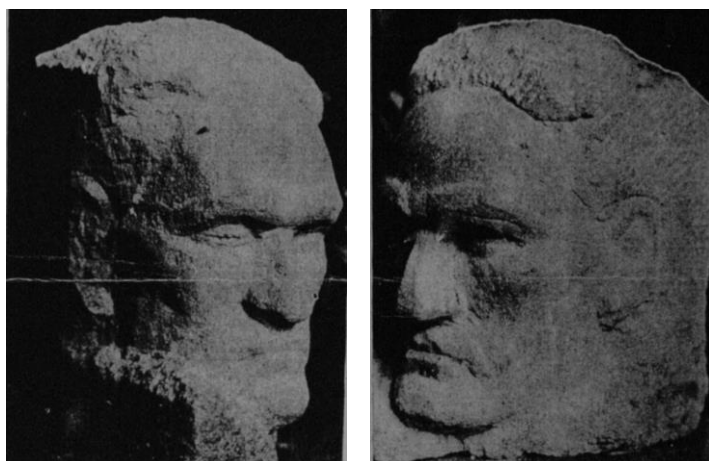


Fig.61: José De Creeft, Busto de César Vallejo (*Mundial*, Lima, N°280, 23 X 1925).

Otro referente fue la labor crítica del poeta César Vallejo¹⁵⁷, pero en su caso sí hubo un acercamiento a las vanguardias artísticas, especialmente al Cubismo, y un abierto rechazo al Surrealismo. Los escritos de Vallejo están marcados por su posición política: según él, las ideas del artista se materializan en la obra de arte, no sólo aquellas que están en relación con su creación, sino las que caracterizan su propia vida. Una de sus primeras aportaciones para *Mundial* hace referencia a un busto que retrataba al propio Vallejo, realizado por José De Creeft (Fig.61) para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París (1925). La escultura tenía un carácter eminentemente moderno. Los bocetos previos realizados por el escultor ilustraban el artículo.

Vallejo no se sintió representado, le parecía más similar a un caballo, pero supo señalar que el escultor moderno había logrado hacer una creación nueva e independiente del original. Por ello, distinguió entre el parecido y el carácter en el retrato, siendo el

¹⁵⁷ César Vallejo (Santiago de Chuco, Perú, 1892-París, Francia, 1938).- Poeta peruano que colaboró en *Alfar y España*. Junto a Juan Larrea hizo *Favorables París poemas*, donde participo Juan Gris. Obtuvo una beca de estudios en España y realizó viajes a la capital en 1926, 1927 y 1930. Su estancia más prolongada fue en 1931 y 1932, cuando colaboró en *Ahora, Estampa y La voz*. Publicó en España tres libros: la segunda edición de *Trilce* (Madrid, CIAP, 1930), *Rusia en 1931, Reflexiones al pie del Kremlin* (Madrid, Ulises, 1931) y *El tungsteno* (Madrid, Cenit, 1931). Durante la guerra apoyó a la República y asistió al Congreso de Valencia en 1937. La Guerra civil le inspiró un libro que se publicó póstumamente, *España aparta de mí este cáliz* (Monserrat, ejército del Este, 1939) (Bonet, 1995:613-614).

último mucho más importante. Ambos son valores que se armonizan e integran en una lucha, y esto lo había conseguido realizar De Creeft en su busto (Vallejo, 1925b)¹⁵⁸. Fue precisamente este escultor quien presentó al poeta y a Pablo Picasso en la Galerie Rosenberg, donde exponía este último, en 1927. El pintor al parecer no fue muy cortés; debió tratarse de un simple saludo. Sin embargo, Vallejo se permitió calificarlo de genio.

Picasso, cuando le vi, llevaba hongo y su cara, un poco cínica y otro poco apretada en pasealianas facciones de domador de circo, pulcramente rasurada, me hizo doler el corazón. ¿Por qué? ¿Por su estriado gesto de saltimbanqui trágico? Por sus pómulos de héroe que ha tenido que ver de costado el sueño de sus vastas retinas (...) Picasso ha sacado de la nada, como en la creación católica del mundo, los mejores dibujos que artista alguno haya trazado en el mundo. El valor de ellos, su encanto inmarcesible (sic), vienen de su simplicidad calofriante. Picasso dibuja con un pulso tan torpe y tan trémulo de candor, que sus curvas parecen líneas hechas por un absurdo niño, en perfectos ejercicios escolares. Hasta Picasso no existió la línea curva. El quebrantó la recta, por la vez primera. Y en ese quebranto reposa el gozne funcional y arlequinesco de su estética (Vallejo, 1927a)¹⁵⁹.

En otro artículo, consideró a Picasso el pintor contemporáneo más relevante, que, junto a Juan Gris, había difundido el Cubismo. Vallejo destacó la importancia de la escuela cubista a partir de la Exposición Internacional de Arte Decorativo de 1925. El Cubismo había invadido el mundo cotidiano en el mobiliario, en la arquitectura, en el afiche y el teatro. Según el poeta, los responsables de esta irradiación del arte nuevo eran Picasso y Gris, con aportaciones de primer orden; también sabía que este último había pronunciado unas conferencias en la Sorbona. La difusión del Cubismo confirmaba su contenido humano y universal: según Vallejo, Gris manifestaba un sentimiento matemático del arte, por lo que *quedará como el pintor más representativo de nuestra época (Vallejo, 1928d)¹⁶⁰.*

¹⁵⁸ Una parte del artículo, concretamente su última página, fue incluida en su libro *El arte y la revolución* (Vallejo, 1973:65-66) con el título “Mi retrato a la luz del materialismo histórico”. Bonet ha señalado en su *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)* que el artículo fue publicado en *Sirio* (Bonet, 1995:613). Este artículo está publicado en la recopilación de la obra del peruano escrita en Europa entre 1923 a 1937, ver: (Vallejo, 2012:45-49).

¹⁵⁹ Artículo que forma parte de la recopilación de los escritos del poeta peruano en Europa, ver: (Vallejo, 2012:125-126).

¹⁶⁰ Artículo incluido en: (Vallejo, 2012:166-168).

El poeta peruano confirmó su apoyo al movimiento cubista al tratar el retorno al orden acontecido en París. El poeta pensó que la vuelta a las artes antiguas *era una prueba de que hubo un salto en el proceso de la técnica y que el espíritu retrocede y trata de reincorporarse al ritmo natural y continuado de la creación* (Vallejo, 1928b). Esta mirada fue tamizada por el filtro cubista, debido a que ya no asustaban los cubos de Braque, los negros de Gris o los círculos de Derain, que se habían incorporado a los afiches, los muebles, las telas, los techos, las vajillas, los pasteles y demás artículos que circulaban en París; Vallejo decía que:

La misma muerte de Juan Gris, acaecida recientemente, ha suscitado en la crítica homenajes elocuentes hacia la obra de quienes, como el gran muchacho muerto, han creado una pintura noble, seria y vital y no, como se creía hasta ayer, falsa, barroca, insignificante (...) Pero de qué razón se trata aquí? Menester es repetirlo. Se trata de una razón suprema, de la razón del hombre y no de los hombres. El artista es el depositario de esta razón. Cuando él crea una obra maestra, no lo hace por haberse divorciado de los demás hombres, sino de haberlos enfocado y sintetizado universalmente, es decir, por haber expresado al hombre (Vallejo, 1927b)¹⁶¹.

Ya en 1926 mencionó que el pseudo-sovietismo surrealista¹⁶² había abortado y se imponía un fascismo que esclavizaba el espíritu: *mi generación pide otra disciplina de la vida* (Vallejo, 1926)¹⁶³. Esta combinación de ideología política con praxis artística sería vital en su formulación del concepto de arte: para hacer una obra de arte hay que expresar a todos los hombres. Y fue precisamente este motivo el que lo distanció del grupo surrealista, al que calificó de farsante al haber asumido las ideas del comunismo sólo por pose y no por convicción, ya que en su opinión eran unos intelectuales anarquistas incurables. Para el poeta, los surrealistas, al salirse del comunismo, habían firmado su acta de defunción.

En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del superrealismo, fueron

¹⁶¹ Este artículo conforma la última recopilación de los escritos del poeta peruano en Europa (Vallejo, 2012:131-133).

¹⁶² Vallejo utilizó el término Superrealismo para referirse al Surrealismo; en lo que sigue utilizaremos el último término.

¹⁶³ Artículo incluido en: (Vallejo, 2012:79-74).

condensados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire. Basados sobre estas ideas del autor de Caligramas, los manifiestos superrealistas se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política (Vallejo, 1930)¹⁶⁴.

El apoyo de Vallejo al Cubismo y su rechazo al Surrealismo se refleja en su correspondencia con el pintor Carlos Quizpez Asín, que defendió los mismos argumentos en sus obras. En la carta de Vallejo del 7 de abril de 1925, enviada a Madrid, donde se encontraba el pintor, afirmaba *que cuantas veces se ofrece hacer recuento de las inteligencias peruanas, lo tengo a usted presente, en el aprecio que usted se merece* (Vallejo, 1925a).

En la crítica artística, Vallejo siguió apoyando a los artistas vinculados al Cubismo. Es el caso del pintor español Francisco Merenciano, que expuso en la Galerie Trotti de la Place Vendôme en París. Aunque la crítica francesa había destacado la tradición étnica y ancestral de la vida española presente en su obra (pintó al torero, la mujer de la mantilla, el ciego del pueblo), para Vallejo, que fuera el pintor de la raza no era crucial; lo trascendental radicaba en su exploración psicológica del alma humana. Además, dijo que los colores del pintor recordaban a los descubrimientos cubistas. El español estaba al otro lado *de la borrasca gótica o taurina de todos los españoles, que empiezan en el Greco y no acaban en Zuloaga* (Vallejo, 1928c). Según la revista, la obra del español era bastante conservadora y tenía muy poco de vanguardista, a excepción de *Retorno de la misa*, obra que planteaba una síntesis de sus elementos y una composición plana.

Para el poeta, el arte debía expresar la razón común¹⁶⁵ del hombre, y la dificultad estribaba en que el artista pudiera poseer un sentimiento capaz de expresar esta razón suprema. Buscó un arte comprometido, con una sensibilidad socialista presente no sólo en el proceso creativo de escribir o pintar, sino en todos los actos de la vida del artista, grandes y pequeños, internos y visibles, conscientes y subconscientes. *Esta y no otra es*

¹⁶⁴ Este artículo conforma la última recopilación de los escritos del poeta peruano en Europa, ver: (Vallejo, 2012:229-234).

¹⁶⁵ Vallejo entiende que el artista debe expresar una síntesis de la razón colectiva de cada individuo.

la ejecutoria de un artista socialista que lo sepan los desorientados colonos de Moscú en América (Vallejo, 1928e)¹⁶⁶.

Cossío del Pomar y Vallejo informaron desde París sobre el avance de los movimientos artísticos europeos, mientras en Lima se desarrollaba una opinión crítica que marcaría la década de los años veinte, la crítica de arte ejercida por José Carlos Mariátegui, que, además de ser leída en la prensa, tuvo un impacto definitivo en las artes plásticas, debido a su apoyo a José Sabogal y sus discípulos. Dicha crítica fue tan relevante como la realizada por Teófilo Castillo en la década anterior. La corriente hispanista propiciada por el carhuacino en los años veinte comenzó a lidiar con los conceptos de vanguardia artística, que Mariátegui había conocido directamente en Europa.

IV 2 C.-José Carlos Mariátegui y la vanguardia artística peruana

Según Mirko Lauer (1976), la vanguardia europea producida por la metrópoli y que se extendió a todo el sistema colonizado tuvo una base social. Sin embargo, se deben tener en cuenta los estratos sociales que la acogen y la legitiman. El autor asume el indigenismo como vanguardia, al poner como antecedente el *Condenado a la muerte* (1891) de José G. Otero y *Música incaica* (1915) del escultor José Manuel Huertas. Esto indica que la vanguardia siempre es precursora en términos estrictamente artísticos, pero nunca realmente en términos sociales, *siempre responde a fenómenos sociales en la base y en su mejor expresión suele ser el anuncio de lo que el resto de la comunidad aún no percibe* (Lauer, 1976:78-79). Identifica como fenómenos sociales de base tres hechos destacados que se producen entre 1921 y 1926. El primero fue el redescubrimiento del arte prehispánico; el segundo, la llegada del nacionalismo como

¹⁶⁶ Parte del artículo, en concreto las dos últimas páginas (Vallejo, 1928e), fue tomada por el autor para su libro *El Arte y la Revolución* (Vallejo, 1973:28-29). López Lenci refiere la importancia que Vallejo otorga al hombre socialista, que expresa su ideología también en su vida personal y cotidiana (López Lenci, 1999:82-83).

elemento central de la especulación cultural; y el último, la aparición de los ismos de la vanguardia europea.

Todos estos hechos estuvieron presentes desde los inicios del siglo XX: en 1906 el tema precolombino hizo su aparición en la obra de las pintoras del taller de Heeren; el nacionalismo fue central en la crítica y la pintura de Teófilo Castillo entre 1906 y 1920; y la información sobre las vanguardias artísticas, aunque burlona, comenzó a difundirse a partir de 1913. Con ello, los elementos que menciona el autor ya estaban presentes en el contexto local, aunque en los años veinte se desarrollaran con mayor amplitud. Los medios de prensa destacados por Lauer constituyeron la fuente de aprendizaje de los jóvenes artistas en las nuevas tendencias del arte contemporáneo¹⁶⁷.

Los ismos de la vanguardia europea ingresan a través de las páginas de las publicaciones, como parte de todo el nuevo proceso de vinculación de la cultura dominante con la de la metrópoli. Este proceso culminará en los 30 con la sustitución de buena parte de los contenidos artístico-literarios de diarios y revistas por contenidos relativos al cine y sus estrellas, y por el incremento del espacio concedido a los acontecimientos internacionales. En lo plástico, los artistas y el público entran en contacto con dadá, el surrealismo, el cubismo, el futurismo, y todas las otras tendencias de vanguardia aparecidas después de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo ninguna de ellas llega a prender propiamente entre nosotros. De esos años sólo Carlos Quizpez Asín y César Moro mantienen un nivel importante fuera del indigenismo en gestación, y en ambos casos estamos ante artistas con un contacto directo y personal con la vanguardia europea (Lauer, 1976:83).

En 1927, José Carlos Mariátegui consideró a Sabogal como el primer pintor peruano por la forma en que pintaba el tema indio, diferenciándolo de otros que cultivaban la misma línea.

Quien tenga mirada penetrante no podrá confundir jamás la profunda y austera versión que de los indios nos da Sabogal con la que nos dan tan superficiales explotadores de esta veta plástica, en la cual se ceba ahora hasta la pintura turística (Mariátegui, 1927b:10).

Sabogal intentó plasmar en el lienzo una construcción teórica, y con ello se alejó de propuestas realistas: su indio era una convención, el emblema de un grupo humano

¹⁶⁷ Esta afirmación coincide con la opinión de Yazmín López Lenci sobre las revistas andinas: los periódicos pequeños, las revistas y las hojas sueltas fueron de gran importancia para la construcción de lo que denomina *nuevos sujetos productores de bienes culturales* (López Lenci, 1999:20).

que había que resarcir del olvido y la explotación. Como dijo Mariátegui, era un *valor-signo* sacar al indio del ostracismo de la peruanidad donde se encontraba (Castrillón, 1993). Mariátegui definió el tipo de vanguardia que se desarrollaría en el país al poner como principal representante a Sabogal. El Mariátegui bohemio y modernista de la década de 1910 conocida como su *edad de piedra*, no era el ideólogo de diez años después. Sus experiencias se habían enriquecido con sus viajes a Italia, Francia y Alemania entre 1919 y 1923 y su participación en la conferencia socialista en Livorno (1921). En este momento, conoció al autor del manifiesto futurista, Filippo Marinetti (1876-1944), y finalmente regresó al Perú convertido en socialista (Antrobus, 1997:96).

La crítica de arte de los años veinte definió al *Indigenismo* como característico de la clase pequeño burguesa urbana, que asumía lo autóctono como una manera de legitimar sus propias aspiraciones. Mariátegui, al definir la literatura indigenista, indicó que ésta no era rigurosamente verista, pues tendía a idealizar y estilizar, lo que impedía que encontrara su propia alma. En definitiva, se trataba de una literatura de mestizos, y por tanto era indigenista y no indígena (Castrillón, 1993). Esto se aplica a la pintura y al proyecto mestizo de Sabogal a partir de 1925, donde tanto el elemento español como el indio son las bases de su propuesta artística (Villegas, 2008)¹⁶⁸. Para Lauer, no se ha tomado en consideración el aspecto hispánico de las pinturas de Sabogal, que presentó, tanto en su formación como en el aspecto ideológico, una sumatoria de lo peruano en ambas vertientes: lo español y lo indio.

¹⁶⁸ Tendrá una importancia fundamental el ensayo del mexicano José Vasconcelos *Raza Cósmica* (1925), que buscó definir la raza nueva como resultado de la fusión étnica de los opuestos. Pudo difundir sus ideas en los viajes que realizó en 1922 por Brasil, Argentina, Uruguay y Chile (López Lenci, 1999:153). Debemos añadir la contribución del mexicano Manuel Gamio en su ensayo *Forjando Patria* (1916), así como *Eurindia* (1924) del escritor argentino Ricardo Rojas (Villegas, 2008:57). El proyecto del mestizaje no tiene por tanto un origen andino, sino más bien mexicano, ya que en el contexto peruano el primer manifiesto del mestizaje, escrito por Uriel García, data de octubre de 1927, y se publicó en la revista cuzqueña *Kuntur* con el título de *El Nuevo Indio* (López Lenci, 1999:162). El proyecto mestizo asumido por Sabogal desde Lima (1925) responde a sus contactos previos con Argentina (1910-1918) y México (1923), más que a una vinculación con los proyectos vanguardistas surgidos en los Andes. Aunque su origen pueda ser exterior, el pintor se distanció pronto de estos referentes, al mostrar diferencias en la concepción y en los planteamientos propuestos. A excepción de Saturnino Herrán con su *Coatlícue transformada*, proyecto para el mural *Nuestros dioses* del Palacio de Bellas Artes de México, no existe en la plástica mexicana una correspondencia con las ideas de sus intelectuales sobre el mestizaje. Los muralistas mexicanos se centraron en tratar el indio y la revolución con un lenguaje vanguardista. En cambio, Sabogal vinculado al costumbrismo español, mostró en sus cuadros el mestizaje como propuesta artística, además de incidir en el estudio y valoración del arte popular enmarcado en un proceso histórico.

Se ha criticado mucho al indigenismo, su carácter de mera reacción al hispanismo, sin tomar en cuenta su realidad concreta y sus propias declaraciones respecto a su deseo de ser interpretado como una tendencia ideológica integral peruana. Por lo pronto, en el caso de la pintura, el indigenismo no es antihispanista, sino incluso es prohispanico, no sólo por sus orígenes formativos a través de la obra de Sabogal, sino también por su garcilacismo conciliador y su antieuropeísmo (Lauer, 1976:86).

Mariátegui, cuando ya era director de la revista peruana *Amauta* (1926-1932)¹⁶⁹, quiso distanciarse de los aspectos técnicos e inaugurar la crítica ideológica, y es precisamente esto lo que marca su interés por Sabogal¹⁷⁰. Esta mirada es la que ha primado en los estudios que se han realizado sobre el artista, en detrimento del análisis de los aspectos formales de su pintura¹⁷¹. En un primer momento, la propuesta de Mariátegui fue favorable a las vanguardias y las consideró un movimiento renovador y revolucionario. Sin embargo, su recepción de las mismas cambió y empezó a verlas como el reflejo de la situación decadente de la sociedad europea¹⁷². Recién llegado de su viaje de tres años por Europa, *Variedades* entrevistó a Mariátegui y le preguntó sobre la decadencia del viejo continente, a lo que el intelectual respondió:

¹⁶⁹ Entre los escritores españoles que colaboraron con la revista peruana están Juan Andrade, Luis Araquistáin, Cansinos, Chabás, Correa Calderón, Gafias, Gash, Giménez Caballero y Rivas Panedas. También participaron peruanos residentes en España como Xavier Abril, Armando Bazán, César Falcón, Félix de Valle y César Vallejo (Bonet, 1995:49).

¹⁷⁰ *Envuelve con la idea al artista y su obra, dejando fuera una parte importante de la explicación del fenómeno artístico* (Castrillón, 1993).

¹⁷¹ Desde temprano, la crítica principal se centró en la mirada localista y en la ausencia de las vanguardias artísticas europeas en sus obras. Era un pintor de tipos, ajeno al arte moderno y por tanto deficiente: estos fueron los calificativos que le dedicaron José María Pereyra (Pereira, 1942) y su discípulo Juan Ríos (Ríos, 1946) en los años cuarenta. Aunque esta crítica era preferentemente formalista, esto cambió en los setenta, cuando tomaron el relevo los aspectos ideológicos, constituyendo la principal preocupación de quienes lo han estudiado. Las pinturas de Sabogal son un pretexto para desarrollar un discurso en torno a lo que representan: lo indio en el Perú, con sus taras y limitaciones ajenas a los propios cuadros y sus evoluciones formales, sus influencias y vinculaciones con otros artistas. La pregunta obligada era si sabía representar al indio. Esta cuestión fue abordada por Mirko Lauer desde una perspectiva socialista, llegando a reclamarle al artista una obra de denuncia, al igual que la de sus pares mexicanos (Lauer, 1976). En los años noventa, por un lado Natalia Majluf analizó la pintura de Sabogal poniéndola en una posición dicotómica: opuso lo criollo limeño, visto desde Lima por Teófilo Castillo, a lo indio andino, representado en Cuzco por la propuesta de Sabogal, a partir de la comparación entre los artistas peruanos y los mexicanos (Majluf, 1994). Por otro lado, Antrobus recriminó a la crítica contemporánea a Sabogal que sólo incidiera en los aspectos formales y no en los ideológicos que implicaba la construcción del proyecto indigenista (Antrobus, 1997). En una investigación anterior, hemos analizado la postura ideológica de Sabogal en torno al proyecto peruano de mestizaje del Instituto de Arte Peruano (Villegas, 2008).

¹⁷² En la década de los años treinta, Mariátegui participó en la revista española *Bolívar* con un artículo titulado *Arte, revolución y decadencia* que se publicó en mayo de 1930 (Brihuega, 1981:314). Éste había sido publicado cuatro años antes en el número 3 de la revista limeña *Amauta*, de noviembre de 1926 (Schwartz, 1991:468) y después en el número 2 de la revista *Nueva Era* de Barcelona, en noviembre de 1930. También fue publicado en *Variedades* con un título distinto, *Figuras y aspectos de la vida de Mundial. Tópicos del arte moderno*, sustituyendo los inicios con otras frases (Mariátegui, 1927c). Además, fue publicado en *El Artista y la época* (1959), libro del que tomamos su décimo cuarta edición como referencia (Mariátegui, 1990:18-22).

Sí. Pero la decadencia de Europa, junto con la suerte de Londres, Berlín y París, se está jugando la suerte de Nueva York y Buenos Aires. En Europa se elabora la nueva civilización. América tiene un rol secundario en esta etapa de la historia humana (“Instantáneas...”, 1923b).

Conviene analizar a fondo el desarrollo de su propuesta artística en torno a las vanguardias artísticas desde su retorno al Perú en 1923. Cuando en *Variedades* se le preguntó sobre las nuevas orientaciones del arte en Europa respondió que *la crisis mundial no es sólo política, económica y filosófica. Es también una crisis artística, no hay sino recherches. La época es revolucionaria. Más que una época de creación es una época de destrucción* (“Instantáneas...”, 1923b)¹⁷³. Una de sus primeras aportaciones fue el artículo de 1924 sobre el Futurismo italiano, publicado en *Variedades*, donde subrayó que, en lugar de edificar un arte nuevo, el objetivo de los futuristas fue destruir el arte viejo. El Futurismo aspiraba a convertirse en un movimiento de renovación artística, pero también política: Mariátegui menciona cómo, en octubre de 1913, los futuristas publicaron un programa político limitado a Italia que pretendía hacer una campaña imperialista en el exterior y otra interna, de corte antisocialista y anticlerical. Ahí radicó su crítica al movimiento, pues *su programa en suma, no era revolucionario sino reaccionario. No era futurista, sino pasadista (...) políticamente el futurismo ha sido absorbido por el fascismo* (Mariátegui, 1924a:156-158)¹⁷⁴.

Pero si el Futurismo había sido un desengaño al terminar unido al fascismo y por tanto al orden establecido por el poder hegemónico, ¿qué pasaba con el Postimpresionismo y el Cubismo? Al referirse a ellos, Mariátegui dio a entender que se manifestaron como investigaciones formales al constituir vías, rumbos, exploraciones y síntomas de la decadencia de la sociedad burguesa. Así, el proceso del arte

¹⁷³ La opinión de Mariátegui sobre la crisis del arte del período era compartida por críticos como Juan de la Encina. En la Exposición Internacional de Pintura y Escultura de Bilbao (1919), el crítico español afirmó que no veía obras de hoy y menos del futuro. Así reconocía que las obras eran de tiempos pretéritos debido a la crisis que sufría la sociedad contemporánea; al respecto nos dice: *Todo presente, tal vez mucho pasado, pasado, no por calidad, sino por el tiempo. El momento es de lo más crítico (...) El arte, como la sociedad actual pasa por la más tremenda de las crisis.* Ver: González de Durana, Javier, “Claves artísticas y políticas para una modernidad frustrada en el País vasco, 1886-1919”, (Jiménez Burillo, 2008:84).

¹⁷⁴ El primer artículo de Mariátegui sobre el Futurismo italiano fue escrito con el título de *Aspectos viejos y nuevos del futurismo* para *El Tiempo* (Lima, 3 de agosto de 1921). Fue reproducido en *El artista y su época* (1959). El artículo titulado *Figuras y aspectos de la vida de Mundial Marinetti y el futurismo*, publicado en *Variedades* el 19 de enero de 1924, fue incluido en *La Escena Contemporánea* (Mariátegui, 1990:56).

contemporáneo fue coherente, lógico y orgánico bajo una apariencia desordenada y anárquica. Al Impresionismo, de orientación realista, que había dado primacía al color y la luz sobre la línea, le siguió el Cubismo, que, como reacción contra la vaguedad y la incorporeidad de las formas impresionistas, se preocupó de las formas y los planos. Además señaló que el Postimpresionismo rectificó al Impresionismo al otorgarle a la línea la misma categoría plástica que al color, volviéndose sintética. Sin embargo, estos no eran en esencia los movimientos de vanguardia más destacados para él, sino que su carácter revolucionario le hizo decir que *el arte de vanguardia ultraísta y extremista no es el post-impresionismo. Es el expresionismo y el dadaísmo* (Mariátegui, 1924b)¹⁷⁵.

Para Mariátegui, el Expresionismo y el Dadaísmo eran las escuelas ultramodernas. El Dadaísmo era fundamentalmente humorista, se complacía en la incoherencia y el desorden, pero era también el síntoma de una civilización que se disuelve y decae, de ahí el eslogan el arte es deporte, pues se había vuelto un juego. Entendía el Expresionismo por oposición al Impresionismo, ya que el primero había buscado un mundo subjetivo y así se desplazó el eje del arte del objeto representado al sujeto que lo pinta. El Dadaísmo erosionó toda servidumbre del arte a la inteligencia, ya que para el peruano *el arte, a causa de la influencia del período racionalista, llegó a este siglo demasiado intelectualizado. Y el arte no debe ser pensamiento, sino sentimiento* (Mariátegui, 1924c)¹⁷⁶.

Cuando estuvo en Alemania, a principios de 1923, visitó la Galerie *Der Sturm* de Herwarth Walden (seudónimo de George Lewin), una de las colecciones más completas de pintura moderna. Allí pudo contemplar obras de Archipenko, Boccioni, Carrá, Marc Chagall, Max Ernst, Albert Gleizes, Kandinsky, Paul Klee, Kokoschka, Fernand Léger, Gino Severini y Franz Marc. También tuvo oportunidad de conocer su revista, también llamada *Der Sturm*, que, en palabras del intelectual peruano, era un puesto de observación práctica y un instrumento de elaboración teórica. Uno de los aspectos que contribuyó a que Mariátegui comulgara con las ideas de Walden fue su posición de

¹⁷⁵ El artículo fue reproducido en *El artista y su época*, aunque se omite el último párrafo (Mariátegui, 1990:60-64).

¹⁷⁶ Publicado en *El artista y su época*, aunque el autor suprimió los dos primeros párrafos (Mariátegui, 1990:64-69).

extrema izquierda y su espíritu revolucionario. Además observó que pedía a la obra de arte una disciplina alimentada por móviles sociales (Mariátegui, 1927a)¹⁷⁷.

En el comentario crítico que hizo sobre la obra del dibujante alemán George Grosz manifestó de manera clara su preferencia por el contenido de las obras sobre las propuestas formales de los movimientos de vanguardia:

Es esto lo que da profundidad a su realismo (Grosz) la mayor parte de los expresionistas, de los futuristas, de los cubistas, de los super-realistas (sic), etc., se debaten en una búsqueda exasperada y estéril que los conduce a las más bizarras e inútiles aventuras. Su alma está vacía; su vida está desierta. Les falta un mito, un sentimiento, una mística, capaces de fecundar su obra y su inspiración. Les preocupa el instrumento; no les preocupa el fin. Una vez hallado, el instrumento no les sirve sino para inventar una nueva escuela. Grosz es un poco super-realista, un poco dadaísta, un poco futurista. Pero a ninguna de estas escuelas -en ninguna de las cuales su genio se deja encasillar- le debe los ingredientes espirituales, los elementos superiores de su arte (Mariátegui, 1925b).

Grosz se burlaba de la Alemania imperial y burguesa. Sus dibujos desnudaban el alma de los *junckers*, los banqueros, los rentistas, y plasmaban la decadencia espiritual, la miseria de una casta agotada y decrepita. Odiaba las instituciones y las clases sociales que éstas representaban, y confiaba en que algún día desaparecerían. Mariátegui decía que no era un caricaturista, sino un superrealista (Mariátegui, 1925b).

El intelectual peruano apoyó al grupo surrealista¹⁷⁸, que él consideraba heredero de dadá. Al tratarse de un movimiento internacional politizado, le tocó posicionarse a favor de la revolución social, es decir, incorporarse al comunismo. Definió el movimiento como:

Automatismo psíquico puro, por el cual nos proponemos expresar sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otro modo, el funcionamiento real de pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercitado por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral (Mariátegui, 1926)¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Publicado en *El artista y su época* (Mariátegui, 1990:79-81).

¹⁷⁸ Mariátegui denominó al grupo como superrealistas. Otros autores, como dice López Lenci, los llamaron suprealistas o sobrealistas (López Lenci, 1999:98). En adelante, utilizaremos Surrealismo para todos aquellos términos antes mencionados.

¹⁷⁹ Reproducido en *El artista y su época*, se puede ver su ensayo sobre El grupo Clarté en *La Escena Contemporánea* (Mariátegui, 1990:42-45).

Estableció etapas en el desarrollo del movimiento: dadá constituía la época de su infancia, y el Surrealismo, unido al comunismo, significó su edad adulta (Mariátegui, 1930b)¹⁸⁰. Entre los artículos escritos sobre vanguardias artísticas, ningún movimiento mereció más referencias por parte del director de *Amauta*¹⁸¹ que el Surrealismo: no sólo le dedicó páginas en *Variedades*, sino también en *Amauta*, *Mundial* y *Perricholi*. López Lenci ha mencionado que estos escritos coinciden con el período de madurez de *Amauta*, cuando propone un proyecto original americano. En este contexto debe ser entendida la importancia que le otorgó Mariátegui al grupo surrealista (López Lenci, 1999:100). Para él, ninguno de los movimientos literarios o artísticos de vanguardia en Europa había tenido la significación ni el contenido histórico del Surrealismo, aunque valoró que también el Futurismo había nacido como una propuesta artística y política, aunque terminara siendo absorbido por el fascismo. Para él, la adscripción del Surrealismo al programa marxista de la revolución proletaria no era comparable a lo que había sucedido con el Futurismo, ya que los surrealistas no habían subordinado la política a las reglas y gustos del arte. Su derecho al disparate, al subjetivismo absoluto quedaba en el ámbito del arte, para todo lo demás demostraban cordura (Mariátegui, 1930b).

Estas ideas sobre el Surrealismo tuvieron respuesta en un artículo, *Desde París Autopsia del surrealismo*, publicado en *Variedades* por César Vallejo, donde éste puntualizaba que arte y política no tenían que estar separados; el proceder de los surrealistas estaba en perpetuo divorcio con las grandes directivas marxistas, pues sus obras no reflejaban su adhesión al movimiento. No comprendieron ni practicaron el verdadero y único espíritu revolucionario de aquellos tiempos, el marxismo, de manera que para Vallejo eran en realidad intelectuales anarquistas.

Los superrealistas, burlando la ley del devenir vital, se academizaron, repito en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederla y superarla con formas realmente revolucionarias, es decir destructivo-constructivas. Cada superrealista hizo lo que le vino en gana... el rol de los escritores no está en suscitar crisis morales e intelectuales más o menos graves o generales, es decir, en hacer la

¹⁸⁰ Ver: (Mariátegui, 1990:45-52). Aquí hemos tenido en cuenta los dos artículos de Mariátegui escritos el 19 de febrero y el 5 de marzo (Mariátegui, 1930b y c).

¹⁸¹ Escribió otro artículo vinculado con el Surrealismo cuando André Breton publicó *Nadja*, donde aborda el descubrimiento de la recreación de la realidad y comenta la importancia del realismo mágico (Mariátegui, 1930a); ver: *El artista y la época* (Mariátegui, 1990:178-182).

revolución por arriba, sino, al contrario, en hacerla por abajo. Breton olvida que no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus crisis de conciencia... Sólo que estas mismas apreciaciones sobre Breton, pueden ser aplicadas a todos los surrealistas sin excepción, y a la propia escuela difunta... el fondo histórico del surrealismo es casi nulo, desde cualquier respecto (sic) que se le examine (Vallejo, 1930)¹⁸².

Mientras que Mariátegui separó el camino del arte y la política, otorgando una mayor importancia a esta última, Vallejo exigió en el arte una práctica política, es decir, el artista debía expresar sus ideas políticas en su obra. Ahí radicaba la diferencia en la interpretación del Surrealismo que hacían ambos intelectuales. Las críticas que suscitó el segundo manifiesto surrealista, publicado por Breton en 1930, hizo que Mariátegui reformulara sus ideas sobre este grupo. Consideró que lo mejor del manifiesto era la filiación que establecía entre el movimiento romántico y la revolución surrealista, pero le recriminó que el texto estuviera lleno de *frases de gusto dadaísta una entonación infantil que en el punto a que ha llegado históricamente este movimiento, como experiencia e indagación, no es ya posible excusarle* (Mariátegui, 1930c).

Tanto para Mariátegui como para Vallejo, las vanguardias eran un fenómeno que debía ir acompañado de una revolución social y política. Por esta razón, Mariátegui criticó la postura de Huidobro, que defendía una estética no política.

Yo no la concebiría en un poeta ultraísta, si creyese a los poetas ultraístas en grado de discurrir sobre política, economía o religión (...) Pero el caso es que la política, para quienes la sentimos elevada a la categoría de una religión, como dice Unamuno, es la trama misma de la historia (Mariátegui, 1927c).

Alfredo Rebaza Acosta rechazó esta mezcla de ideas políticas y artísticas. Según el autor, la contaminación política de la esfera artística se produjo como consecuencia de los cambios que hubo en materia política y sociológica después de la Gran Guerra. A la pregunta de si era posible transformar el arte, respondía que no. Aunque entre los intelectuales que compartían sus ideas en contra de la renovación del arte citaba a Vallejo, Mariátegui y Miguel Ángel Urquieta, su posición resulta más afín al

¹⁸² El artículo, a excepción del último párrafo, fue reproducido en el libro de Vallejo *El arte y la revolución* (Vallejo, 1973:72-79).

pensamiento conservador de Cossío del Pomar o de Alberto Guillén que a los antes mencionados por su defensa de los valores inmutables e universales del arte.

-Ved- dirán cogiendo un lienzo futurista o un ensayo cubista de nuestros días- así creyeron estos pobres hombres que iba a ser el Arte. ¡Cuán equivocados estuvieron! ¡Cuán equivocados! El cubismo es la exaltación máxima de la línea recta, esta es de por sí estéril y muerta. El cubismo es técnica esto es lo que informa el arte actual. Y todo es cuestión de moda. (...) Si quieres hacer un arte de grupo limitado, no un arte ancho como el que hizo Dios en la naturaleza obra cumbre de todas las obras artísticas habidas y por haber. El arte antes que el cerebro debe tocar el corazón (...) el futurismo, el cubismo, el vanguardismo, no son sino epidérmicos ensayos de cristalización (Rebaza Acosta, 1928).

Cuando a Sabogal le preguntaron en *Variedades* sobre las nuevas tendencias pictóricas respondió que *no hay tendencias, sólo hay buena pintura. Hoy contamos con grandes artistas que no son casi siempre los que la prensa consagra* (“Instantáneas Breves...”, 1923c). Aseguraba que no prefería ninguna escuela de pintura en especial, aunque, de tener que hacerlo, elegiría la escuela flamenca y la italiana que engendró el Renacimiento. Entre sus pintores favoritos estaban Tiziano, El Greco, el divino Morales, Goya y Diego Rivera (“Instantáneas Breves...”, 1923c). Todo lo mencionado indica un gusto bastante conservador, en consonancia con sus pensamientos estéticos. Por tanto, cabe preguntarse cómo Mariátegui, concededor de las vanguardias artísticas, pudo avalar la obra pictórica de José Sabogal –que de alguna manera representaba formalmente un costumbrismo pre-vanguardista¹⁸³–, hasta el punto de considerarlo el primer pintor peruano.

La respuesta está en los textos del intelectual, publicados en las revistas, que se ha tratado líneas atrás. Las pinturas de Sabogal fueron consideradas por él como *valor-signo*, donde la imagen representada era más importante que los aspectos formales de la obra. En su artículo sobre los tópicos del arte moderno, precisó que no todo arte nuevo es revolucionario ni verdaderamente nuevo. No sólo se trataba de traer una técnica

¹⁸³ Alberto Hidalgo en una carta dirigida a Mariátegui el 21 de diciembre de 1928, criticó el apoyo que éste daba a la obra de Sabogal. Lo acusó de ser su guía y de dirigir sus erróneos desaciertos, como el completo fracaso del pintor peruano en Buenos Aires, que desmintió las esperanzas del crítico, que hasta ese momento estaba convencido de que Argentina sería el territorio más proclive a reconocer el talento del pintor peruano (Melis, 2001:110- 111). Las exposiciones en Buenos Aires de Pantigoso (1924) y Morey (1925), unidos por un lenguaje moderno de temática andina, probaron la cercanía del público bonaerense con el gusto moderno. Por ello, la obra de Sabogal no podía tener buena acogida, cuyo lenguaje formal presentaba rastros de Zuloaga, que había expuesto ya en 1910 en el Centenario Argentino.

nueva: *Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también* (Mariátegui, 1927c). La revolución artística no podía recaer únicamente en las conquistas formales¹⁸⁴.

La decadencia de la civilización capitalista se reflejaba en la disolución de su arte. Las nuevas corrientes (Cubismo, Dadaísmo y Expresionismo) eran fuerzas centrípetas que anunciaban una reconstrucción, cada una traía un nuevo principio. Los artistas no podían abstraerse de la política, como los futuristas rusos adheridos al comunismo o los italianos al fascismo. Acusó al filósofo español Ortega y Gasset del equívoco sobre el arte nuevo, por no haber distinguido entre escuelas y tendencias y haber tomado como rasgos de la revolución los que corresponden a la decadencia del arte. Estas falsas premisas habían conducido al filósofo español a decir que la nueva inspiración era cómica. Mariátegui terminaba su artículo diciendo que *el porvenir se reirá de la bienaventurada estupidez con que algunos críticos de su tiempo los llamaron nuevos y hasta revolucionarios* (Mariátegui, 1927c).

En resumen, podemos afirmar que entre los movimientos vanguardistas ni el Postimpresionismo, ni el Cubismo, ni el Dadaísmo fueron relevantes para el pensador peruano, que los consideró síntomas de la decadencia de la sociedad capitalista. Sólo el Expresionismo y el Surrealismo constituyeron movimientos revolucionarios, expresión de los cambios de la sociedad burguesa, ya que estaban vinculados al marxismo. El Futurismo se quedó en el camino al afiliarse al fascismo. La preeminencia del posicionamiento social y político sobre un argumento meramente formal es vital para entender la interpretación que hizo Mariátegui de la obra de Sabogal; en este aspecto, tiene más peso el ideólogo social y político que el esteta. Coincidimos con María Candelaria Hernández en su defensa de la tesis de que Mariátegui valoró en Sabogal el contenido ideológico, la entraña americanista (Hernández, 2001:46).

¹⁸⁴ López Lenci menciona cómo Mariátegui advirtió el equívoco de la nueva generación al identificar nueva técnica con un nuevo arte. Denunció este espejismo en *Arte, Revolución y Decadencia*, publicado en *Amauta* en noviembre de 1926 (López Lenci, 1999:80).

En el Perú, las vanguardias fueron vistas como un síntoma de la decadencia de la sociedad europea. En el contexto local peruano se dio un vanguardismo en el tema, pero no en el lenguaje formal. La ruptura con los temas académicos de los pintores emigrados del siglo XIX favoreció el desarrollo de la temática andina, aunque ésta repetía esquemas muy conservadores, basados en la obra de Ignacio Zuloaga. Si se analizan los años previos a la exposición de Sabogal en Brandes, se aprecia que la actitud de los críticos locales frente a las vanguardias era de desconcierto, y que las asociaron a la decadencia que sufría Europa como consecuencia de la Gran Guerra. Este juicio se mantuvo en el contexto local como una constante, a pesar de contar con algunas exposiciones que apostaron por la modernidad.

La vanguardia peruana representada por la obra de Sabogal se manifestó no en el terreno temático, sino en el carácter revolucionario de su proyecto ideológico, que tuvo que enfrentarse a una sociedad conservadora como la peruana. Mariátegui ya había aceptado y apoyado que los surrealistas diferenciaron su posición política de la artística, y lo mismo debió pasar con Sabogal y su grupo. Sabogal no sólo intervino en el cambio de nombre de *Amauta*¹⁸⁵, sino que él y sus discípulos colaboraron en la revista, tanto con la ilustración gráfica y como con la redacción de artículos. La propuesta de un proyecto de arte mestizo, presente en la obra de Sabogal y fundamentado en las páginas de *Amauta* a través de la ilustración gráfica y los escritos, debió de convencer a Mariátegui de la importancia del movimiento.

La idea de un Perú integral, aunando su vertiente española e india, fue un proyecto que asumió el intelectual peruano y que fue compartido por Sabogal en el terreno artístico. En los inicios de esta etapa, se le preguntó a Sabogal sobre la posibilidad de un arte genuinamente peruano y este respondió que *sí, aunque muy difícilmente, porque el país está empeñado en descaracterizarse* (sic). *Tiene estilo propio en los Andes y allí podría surgir el arte peruano si es que los quechuas se salvan de la influencia yanqui y europea* (“Instantáneas breves...”, 1923c). La sierra es el gran refugio de lo peruano y en ello basará su propuesta de los años siguientes. En la

¹⁸⁵ Hacia 1925, *Varietades* preguntó a Mariátegui qué preparaba y éste respondió: *Vuelvo a un querido proyecto detenido por mi enfermedad: la publicación de una revista crítica Vanguardia. Revista de los escritores y artistas de vanguardia del Perú y de hispano América* (“Nuestras encuestas...”, 1925).

polémica que mantuvo con Luis Alberto Sánchez, Mariátegui afirmó que no debían llamarle ni socialista ni indigenista ni nacionalista; en sus propias palabras:

Confieso haber llegado a la comprensión, al entendimiento del valor y el sentido de lo indígena, en nuestro tiempo, no por el camino de la erudición libresca, ni la intuición estética, ni siquiera de la especulación teórica, sino por el camino -a la vez intelectual, sentimental y práctico- del socialismo (Mariátegui, 1927d:37).

He constatado la dualidad nacida de la conquista para afirmar la necesidad histórica de resolverla. No es mi ideal el Perú colonial, ni el Perú incaico sino un Perú integral... (Mariátegui, 1927e:38).

Sabogal, en lugar de seguir los movimientos de vanguardia europeos, inició una búsqueda introspectiva del verdadero arte peruano, cuya expresión más auténtica residía en el arte popular (Villegas, 2008), donde prevalecía la importancia del proyecto mestizo sobre la cuestión de su pertenencia o no a las vanguardias europeas. La propuesta de Sabogal no se dio en el terreno formal, sino en su búsqueda de crear un arte propiamente peruano a partir del legado virreinal y aborígen. Jorge Falcón señaló que tanto Mariátegui como Sabogal, vinculados a la revista *Amauta*, llevaron a cabo un proyecto ideológico con el que buscaban “peruanizar a los peruanos”, crear una conciencia nacional, sin ser ninguno de ellos indigenista ni inventar un ismo en el sentido formalista de la palabra (Falcón, 1986:29). Siguiendo a Mariátegui, podemos decir que el arte vanguardista era en esencia revolucionario, pues generalmente estaba acompañado de una revolución social y política, como había pasado con el Futurismo italiano y ruso, el Expresionismo alemán y el Muralismo mexicano: los cambios políticos y sociales habían producido un arte revolucionario. En el Perú, la revolución había comenzado en el terreno intelectual y artístico, aunque no tuvo consecuencias en la realidad social ni política. Tanto Mariátegui como Sabogal buscaron subvertir los esquemas sociales constituidos, pero su prédica no traspasó la esfera intelectual; así lo ha expresado Jorge Falcón:

He afirmado que Mariátegui fue un revolucionario que usó como herramienta de trabajo su oficio intelectual de escritor. En Mariátegui lo revolucionario se hace doctrinariamente sustantivo al orientar su vida y obra en la unidad de teoría y práctica. El pintor Sabogal es revolucionario en su posición e interpretación nacionales. La elevación de la conciencia nacional -peruanicemos al Perú- es para Mariátegui de un contenido político: para Sabogal es afirmación de la obra del hombre en su espacio ante la realidad de su tiempo coinciden en un punto: son revolucionarios por rechazar lo estatuido y caduco en la esfera de acción de cada uno (Falcón, 1986:30).

Añade que, a diferencia de la Revolución mexicana, que tuvo su cuna en una transformación de las estructuras del país, en el Perú no hubo ningún hecho social que justificara un cambio de contenido en el arte. Aunque, para Falcón, Sabogal sí fue revolucionario en su pintura y su revalorización del arte popular: *Al fin y al cabo, revolucionar es cambiar el fondo de los hechos: la estructura de las formas constituidas* (Falcón, 1986:31-33). Fue un proceso inverso al que hubo en Europa y México, donde a la revolución social y política siguió un cambio en el arte, la aparición de las vanguardias. El cambio político y artístico liderado en el Perú por Mariátegui y Sabogal, aunque pretendía ser un preludio a la revolución social, sólo se quedó en el terreno de lo intelectual.

También presenta un aspecto formal cercano al arte de vanguardia la producción gráfica de Sabogal y sus discípulos, esto es los grabados xilográficos, en técnica expresionista, que dieron un matiz distinto a las composiciones de lo andino. Curiosamente, estas obras fueron mucho más criticadas por incluir la deformación del indio, lo que establecía un paralelismo con la deformación que se le achacaba al arte vanguardista europeo, por oposición al clásico. La oligarquía limeña y los intelectuales criollos que censuraron la propuesta de Sabogal eran eminentemente racistas y basaron sus juicios de valor en los cánones de la belleza griega del arte occidental. Su sesgada mirada impidió que valoraran otras realidades que no compartían ese canon; así Sabogal y su grupo obtuvieron el calificativo de *indigenistas*. Este término es cuestionable porque su origen peyorativo no refleja el proyecto ideológico artístico de Sabogal y su grupo, sino únicamente la mirada incómoda de un sector social.

Capítulo V: Sabogal, Pantigoso y Quizpez Asín: propuestas distintas de pintura peruana en la década de los años veinte

V.1.- José Sabogal y la pintura de Ignacio Zuloaga y Hermenegildo Anglada-Camarasa

En el año 1919, la muestra *Impresiones del Ccoscco*, realizada en la casa Brandes de la ciudad de Lima, propició el surgimiento del vanguardismo local. El expositor era el joven artista José Sabogal Diéguez¹⁸⁶, que había sido estudiante en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires entre 1910 y 1916 y había ejercido como profesor de dibujo en la provincia de Jujuy en el período 1916-17. Años antes, entre 1908 y 1909, había viajado por España, Italia y Marruecos. Sabogal regresó al Perú atravesando el sur andino, pasando por Bolivia, para luego establecerse seis meses en Cuzco. El arte de esta ciudad era el que mayoritariamente se exponía en Lima, junto con algunas pinturas realizadas en Jujuy y en la propia capital peruana. En la muestra realizada entre el 15 y el 20 de julio, se exhibieron treinta y siete obras, entre óleos, caricaturas y dibujos, y un cuadro del pintor catalán Hermen Anglada-Camarasa, que subrayaba la modernidad de las obras expuestas. Luis E. Valcárcel describió el color de las obras como chillón, en tonalidades verdes y violetas (Valcárcel, 1919:2). El trazo fuerte y el recargamiento de la paleta marcó para la época una ruptura con el preciosismo técnico, el luminismo y colorismo de Mariano Fortuny, pintor español que años antes había influenciado la obra de Teófilo Castillo y Daniel Hernández¹⁸⁷ (Villegas, 2008).

¹⁸⁶ Es importante destacar un aspecto de la biografía del pintor, lo dicho por Andrés Zevallos acerca del origen español de la familia Sabogal: *Sus antepasados procedían de las costas del Cantábrico español, trayendo en su apellido reminiscencias de tradición marinera, pues Sabogal, así sin mayúscula, es el nombre de una red que en aquella región sirve para pescar sábalos, llamados también sabogas Recién llegados a tierras norteñas del Perú, los Sabogal se establecieron en Ichocán, pintoresco y pequeño pueblo de clima muy saludable, ubicado en el lomo de un contrafuerte de superficie ondulada, a horcajadas entre los valles de San Marcos y Condebamba* (Zevallos, 1991:7). Estudios biográficos sobre el pintor José Sabogal que merecen destacarse son: (Falcón, 1988) y (Torres Bohl, 1989). Además la obra artística del pintor vinculada al tema del indio se puede ver en: (Lauer, 1997).

¹⁸⁷ La obra de Hernández y la de Castillo derivaban en sus recursos técnicos de la de Mariano Fortuny y por tanto también estaban vinculados a la escuela valenciana de pintura, que tenía como máximo representante a Joaquín Sorolla. F. Javier Pérez Rojas ha estudiado la importancia de la influencia de Fortuny en la escuela valenciana durante las tres últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX (Pérez Rojas, 2000:11-47).

Tanto Castillo como Sabogal habían viajado a España en 1908, pero el primero se había dedicado a pintar jardines e interiores de España asociados con Lima, apoyándose en el peso de la historia, ya que el arte mudéjar constituía un símbolo representativo de la capital peruana. Siguiendo los pasos de Mariano Fortuny, Castillo había hecho una pintura de evocación de otros tiempos, incorporando en sus cuadros a personajes ambientados en el siglo XVIII. El caso de Sabogal sería distinto: treinta y un años más joven, sintió predilección por los cuatrocentistas florentinos. En una ocasión dijo: *Es posible que esta, mi devoción por los cuatrocentistas (...) tan claros, libres y sinceros me librara de caer en mi mocedad, en los estertores del impresionismo, entonces de moda* (Wiesse, 1957:14). A esto se debe agregar el fuerte vínculo existente entre Argentina y España durante el período de formación del artista, que tuvo la posibilidad de ver en 1910 las pinturas de Ignacio Zuloaga¹⁸⁸ (1870-1945) y Hermen Anglada-Camarasa (1872-1959) en la Exposición Internacional del Centenario en Buenos Aires (Antrobus, 1997:46). El comisario de la muestra, que constó de doscientas sesenta obras, fue el sevillano Gonzalo Bilbao. En esta exhibición, el vasco presentó treinta y seis cuadros, entre ellos *Las brujas de San Millán*, *El Enano Gregorio el Botero*, *Carmen*, *Campesinos de Gandia* y *La vuelta de la vendimia*¹⁸⁹. Los participantes más destacados fueron Ramón Casas, Fernando Álvarez de Sotomayor, José María López Mezquita, Anglada-Camarasa y Joaquín Mir; los dos últimos influyeron enormemente en los jóvenes pintores argentinos (Gutiérrez, 2003:140-142).



Fig.62: Hermen Anglada-Camarasa, *Campesinos de Gandia*, (1909), óleo sobre lienzo, 240 x 303.5 cm, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

¹⁸⁸ Para revisar un estudio reciente de la obra del pintor vasco ver: (Suárez Zuloaga y Docourau, 1990).

¹⁸⁹ Pintura fechada en 1906 fue producto de una controversia ya que el señor Muller al conocerse el fallecimiento del pintor quiso comprarla. No obstante, la noticia se refería a la defunción del padre del artista. Una vez conocido el mal entendido desistió de la compra, pero el agente no haciendo caso de lo dicho por el pintor entró en pleito. Finalmente fue comprada por la Comisión Nacional de Bellas Artes para el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires (Glusberg y otros, 1994:156). La pintura muestra la influencia de Velázquez en la obra de Zuloaga por su eminente realismo.

Pero la obra más significativa para el joven pintor peruano fue *Campesinos de Gandía* (1909) de Anglada-Camarasa, obra ganadora del gran premio de la Exposición de Buenos Aires y exhibida con el título de *Valencia* (Fontbona, 2006:109). El pintor catalán no escogió su primera etapa parisina, aquella que había tenido correspondencia artística con el pintor peruano Carlos Baca Flor, sino que en Buenos Aires optó por mostrar un cuadro que constituía una mezcla entre modernidad, por el manejo del color y el trazo, y tradición, con un tema basado en las costumbres de los pobladores de Valencia representados con sus trajes típicos (Fig.62)¹⁹⁰. Esto debió causar un gran impacto en el aprendizaje del joven Sabogal y condicionar la propuesta artística de su obra posterior.

Sabogal presentó en su obra una derivación del costumbrismo español adaptado a los tipos peruanos, tanto de la costa como de la sierra, durante la segunda década del siglo XX. A diferencia del arte vanguardista, preocupado por los aspectos propiamente pictóricos (color y forma), el arte español incluyó el nacionalismo como uno de los criterios de valoración artística en sus exposiciones nacionales de pintura desde mediados del siglo XIX (Gutiérrez Burón, 1987:138). En ese sentido, lo nacional no renunció al tema costumbrista y esto es lo que Sabogal tomaría del arte español.

Tanto el estilo de Zuloaga como el color de Anglada-Camarasa se veían reflejados en la obra de Sabogal que fue expuesta en Brandes, y Valcárcel los anunció como sus predecesores después de visitar su atelier en Cuzco (Valcárcel, 1919:2). Antrobus cita la opinión de Carlos Solari, quien escribió con el seudónimo del Quijote, para llamar la atención sobre el poder que ejercían varios artistas españoles en las composiciones de Sabogal.

Despite Sabogal's vigour he is impersonal. La señoracha is Zuloaquesque, the Indio tocador de quena (The Indian playing a flute) is Anglada, The traje de la abuela (The grandmother's Dress) is a Henry VI (sic) by Velázquez... (Antrobus, 1997:53).

¹⁹⁰ La pareja sentada en el caballo y la mujer que lleva las naranjas debió ser un referente para el panel decorativo correspondiente a la región de Valencia, perteneciente al conjunto *Visión de España*, realizado por Joaquín Sorolla para la Hispanic Society de Nueva York.

Antrobus comenta que la crítica se limitó a constatar una influencia estilística entre Zuloaga y Sabogal, sin preocuparse de los motivos ideológicos que motivaron en ambos su encuentro con sus respectivas temáticas locales. Por este motivo, subraya la necesidad de asociar al pintor español con la generación del 98 y con los sentimientos que produjo la pérdida de Cuba, la última colonia americana, que constituye la causa de que los intelectuales hispanos revaloraran el concepto de lo español. En el caso de Sabogal, su nacionalismo formó parte del replanteamiento de la independencia cultural que, a consecuencia de la Gran Guerra europea (1914-1918), había provocado que Latinoamérica marcara distancias con el viejo continente. Además, el nacionalismo de esta época tenía como objetivo defender la región latinoamericana del fuerte imperialismo estadounidense que en ese momento empezaba a desarrollarse con intensidad en el continente (Antrobus, 1997:53-54). A esto se añade que la búsqueda de una identidad local no era solamente producto de factores externos: antes de la Primera Guerra Mundial se dieron en el continente acuarelas, litografías, pinturas y fotografías de lo que se conoce como costumbrismo. Durante la primera mitad del siglo XIX, esta obra gráfica había circulado por el continente gracias a un medio masivo como la litografía, favoreciendo la construcción de los esquemas visuales de los distintos países latinoamericanos (Villegas, 2011).

En *Ariel* (1900), José Enrique Rodó se propuso, a través de dos personajes, Ariel y Calibán, diferenciar el espíritu latino del comercial, propio de Norteamérica. En el caso peruano, durante los primeros veinte años del siglo XX, la temática nacional fue central en Castillo, cuestión que resaltó en su propia obra plástica, en las clases que impartía y en la crítica de arte ejercida en *Variedades*.

La ruptura entre Sabogal y Castillo es evidente a un nivel estilístico y formal, pero no temático, pues ambos se preocuparon por representar y definir lo peruano. Esta oposición entre dos lenguajes artísticos diferentes, pero con un trasfondo similar, puede verse análogamente entre los pintores españoles Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga.

La oposición en el estilo de Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga está en la forma, antes que en el fondo. España está presente en uno y otro, vista desde fuera y desde adentro, dividida entre lo que se muestra y lo que se siente. No niega una visión la otra. Se complementan, permiten calar con profundidad, apreciar la España total,

como ser vital, con sus alegrías y angustias, coherentemente estructurada (Barriga, 2001:81).

En cuanto al paisaje, principal baluarte de Castillo, que lo había fomentado desde la Quinta Heeren (1906), se buscó una aproximación naturalista a la realidad local. Había que pintar el paisaje peruano, descubrirlo y representarlo. La sierra había sido el principal referente para el género desde 1916. Los últimos paisajes de Castillo pintados en el Perú, como *Laguna de Llanganuco*, ejemplificaban la búsqueda emprendida, la copia del natural, la propuesta impresionista y la preocupación por los efectos de luz. En cambio, como ha señalado Lauer, el paisaje de Sabogal responde a una construcción irreal, es una convención que tiene mucho más de ideología que de la realidad de la sierra representada¹⁹¹.

El tránsito del paisajismo de la segunda década del siglo al indigenismo de la tercera y parte de la cuarta no solo trae la llegada del tema del indio a la pintura, sino también una modificación sustancial de ese paisaje, que pasa de ser un escenario natural a ser un escenario social, en el que cumple un rol importante la pintura de la arquitectura andina (Lauer, 1976:91).

Este aspecto convencional no fue exclusivo de los paisajes. Sabogal, a diferencia de Castillo, que no gustaba del retrato, asumió, al igual que Zuloaga, la representación figurativa de los que identificaba como peruanos. Para ello, recurrió a la construcción de una convención tipológica, basada en un afán etnográfico y costumbrista, donde los personajes representados con sus trajes característicos contemporáneos o del pasado identificaban una propuesta nacional¹⁹². Lauer ha descrito a los indios más celebres de la pintura peruana, que eran personajes simbólicos, desconocidos y alegóricos, en los

¹⁹¹ La oposición entre el naturalismo de Castillo y el simbolismo de Sabogal puede asociarse a los comentarios que hizo Manuel Abril en *De la Naturaleza al Espíritu. Ensayo crítico de la pintura contemporánea de Sorolla a Picasso* (1935), donde dividía a la plástica española en naturalistas e idealistas. Para el autor los idealistas eran Zuloaga, Romero de Torres y Solana y los naturalistas eran Sorolla, Pinazo y los hermanos Zubiaurre. Ellos coincidían en llevar a sus cuadros tipos de regiones españolas y escenas costumbristas españolas; pero ya de otra manera (los idealistas) pintando más bien que realidades concretas y directas -como hacían los naturalistas-, quintaesencias y conceptos de esas realidades. Citado por Francisco Calvo Serraller en: "El simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo" (Calvo Serraller, 1998: 47-48).

¹⁹² En el caso español, Lily Litvak ha señalado que el traje del campesino, más que como un símbolo nacional, se utilizó para identificar al campesino de una región determinada. Así lo representaron Zuloaga, López Mezquita, Álvarez de Sotomayor y Barbasán. Además la autora agrega que la identificación nacional con el campesino iba más allá, ya que a través de él se representaban formas tradicionales, enraizadas en un pasado milenario que está relacionado con el concepto de paternalismo en Pereda y de intrahistoria en Unamuno (Litvak, 1991:93-94).

que el anonimato de los pueblos los separaba de su historia. Según este autor, se trataba de apelar a un estereotipo socialmente indomiciliado, bastaba su ubicación geográfica en los Andes. La cultura dominante incluyó en sus casas las imágenes y mitologías de hombres culturalmente dominados por un proceso de mistificación (Lauer; 1976:90-91). Se recurre a una convención que sigue pautas similares a las de las representaciones de Zuloaga.

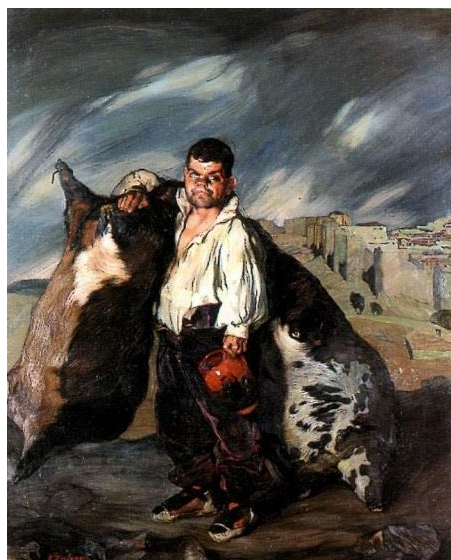


Fig.63: Ignacio Zuloaga, *El enano Gregorio El Botero* (1908), óleo sobre lienzo, 1,87 x 1,54 cm, St. Petersburg, The State Hermitage Museum.

El pintor vasco, ampliamente defendido por Miguel de Unamuno e integrante de la generación del 98, había sido el iniciador de esta convencionalidad etnográfica. Lafuente Ferrari ha señalado la importancia de la conjunción entre el Modernismo y la poética de la generación del 98 en la obra de Zuloaga. El vasco rechazó el Impresionismo porque aspirar a realizar una copia de la realidad; en lugar de eso, él intentó, según sus palabras, realizar creaciones *cerebrales*. Así, no buscó lo superficial pintoresco, sino lo característico, lo esencial y lo simbólico (Lafuente Ferrari, 1972:186-187). Zuloaga prefirió centrarse en la zona de Castilla, que era la principal preocupación de los intelectuales regeneracionistas vinculados al Instituto Libre de Enseñanza. Esta región estuvo presente en los paisajes de El Greco, como bien ha señalado Francisco Calvo Serraller, y en la obra de Zuloaga, que intentó caracterizar una tipología de lo español en *El enano Gregorio, El Botero* (1907) (Fig.63), obra significativa de esta propuesta. José Ortega y Gasset¹⁹³ señaló en 1911 que el cuadro mencionado era

¹⁹³ Filósofo y ensayista que perteneció a la conocida como generación de 1914 integrada además por: Eugenio d'Ors, Manuel Azaña, Ramón Pérez de Ayala, Gregorio Marañón, Ramón Gomez de la Serna,

producto de una síntesis de abstracción de la realidad: el pintor pretendía caracterizar al pueblo español a través de la personificación de un enano que constituía un mito, una España que buscaba permanecer idéntica en su esencia y que se alejaba de los logros obtenidos por los otros pueblos europeos en la Edad Moderna, en su empeño por permanecer auténtica, por ser ella misma, sin influencias (Calvo Serraller et al., 1997:155).



Fig.64: Julio Romero de Torres, *Nuestra señora de Andalucía* (1907), óleo sobre lienzo, 1,69 x 2,00 cm, Museo Julio Romero de Torres, Córdoba.

Claro está que no fue el único artista que buscó definir lo español a partir de una construcción de este tipo; entre otros pintores españoles se puede mencionar al cordobés Julio Romero de Torres, con *Nuestra señora de Andalucía* (1907) (Fig.64), y a Gutiérrez Solana, con su cruda representación de la *España Negra*¹⁹⁴. Zuloaga tuvo una formación simbolista tanto en Bruselas como en París, por lo que su propuesta se alejó completamente del Naturalismo y del Impresionismo. De esa misma manera, la obra de Sabogal, como propuesta vanguardista, rompía con el Naturalismo/Impresionismo propiciado por Castillo en la pintura y en la crítica de arte. No sólo se trató de una ruptura con el academicismo de los emigrados pintores locales, sino que introdujo el simbolismo español y costumbrista de Zuloaga¹⁹⁵.

Gabriel Miró, Jacinto Grau, Rafael Cansinos Anssens, Américo Castro, entre otros. Para mayor información vinculada con la plástica de este período se puede consultar: (Carmona y Jiménez Blanco, 2002).

¹⁹⁴ Este término alude al libro *España negra* (1899), impreso en Barcelona en la imprenta de Pedro Ortega, realizado por el poeta belga Émile Verhaeren, el pintor Darío de Regoyos y José María Roviralta (López Fernández, 2008:15).

¹⁹⁵ La mezcla entre el costumbrismo vinculado a la identidad y las posturas simbolistas no fue ajena al arte español del período. Según Calvo Serraller, el naturalismo, el idealismo y la vertiente derivada de la



Fig.65: José Sabogal, *Ccoscco paya cuna o Viejas de Santa Ana* (*Revista de Bellas Artes*, Lima, N°1, septiembre 1919, p.7)



Fig.66: Ignacio Zuloaga, *Las viejas de San Millán* (1907), óleo sobre lienzo, 1,98 x 2,04 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. En: JIMÉNEZ BURILLO y LITVAK, Lily: *Luz de Gas La noche y sus fantasmas en la Pintura Española 1880-1930*, p.287.

Los precios de las obras expuestas en Brandes ponen de manifiesto la importancia que concedía el pintor a cada uno de sus cuadros: los de mayor costo eran, en su mayoría, retratos costumbristas vinculados a tipos de la ciudad de Cuzco, en los que abundaba la presencia femenina. *Ccoscco paya cuna*¹⁹⁶ o *Viejas de Santa Ana* (90 soles) (Fig.65) están visiblemente relacionadas con *Las brujas de San Millán*¹⁹⁷ de 1907 (Fig.66) de Zuloaga. En esta última pintura, aparece una anciana sentada de perfil casi en el centro del cuadro. Este mismo personaje, con algunas variantes, es una de las tres mujeres del cuadro del Sabogal. Asimismo se puede señalar la composición triangular de ambos cuadros. El pintor peruano tuvo que haber visto la obra del español en la muestra de Buenos Aires de 1910. Otro artista influenciado directamente por este lienzo fue el argentino Quirós, en su obra *Mendigos (Cerdeña)* de 1908 (Gutiérrez, 2003:140).

Otras pinturas que se expusieron en la muestra de Brandes fueron *El traje de la abuela* (90 soles), *Dama del qquero* (70 soles), *La señoracha* (60 soles), *Cuzqueña a misa* (50 soles) (Fig.67), y *La peineta de carey* (50 soles). Todos estos cuadros tenían en

crisis de identidad nacional que se produjo en España a fin de siglo, esto es, la pintura regionalista, se entremezclaron restando claridad al conjunto (Calvo Serraller, 1997:36).

¹⁹⁶ En el período inca, las mujeres ancianas eran las que aconsejaban y educaban a las jóvenes en el edificio llamado Acllahuasi.

¹⁹⁷ Para realizarlo, el pintor tomó como modelos a un grupo de viejas segovianas y a criadas de su tío Daniel (Gutiérrez, 2003:140).

común que representaban a mestizas y criollas. La preocupación del artista se centraba en caracterizar la *profunda verdad de sus tipos raciales* (Vega Enríquez, 1919:6-8). En los colores estaba la influencia de Anglada-Camarasa, una forma de pintar poco usual para el medio limeño. Castillo, al referirse a la obra de Sabogal, dijo: *Cualidad primitiva en Sabogal es el color. Lo domina en absoluto...al modo de Lepage, Sorolla y Benedito... con decir que Barreda y Flórez han quedado algo empañados* (Castillo, 1919:588). Aunque *El traje de la abuela* manifestaba una mirada costumbrista, casi nostálgica, al recurrir al pasado representando a la nieta con la vestimenta de la abuela, los cuatro restantes eran tipos etnográficos, es decir, existentes en el presente, pero no se trataba de retratos, sino de lo que ellos representaban. Con esto se pretendía caracterizar a la ciudad a través de sus propios habitantes. Sabogal realizó lo que en los primeros años del siglo XX Zuloaga había hecho con la representación de las mujeres españolas.

Desde ahora, cada vez más, bastará que Zuloaga se enfrente con un modelo femenino, vestido a la española o no, para que el artista pueda conseguir no una figura ni un retrato, sino un cuadro. Los más adversos a la pintura de Zuloaga tendrán que reconocer esta capacidad de buen pintor que poseyó el maestro cada vez más a partir de esos años. El artista invita a una modelo cualquiera a plantarse ante su caballete, haciéndola endosar la mantilla, las faldas de volante, los abanicos..., reducido atrezzo convencional de su estudio, y sin más alcanza, al pintarla, transformar el mero modelo transcrito en un cuadro conseguido; aquello que podía ser una composición insignificante, un estudio sin valor, logra ser -por parte de su dibujo, del acierto de la silueta, del gesto y la vivacidad con que el artista regala a su modelo y hasta por el contraste de la figura y fondo, ese fondo que puede ser muchas veces falso y arbitrario (Lafuente Ferrari, 1972:248).

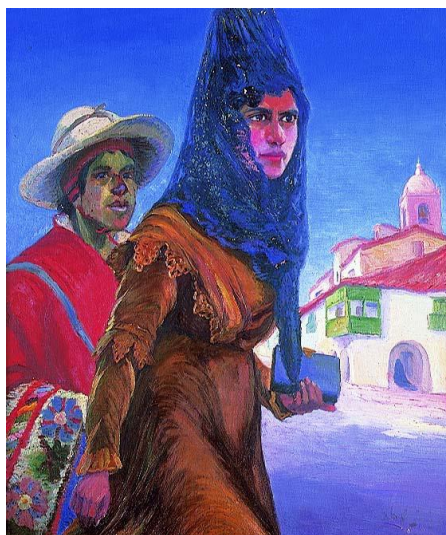


Fig.66: José Sabogal, *Cuzqueña a misa* (1919), óleo sobre lienzo, 85 x 72cm, Museo de Arte de Lima.

Lo que Lafuente Ferrari señala como una cualidad se ha identificado como convención, ya que no es un retrato, sino una abstracción simbólica de un personaje. Otras obras que muestran la voluntad de Sabogal de incluir características tipológicas en sus retratos son las relacionadas con niños, tales como *De cepa criolla*¹⁹⁸, pintado en Lima, *El voceador o Suacha*¹⁹⁹ (20 soles) y *Paucartambomanta*²⁰⁰ (30 soles), estos últimos realizados en Cuzco.



Fig.68: José Sabogal, *Carnaval del Tilcara* (c.1918), WIESSE, María, *El artista y el hombre*, s/p.

Llama la atención que *Carnaval del Tilcara*²⁰¹ (40 soles), pintado en Jujuy, Argentina, entre 1916 y 1918 (Fig.68), haya sido realizado con otras características formales, a diferencia de los anteriores retratos femeninos y de niños. A pesar de tratarse de una escena de costumbres, donde se observa a un grupo de indios que caminan y tocan objetos musicales, la propuesta del autor ha abandonado la representación convencional del tipo para darnos una escena caricaturizada de los personajes representados. Esto mismo ocurre en *Mayor contribuyente de aldea*²⁰² (20 soles) y con *Los viracochas* (15 soles). Vega Enríquez señaló cómo en este último se

¹⁹⁸ Castillo comenta que Sabogal plasmó a una niña nada pródiga, en belleza, pero en cambio muy espiritual (...) de su cuerpo de larva plasmó en breves horas, sobre la tela, una maravilla de carácter y valor racial (Castillo, 1919:587).

¹⁹⁹ Mencionado por Vega Enríquez como el pilluelo de las calles del Cuzco (*Suacha*) arrebuñado para defenderse del frío cortante de las gélidas noches de invierno en la mantilla materna (Vega Enríquez, 1919:7).

²⁰⁰ Emocionante realismo del niño indígena, en cuyos mofletes palpitan los glóbulos rojos que prodiga el aire ozonificado de las escarpas andinas y en cuya frente radiosa de infantil inocencia parecen ya acumularse las nubes precursoras de la tempestad futura en la lucha secular de su raza con la despiadada tiranía del señor feudal (Vega Enríquez, 1919:7).

²⁰¹ Este cuadro es considerado como la primera representación de indios en la obra de Sabogal.

²⁰² Puede tratarse del que figura con el nombre de *Elecciones en la sierra*, fechado en 1919 (ver: Antrobus, 1997).

imponía en la obra del artista *el humorismo de pura cepa británica de algunos de sus grupos de costumbres* (Vega Enríquez, 1919:6-8). Lauer refiere la tesis hartamente conocida de que los indios de Sabogal tienen una presencia forzada y deformada por la ideología. Cita a Mercedes Gallagher de Park cuando dice:

Se siente obligado a amar y admirar al indio, pero como pintor genuino que es, sólo le gustan verdaderamente de él los rostros de rasgos puros y regulares de las muchachas, aquellos de firmes y fuertes líneas de algunos hombres, y el magnífico policromado de la indumentaria; cuando pinta tales temas sobresale (...) pero a menudo se siente obligado a hacer indigenismo, a tratar temas desprovistos de verdadero interés pictórico, y entonces la pícaro empatía, reprimida, se venga haciendo brotar de su inconsciente esas deformaciones indigenoides que deforman al indio so(sic) pretexto de ensalzarlo (Lauer, 1976:112).

La influencia de la caricatura en la obra de Sabogal y en las exposiciones realizadas en Jujuy y Cuzco entre 1916 y 1919, previas a Brandes, es un rasgo de su pintura poco estudiado. Sin embargo, con el *Carnaval de Tilcara* se demostró que la cuestión indígena en su obra tuvo una representación caricaturizada que determinó una lejanía con el tema tratado. También el arte moderno está presente en sus obras, al utilizar un estilo que era más común en las ilustraciones de las revistas de época. No cabe duda que la caricatura propició que el Modernismo fuera absorbido por los jóvenes artistas educados en un ambiente cultural incipiente y de tendencia conservadora. Ya lo advertía Teófilo Castillo en su crítica al predominio de los pintores que iniciaron su aprendizaje en arte con la caricatura política, como Julio Málaga Grenet, Eguren Larrea, Alcántara La Torre, Francisco González Gamarra, Jorge Vinatea Reinoso y Carlos Quizpez Asín. Algunos se quedaron en este ramo sin llegar a profesionalizarse.

El hecho de que el autor abordara el tipo indígena le valió que posteriormente la sociedad limeña lo adornara con los epítetos *pintor de indios* o *pintor de lo feo*. Esta sociedad, que se asumía blanca y que repetía esquemas occidentales, estaba acostumbrada a evadir la realidad mayoritaria del país, donde lo indígena no tenía ninguna representación política. López Lenci ha hecho un excelente resumen de la época para poder situar a Sabogal dentro del contexto que tuvo que afrontar.

Por ello, en el contexto de un país compuesto por tres grupos: una masa de indios serviles, una masa de blancos ignorantes y abusivos (descendientes de españoles), y

una pequeña minoría ilustrada (ni ignorante ni servil), elabora un discurso en el que convoca a una minoría ilustrada a una lucha contra la tiranía de los blancos ignorantes, y por la educación de los indios (López Lenci, 1999:119).

El indio, cercano por herencia cultural y por ser mayoría en un país como el peruano, estuvo representado en Brandes por dos cuadros más, *Pongo* e *Indio de la quena*, hoy desconocidos. A nuestros días ha llegado la noticia de esta última obra gracias a una referencia de Solari, que la asoció con Anglada-Camarasa por el uso del color (Solari, 1919:2). Además, el indio aparecía de manera circunstancial en algunas vistas de la ciudad como un personaje ausente, de espaldas, minimizado por la presencia de la arquitectura que se impone sobre él. Este es el caso de *Alto de Carmencca* (30 soles) y el dibujo *Rincón de patio colonial* (12 soles). Las otras pinturas que integraban la exposición eran paisajes urbanos de las calles y patios de Cuzco²⁰³. En la pintura de Sabogal se establecieron dos maneras de asumir la representación del indio: la primera se manifiesta en los precios que asignó a esta parte de su obra, de tipología costumbrista y con claras similitudes con la obra de Zuloaga. En la segunda recurre al humorismo, utilizando un trazo menos realista y con clara influencia de la caricatura. Sus cuadros son pintorescos y en ellos el indio está representado en figuras pequeñas que constituyen casi dibujos, un tratamiento que deriva de la pintura plana modernista y su tendencia a la deformación del personaje. Estas dos maneras de abordar al indio, la costumbrista y la caricaturista, se repitieron en su segunda muestra, donde se pudieron ver las mismas formas de representación, vinculadas a Lima y la sierra central del país.

V.1.A.- La Exposición del Casino Español (1921)

Sabogal como buen serrano, es profundamente nacional y profundamente español. Siempre me ha parecido advertir que hay en la sierra un venero más grande de nacionalismo que en la costa, y que en la

²⁰³ Se indican los nombres de los paisajes y los precios en que fueron vendidos estos cuadros para demostrar la menor importancia que les concedió el artista, si los comparamos con los precios de las representaciones de tipos figurativos, en la exhibición de Brandes; estos fueron: *Portal de Pizarro* (35 soles), *Calle de los claveles* (30 soles), *Cuesta de San Blas* (30 soles), *Casa del marqués condenado amanecer* (30 soles), *Nubes de verano* (30 soles) y *El señor de la fortaleza* (30 soles). Esta última no sabemos si se trataba de un tema costumbrista. También: *Ccoricalle, matinal* (30 soles), *Patio de las malvas* (25 soles), *Barrio de Carmencca* (25 soles), *Portal de la Compañía, Nocturno* (20 soles), *CCorihuayrachina* (20 soles), *El Tambo (nocturno)* (20 soles), *Portal de Pizarro* (20 soles), *Solar colonial* (20 soles), *Chuspi cárcel* (15 soles), *Chuspi cárcel-amanecer* (15 soles), *Callejón del Carmen-nocturno sepia* (12 soles), *Patio de la cruz-sepia*, (12 soles) y *Portal de Pizarro-nocturno de carbón* (12 soles).

sierra, en el Cuzco mismo, vive la colonia más quieta, más fielmente que en la gris, deleznable y polvorosa región costanera. (...) Del propio peruanismo de Sabogal brota su españolismo recio, de buena cepa (Gálvez, 1921).

Con este curioso comentario que hemos elegido para encabezar este capítulo, el literato José Gálvez²⁰⁴ califica la obra de Sabogal; resulta aún más curioso porque hace referencia a su segunda muestra en Lima, celebrada del 18 al 31 de julio de 1921 en el Casino Español²⁰⁵, en la que presentó treinta y cuatro pinturas. Pocos conocen que fue el propio pintor quien pidió al Casino que le cediera su sala para una Exposición Conmemorativa del Centenario. A cambio, se comprometió a donar uno de sus cuadros²⁰⁶. *Muchos se asombran del aspecto agudamente español de la obra de Sabogal* (Gálvez, 1921), dijo Gálvez, vinculando las pinturas del artista con la sierra que, según él, guardaba la herencia española mejor que la costa.



Fig.69: José Sabogal, 1821-Limeña de ayer-la tapada (Mundial, Lima, N° Extraordinario, 28 VII 1921).

²⁰⁴ El literato recibió un homenaje por parte del Casino Español de Lima por su obra *Canto a España* (1909) el 2 de agosto de 1909 (Martínez Rianza, 2006:311). Martínez Rianza considera a Gálvez uno de los difusores del hispanismo. Su poema era declamado en las manifestaciones de la colonia española en Lima. En el IV Centenario de la Fundación de Lima, las tres asociaciones españolas conmemoraron el 25° aniversario de los Juegos Florales, donde Gálvez recitó su *Canto a España*. El encargado de pronunciar el discurso de homenaje al intelectual peruano fue el cónsul Antonio Pinilla Rambaud (Martínez Rianza, 2008:134).

²⁰⁵ El Casino Español era una institución que había sido creada el 16 de mayo de 1880 por un grupo reducido de españoles. La Junta General Fundadora la conformaron Benito Valdeavellano, José Fernández Serdio, Miguel Inurritegui, Eloy Buxó, Waldo Graña y Gabino de Menchaca. Fue el principal espacio del encuentro de la élite española en Lima (Martínez Rianza, 2006:303-304).

²⁰⁶ Esto está consignado en el Archivo del Casino Español el 3 de julio de 1921 (Martínez Rianza, 2006:312).

No obstante, en esta exhibición el artista no sólo expuso paisajes de la sierra, sino que estrenó la tipología del imaginario costumbrista limeño. Un ejemplo lo constituye la tapada, figura que ilustra la portada del catálogo y que aparece en tres de sus obras siguiendo el esquema de los tipos costumbristas: éstas son *1821-Limeña de ayer-la tapada* (Fig.69), *Saya de medio paso* y *La portería del Convento de San Francisco*. En las dos primeras pinturas representó al tipo más característico de la ciudad de Lima, que había adquirido fama en el costumbrismo del siglo XIX como símbolo criollo de lo peruano (Villegas, 2011); en una, la tapada se representa sobre un fondo neutro, y en la otra, delante de una ventana con rejas virreinales. La tercera imagen remite al esquema compositivo que sitúa al personaje sobre un entorno que lo domina: las tapadas se encuentran en la puerta, alejadas de quien las contempla. El pintor también recurrió a la representación de trajes característicos en obras como *El vestido morado*, *Negría devota* y *A la procesión*, pintura que representa la celebración religiosa tradicional del Señor de los milagros. No sólo representó la ciudad de Lima con sus tipos, el artista también pintó la ciudad de Tarma en *El caporal Juan Pizarro* y Cuzco en *India cuzqueña*. Al igual que en la anterior muestra, los retratos y paisajes incorporaban la arquitectura de calles, plazas e interiores de lugares emblemáticos como el Convento de San Francisco.

Esta interpretación, que ve en la obra de Sabogal la reanudación del imaginario criollo limeño, contradice la tesis de Natalia Majluf, que destaca la ausencia de los temas criollos limeños en la pintura de Sabogal y su discípulo Camilo Blas en los años veinte. La autora señala la orfandad ideológica del grupo mal llamado indigenista después de la muerte de Mariátegui, y sitúa alrededor de los años treinta el tratamiento integral del país en la pintura, con un programa oficial al que se incorporaron los asuntos costeros y de la selva (Majluf y Wuffarden, 2010:8). Las pinturas de la exposición de Sabogal de 1921 que incluyen el imaginario criollo costumbrista limeño y la propuesta mestiza en su pintura a partir de 1925 rebaten esta afirmación. Además, el mestizaje como punto de partida para la construcción de un Perú integral fue una propuesta avalada por Mariátegui en la polémica que mantuvo con Luis Alberto Sánchez en 1927 en torno al indigenismo y el socialismo. Para Mariátegui, un Perú integral significaba la superación de la dicotomía presente desde tiempos virreinales

entre una identidad india y otra criolla. También constituyó el punto de encuentro entre el intelectual socialista y Sabogal.

Gálvez hizo notar los diferentes estilos que utilizaba el artista a la hora de realizar sus cuadros. El escritor lo justificó alegando el gran conocimiento técnico del pintor, que le había hecho llegar a una síntesis formal después de un estudio previo.

Sabogal, que no es un improvisado y que puede permitirse, a veces, ser de una simplicidad casi rústica, lo hace porque ya ha traficado por las sendas difíciles que fatigan y amedrentan a los iniciados sin verdadera vocación o sin verdadera fuerza, a los intuitivos ligeros y equivocados que gustan de comenzar por el fin y que creen ingenuamente que la simplicidad y la síntesis, son sólo la adivinación y no el milagro y el galardón de la larga paciencia (Gálvez, 1921).

Al analizar el resultado, el escritor no era consciente del trabajo emprendido por el artista ni de las dos vertientes de su representación costumbrista alternadas en sus exposiciones. Hace referencia a lo etnográfico, siguiendo una construcción convencional como lo hacía Zuloaga, con predominio de la caricatura en varias de sus escenas locales. En la exposición realizada en México, en el Museo del Estado de Guadalajara del 1 al 13 de abril de 1923, presentó algunos cuadros costumbristas peruanos que ya se había podido contemplar en la anterior exhibición, como *Tapada limeña*, *Mulata de hábito*, *Caporal serrano* e *India cuzqueña*. Además, aprovechó su estancia para representar personajes locales aztecas, como puede verse en los retratos de niños del país *Chamaco*, *Chamaquita*, *Gatita*, *Viernes de dolores* (Guadalajara) y *Peladito*.

El viaje a México fue determinante para dos de sus propuestas posteriores: su interés por el arte popular y la realización de murales. En el primer caso, a partir de 1925, después de realizar un viaje a Huancayo y descubrir el mate burilado, empezó a trabajar el mestizaje artístico, con el que intentó unir pasado y presente a partir del objeto precolombino. En este momento, Sabogal vio el arte peruano a través de la etnografía y la antropología. Estableció una evolución en la historia del arte peruano,

cuyo inicio sería el período precolombino²⁰⁷; el período de transición estaría representado por los tres siglos virreinales; el siglo XIX, con desarrollo del costumbrismo, representaría el momento del mestizaje artístico, que finalmente desembocaría en el arte popular del siglo XX (Villegas, 2008).

Una propuesta vinculada a Sabogal y su grupo que buscó incorporar conceptos de identidad y pertenencia local en el arte fue la Escuela Luján Pérez de las Palmas de Gran Canaria en su vertiente indigenista (1918). Esta escuela fue un espacio de experimentación ideológica que combinaba la renovación vanguardista de Juan Carló, recién llegado de París, y el interés por el arte popular de Domingo Doreste y Fray Lesco (Hernández, 2001:19). La primera exposición de los alumnos de la escuela se celebró en 1929, dando comienzo a una profundización de “lo otro”; como lo explica Monzón: *nos empeñamos, entonces, en la tarea de lograr un arte que tuviera como elementos representativos la flora canaria y los rostros vigorosos y negroides quemados al sol* (Hernández, 2001:22).

Una característica común al proyecto de Sabogal y a la Escuela Luján Pérez es el reconocimiento del arte aborigen, visto tanto desde el presente, a través de los artesanos populares, como desde el pasado, a través de los vestigios de las culturas anteriores a la presencia española. Como señala Federico Castro Morales, la escuela buscó unir artesanos y artistas para el desarrollo de las artes industriales de la isla, respetando la tradición del pasado pre-español. Juan Carló animó a sus alumnos a pintar al aire libre, creando un hábito inexistente en la isla.

Lázaro Santana señaló como segundo foco de interés de la escuela las colecciones de cerámica aborigen descubiertas por los alumnos en el Museo Canario, que inspiraron sus repertorios ornamentales: en el arte aborigen se buscaban modelos pertenecientes a una tradición propia (Castro Morales, 2001:93-96). La diferencia radica en que, mientras que la escuela combinó vanguardia e indigenismo en su búsqueda de

²⁰⁷ En el campo de la literatura nacional, el primero en incorporar el período prehispánico fue Luis Alberto Sánchez, que publicó *El Quechuismo* en *La Prensa* de Lima el 7 de agosto de 1920, un extracto de su tesis, defendida en la Universidad de San Marcos (López Lenci, 1999:131).

un arte canario moderno (Castro Morales, 2001:105), Sabogal y su grupo rechazaron el arte vanguardista europeo y proponían otro tipo de vanguardia basado en el arte popular.

Ambos proyectos son visibles casi por las mismas fechas, en la experiencia gráfica de *Amauta* (1926-1930) en el caso del peruano, y en la exposición de 1929 de los alumnos de la escuela para el canario. Otro artista que se preocupó por acoger el arte popular y la tradición de su pasado maya fue el guatemalteco Carlos Mérida. Su llegada a México fue crucial para la comprensión de lo indígena como motivo de vanguardia (Moreno Villarreal, 2001:63). La obra del guatemalteco fue conocida en el Perú a través de un artículo de Luis Cardoza Aragón publicado en *Amauta* en 1928.

Uno de los cuadros emblemáticos de Sabogal es *Varayoc de Chincheros* (1925), donde aparece una figura individualizada con el traje y el bastón de mando que la identifican como alcalde. En la obra se aprecia el uso de nubes y tiene como fondo la ciudad de Cuzco, sintetizada, construida, colocada como una convención irreal, al igual que Zuloaga hacía con Toledo. La influencia del pintor Ignacio Zuloaga no fue exclusiva del pintor peruano, otros artistas hispanoamericanos compartieron esta tendencia. Entre ellos se puede mencionar en Argentina a Jorge Bermúdez con *La dama del vestido* y *La maja*; en México a Saturnino Herrán con *La trajinera*; en Venezuela a Tito Salas con su *San Genaro* y *Juerga en Sevilla*. Finalmente destaca en Colombia Roberto Pizano Restrepo con *Misa de pueblo* (Gutiérrez, 2003).



Fig.70: Camilo Blas, *Hogar* (1926), óleo sobre lienzo, 83 x 77 cm, col. part.

Esta influencia del pintor vasco también puede verse en el más cercano de sus discípulos, Alfonso Sánchez Urteaga, conocido como Camilo Blas, que muestra la misma convención en sus cuadros²⁰⁸. En su primera visita a Cuzco, después de acompañar a su maestro en las fiestas del Centenario de Bolivia (1925), Blas presentó dos tipos de obra: en *Lucreña a misa* recurre a la construcción convencional etnográfica, donde representa un personaje individualizado con vestimenta tradicional y un fondo irreal de montaña y nubes. En *Hogar* (Fig.70) muestra las mismas características, representando a una mujer con dos de sus hijos que confrontan al espectador.

Al igual que su maestro, Blas tiene una segunda forma de aproximarse al tema costumbrista, principalmente en escenas grupales de la vida criolla cuzqueña. El pintor colocó figuras caricaturescas poco reales que difieren de las anteriormente mencionadas, como en *Chicha y zapo*, *Lunes santo de Urquillos*, *Cruz velacuy*, *Te piteado* y *Procesión en la aldea*. Éstas fueron presentadas en *Amauta* por el propio Sabogal (con las iniciales J.A.S.), quien curiosamente destacó la capacidad de Blas para caracterizar de manera satírica, al igual que Fierro, la sociedad cuzqueña.

Nos presenta cuadros de la vida criolla cuzqueña vistos con tal penetración y con tan retozón espíritu, que sus cholos viven en sus telas; están moviéndose con tan justo carácter y pintados con tanto gusto y divertida intención, que regocija al espíritu y se aprueba su obra, a lo menos con una agradable sonrisa, si no es con una franca risotada buena, sonora y espontánea. Este Camilo Blas es el Pancho Fierro de la sierra (Sabogal, 1926:21-22).

La propuesta del mestizaje en las pinturas de Blas aglutinó el criollismo costumbrista del pueblo cuzqueño. No era lo indígena lo que quería representar, sino la realidad mestiza. Así lo apuntó José Eulogio Garrido cuando reprodujo en *Varietades* un extracto de una carta del pintor.

¡Qué documento más recios, más palpitante, más intencionados y sangrantes éstos que el pintor dedica a las escenas y a las gentes mestizas de los poblachos! En ellos es donde se entrega el artista, pleno, vibrante, despiadado y que férvido, sin embargo. El

²⁰⁸ En la última investigación sobre Camilo Blas se señaló como influencia al comienzo de su aprendizaje artístico las revistas ilustradas españolas: *más cultura pictórica que las deficientes tricómias (sic) de las revistas españolas, huachafas y petulantes, que traen a veces las fotografías de un Zuloaga, un Goya y un Greco, y el enjambre anodino e inconsistente de sus decoradores más o menos correctos* (Majluf y Wuffarden, 2010:45).

mismo me lo ha gritado en varias cartas y me lo vuelve a gritar en la última: Sólo éstos cuadros y los de composición, los considero como el comienzo de mi obra efectiva: criollismo y eclosión pueblerina, que es de lo mío lo más acendrado, lo que siento y vibro entero y pleno, por sobre lo indígena. Esos lienzos valen por todos los ensayos petulantes costumbristas y de pseudo sociología (Garrido, 1926b).

El costumbrismo visto a través de la mirada criolla aglutinó la representación mestiza en las pinturas de Sabogal y Blas. En 1929, el arquitecto Piqueras Cotoí seguiría esa misma senda en el Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En el segundo viaje realizado por Sabogal a mediados del siglo XX a la ciudad iniciadora de su inspiración, Cuzco, mantuvo la misma aproximación a lo peruano, como se aprecia en *La clavelina del Inca* y *La mujer del varayoc*. Se trataba de figuras femeninas de cuerpo entero donde destacaban sus vestimentas y la caracterización de sus tipos étnicos. El fondo, en el caso de la primera, es un zócalo con arquitectura. Esta pintura, al igual que *Cuzco y Rincón de Arones*²⁰⁹, ya anuncia la propuesta mestiza del trabajo que llevaría a cabo en los siguientes años en el Instituto de Arte Peruano (1931). Solari indicó que *representa a una india de pie sobre una tapicería, con una flor en la mano, dispuesta para una ceremonia de culto católico al que los indios han aportado muchos de los elementos que sus antepasados empleaban en el ritual incaico* (Solari, 1927c). El crítico mencionó las explicaciones que seguro le había dicho el pintor sobre la representación de la india en una síntesis de mestizaje.

No sólo se trata de un personaje contemporáneo, sino también de la vestimenta inca que lleva y de su participación en el rito católico, de herencia española: la figura de la mujer comprendía un proceso de continuidad entre el pasado y el presente. Otros cuadros de claros referentes costumbristas, pero esta vez de asuntos limeños, son *La pregonera*, *Manta limeña* y *La tamalera*. La representación es menos convencional y más caricaturizada en *Cuzco* y *Sol de las brujas*. Además, había otros dos lienzos que integraban ambas maneras de realizar sus obras, es decir, construían una convención a partir de personajes grupales con rostros caricaturizados que no miran al observador, sino que están alejados, inmersos en sus propias actividades. Estos son *El gamonal*, el

²⁰⁹ En una investigación anterior, señalamos *Cuzco* como la primera ocasión en que el pintor trata el tema mestizo en su obra; junto a esta pintura, es necesario mencionar *Rincón de Arones*, pues representa un surtidor de agua que fue descrito como *la escultura mestiza hispano-indígena de la que surge el agua* (Solari, 1927c). Este comentario remite sin duda a palabras del propio artista para justificar la representación del cuadro. Para ver la propuesta mestiza de Sabogal, ver: (Villegas, 2008).

primer y único cuadro que constituye una denuncia del gamonalismo²¹⁰ que sometía a la población indígena, y *Rincón de Arones*. Con estos cuadros realizó su cuarta exposición en la Sociedad Amigos del Arte de Buenos Aires, entre el 7 y el 17 de septiembre de 1928²¹¹.

V.2.- José Sabogal y Carlos Quizpez Asín, dos propuestas distintas de vanguardismo peruano

Para entender el desarrollo de la plástica peruana en la década del siglo XX, se debe tener en cuenta la existencia de dos desarrollos paralelos: uno se da en el contexto local y fue encabezado por José Sabogal (1919-1925) y el otro tiene lugar en el exterior del país y tiene como protagonista al pintor Carlos Quizpez Asín (1916-1925). El primero realizó dos exposiciones en Lima en 1919 y 1921, en las que destacó la construcción del tipo con un afán costumbrista, una convención que buscaba caracterizar lo peruano y que tiene su símil en la pintura española de Ignacio Zuloaga o Julio Romero de Torres. Quizpez Asín desarrolló un lenguaje modernista entre 1916 y 1920, nutrido de publicaciones ilustradas y completamente ajeno a la problemática nacionalista que caracteriza la producción artística en Lima. En 1921 inicia su viaje a España; su experiencia vanguardista en Madrid se extendió hasta 1925, cuando expuso en el Ateneo. La obra de ambos pintores ejemplifica una recepción de las vanguardias artísticas, pero la forma en que la desarrollaron fue distinta. En el presente apartado se analizarán las diferencias entre sus propuestas artísticas.

Luis Freire, al referirse a la influencia cubista en la obra de Quizpez Asín, de alguna manera estaba poniendo de relieve la distancia que lo separa de Sabogal, además de indicando la urgente necesidad de establecer las diferencias entre su propuesta y la de los llamados *indigenistas*.

²¹⁰ El término deriva de caciquismo, definido en el Diccionario de la Real Academia Española como *la Intromisión abusiva de una persona o una autoridad en determinados asuntos, valiéndose de su poder o influencia* (Real Academia Española, 2001:385-386). En el caso peruano, se trata de un sistema, muy parecido al feudal, establecido por los grandes propietarios de la tierra (hacendados), que tenían al indio en estado de servidumbre.

²¹¹ Una de las novedades de esta muestra fue la presentación de veinticinco xilografías de Cuzco, Puno y Arequipa.

Mientras los indigenistas encabezados por Sabogal (profesor de bellas artes desde un comienzo) desarrollaban la primera generación vanguardista local practicando lenguajes renovadores dentro de su preocupación por la búsqueda de una obra nacional, Quispez Azín(sic) digería el baño cubista y se integraba también pero desde una perspectiva más alegórica que ideológica -al decir de Castrillón- adhesión que implica también una ideología, pero no la que históricamente ubica a los llamados indigenistas más definidos, a la inserción de la imagen andina y nacionalista de la plástica culta (...) La relación que mantuvo Quispez Asín con los indigenistas es un punto que merece mayor profundización (...) (Freire, 1983:16).

Sabogal impulsó una estética costumbrista de mirada idealizada, centrada en el estereotipo nacional, preferentemente andino, con claras referencias a la obra de Ignacio Zuloaga en los aspectos técnico y teórico. Ambos estaban vinculados a grupos intelectuales que de alguna manera moldearon el tipo de obra que desarrollaban: Zuloaga contó con el apoyo de Miguel de Unamuno y Sabogal estuvo influido por el intelectual José Carlos Mariátegui. Asimismo, ambos asumieron el valor simbólico del cuadro y el aspecto telúrico en su representación: no individualizan sus retratos, sino que los hacen representantes de un grupo humano definido por lo español o lo peruano. El costumbrismo es central en esta tarea, al resaltar la importancia del traje de cada región o el paisaje representado en los fondos. En el caso de Zuloaga, representó el paisaje de Toledo siguiendo los modelos pintados por El Greco y en el caso de Sabogal, las montañas de la sierra andina con sus nubes alusivas a la sierra como construcción vertebral de lo peruano. Uno de los modelos emblemáticos de esta propuesta es el *Varayoc de Chincheros* (1925), pintado por Sabogal en plena maduración de su propuesta pictórica tras la realización de tres exposiciones individuales, dos en Lima (1919 y 1921) y una en México (1923). Para Mirko Lauer, el vanguardismo fue un conjunto variado de estilos y tendencias al lado del *indigenismo*, que por motivos ideológicos acaparó el espacio del debate y la imaginación del público. No obstante refiere la importancia de Quispez Asín en su pionera incursión en las vanguardias europeas.

Se dio aquí una línea más directamente influenciada por la vanguardia europea, mucho más académica, en el sentido de la búsqueda de una pintura-pintura: Carlos Quispe (sic) Asín, casi el único en desarrollar una línea coherente de cubismo desde comienzos de los 20; César Moro, que pronto se enroló en las filas del surrealismo; el dibujante Jorge Seone, y varios otros que asumen la modernidad al margen de la preocupación por el tema nacionalista y telúrico, interesándose más bien en el aspecto urbano de la realidad (Lauer, 1976:107).

En la obra de Carlos Quizpez Asín lo nacional no tuvo relevancia, aseveró que la buena obra de arte debía prescindir del aspecto temático. El arte no tiene fronteras: un principio tan claro para los artistas modernos, fue el principal eje de su propuesta. Su observación teórica se movió en un plano formal donde la preocupación por el objeto en el espacio fue esencial para construir sus obras, con influencias del Ultraísmo. Uno de los cuadros que condensó esta propuesta es *Nocturno* (1925). En su período de formación fue vital su acercamiento a las revistas ilustradas, que le permitió conocer las tendencias de arte moderno y adaptarlas a su trabajo de ilustrador.

Aunque ambos desarrollos artísticos son paralelos, Sabogal en Lima y Quizpez Asín en Madrid, el primero sintonizó con los ideales nacionalistas producidos una década antes en la propuesta de Teófilo Castillo, y su ingreso en la Escuela de Bellas Artes como profesor auxiliar de pintura le permitió crear escuela. En cambio, el segundo sólo pudo ingresar a la Escuela de Bellas Artes de Lima después del 37, cuando los independientes buscaron socavar la hegemonía indigenista, que se había vuelto una suerte de academicismo peruano en la escuela y que dictaba el gusto pictórico en el país. Sabogal consideraba que las vanguardias artísticas eran decadentes y su propuesta, especialmente a partir de 1925, se caracterizó por una mirada introspectiva del tema etnológico y antropológico, en su esfuerzo por alejarse de las vanguardias europeas. En este período, él y sus discípulos buscaron completar el ciclo natural del arte peruano, desde el inicio precolombino hasta el presente, con el arte popular. Este deseo de integración lo llevarían a cabo en el Instituto de Arte Peruano entre los años treinta y los cincuenta (Villegas, 2008).

Según Lauer, no hubo una oposición entre el *indigenismo* y las vanguardias artísticas, ya que la teoría indigenista no estuvo vinculada al terreno plástico: se trataba más bien de una propuesta ideológica, por lo que el territorio pictórico quedaba libre para la imaginación del pintor. El *indigenismo* fue sobre todo una propuesta temática, por ello existen vínculos entre el lenguaje vanguardista y una mirada indigenista, como la obra realizada por Quizpez Asín después de 1925, que podríamos definir como un cubismo de tema indígena (Lauer, 1976:109). Sin embargo, esto no es del todo cierto, ya que en el caso de Sabogal y su escuela no hubo una asimilación del lenguaje vanguardista, aunque, según la tesis de Lauer, pudieran haberlo hecho sin entrar en

contradicción con sus propios planteamientos. A excepción del Expresionismo de Julia Codesido, los demás indigenistas no entablaron ninguna relación con el Cubismo o el Futurismo²¹². El propio Sabogal introdujo en sus pinturas de los años treinta y cuarenta un estudio del color basado en la cerámica precolombina, especialmente la nazca. La simplicidad de los dibujos de los mates fue imitada en las acuarelas realizadas en el I.A.P. en un esfuerzo por entender su mensaje y mantener su vigencia (Villegas, 2008).

No obstante, el conjunto de la producción de Quizpez Asín debe entenderse como ajeno a la temática nacional, ya que si bien formaba parte de algunas de sus obras, no se limitó a ella. Paradójicamente uno de los reconocimientos más significativos de su carrera fue la obtención de la segunda medalla con *Las lavanderas del Rímac* (1928) en la exposición de Long Beach, en los Estados Unidos. Esta fórmula no resultaba extraña para el público norteamericano: la conjunción entre la temática nacional²¹³ y las vanguardias artísticas catapultaron al éxito a los muralistas mexicanos, especialmente a Diego Rivera, principal promotor de esta fórmula en el país norteamericano. Desde el punto de vista plástico, ésta sería la diferencia entre el muralismo mexicano y el indigenismo peruano: el primero adoptó el lenguaje vanguardista unido a una temática nacional; el segundo, después de representar una tipología costumbrista basada en Zuloaga, llevó a cabo una investigación introspectiva que tenía como objetivo la continuidad histórica, a través de una mirada etnológica que lo apartó del arte moderno y lo supeditó a la temática nacional. En esto radicó su fracaso en el ámbito internacional. Quizpez Asín adoptó en 1928 la temática local con un lenguaje cubista, lo que aparentemente constituía una claudicación a su proyecto artístico, pero no fue así, ya que, aunque a partir de esa fecha el tema estuvo presente, no se dedicó a él en exclusiva. Luis Freire, al intentar diferenciar la propuesta de Quizpez Asín de la de los indigenistas, nos dice:

²¹² Debemos precisar que José Sabogal abordó el lenguaje de las vanguardias a través del lenguaje expresionista utilizado en sus xilografías realizadas hacia 1923. Antes en su obra gráfica tenía una clara influencia del Simbolismo, ver *El atrio de las lámparas* (1922) de Daniel Ruzo.

²¹³ En la exposición que hizo junto a Goyburu y Morey, a inicios de 1920, presentó *Serrana*, que sería su primer cuadro de temática nativa. Esto adelanta lo dicho por Alfonso Castrillón, que sitúa en 1927, con *Alegoría de los labradores* (1927), el inicio de la temática nativa en la obra del artista (Castrillón, 2001a:61). Más allá de las fechas, se apreció la poca importancia que el artista confería al tema local, a favor de una libertad artística no sujeta al tema. Esto sería imposible de concebir para Sabogal y sus discípulos, quienes defendieron un arte dependiente de la temática nacional.

Quispez Así se plantea ya en su obra la gran disyuntiva entre internacionalidad-tradición europea y la búsqueda de un lenguaje peruano (...) en este sentido fue el artista que dirigió con mayor seriedad la lección cubista europea y sostuvo relaciones con la tradición clásica, en tanto el indigenismo llevaba a cabo su compromiso nacionalista para extenderse luego como retórica de indios (Freire, 1983:16).

En este sentido, ver el *indigenismo* como una retórica de indios es reduccionista. Su propuesta siguió otros caminos: al insertarse en la búsqueda del arte peruano con raíces locales, se apartaron cada día más de la tradición europea, adoptando un lenguaje distinto, pero sin dejar de ser interesante como planteamiento artístico. Sin embargo, existieron ciertas limitaciones para que el proyecto se desarrollara en toda su amplitud. Tal vez la más relevante fuera el trasfondo social peruano que, al ser restringido y elitista, redujo el círculo en el que pudieron moverse. La oligarquía criolla dominante, que no compartía un proyecto ajeno a su mirada europeizada, vivió una especie de esquizofrenia propiamente limeña y criolla, que acogió lo ajeno y rechazó todo lo que consideró andino o peruano. Francisco Abril de Vivero criticó duramente la llamada pintura nacional:

*En primer lugar, no se puede seguir hablando en español de nuestra cultura prehispánica si no se reconoce que la cultura hispánica y en medida creciente, la cultura europea, son también cada vez más nuestras. En segundo lugar hay que tener presente que la gran masa indígena y la población mestiza, están, hasta ahora, escindidas de dos universos culturales prácticamente incomunicados, que no se reunirán por obra de los buenos sentimientos patrióticos. **El ser peruano está profundamente desarraigado en su pasado y en su presente**²¹⁴. Por eso no tiene sentido añorar la supuesta unidad de estilo de la época prehispánica, posibilidad reñida, por lo demás con la vocación plural del arte actual en cualquier país (...) En el fondo, lo que importa no es que el arte parezca peruano es que sea auténtico. Vale decir, referido a la experiencia, a la circunstancia vital del autor, cuando existe autenticidad, lo nacional se da por añadidura. Tan postizo como la mera imitación de lo foráneo es el remedo de lo nacional. En definitiva, lo nacional brota por sí mismo como acento de lo universal. No como receta (Abril de Vivero, 1977:19).*

Otra aspecto, que más que una diferencia podría considerarse una similitud que une el desarrollo de arte moderno en el Perú con el del *Indigenismo*, es el aprendizaje de las tendencias modernas a través de las ilustraciones que aparecían en la prensa ilustrada, además de algunas referencias sobre el arte moderno que también se publicaron en la prensa del momento, la mayoría de las veces para burlarse. Sin

²¹⁴ La negrita es nuestra.

embargo, el papel de la caricatura sirvió para dar inicio tanto al arte moderno como al *indigenista*, y de alguna manera para el desarrollo de sus respectivos lenguajes artísticos. En 1916, Sabogal presentó en Jujuy retratos caricaturizados, mientras en Lima, el joven Quizpez Asín hacía lo mismo. En las obras de Sabogal las caricaturas constituyeron un referente para su mirada costumbrista vinculada a la temática nacional. La del segundo era una propuesta sintética cuya planitud evidenciaba su vinculación con el Modernismo. No obstante, se debe señalar la diferencia generacional entre ambos: Sabogal era doce años mayor que Quizpez Asín. Se puede concluir que tanto desde la posición conservadora del primero como desde el lenguaje estético ultraísta del segundo, el arte español desplegó su influencia en el arte peruano.

V.3.-Domingo Pantigoso, alternativa del arte peruano

Una de las propuestas artísticas más interesantes del arte peruano de la década de los años veinte fue la realizada por Domingo Pantigoso, pues representó la conjunción de los postulados nacionalistas de Sabogal y sus discípulos sobre lo peruano con los movimientos de vanguardia artística representados por Carlos Quizpez Asín y César Moro. El quehacer artístico de los pintores peruanos recién se está dando a conocer gracias a los estudios sobre el sur peruano y sus relaciones con otras partes de Sudamérica (Kuon, *et al.*, 2009), aunque estos estudios evidenciaban el carácter centralista que ha caracterizado a la historia del arte peruano, centrada en Lima en detrimento de otras partes del país, y vinculada con Europa. El circuito artístico cultural del sur tuvo como eje Cuzco y Puno en Perú que se vincularon con otras ciudades sudamericanas: La Paz y Potosí en Bolivia y Buenos Aires en Argentina. Pantigoso fue un fiel reflejo de este desarrollo cultural. Con él nació el primer movimiento de vanguardia peruano, denominado por Churata *Ultraorbicismo*. En las siguientes páginas se analizará la evolución de su obra y el desarrollo de su producción hasta su participación en la exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1928).

El pintor participó por primera vez en una exposición en la colectiva que se celebró en el Centro Artístico de Arequipa en 1917. Enrique Masías y Martín Chambi expusieron sus fotografías; Villanueva y Oviedo, sus estudios de escultura en yeso, y la señorita Sardá, su pintura. El crítico de arte y pintor Teófilo Castillo hizo comentarios positivos acerca de las obras de Pantigoso que se incluyeron en la exposición, *varios estudios (...), reveladores de un temperamento artístico de valía* (Castillo, 1917b:1306). En 1938 el propio pintor describió así sus obras de ese momento:

Yo en esa época dibujaba sucio. En mis cuadros no se apreciaba el cuidado, la limpieza del color y de la luz que debe observarse. Los hijos del Misti saltaron, por ese motivo, su nevada contra mí. De no haber sido por Teófilo Castillo que me defendió, la hubiera pasado mal (Falconí, 1938:3).

En 1919, el pintor participó con acuarelas y lienzos en la segunda exposición colectiva organizada en dicho Centro Artístico. César Rodríguez criticando su obra expresó lo que después otros críticos dirían a lo largo del veinte en la obra de Pantigoso y que subrayamos en negrita:

*Sus acuarelas y sus óleos adolecen de graves defectos; pero ¿Qué significa eso, si de sus obras mana incontestable la vigorosidad de su talento? Los defectos cualquier día se corrigen. El alma nadie la presta (...) Mueve sus manos con **una soltura** tal, que si se examinaran su pinceladas se llegaría a la creencia de que se trata de un artista acostumbrado a salvar dificultades. Si no fuera por ciertos **infantilismos de los detalles** y por ciertos equívocos de concepto y de colorido, Pantigoso estaría ya muy cerca de Masías. (...) Los asuntos son siempre **escenas populares de nuestra tierra** tratadas, es verdad, con un **dramatismo ampuloso**; pero las **figuras son rítmicas** y se destacan firmes y **llenas de movimiento** de un fondo pobre de **colorido exiguo**. Los cielos de todas sus acuarelas son imposibles, de una **coloración farsa**, apagada, que carece de transparencia y de vibración* (Rodríguez, 1919).

A excepción del colorido, que le parecía al crítico exiguo o falso, los demás calificativos, como la soltura de su obra, el infantilismo de los detalles y las figuras rítmicas y llenas de movimiento, formaban parte de la personalidad del artista que poco a poco iría dándose a conocer en sus siguientes exposiciones. Pantigoso era un artista autodidacta que carecía de una formación académica. En 1928, en una entrevista le preguntaron sobre su formación, sobre la que comentó: *Allí, en la campiña arequipeña*

fueron mis primeros ensayos, copiando del paisaje y tipos de niños campesinos (...) Solo, sin maestros, enfrentado con la naturaleza, cuanto más salvaje, mejor; comencé mi carrera pictórica (Anaya, 1928).

Sin embargo, la fuente directa de su aprendizaje, al igual que en el caso de Quizpez Asín y Moro, fue la ilustración gráfica de las revistas de la época, aunque, a diferencia de los anteriores, Pantigoso no se vio influido por el *Art Nouveau*. En sus inicios, reconoció haber cultivado el Impresionismo francés por muchos años (“Yo siempre he tenido...”, S/F). En los años treinta, se reprodujo en la prensa peruana la opinión crítica de Antonio Méndez Casal sobre la muestra de Pantigoso en Madrid²¹⁵ (1928). Adoptando un punto de vista conservador, le recriminó la posible fuente de influencia del pintor:

Pero tal feliz aislamiento no fue absoluto. Los poderosos gráficos de hoy llevan a las más apartadas comarcas del mundo semillas y fermentos no siempre saludables (...) Pero a sus manos llegaron tóxicos llevados por revistas amparadoras de monstruosidades pictóricas. Y en su afán de aparecer ultramoderno, simula torpezas, esconde graciosos ritmos lineales (...) Entre su obra Campanario, fina, sobria, sintética, muy sentida, y otras cuyos temas han sido vistos a través de recuerdos franceses de última hora, media enorme distancia (Méndez Casal, 1928).

El lenguaje moderno del pintor arequipeño se combinó con las ideas predicadas por Teófilo Castillo sobre la concepción nacionalista del paisaje, que también tuvieron eco en los paisajes realizados por los pintores de provincias, inspirados en los lugares en los que vivían. Fueron seguidores de las teorías de Castillo, además de Pantigoso, Enrique Masías, Casimiro Cuadros, Toribio Ponce y Mario Urteaga. Los óleos de este grupo se caracterizan por una pincelada cargada de materia. Pantigoso representó temas locales, como la campiña de Arequipa, en doce óleos y once acuarelas que fueron exhibidos en la primera exposición individual que realizó, el 28 de julio 1919 en el Estudio fotográfico de Max T. Vargas en Arequipa. Todos los cuadros incluidos en el

²¹⁵ El artículo de Antonio Méndez Casal fue redactado para *Blanco y Negro* con motivo de la exposición del pintor peruano en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1928). Una síntesis de este mismo artículo fue tomada para la publicación de Espasa y Calpe de 1933. Ver: (Méndez Casal, 1928 y Enciclopedia..., 1933, T. VIII: 69-70).

catálogo hacían referencia a asuntos locales, y eran preferentemente paisajes, calles de la ciudad o interiores de conventos²¹⁶.

La representación de paisajes con arquitectura no era una novedad en la pintura peruana, ya lo había realizado Castillo desde 1908, cuando estuvo de viaje por España y más tarde en su viaje al sur peruano. Esta tendencia quedó manifiesta en algunas obras que expuso en *Variedades*, entre ellas *Una callejuela de Arequipa* (Castillo, 1917a:1287) y *Rincón de Yanahuara, calle Bolívar, esquina León Velarde* (Castillo, 1917b:1306). Sin embargo, a diferencia del paisaje naturalista realizado por Castillo, Pantigoso prefería un paisaje sintético, con un color que a los ojos conservadores lo hacía *exiguo* o *falso* (Rodríguez, 1919). Ese año y en el mismo mes, Sabogal expuso por primera vez en Lima, en la casa Brandes, sus pinturas de tema costumbrista del sur andino y sobre todo Cuzco.

En Arequipa, del 2 al 12 de marzo de 1921, Pantigoso expuso ocho óleos y quince acuarelas²¹⁷ junto al pintor Enrique Masías. La muestra, llamada *Impresiones de Cuzco, Puno y Arequipa*, se realizó en el estudio de arte de los hermanos Vargas. El único que mostró en el catálogo pinturas de las tres ciudades fue Masías, la temática que desarrolló Pantigoso sólo estaba vinculada a Arequipa. Ese mismo año, participó en la tercera colectiva realizada por el Centro Artístico de esa ciudad, donde compartió sala con Masías, Martínez, Álvarez, Cuba, Ballón y Molina. La crítica vio a los pintores con buenos ojos, debido a su carácter eminentemente autodidacta.

En las acuarelas de Pantigoso, si bien se descubre un pincel diestro y una concepción meritísima del objetivo artístico, hay tal exceso de luz tanta claridad en todos sus

²¹⁶ Los óleos expuestos fueron: *Regreso del Pueblo, Cuesta de Sachaca, Paisaje en los manzanitos, Sol de tarde, En el camino, El estanque de Caima, Cerro colorado, Estudio, Apunte arequipeño, Un rincón de chilina, Estudio y Una calle*. Y las acuarelas presentadas fueron las siguientes: *Calle en Paucarpata, Apunte en Paucarpata, Muchachos de Paucarpata, Callejuela arequipeña, La casa del Moral, Porongoche, Estudio, Claustro de la Recoleta, Interior de la Compañía, Un claustro de San Francisco y Apunte de Sabandía* (Catálogo de Exposición de pinturas de Manuel D. Pantigoso, 1919).

²¹⁷ Los óleos fueron: *Una callejuela, Aguadores, Interior de la Compañía, El Misti, La capilla, Las chozas, El beaterio y Calle en Paucarpata*. Y las acuarelas: *Día de finados, La pascana, Portada colonial, El Tambo, Apunte arequipeño, Misa de cinco, Apunte de campo, El camino, Paisaje, El callejón, Acequia alta, Callejuela arequipeña, Figuras típicas, Calle vieja y Paisaje* (Catálogo de la Exposición Masías- Pantigoso..., 1921).

paisajes, que la intensidad de la púrpura borra los detalles que darían vida y suavidad al conjunto, si no quedaran poco menos que esfumados por el derroche de sol (“De Arte...”, 1921:9).

Del 27 de mayo al 10 junio de 1922, Pantigoso celebró en el estudio de arte de los hermanos Vargas en Arequipa su segunda exposición individual, que constaba de dieciséis óleos, cinco acuarelas y por primera vez incluía cuatro carbones²¹⁸. En materia de arte, se desconocen las relaciones que el arequipeño pudo tener con las propuestas artísticas encabezadas por los hermanos Vargas en su estudio de fotografía. El pictorialismo fotográfico se caracterizó por una interpretación de la naturaleza que remitía a una composición propia de la pintura de paisajes, con perspectivas de calles y arquitectura inmersas la mayoría de las veces en una luz nocturna. Este tipo de fotografía fue practicado con ciertos influjos modernistas en este estudio donde Pantigoso exhibió por segunda vez. Los títulos de los óleos, acuarelas y carbones expuestos revelan la tendencia simbolista del artista: *La fantasía de las horas, Soledad, El poema de la mañana, El poema de la tarde, Melancolía, Sinfonía de verano, El prelude de la noche*. Entre las acuarelas figuraban *Nubes de otoño y Fantasía*. Entre los carbones, citamos *Luz de luna*.

Hasta este momento el público de Pantigoso había sido local, vinculado a la tierra que lo vio nacer, pero su suerte cambió y al año siguiente realizó su primera exposición en Cuzco. La muestra, que tuvo lugar del 1 al 8 de abril en el Salón de Actos de la Universidad del Cuzco, fue bastante ambiciosa por la cantidad de obras expuestas, noventa (cuarenta y nueve óleos, veintiséis acuarelas y quince carbones). Pantigoso estuvo acompañado de Lazarte, que llevó algunas de sus mejores caricaturas. La muestra se realizó en beneficio del Asilo de la Infancia, incluso el propio pintor donó dos cuadros para que fueran subastados en favor de dicha institución. La importancia de Cuzco como foco intelectual regionalista²¹⁹, que, al contrario que Lima, pretendió

²¹⁸ Óleos: *La fantasía de las horas, Soledad, El poema de la mañana, Nocturno callejero, La quinta, El chulo del amor, El poema de la tarde, Melancolía, Crepúsculo, Nocturno, Nubarrones, La jardinera romántica, Sinfonía de verano, El prelude de la noche, Rincón de Yanahuara y Ayer*. Acuarelas: *Mary, Nubes de otoño, Fantasía, El vallecito y Calle del beaterio*. Carbones: *Luz de luna, E.C. Rodríguez, El divino y V.M. Martínez* (Catálogo..., 1922).

²¹⁹ Cuando Francisco Anaya le preguntó a Pantigoso sobre los centros artísticos más importantes en su país, éste mencionó a Lima, Arequipa y Cuzco. Esta última ciudad fue destacada por el artista: *pero*

definir un nacionalismo desde su propia historia, sería decisiva para definir el desarrollo de su propuesta plástica.

Arequipa, su ciudad natal, que el pintor consideraba esencialmente criolla (descendientes de españoles), no le permitía vincular su pintura con la idea de raza, tema que sería central para el desarrollo de su obra²²⁰. En relación con esto, dijo: *por un accidente algo romántico, me vi obligado a trasladarme y emigrar al Cuzco, capital incaica en donde se acabó de definir y concretar mi predilección artística por la interpretación de la raza indígena* (Anaya, 1928). A las obras arequipeñas se sumaron las cuzqueñas y en sus carbones estuvieron presentes, al igual que en la muestra de 1920 de Quizpez Asín, los motivos decadentistas propios del Simbolismo como corriente moderna.

Sus carbones son fiel reflejo de su tristeza y del dolor que es su lazarillo, sus brujas y sus mendigos por lo mismo que son realistas lejos del detalle fotográfico, cobran en su lápiz comunicativo, la miseria campeante llena de sutilezas, en esas casas cadavéricas donde apremiando el dolor y la miseria enferman de pesimismo, porque se comprende el sicologismo de esas ramas miserables, que cual llamas vacilantes encarceladas en el cuerpo tienden á extinguirse, sin depositar en nadie el dolor que los consume. Y ese cuadro Fantasía feliz creación del artista por el motivo y sensación espiritual que se experimenta, al contemplar al viejo las notas filudas del dolor que arranca del violín, cuyo efecto se refleja en esas dos muchachas que han perdido su alegría cascabelera y se han detenido á escuchar el contagioso dolor con una flexión del cuello, de sensación más subjetiva (Pacheco, 1923).

La exposición de Cuzco no tuvo la acogida esperada, o por lo menos eso dijo la prensa²²¹. En palabras de Luis Velazco Aragón (Pantigoso, 2007:41), Manuel Pantigoso, hijo del pintor, destacó la importancia de la exposición por el acontecimiento que constituye en su obra la incorporación del color. Además, a través de las propias

donde se prepara una obra, más nacional e importante es en el Cuzco. Hay allí fuerzas latentes, alejadas de toda academia y entregadas por completo a la interpretación de la naturaleza y de los tipos raciales que, seguramente, producirán grandes cosas en armonía con la peculiaridad indígena (Anaya, 1928).

²²⁰ López Lenci refiere que el primer manifiesto andinista es el realizado por Federico More, *La hora undécima del Señor don Ventura García Calderón*, publicado en *Colónida* el 1 de febrero de 1916 (López Lenci, 1999:128).

²²¹ *La concurrencia, relativamente a lo numerosa que es la sociedad, fue insignificante; muchos de los señores periodistas se hicieron notar por su ausencia siendo los que principalmente deberían asistir a esta clase de actuaciones que son las reveladoras del grado de cultura que alcanzan los pueblos.-nuestra sociedad en gran parte tampoco estuvo allí, esto no obstante de tratarse de un beneficio para el Asilo de la Infancia que se encuentra en situación dolorosa de miseria. Estos hechos no sé si demuestran una gran indiferencia por el arte que es una de las formas de cultura, o no sé qué* (X.X, 1923).

palabras del pintor podemos comprender que el sentido decorativo de su obra era evidente: *Si usted quiere saber cómo descubrí esto, cuando se anunció mi fe y donde, le diré que en el Cuzco. Allí vi en toda su grandeza la expresión indígena en color y en decoración* (“¿Conocemos...”, 1946).

La prensa cuzqueña estableció una comparación entre la obra del arequipeño y la polémica entre el catalán Oxandaberro y Franciscovich. Nadie compró los cuadros del primero, a pesar de que según algunos críticos reflejaban el verdadero arte y había sido apoyado por More, González Prada y Valdelomar. Pantigoso ha de ser mirado como un representante de la pintura de la raza del sur andino: sus ideales regionalistas fueron los que dieron pie a la necesidad de un arte que expresara el vivir del poblador andino, todavía ausente, ya que las formas artísticas habían sido tomadas de Europa y adaptadas al Perú. La ponencia pronunciada por Luis Yábar Palacio con motivo de la inauguración de la muestra del pintor trató de la falsedad de las propuestas artísticas de Lima, donde las artes se supeditaban a una negación de lo propio en favor de lo extranjero. Para el autor, Pantigoso era:

(...) la encarnación de nuestra tierra palpitante de vida i el ritmo del color i del carácter que respira en esos cuadros es el que más de cerca nos habla del ambiente i del terruño, estas obras dignas de aplauso i anunciadoras de un nuevo triunfador deben dar el estímulo a nuestros artistas, para orientar el rumbo del porvenir, la senda que conduce a las puertas de la gloria, del resurgimiento de la sierra del Perú y del arte americano (Yábar, 1923).

Cuzco le sirvió al pintor para definir su pertenencia a un arte nacional visto a través de los conceptos de raza que manejaba el grupo intelectual de la Universidad San Antonio Abad del Cuzco. Estamos de acuerdo con López Lenci cuando señala que la actividad periodística de identidad surgida en los Andes peruanos se basó en *un discurso de fuerte raigambre étnica, la cual erige en constructor de la nacionalidad y de la propia historia* (López Lenci, 1999:38). La siguiente exposición del pintor arequipeño, realizada en Puno, le sirvió para convertirse en el representante del movimiento vanguardista del sur andino.

V.3.A.-El Ultraorbicismo y la exposición realizada en Puno

Pantigoso expuso ciento dos obras (ochenta y cinco óleos, cuarenta y dos acuarelas y carbones y veinticinco estudios y retratos) entre el 15 y el 22 de junio de 1924 en el Salón de Actos del Congreso Regional de la Prefectura del Departamento de Puno, junto a Armando Lazarte, que participó con cincuenta y cuatro caricaturas. Esta muestra fue de gran importancia para Pantigoso por varias razones: en primer lugar, el literato Arturo Peralta (cuyo seudónimo era Gamaliel Churata) le dio el título de pintor ultraórbico²²². En segundo lugar, fue meritoria la cantidad de obras presentadas, ya que era la mayor llevada a cabo por el pintor hasta ese momento.

¿El Ultraorbicismo?

Voy a intentar ahora una explicación, y no su faz integral, que ello puede bien no caber en reducidas palabras, por más que el ultraorbicismo literario, pongamos al acaso(sic), sea una tendencia hacia la síntesis. Pictóricamente el ultraorbicismo es una realización lograda y viviente en la estética de Pantigoso. Posee el primitivismo como tendencia innata, por la propensión á dibujar poco, y aun lo poco que dibuja, haciéndolo en ingenuo, y ese primitivismo en la técnica, agrega, luego, es decir, pronto, la complejidad de la concepción.

Es bastante con lo dicho.

Pantigoso arrostra temas duros y los resuelve alegremente, o sea, infantilmente. No se vincula a los cubistas, dadaístas, primitivistas... Es algo más que ellos. A los últimos lo acerca la inocencia del trato, pero así mismo lo separa lo arduo de los propósitos (Peralta, 1925a).

El Ultraorbicismo era una propuesta andina de vanguardia que asimilaba el Ultraísmo español y que constituía una contestación al mal denominado *indigenismo* que el grupo encabezado por Sabogal desarrollaba en la capital limeña. El Ultraísmo español, influencia fundamental para el desarrollo de esta nueva propuesta²²³, fue, según Augusto Tamayo Vargas, la vía por la que llegó el vanguardismo a América (Tamayo Vargas, 1973:377). Manuel Pantigoso ha señalado que gracias a ese movimiento los

²²² El artículo de Peralta (Gamaliel Churata) apareció publicado en *Puno Lírico* en 1925 y fue reproducido en *Kosco*; en él se explica el significado del término *Ultraorbicismo*. Este artículo fue rescatado por Manuel Pantigoso en 1991, el año de la muerte del pintor (Pantigoso, 2007:41-42).

²²³ En 1924, año en que la ciudad de Puno proponía el Ultraorbicismo, Quizpez Asín exploraba en su obra el Ultraísmo español a partir de *Jazz Band*. En ese período, César Moro estaba vinculado al Modernismo y al Simbolismo a través de su participación gráfica en revistas y libros.

escritores miraron hacia su propio país y comprendieron mejor su sentido de pertenencia a América (Pantigoso, 2011:57).

El movimiento vanguardista español tenía como foco de irradiación en América a la ciudad de Buenos Aires y el regreso a esa ciudad de José Luis Borges en 1921. La circulación de las revistas vanguardistas desde la ciudad del Plata hasta Puno pasaba a través de las ciudades de Potosí y La Paz. El Ultraísmo, como movimiento, se mantuvo en el Perú, adaptado a su nueva realidad en Puno y Arequipa, hasta muchos años después de que desapareciera en Argentina (Pantigoso, 2011:159). Los literatos peruanos de Puno conocieron las propuestas modernas del Ultraísmo español a partir de revistas argentinas como *Proa* (1921) y *Martín Fierro* (1924), que eran rápidamente consultadas por el grupo puneño. *Mientras en Lima el Modernismo todavía mostraba su oropeles, los escritores del Sur estaban ya enterados de las últimas novedades literarias* (Pantigoso, 2011:57). Sin embargo, el término no les convencía y lo rebautizaron con una nueva palabra; Manuel Pantigoso nos ha transmitido las siguientes palabras de su padre:

Aceptamos ciertas bases del Ultraísmo, sobre todo ese espíritu de renovación radical, aunque la palabra no dice nada por demasiado pura: ¿más allá de qué? Agregaremos entonces, nosotros, la vital contaminación: más allá del orbe, pero en acá, dentro de una línea curva, en espiral, que remita dialécticamente tanto al mundo exterior cuanto hacia nosotros mismos, hacia la profundidad de nuestra caverna, de nuestro pasado, de nuestra célula interior (Pantigoso, 2011:164).

En realidad, había diferencias notables en el terreno plástico entre ambos movimientos, pero coincidían en la importancia de la innovación como paradigma del arte moderno. En el arte, el Ultraísmo español aglutinó varios movimientos de vanguardia que le habían precedido, Futurismo, Cubismo y Dadaísmo, en la búsqueda de algo nuevo. El Ultraorbicismo no tomó en consideración ninguno de estos movimientos en la representación gráfica que desarrolló, sino que ésta apeló a la ingenuidad del primitivismo para ejemplificar la búsqueda de un arte andino filtrado por la idea de raza. El concepto de vanguardia artística se mezcló con el pensamiento dual andino y sus sentidos contrapuestos. Manuel Pantigoso, principal descubridor de este

movimiento de vanguardia, estudió los distintos postulados del Ultraorbicismo, mencionando las obras de poesía de sus representantes²²⁴. El poeta Alejandro Peralta calificó al pintor Pantigoso con las siguientes palabras:

*Hay sangre a coágulos
En sus pinturas, Pantigoso
Y en Ud. hay un indio alimentado con raíces
Y que ha bebido de nuestro Amazonas brioso
Como quería el divino Leonardo,
Su legítima madre es la naturaleza:
Por eso en sus lienzos torturados
Hay estupendas concepciones de belleza (Peralta, 1924).*

Con la incorporación de Puno en el imaginario del pintor, se formó una suerte de triunvirato, un eje comprendido por Arequipa, Cuzco y Puno. El artista siempre reconoció la importancia de su formación en las tres ciudades: *A Cuzco le debo el comprender las posibilidades pictóricas de la raza; a Arequipa el sentido alegre de la luz y a Puno, la sobriedad de la línea* (Falconí, 1938:3). El pintor arequipeño reconoció que Puno y Cuzco eran las fuentes de los temas de su obra, en detrimento de Arequipa.

Dos años permanecí en el Cuzco -tierra de mi padre- aprendiendo a pintar como indio, a saborear el quechua. Me bauticé pintor indigenista con las aguas del Titicaca. Así como Arequipa es la fuente de inspiración y de mi amor, Puno y el Cuzco son los eternos motivos para realizarla. En mi sueño bailan alegres indias con sus trajes de colores vivos (C.F.M, 1958).

V.3.B.-Buenos Aires, Montevideo, Potosí (1924) y La Paz (1925)

En 1924, el pintor arequipeño inició una gira por algunas ciudades de Sudamérica, y en concreto, de Bolivia, Argentina y Montevideo. El 8 de agosto, en el Salón de Actos Públicos de un colegio nacional de Potosí, expuso óleos, acuarelas y carbones. Más tarde, en Buenos Aires, expuso el 8 de noviembre en el Salón Bajo de la

²²⁴ A *Ande* (1926) de Alejandro Peralta, *Falo* de Emilio Armaza y *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat formaron parte de la primera fase del Ultraorbicismo. Alberto Mostajo, Dante Nava, Luis A. Rodríguez, Emilio Vásquez y Aurelio Martínez pertenecen a la segunda etapa del movimiento (Pantigoso, 2011:173-198).

Galería Chandler-Zuretti en la calle Florida 230, donde presentó diecinueve óleos, ocho gouaches, treinta acuarelas y tres dibujos a tinta. En Montevideo mostró cincuenta cuadros, entre acuarelas y óleos, en el Palacio del Libro, ubicado en la calle 25 de Mayo 577; sólo expuso seis días, del 1 al 6 de diciembre. En su camino de regreso al Perú, expuso el 20 de enero de 1925 en La Paz, en los salones del Ateneo de la Juventud. También expuso en Puno y a continuación, junto a Lazarte y Blas, en Cuzco.

Entre 1921 y 1923 Pantigoso había pintado retratos esquemáticos, bastantes lineales y con tendencia a la planitud. Dan cuenta de ello obras como *Primavera*, *Retrato de Elsa Lira* o el *Retrato de Leandra Lomellini* (1923). En una entrevista realizada en La Paz, le preguntaron si siempre pintaba el tema americano, a lo que el artista respondió:

-No; tuve como todo aquel que se dedica a la recreación del espíritu, épocas de imitación, en las que me atrajo el arte europeo y residuos de esa época, me quedan en La Maja(sic) y Pensativa obras que no tienen otra importancia que la de ser muestras de mi primera etapa. ("La exposición de arte...", 1925).

Sin embargo, el año de la exposición en Puno, sus xilografías delataban una mirada moderna en los rostros abocetados con varias líneas colocadas en movimiento. Manifestó un interés por los detalles mínimos que hicieran reconocible al personaje, como se puede ver en *Beethoven*.

Los retratos al óleo, especialmente los de tipos costumbristas, estaban cargados de materia, con un trazo suelto y aplicado con rapidez en el lienzo. Estas fueron las características que mencionó la crítica a su paso por las ciudades del sur latinoamericano. En Potosí se dijo lo siguiente:

Pantigoso es un artista de nervio, un artista de brochazo rápido y enérgico, todos sus cuadros llevan mucho de su alma viril y joven (...) los que ocupan lugar preferente, sus cuadros al óleo en los que encontramos un sentido artístico nada común, una ejecución demasiado vigorosa, un espíritu de profunda observación en los retratos, un talento

excepcional para percibir impresiones llenas de vida y su artística disposición para manifestarla (“Manuel Domingo...”,1924).

En La Paz se resaltó que *no domina en ellos una escuela detallista y cursi que se concreta con pintar en el lienzo el más pequeño detalle con máximo de líneas (...) si no que en su estilo bastan unos pocos brochazos rápidos pero seguros* (“Ligeras apreciaciones...”, 1925). Se destacó el carácter autodidacta del pintor como la cualidad más sobresaliente de sus obras:

No es la obra de un artista definitivamente formado, consciente ya de su valer, sino el anticipo promisor de una personalidad que se insinúa con contornos bien definidos en toda su ambición de llegar a la cumbre que vislumbra como meta de sus esfuerzos y energías mentales (Pérez, 1924).

De acuerdo con un crítico de Buenos Aires, había que respetar la ingenuidad de la obra de estos *artistas emotivos*, porque al aprender de los demás se corría *el riesgo de empañar sin remedio el resplandor oculto del diamante que la intuición depositó en sus almas* (“Un pintor...”,1924). Otro calificativo significativo, bastante cercano al de ingenuo, fue denominarlo primitivo, que identificaba la modernidad de su obra en su capacidad para traducir la naturaleza con los mínimos elementos²²⁵. Entre las obras expuestas, había óleos, *gouaches*, y acuarelas; las obras más destacadas eran las últimas, en detrimento de sus óleos²²⁶.

Serie de óleos, acuarelas y gouaches expuestos en el Palacio del Libro, algo débiles los primeros, fuertes muy fuertes, las segundas, y reveladoras todas las obras de la existencia de un pintor enfrentado a grandes destinos (...) Los mismos óleos revelan, en ciertos instantes en la cabeza del indio viejo titulada Tata Pascual por ejemplo, una más exacta comprensión del dibujo y del color y si no llegan a los indiscutibles aciertos que orgullosamente ostenta el cuadro de composición a la acuarela Los campesinos en que Pantigoso precisa todos los valores de la obra con limpidez perfecta- figuras, aire, luz, perspectiva, etc. pone al descubierto la facilidad del joven para vencer sin sacrificios las arideces y peligros de la técnica pictórica (Pérez, 1924).

²²⁵ *Pantigoso, sin maestros, sin la menor ayuda, en la más exquisita ingenuidad (...) Sus telas, cartones y dibujos, son los de un primitivo, el cual sin aprender nada ni haber visto otra cosas que las decoraciones estupendas de razas destrozadas en el mayor brillo de su civilización, comprende que es necesario buscar allí el punto de partida* (“Notas de Arte un interesante...”, 1924).

²²⁶ *En el óleo -que no domina aún como la acuarela- su obra es en ciertos casos de un vigor casi bárbaro, como en la diabólica bruja que evoca con singular eficacia* (“Notas de Arte un interesante...”, 1924).



Fig.71: Domingo Pantigoso, *La esfinge india* (*La Época*, Buenos Aires, 5 XI 1924)



Fig.72: Domingo Pantigoso, *Perfil de bronce* (*La Prensa*, Buenos Aires, 12 X 1924, p.1).



Fig.73: Domingo Pantigoso, *El Nicolás* (*La Unión*, Buenos Aires, 25 X 1924).

Una característica del trabajo técnico de su obra fue la utilización de tonos puros como los de *Mendigo de los valles del Cuzco*, *La esfinge india* (Fig. 71), *La ciudad de piedra*, *Perfil de bronce* (Fig. 72) y *Ñustas* (“Un pintor...”, 1924). En sus acuarelas destacaron la luz y el colorido, que proporcionaban vida a cada cuadro. Como en *El Nicolás* (Fig. 73), el artista cuidó la distribución de toques de luz, pues el dibujo ya no resultaba tan necesario. Aprovechó los fondos blancos del papel y los lienzos para dar a sus cielos una impresión de nevada (“Ligeras apreciaciones ...”, 1925). En cuanto al color, subrayó su visión analítica, aunque se le criticó que no llegara a aportar matices. Según el crítico de *La Prensa*, Pantigoso le recordaba a los pintores japoneses de la escuela tradicionalista por la sensibilidad tan delicada de algunas manchas (“Un pintor...”, 1924).

A la técnica de la obra, manifiestamente vanguardista, se sumó el tema etnográfico. El pintor tuvo como punto de referencia su condición de indio, fue el portavoz de este grupo al representar sus costumbres y formas de pensar. Así lo señalaron los medios de prensa: con *una inspiración absolutamente racial, es decir, alejada de toda sugestión extranjera, el artista cuzqueño interpreta los tipos y costumbres de la ciudad materna* (“Exposiciones de...”, 1924). *Sin la perfección para expresarse ha llegado a traducir el carácter de su raza* (“Notas de Arte un interesante...”, 1924). *Todo aquello que constituye el movimiento o el gesto de la propia raza, se presenta y se revela en cada lienzo* (“La Exposición del artista...”, 1925). En una entrevista de este período, el pintor

dejó entrever que, a pesar de ser arequipeño de nacimiento, su principal foco de inspiración era la ciudad de Cuzco; además subrayó la importancia de la noción de raza en la búsqueda del verdadero arte americano.

(...) Felizmente me equilibré pronto, dándome cuenta de mi arte, nuestro arte, está en la raza (...) nuestro pasado es rico en arte, nuestro presente es un bello pretexto artístico. Y feliz del que sepa explotarlo (...)

-Es usted cuzqueño?

-Sí, señor; cuzqueño de elección, pero arequipeño de origen.

-Cuzqueño de arte- corrige el cronista.

- Sí, tal vez; el Cuzco es la patria de mi arte. Como usted vé casi todos mis motivos son cuzqueños ("La exposición de Arte...", 1925).

Antes de la exposición de Pantigoso en Buenos Aires, ya existían antecedentes de la nueva importancia otorgada al arte incaico y su estética: un año antes, en el Teatro Colón se había presentado la Misión Peruana de Arte Incaico, como recordaron algunos medios de la prensa bonaerense cuando expuso el arequipeño.

Hay un parentesco evidente entre los motivos tratados por Pantigoso y el sabor extraño, el sabor á quena del teatro regional peruano que hace pocos meses hemos tenido el placer de admirar, cuando lo trajeron á nuestras playas con sacrificio de tiempo y de dinero los estudiantes de la misión de arte incaico ("La Exposición Pantigoso", 1924).

Pudimos apreciar, genuina y auténticamente la dramática, la música, la suntuaria y la danza de los peruanos incaicos, comprendimos que en América renacía un arte llamado a influir poderosamente sobre la sensibilidad del nuevo mundo (...) se trata de un pintor vigorosísimo cuyo dominio del color y de la línea son, emotivamente superiores a ciertas rigideces de la técnica. Por el contenido de su telas, puede afirmarse que es la primera vez que Buenos Aires va a contemplar la vida del Cuzco, en la plenitud de sus tradiciones y con todo lo que los Incas han dejado; más la influencia modificadora que imprimieron en aquellas gentes los conquistadores ("Notas de Arte Exposición...", 1924).

En sus obras también estuvieron presentes composiciones mayores, donde los personajes eran colocados de manera sintética, esquemática y reconocible. Sus rostros no se definían, pero tampoco importaba, ya que la intención era dar a conocer un lugar y caracterizar un paisaje costumbrista. El pintor buscó reducir al mínimo los elementos.

Después de su gira alrededor de varias ciudades de Sudamérica, presentó a inicios de 1925 una exposición en Puno en el Colegio de los Carolinos y más tarde otra en Cuzco, en el Salón de San Bernardo, junto a Lazarte y Camilo Blas. Sin embargo, las muestras en Lima del siguiente año fueron las más relevantes, porque en ellas presentó una propuesta distinta de lo que propugnaban Sabogal y sus discípulos, que tenían como centro de sus actividades la Escuela Nacional de Bellas Artes de la capital.

V.3.C.-Las exposiciones realizadas en Lima (1926 y 1927)

En la calle Belén 1012, junto al Teatro Colón, Domingo Pantigoso expuso por primera vez en Lima entre el 16 y el 24 de junio de 1926. El pintor arequipeño contó con la acreditación de haber expuesto previamente en ciudades como Buenos Aires, de gran importancia para la sociedad limeña. Además sacó ventaja de la crítica favorable recogida en sus exposiciones por el sur del continente al formar un álbum de recortes que mostró como parte de su labor profesional, con el fin de ser reconocido como artista. En la muestra de Lima era ya evidente que había definido su propuesta artística a partir de las ciudades de Cuzco y Puno en detrimento de Arequipa, que había sido el principal interés del pintor en sus primeras exposiciones. Esta vez, la ciudad del Misti²²⁷ no estuvo representada en ninguna de sus obras. En su primera exposición en Lima aparecieron Cuzco, Puno e incluso Bolivia. En la de 1927, representó sólo a las dos primeras ciudades.

De su exposición en Lima, la crítica artística resaltó la deficiente formación técnica del pintor. Carlos Solari (cuyo seudónimo era El Quijote) le sugirió aprovechar *su estadía en Lima buscando en la Escuela de Bellas Artes el perfeccionamiento de su técnica, (...) A Daniel Hernández y José Sabogal corresponde ampliar los horizontes de este audaz autodidacta* (Solari, 1926a). Luis Varela y Orbegoso (Clovis) le sugirió *desoir las voces del amor propio y los elogios de la amistad. Al templo del arte no se*

²²⁷ Es un volcán de la ciudad de Arequipa, al sur del Perú.

llega sino por espinoso sendero; hay que recorrerlo con firmeza y con fe (Varela y Orbegoso, 1926). Guillermo Guevara le sugirió que si quería ser el pintor de América tenía que estudiar (Guevara, 1926a) y lo mismo expresó Simón Hispano: *el estudio más arduo de los misterios del dibujo y la técnica dociliten un poco su vigorosa concepción* (Hispano, 1926). Otros dijeron que Sabogal no podría enseñarle nada al arequipeño.

Siempre que no descuide de algunos detalles indispensables, tal como son la gama del colorido en las caras de los indios, razón por la que absurdamente alguien lo comparó con Sabogal, artista que en ningún caso puede influenciar en lo absoluto á quien tiene disposiciones superiores, demostradas en los preciosos paisajes y en los tipos que expone y que son tratados con un cariño de maestro (Barrenechea, 1926).

Hubo argumentos mucho más agresivos, como el del *Mercurio Peruano*, donde se comparó la irrupción de Pantigoso en la costa con *las incontaminadas aguas de la cordillera (que) bajan a la costa para fertilizarla y limpiarla de inmundicia* (“Comentarios Actuales...”, 1926:301). Sin embargo, las normas de una academia de pintura no encajaban con su personalidad, fue un independiente en todo el sentido de la palabra. Ante las críticas obtenidas, el pintor limeño mejoró su técnica pictórica e hizo más elegante el trazo en varios de sus cuadros. Esto se pudo ver en su segunda exposición en Lima, que se celebró en la Galerie Lafayette en 1927, donde presentó obras como *La pastora* o *Pedrucha* (Fig.74). En ellas había un evidente desarrollo técnico y predominaba el dibujo y un color medido, dejando atrás el primitivismo visto en Buenos Aires y Montevideo. Alternó esta nueva realización de sus cuadros con pinturas sintéticas y con movimiento como *Sajra pusuy*.



Fig.74: Domingo Pantigoso, *Pedrucha* (*La Crónica*, Lima, 22 V 1927, p.6).

La poeta Magda Portal²²⁸ fue la primera en escribir sobre la propuesta vanguardista del pintor; dijo: *Pantigoso es de los últimos en generación, pertenece á las filas vanguardistas por su independencia, por su temperamento de rebelde y arbitrario, con rasgos definidos de artista que le colocan en muchos tramos arriba de nuestra tradición pictórica* (Portal, 1926a). A esto añadió:

Hemos nombrado á Churata porque él con Peralta y Pantigoso, son los tres únicos intelectuales que al sur del Perú, han desbordado su arte de los moldes abuelos y lo dan con la plena libertad del paisaje serrano, maravilloso de belleza y fuerte (...) La vanguardia espiritual de América les envía sus vientos de fraternidad y de entusiasmo (Portal, 1926b:3).

El artículo de la poetisa fue criticado por mencionar sólo a tres intelectuales como representantes de la vanguardia del sur. Guillermo Guevara reconoció que la pintura quechua o andina no había seguido ninguna orientación, y entendió erróneamente, cuando Portal dijo que el arequipeño era vanguardista, que éste era cubista, así que pidió a la poeta identificar las obras donde se manifestaba ese estilo artístico; además mencionó a los que él consideraba representantes vanguardistas del sur andino²²⁹ (Guevara, 1926b).

Román Hernández definió a Pantigoso como independiente por no pertenecer a ninguna escuela de arte que lo avalara. El pintor no aceptaría desviarse de su rumbo, a pesar de los adjetivos que le dedicaba una cátedra inconsciente instalada en Lima, definida por el autor como *un grupo anónimo de ultraístas o vanguardistas*. Según Hernández, el artista era *todavía intuitivo, por manera alguna puede estar matriculado en la vanguardia, pues sus instintos pictóricos, tienen madera más para el clasicismo que para el dislocado enrumbamiento* (sic) *ultraísta* (Hernández, 1926).

²²⁸ López Lenci ha señalado que Portal subrayó la importancia del vitalismo, que se vincula a la velocidad y la comunicación planetaria, en su artículo *El sentido del arte moderno*, publicado en *Motivos*, La Paz, N° 6 enero de 1926 (López Lenci, 1999:73). Pantigoso, según la poeta, representaba el dinamismo moderno en clave andina.

²²⁹ Guevara mencionó al poeta Alberto Delgado y Arturo Bravo, que quedaron en primer y segundo lugar respectivamente en los juegos florales de Cuzco (1923). Además hizo referencia al dibujante J.C. Málaga, cuyas características cubistas sí se afiliaban al vanguardismo artístico; además incluyó a Julio Lecaros, Atilio Sivirichi, Carlos C. Lira, Miguel Ángel Urquieta, y la publicación periódica de *La Semana* (1918) en Arequipa (Guevara, 1926b).

En el *Mercurio Peruano* se concluyó que el pintor no *se enrola torpemente entre las nuevas escuelas que el snobismo impone dentro de las cuales tan pocos valores auténticos existen* (“Comentarios Actuales...”, 1926). El pintor manifestó siempre su independencia. En 1964 consideró al arte moderno una *majadería* donde *el juego de colores predomina sobre la actitud de los humano del hombre. Necesitamos ahora más que nunca el retorno a un arte humanista* (“Reportajes...”, 1964). También calificó de majadería al Surrealismo producido en el Perú (Cuadros, 1954), y cuando se le preguntó sobre el Cubismo, indicó que *pueden realizarlo Picasso y sus discípulos. En el Perú es exótico* (“¿Conocemos a...”, 1946). El pintor ponía a la naturaleza como la principal maestra, incluso pensaba que los pintores abstractos no podían prescindir de ella (Cuadros, 1954).

Ante los comentarios críticos sobre la obra de Pantigoso y las opiniones del propio pintor sobre el arte moderno, cabe preguntarse qué fue lo que presentó en sus muestras en Lima. En realidad fue un poco de todo lo que había hecho antes, dividido en tres líneas principales: en primer lugar, estaba la representación primitivista de los indios del Ande peruano, emparentado con el *Ultraorbicismo*, definido por los poetas puneños con características palmariamente vanguardistas, que ya había presentado en su gira por las ciudades del sur americano. Entre ellos figuraban *Cabeza de indio* (Fig.75) y *Hembra*. Por ello, no compartimos la opinión de Natalia Majluf, que considera que el primitivismo radical del grabado indigenista no se trasladó a la pintura ni logró subsistir fuera del contexto de las revistas (Majluf y Wuffarden, 2010:68). Los pocos ejemplos que quedan en la obra de Pantigoso y las correspondencias primitivas presentes en la escultura de Saco refutan esta afirmación. Simón Hispano hizo los siguientes comentarios:

Todos estos cuadros, que el pintor ha puesto en pública exhibición, fascinan por el fantasmagórico rutilar de los colores, por el atrevimiento de las figuras. En algunos se exagera la rudeza de los tipos, se les da proyecciones casi anormales, se les dibuja mal y premeditado detonismo colorista, más, sobre todo vicio de ejecución o de técnica esos cuadros facilitan una sugestión extraña de belleza (Hispano, 1926).



Fig.75: Domingo Pantigoso, *Cabeza de indio* (*La Crónica*, Lima, 22 V 1927, p.6).

A ésta, se debe añadir una segunda manera de representar al indio en diálogo con el Ultraísmo español, que recurría a la síntesis de los elementos formales y representaba a los personajes en movimiento. Un ejemplo fue *Sacra tusuy* o *El baile del diablo*, composición que incidía en la representación del movimiento expresado a través de la danza indígena (Fig.76).

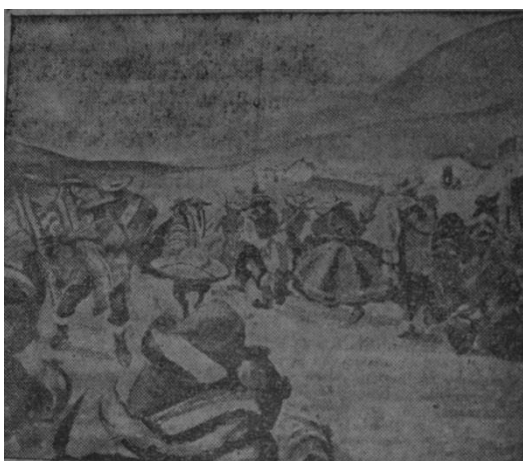


Fig.76: Domingo Pantigoso, *Sacra tusuy o El baile del diablo* (*La Crónica*, Lima, 22 V 1927a, p.6).



Fig.77: Domingo Pantigoso, *La india* (SOLARI, Carlos, *El Comercio*, Lima, 17 V 1927, p.13).

Por último, en la pintura de Pantigoso hay también una representación clásica del indio, donde el dibujo y el color están más medidos, que es consecuencia de las críticas que recibió en Lima por la forma de pintar sus obras en el año 26. Ejemplos de ello son *Pedrucha*, *La india* (Fig.77) y *La pastora*; esta última mereció aparecer en la portada en *Mundial*. Esta forma de pintar nació en Lima y se pudo contemplar en la

última exposición del 27. La capital peruana tenía gustos conservadores y siempre llamó al orden a los pintores frente a las nuevas tendencias vanguardistas. Esto le pasó a José Sabogal en 1919 y le ocurrió también a Pantigoso en 1926. Merece mención la intervención del crítico de arte Carlos Solari (El Quijote), ya que en su labor como crítico de arte en la década de los años veinte, recomendó que el arte de ambos pintores tuviera una factura más elegante²³⁰.

Aunque los argumentos de si Pantigoso era vanguardista o autodidacta estaban divididos, muchos de los artículos afirmaban que el pintor era quien había expresado con mayor fidelidad la raza indígena. Carlos Solari (El Quijote) escribió al respecto: *es un temperamento de marcadísimas tendencias regionalistas y raciales* (Solari, 1926b:10). Madga Portal coincidió con Solari al definirlo como *artista sin escuela, su hondo amor por las cosas de la raza, cuyo motivo vastísimo no ha sido explotado con la tendencia universalista del nuevo regionalismo* (Portal, 1926a). En el *Mercurio Peruano* se dijo: *ha logrado, con medios propios, con gran dominio del color, expresar la majestuosa grandeza del paisaje andino y el verdadero espíritu del indio de hoy* (“Comentarios actuales...”, 1926:300).

Las vanguardias artísticas europeas habían surgido prescindiendo del tema, buscando respuestas en la forma y el color, es decir, a través del contenido formal valorado por sí mismo. La supeditación de Pantigoso al tema racial del indio hacía que su lenguaje plástico vanguardista fuera superficial y no de fondo. Esta problemática fue expresada por Federico Bolaños al señalar que el artista podría cultivar otros temas de la vida moderna, y no limitarse a pintar sólo el tema indígena.

²³⁰ Carlos Solari fue un destacado crítico de arte del período que escribió en *El Comercio* y *Mundial*. Mantuvo una polémica con José Sabogal cuando le atribuyó la factura más elegante de su pintura a su ingreso en la Escuela de Bellas Artes y a las enseñanzas de Daniel Hernández (Solari, 1921a:1). El pintor respondió airado con una carta en la que declaraba su independencia y su calidad de maestro en la Escuela y no de alumno; el Quijote publicó la carta acompañada de una réplica (Solari, 1921b:2). Cuando expuso Pantigoso, Solari comentó en dos artículos las muestras del arequipeño; en ambos le recomendó el estudio de la pintura en la Escuela de Bellas Artes de Lima, crítica a la que Pantigoso no hizo caso: aunque sí la frecuentó, no se matriculó como estudiante. Para ver el desarrollo de la crítica de Carlos Solari, ver: (Robalino, 2009).

Él expresa la raza, le da la versión pictórica, más neta y bravía: él interpreta el paisaje, el motivo serrano devastándole de lo superfluo, de lo innecesario, dándole carácter, en su fundamental significación espiritual y plástica. (...) Hoy interpreta la raza, mañana otro dolor y otra levadura humana. Es panorámico y libre, capaz de sentir todas las sugerencias de la vida moderna. Autoctonista, sí: pero porque le da la gana, él puede ser el mismo fuera de eso y siempre el mismo. Ojalá colonice sectores más puros y avanzados, ojalá más tarde, dentro de los círculos de la pintura pura se vierta y realice mejor, pleno de un exigente fervor creacionista (Bolaños, 1926).

Sabogal y Pantigoso coincidieron en el tema de lo peruano, mestizo o indígena, pero sus lenguajes formales eran diferentes. La pintura de Sabogal se resentía de la influencia de Anglada-Camarasa y Zuloaga, y por tanto, frente a los cuadros primitivos, sintéticos y esquemáticos de Pantigoso, pecaba de conservador.

V.3.E.-París: Asociación Paris-Amérique Latine (1927) y Madrid: la exposición del Círculo de Bellas Artes (1928)

A finales de 1927, Pantigoso decidió viajar a París gracias a la protección de Ventura García Calderón. Allí expuso, junto a Francisco Olazo, noventa obras (veinte óleos, treinta y tres gouaches y treinta y siete acuarelas) en la Asociación Paris-Amérique Latine, entre el 20 de noviembre y el 27 de diciembre. El arequipeño asumió las críticas a su obra, lo que explica el número de acuarelas expuestas, ya que éstas siempre fueron bien recibidas por quienes comentaron sus creaciones. César Moro y Jaime Colson también habían expuesto en la Asociación Paris-Amérique Latine.

La presentación del catálogo fue escrita por Marguerite Béclard d'Harcourt, etnomusicóloga y compositora francesa que visitó el Perú en 1912, interesada en el estudio de la música aborigen. Cuando regresó a Francia, publicó sus impresiones del viaje acompañadas de vistas de Cuzco y Arequipa. Por lo tanto, en el catálogo quedaron reflejadas las opiniones de alguien que sólo conocía de manera superficial el Perú; desde esa perspectiva, resaltó las cualidades del pintor: *possède le sens décoratif des groupements et l'audace de la couleur. Son principal mérite est d'avoir compris le vrai*

caractère de son pays (“Catalogue Exposition...”, 1927). La exposición, a diferencia de las anteriores, no obtuvo el comentario crítico esperado: son muy pocas las referencias a la muestra que dieron los diarios parisinos. El pintor recordaba una de ellas cuando estuvo en Madrid: *La exposición de estos pintores debe contarse entre las más interesantes de la estación* (“Los artistas peruanos”, 1927:43)²³¹.

Sin lugar a dudas, la siguiente exposición sería significativa para la formulación de su actividad plástica. En ella determinó el tipo de lenguaje formal que debía adoptar un pintor americano, sobre todo si se asumía indio. Expuso cincuenta y dos obras (doce óleos, siete gouaches y treinta y tres acuarelas) del 17 al 31 de marzo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. La reducción del número de obras expuestas que se aprecia entre la exposición de París y la de Madrid indica que, a pesar de no contar con el favor de la prensa, sí tuvo ventas en la Ciudad de la Luz, ya que hubo treinta y ocho obras que no fueron vistas en la capital española. Los temas expuestos fueron tomados de Cuzco, Tarma, Bolivia, Huancayo y Puno. Pudo conocer y contar con el apoyo del pintor español Julio Romero de Torres, de quien en una entrevista dijo:

(...) Romero de Torres era un espíritu de exquisita sensibilidad. Un gran artista con Mayúscula. Y no un mero hombre pomposo con una actitud fachosa, como hay muchos. Cuando lo conocí, echó sus cuadros al suelo y me dijo ¿Qué le parecen? Me emocioné por la sencillez con que me trataba. Yo había estado acostumbrado en el Perú, a nuestras catedrales, a nuestros hombres ampulosos y enfermos de formalidades, con grandezas en la fachada.

¿Por qué dice que Romero de Torres fue un gran artista con mayúscula?

-Porque, como García Lorca, expresó el alma de su pueblo (“¿Conocemos a...”, 1946).

Además asistieron el ministro del Perú en Madrid, Eduardo Leguía, hermano del presidente peruano, y el subsecretario de la legación, Francisco Abril de Vivero, como se puede observar en la foto que publicó *Estampa* (“En el salón del Círculo...”, 1928). Así informó sobre la muestra la legación del Perú en España al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú: *El joven y distinguido pintor peruano Domingo Pantigoso inauguró*

²³¹ Cuando Francisco Anaya en Madrid le preguntó al pintor cómo le había tratado la crítica de París, éste respondió: *No tengo ninguna queja, pues entre las varias frases estimuladoras que dedicaron a mi exposición, que tuvo efecto el pasado invierno, dijeron que era una de las más originales habidas en la temporada. Eso me halagó más que todo, pues es lo que considero que debe pretender el artista: buscar su propia personalidad y acusarla cada vez más reciamente* (Anaya, 1928).

el 17 de los corrientes en el Círculo de Bellas Artes una exposición de sus obras más interesantes que ha constituido un éxito muy estimable de público y de crítica (Leguía, 1928c).

Según el escultor español Ramón Mateu, Pantigoso estaba pasando por su segunda naturaleza, aquella que pretendía hacer más elegante su propio impulso con el estudio riguroso de la disciplina. Para el escultor *a veces el resultado es felicísimo; otras ha cohibido demasiado la virjinalidad (sic) temperamental del artista, como puede fácilmente advertirse en algunos de los óleos expuestos en el Círculo de Bellas Artes* (Mateu, 1928:12). Esta necesidad de pintar sus cuadros con un dibujo definido y un color medido nació en Lima, a partir de la crítica conservadora que se le había hecho al artista. Así lo confirmó la autora del prólogo al catálogo en París: *il comprend la nécessité d'acquérir par des études sérieuses, la solidité du travail sans rien perdre de cette naïveté et de cette audace que nous aimons en lui* ("Catalogue Exposition...", 1927). Esta forma de pintar se pudo contemplar en Madrid en obras como *La pastora* o *Pedrucha*, que ya habían sido expuestas en Lima en el 27. Cuando le preguntaron a Pantigoso si había logrado la originalidad en su obra, el pintor respondió:

Con franqueza le confieso que creo empiezo a lograr esa originalidad que yo quiero. Y precisamente aquí, en Madrid, es donde me he confirmado en tal parecer, al contrastar opiniones y comparar pinturas diferentes, y al tener en cuenta los juicios que se han emitido de mis obras (Anaya, 1928).

¿Qué pasó en Madrid para que el pintor definiera allí el tipo de obra a realizar? En su época de aprendizaje, empezó pintando paisajes de la campiña arequipeña (1919-22), para presentarse más tarde como pintor de la raza indígena en Cuzco (1923). Un año después, había sido proclamado en Puno como pintor ultraórbico (1924) y representante del vanguardismo del sur andino. Con estas credenciales de pintor de lo indio había expuesto en Lima (1926 y 1927), donde se le confirmó esta designación. Así, surgió un pintor autodidacta, proclamado representante de lo indio y que lo expresó en un lenguaje vanguardista. Fue precisamente ambos aspectos los que le criticaron en la capital española. Antonio Méndez Casal habló sobre la contaminación de su pintura

con el lenguaje vanguardista (Méndez, 1928:39-40). Pero fue Francisco Alcántara quien acusó de europeo a su lenguaje vanguardista, achacándole que falseaba la representación del indio. Al respecto dijo:

(...) mas como a todas partes van hoy los papeles, las revistas, los libros, en donde a la par que de las nociones de la técnica se comunica hasta a los indios de la altísimas mesetas peruanas por medio de las estampas una visión de la forma y un sentimiento de la policromía, que, dada la aptitud mimetista de todas las razas se asimilan rápidamente. Pantigoso, que como artista ha tenido la fortuna de nacer indio y muy lejos de toda presunción de carácter cultural, se ha tragado, como cualquier europeo sin ventura, y en materia de arte lo son hoy todos, se ha trazado el veneno de las revistas propagadoras de degradación estética y técnica, y en las que toda afectación; toda prostitución ante el interés de la vanidad y el narcisismo del hombre europeo tienen su asiento (...) Y cuando el artista indio de la Puna peruana podía dar una saludable lección a los de Europa, no lo consigue porque éstos, con sus revistas y sus estampas, le quitaron, al nacer para el arte, la noble fiereza de la originalidad al imponerle esa especie de jerga universal artística, cuya sede está en París (...) haya traído a Europa una mala traducción de todo ello en estos cuadros pintados a la europea (...) Debemos ayudarle a que encuentre en su intimidad el alma india, que parece haberlo escamoteado el manierismo europeo (...) algún día vuelva a España Pantigoso con su arte plenamente indio, o sea, como se dice en nuestra jerga corriente, con una estética y una técnica propias del indio peruano (Alcántara, 1928b).

Un pintor moderno no tenía por qué supeditarse a la representación racial. Tres años antes, cuando el peruano Carlos Quizpez Asín expuso en Madrid, la crítica de Alcántara se había basado en los aspectos formales de su obra y no se le reclamó que, siendo peruano, no expresara en su estética su procedencia o condición racial. ¿Acaso Pantigoso por ser indio tenía que representarlo? No obstante, al considerarse a sí mismo representante del indio peruano, estas críticas tuvieron que serle productivas porque le obligaron a repensar su lenguaje vanguardista. A fin de cuentas, el arte moderno era un estilo importado de Europa y había que expresarse con una estética diferente, la de un indio peruano.

Algunos especialistas reconocieron la autenticidad de su mirada, alejándola del terreno vanguardista y emparentándola con la tradición precolombina. Un crítico anónimo apuntó que lo más destacado de la obra de Pantigoso era su *autenticidad étnica*, después de señalar que la antigüedad precolombina de América había tenido matices. Había que resucitar las formas plásticas del primitivo arte del país y era la

alfarería la que posibilitaría entender el gusto primitivo de los primeros artistas del Perú. Según este crítico, el pintor había tomado los factores fundamentales que le suministraba su tierra (“Apertura de Exposiciones”, 1928:8).

En opinión de Gil Fillol, el pintor peruano sólo representaba una modalidad racial del arte del país que consideraba llena de impurezas y defectos, aunque tenía el poder evocador propio de las manifestaciones indígenas. Después de analizar las fases artísticas de la cultura inca, llegaba a la misma conclusión que el anterior: los vasos, mascarillas y platos de los alfareros peruanos revelaban una educación superior. Según el crítico, había algo en la obra de Pantigoso que recordaba a las preferencias estéticas de los antiguos alfareros peruanos. No obstante, señaló que los temas artísticos eran los que más lo alejaban del arte del Perú antiguo, aunque la manera de interpretarlos lo acercaba a la auténtica tradición peruana (Fillol, 1928b).

Entre los diferentes aspectos que fueron reseñados, la exposición llamó la atención porque los trajes de los indios del Perú eran los mismos que utilizaban los campesinos españoles: *muchos tipos, diríase que estaban hallados en nuestras provincias, aunque casi todos sus modelos son peruanos* (Fillol, 1928b). Francisco Alcántara añadió:

(...) los indios peruanos visten hoy, según demuestran las figuras de Pantigoso, los mismos trajes que allí llevaron Pizarro y sus compañeros (...) las indias del Perú figuran el volumen del pomposo tontillo como las mujeres de Monte hermoso y muchas de toda la vera de Plasencia, a fuerza de refajos, y como ellas, las indias del Perú, se ponen nueve polleras, que es como éstas llaman a las faldas. Las indias, enormemente faldudas van en estos cuadros de Pantigoso tocadas con sombreros de la traza y proporción de éstos que se llaman en Castilla de aro de 70 centímetros de diámetro, copa baja y puntiaguda, y leve y graciosamente transformados por una decoración exquisita y sobria del más bello carácter japonés. Los indios van vestidos a lo hidalgo, como iban los descubridores y los conquistadores, y en su mayoría a lo campesino, como han ido hasta hace muy poco los gañanes andaluces y extremeños (...) En general, la estruendosa policromía de todas estas vestimentas es india, la forma, española de lo más castizo (Alcántara, 1928b).

La opinión crítica fue diversa y se concentró en varios aspectos. Según el propio Pantigoso, un factor importante de su estancia en Madrid fue que tuvo la oportunidad de apreciar la obra de sus pintores españoles preferidos, El Greco y Goya, en el Museo del Prado. Cuando se le preguntó sobre Velázquez, el artista remitió a los antes mencionados²³². Era una afinidad comprensible, debido a que las propuestas modernas de ambos pintores eran similares en gusto a las del peruano, sobre todo en la utilización del color y el trazo fuerte y rápido, elementos que tenía el arequipeño. Sobre sí mismo dijo: *siempre fuí un admirador ferviente de la pintura española la cual la encontré vigorosa y mucho más acordada con mi temperamento que ninguna otra* (Anaya, 1928). Ante la pregunta de qué artista español contemporáneo admiraba, dijo que a Solana, Zuloaga, el paisajista Llorens y el marinista Verdugo Yandi.

El propio pintor reconoció que las obras expuestas en Madrid eran el resultado de varias maneras de pintar, y en parte constituían, al igual que lo mostrado en Lima, una sumatoria del camino emprendido desde su Arequipa natal en 1919 hasta 1928. Entre sus cuadros preferidos señaló *El baile indio*, *Raza*, *Puma viejo* e *Inca*, por considerarlos los más logrados y definidos dentro de su modalidad (Anaya, 1928). Además, hay que mencionar la capacidad de síntesis demostrada en *Tipos peruanos* (Fig.78).



Fig.78: Domingo Pantigoso, *Tipos peruanos*, acuarela (*El Imparcial*, Madrid, 25 III 1928, p.8).

A modo de resumen, dentro de las modalidades que presentó a lo largo de este período, figura, en primer lugar, el lenguaje académico mostrado en *La pastora*. Una

²³² Y Velázquez ¿Qué le parece? -A Velázquez le conceptúo el pintor más equilibrado, pero frente al Greco se ve al genio, y a Goya, el Beethoven de la pintura (Anaya, 1928).

segunda manera de pintar fue el primitivismo, acorde con los postulados del Ultraorbicismo que habían sido fijados en el libro de poesía indigenista *Andes* (1926) de Arturo Peralta. Un ejemplo, presentado en la exposición de Madrid, es *Cabeza de india*, que causó que un periodista puneño, hacia 1924, comentara que las obras de Pantigoso estaban poco desarrolladas, especialmente sus retratos. Era una mirada ingenua, algunos pensaron que constituía un retroceso en su trabajo práctico y que ése era precisamente su objetivo. Dan cuenta de esta manera de pintar *El Nicolás*, *La esfinge india* y *Cabeza de bronce*, presentados en Buenos Aires, y *Tata Pascual* exhibido en Montevideo, ambas muestras realizadas en el año 1924.

La búsqueda de movimiento condicionó una tercera manera donde los personajes son casi sintéticos y hay una expresión de movimiento en sus composiciones. Esta manera dialogó con el Ultraísmo español. Uno de los cuadros más representativos es *Sacra tusuy o Baile del diablo*. Sobre esta modalidad, Méndez Casal dijo:

En las agrupaciones de figuras muestra gran habilidad y las mueve con bello desenfado. Los bailes de campesinos indios con sus trajes populares de grandes franjas listadas, de fuertes colores extrañamente armonizados, han sido interpretados por el artista con una seguridad y un sentido decorativo notables. (...) en tal artista se está formando un maestro (Méndez Casal, 1928).



Fig.79: Domingo Pantigoso, *Koricancha o La ciudad de piedra* (*Blanco y Negro*, Madrid, N°1927, 22 IV 1928, p.39).

Por último, la cuarta aproximación de Pantigoso a la pintura se traduce en la forma de componer algunos de sus grupos figurativos y sus paisajes con arquitectura, en

los que apreciamos una notable capacidad sintética y la sobriedad de sus elementos. Un ejemplo destacado de esta manera fue *Koricancha* o *La ciudad de piedra* (Fig.79), que le acompañó en varias de sus exposiciones y que apareció en la portada de *La Prensa* de Buenos Aires en 1924. Se trata de un *gouache* que también llevó al aguafuerte, lo que nos informa acerca de la importancia que le daba el artista. En él se representa el Koricancha, el templo del Sol inca, que, aunque no está en primer plano, domina la escena. En primer plano hay dos mujeres cuzqueñas, apenas reconocibles si no fuera por su indumentaria. La sensación de profundidad se produce gracias al camino recorrido por las mujeres, en el que se ve al fondo a otra mujer de espaldas. Las casas que bordean el camino son de piedra y con techos de paja, como en la época inca. No era un cuadro veraz, como quedó claro ya en su momento, sino que representaba una simbología asociada a lo incario. Sólo el balcón del templo y sus cúpulas revelan un origen español. En cuanto a la composición, el espacio se desarrolla en varias áreas, es una composición barroca donde las nubes contribuyen a dar sensación de movimiento.

No se le puede criticar a la obra de Pantigoso que haya carecido de elementos andinos. La economía de medios, la representación barroca, la planitud como la cara opuesta al espacio renacentista europeo, el primitivismo, su riqueza de color y la sensación de movimientos en sus personajes eran clara expresión del mundo andino. Sus similitudes con las vanguardias hicieron que algunos críticos españoles sólo lo vieran como parte del lenguaje europeo, lo que demostraba falta de conocimiento del indio peruano por parte de la crítica española, aunque algunos sí reconocieron lo contrario. El lenguaje con el que construyó su propuesta artística fue vanguardista y por tanto europeo, pero la exposición de Madrid le sirvió al pintor para desintoxicar su lenguaje formal de lo que consideró una enseñanza importada. El culmen de esta tarea llegaría con la decoración del Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929).

V.4.-Sabogal y Pantigoso, dos propuestas distintas sobre el indio y el Perú

La importancia de las exposiciones que Pantigoso celebró en Lima puso en evidencia las distintas propuestas en torno a la visión que se tenía del indio, sus costumbres y sus circunstancias. En esos años, José Sabogal y sus discípulos manifestaban una marcada preferencia por el estudio del arte peruano que se justificaba por su proyecto de un arte mestizo. A esto se añade que en 1925 Sabogal había descubierto en la feria de Huancayo el mate burilado. El pintor tenía en la arquitectura de Cuzco el principal ejemplo del mestizaje, que se puede ver a través de pinturas tan emblemáticas como *Fuentes de Arones* o *Cuzco*: el arte popular ya estaba inserto en el imaginario de los artistas más representativos del período (Villegas, 2013). Este proyecto de mestizaje artístico, gestado desde la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima como validación del arte peruano, es común al mal designado *indigenismo* de Sabogal y al *neo-peruano* de Piqueras Cotoquí (Villegas, 2008).

Las características de las pinturas de la primera muestra de Sabogal, realizada en Lima en 1919, lo hacían heredero de Ignacio Zuloaga y Anglada-Camarasa. En esta ocasión prefirió, como ya se dijo, la representación del personaje como emblema de un grupo, pues no eran retratos individuales, sino que buscaba identificar a un colectivo. Aunque lo indio no fue un tema excluyente: representó a criollas, como *La peineta de Carey*, mestizas como *La señoracha*, e indios como *El indio de la quena*. Esta derivación de las *Pascanas* de Francisco Laso, representación simbólica de la raza vista a través del ojo europeo, fue la principal crítica sobre la que se sustentó la nueva mirada de Pantigoso: los intelectuales del sur entendieron que esa representación del indio, triste y bucólico, no correspondía al verdadero carácter del poblador de los Andes. Era algo impuesto por ojos ajenos, como los del viajero europeo o aquellos pintores locales que por su condición de raza y clase eran incapaces de representar al indio en su vitalidad, ya que no eran indios. La polémica se centró en la autenticidad de la representación del indio, y Pantigoso, al autodenominarse indio, fue su abanderado. Ernesto More, en un manuscrito conservado en el archivo del pintor arequipeño, dice sobre el tema:

Muchas ya son las tentativas que en la literatura i la pintura se vienen haciendo para encarnar la verdadera expresión del Perú, que la constituye la sierra y el indio. Ahora bien, i será posible que el ambiente indígena encuentre un exponente justo? Creo que todavía nó. Se le contempla a través de un prisma europeo- caso de Ventura García Calderón, de Valdelomar, de Aguirre Morales en la literatura; de Sabogal, de Gamarra i Camilo Blas, en la pintura- o falta de expresión auténtica, de cristalización racial, se produce confusamente, en bloques informes- caso de Alomías Robles. Pantigoso en mi concepto, es el que ha dado un paso más cierto, seguramente más sincero (More, 1928a).

Pantigoso fue nombrado por el sur andino su representante, por lo que Sabogal tuvo que reformular su posición hacia el arte popular en el contexto de su proyecto de un arte mestizo. Ésta fue la principal diferencia entre las propuestas de ambos: Sabogal representó lo peruano en su diversidad, marcado por el contenido mestizo, en cambio el arequipeño se basó en el indio exclusivamente quechua²³³. También tuvieron semejanzas, pues ambos proyectos nacieron en Cuzco y contaban con similitud de propósitos, como pintar lo *verdaderamente peruano*, pero se diferenciaban en la técnica, y así lo señalaron en la prensa.

No conoce ni busca el trucaje, traduce, á veces con intuitivo acierto, á veces con ruda imperfección las emociones de su retina, y esto parece bastarle.

Menos, mucho menos hecho que Sabogal cuando éste se hizo presente en Lima, tiene sin embargo Pantigoso bastante semejanza con lo que el nombrado pintor cajamarquino era en la época aludida. El vigor y la orientación nacionalista- mejor diríamos regionalista- que le son comunes, constituyen una gallarda promesa para el recién llegado.

(...) la influencia de Sabogal en Pantigoso aparece en la casi totalidad de los cuadros de éste (Solari, 1926a).

Los pintores peruanos de la década de los años veinte presentaron varias propuestas para plasmar lo indio en sus lienzos. Se deben obviar las posiciones simplistas que han abordado el arte de este período a partir de una posición dicotómica (Majluf, 1994b:623-624). En una reciente investigación sobre Camilo Blas, se reduce la

²³³ Magda Portal, al referirse a la obra de Pantigoso, dijo: (...) *ha recogido la expresión de sus tipos aimaras un tanto, pero no del todo, hermanos del aborigen peruano. El artista fija la diferencia que salta á sus ojos, entre los hijos de los incas y los descendientes de la prehistórica civilización tiahuanacuense, la más fuerte de Sud América (sic)* (Portal, 1926a). Las diferencias entre los quechuas, vinculados con los incas, y los aymaras, representantes de Tiahuanaco, definieron las fronteras imaginarias entre peruanos al norte y bolivianos al sur, cuya zona geográfica estaba en torno al Lago Titicaca. Esto fue debatido incluso en el terreno histórico y plasmado en el terreno de la arquitectura con el Museo Nacional de Lima; para una análisis en profundidad de estas cuestiones, ver (Yllia, 2011:101-120).

visión sobre el indio a dos polos: uno marcado por lo incaico, vinculado a Cuzco y su región, y otro de tipos y costumbres de las culturas aymara y quechua de la sierra sur (Majluf y Wuffarden, 2010:6). Debemos entender que en los años veinte, el problema de la representación del indio dibuja un panorama mucho más complejo que no puede reducirse a sólo dos polos. Esto afloró en las muestras de Pantigoso, donde no sólo se apreció la obra de Sabogal, sino que también se criticó el *incaismo*, la visión criolla de lo indio inaugurada con *Los funerales de Atahualpa* (1867) de Luis Montero, y continuada por Teófilo Castillo en *Marcha del Inca* (1919) y por Francisco González Gamarra en los años veinte.

Luego, se llamaba pintura nacional sólo aquella explotadora de temas meramente históricos, los temas del incanato; el inca majestuoso como un faraón o un príncipe oriental, la ñusta romántica, como una dama del medioevo- temas extraídos de la sentimentalidad del Ollanta, arquetipo de las divagaciones líricas de todos los espíritus tradicionalistas que quieren hacer literatura i no más que literatura (Uriel García, 1927).

Al limitar al indio a su pasado inca, el sector criollo lo declaró muerto y lo separó del indio empobrecido de nuestros días; así; se anuló como posibilidad política futura (Méndez, 2000:19). Un inca legendario extinguido era completamente ajeno a las propuestas de Sabogal y Pantigoso, que descansaban en la contemporaneidad y buscaban sus respuestas a partir del presente. La idea de lo inca fue para el pintor arequipeño una credencial, especialmente en sus giras al extranjero, sobre todo en ciudades como Buenos Aires, que ya contaba con un interés especial por el tema inca para definir su identidad como americanos.

Ricardo Rojas, en sus estudios históricos, manifestaba que la Argentina, entre otras naciones, tenía necesidad de remontarse hacia Bolivia y Perú, para buscar la raíz de un arte auténticamente americano. Inició en su país, campaña en ese sentido, que hoy está ampliamente atribuida: las principales revistas ilustradas y grandes diarios, traen cotidianamente cuentos, leyendas, dibujos y pinturas, sobre temas de sabor incaico (Guevara, 1926a).

En ese momento se desarrolló otra mirada en torno al indio, que lo reivindicaba como el indio romántico, alentado por el afán turístico de los viajeros: en esta parcela el

indio aparecía triste, enlutado por su pasada grandeza. El pictorialismo andino se hizo eco de este tipo de indio y lo representó en sus fotografías, como las realizadas por Max T. Vargas y los hermanos Vargas. Uno de sus representantes más notables fue el fotógrafo José María Aznar²³⁴. Es la figura del indio turístico que fue explotada por varios artistas de este período; José Carlos Mariátegui los desvincula de la obra de Sabogal al decir:

Después de él, (Sabogal) se ha propagado la moda del indigenismo en la pintura; pero quien tenga mirada penetrante no podrá confundir jamás la profunda y austera versión que de lo indio nos dá Sabogal con la que nos dán tantos superficiales explotadores de esta veta, en la cual se ceba ahora hasta la pintura turística (Mariátegui, 1927b:10)²³⁵.

De acuerdo con Uriel García, esta forma de caracterizar al indio *fue sólo un tema lírico, de un desborde literario, simplemente: la quena llorona, quejándose de penas no sentidas, no lejos la india inflamada de arrobamientos i romanticismos que no conoce.* (Uriel García, 1927).

El propio Pantigoso y los intelectuales de Puno, frente al estatismo y tristeza con los que aparecían los indios, comprendieron que ésa no era su verdadera imagen; por ello, asumieron la tarea de representarlo a partir del movimiento de su danza y de la naturaleza de las montañas y el Lago Titicaca. Manuel Pantigoso, hijo del pintor, estableció una diferencia geográfica entre Sabogal y Pantigoso:

Mientras Sabogal se inclinaba pictóricamente por una actitud inmanente, existencial y de coyuntura, que podría provenir especialmente del Cuzco, el artista arequipeño, casi paralelamente según las fechas de sus exposiciones, absorbía y proyectaba una actitud trascendente, metafísica y simbólica que surgió de Puno (Pantigoso, 2007:78).

Ambos expusieron casi en los mismos años, pero las obras de Pantigoso en 1919 estaban vinculadas al paisaje arequipeño, mientras que Sabogal ya incursionaba en el

²³⁴ Ver para un estudio sobre el fotógrafo, ver (Poole, 2000:207-243).

²³⁵ Reproducido en *El Artista y su época* (Mariátegui, 1990:90-93), aunque toma como referencia el artículo de *Mundial*, Lima, publicado el 28 de junio de 1928, que modifica los tres primeros párrafos respecto a lo publicado en *Amauta* en febrero de 1927 (Mariátegui, 1927b:9-12).

tema costumbrista a través de la ciudad de Cuzco. Sólo a partir de 1923 reconocería Pantigoso la importancia de perennizar la raza indígena en sus pinturas, a partir de la muestra que presentó en la Universidad San Antonio Abad. Como ya hemos mencionado, los proyectos ideológicos de ambos pintores eran claramente distintos a mediados de la década de los años veinte, Pantigoso pintaba la raza indígena y Sabogal el mestizaje (Villegas, 2008). Sin embargo, según José Uriel García, Pantigoso no sólo representó lo indio, se le tenía que ver en un sentido más amplio. En este sentido, lo calificó como el único pintor que verdaderamente recogía la tradición mestiza del sur andino, del arte formado desde el virreinato por los pintores indios:

Sangre autóctona circula por sus venas; el sentimiento de la tierra nutre su alma. Se necesitaba un hombre así para intérprete del alma de la raza. Pues la vida muelle i confortable, el apellido ilustre, la familiaridad con lo que se llama civilización moderna no darán nunca al intérprete del pueblo.

El alma indígena asoma por la paleta de Pantigoso con más energía que en cualquier otro artista anterior a él.

Con todo, me parece que tiene más acierto en la representación de los tipos que en los paisajes. Su pincel escarba más hondo en el estudio de las almas.

Yo no sé si será vanguardista o clásico, impresionista o romántico: lo que sé es que este artista no admite comparaciones, paralelos ni catalogaciones académicas, porque es un brote espontáneo del medio, (...) la única comparación admisible sería juzgarle no cotejándoles con determinados artistas i escuelas europeos- sino enfrentándoles con los artistas indios de tradición serrana, por ejemplo con Juan Tomás, con Huaman Mayta, con Usca Mayta i otros grandes indios que fueron los creadores del nuevo arte, que hasta hoy es base de la cultura americana (...) (un arte) conjunción de lo incaico i español, como el americano hijo de la cópula entre el conquistador i la india. Esta es la trayectoria que tiene que seguir la nacionalidad moderna (...) Anima la vida de los Andes con la racionalidad occidental. Estas son las bases psíquicas del nuevo indio. I Pantigoso es uno de los intérpretes más felices (Uriel García, 1927).

No obstante, Uriel García identificó la obra del artista arequipeño con el proyecto intelectual que él mismo defendía y que daría como resultado su libro *El Nuevo Indio* (1930), donde proponía el mestizaje como base para la identidad peruana. En realidad Pantigoso nunca se propuso representar lo mestizo, su principal interés radicó en caracterizar el tema racial indígena. Por ello, se podría vincular el proyecto artístico de Pantigoso incluso con la propuesta indigenista desarrollada en el libro *Tempestad en los Andes* (1927) por Luis E. Valcárcel, donde el indígena se contrapone a lo criollo o lo mestizo. López Lenci menciona la publicación de Valcárcel en la revista

cuzqueña Kosko, *De los Andes irradiará otra vez la cultura*²³⁶, donde expone el credo del *Andinismo*:

Proclama el andinismo la vuelta a la pureza primitiva, al candor de las almas campesinas. Andinismo es agrarismo: es retorno de los hijos pródigos al trabajo honesto y bendito bajo el gran cielo: es la purificación por el contacto con la tierra que labraron con sus manos nuestros abuelos los Inkas (López Lenci, 1999:135).

La búsqueda del primitivismo y el panteísmo del mundo andino serán constantes en las pinturas de Pantigoso, lo que nos permite vincular su obra a la propuesta andinista de Valcárcel. En un artículo anónimo publicado en Lima con motivo de la muestra de Pantigoso se enfatizaba la diferencia específica que caracterizaba la representación del indio en las pinturas del arequipeño, con clara referencia al día en que se sublevarían de su opresión.

El indio que en estas tierras vive y estas tierras ama, no es para Pantigoso aquel que hace llorar su quena bajo los rayos enfermizos de la luna, no es el que servilmente besa el látigo con que el gamonal lo fustiga; no, es el otro, que no ha olvidado su pasado, que sigue adorando al sol, símbolo hoy del futurismo de Marinetti; el que lucha desde el alba con todos los elementos, que soporta el castigo con altivez, porque no puede hacerle daño y espera, rumiando su vencimiento, el día en que salvada su impotencia aplaste al blanco odiado y lo ofrezca en holocausto al Inti, absurda esperanza que alienta en los corazones de millones de aborígenes (“Comentarios Actuales...”, 1926:300-301).

Sin embargo el reduccionismo simplista de la temática indigenista unificó los proyectos artísticos de Sabogal y Pantigoso, que fueron malinterpretados. Luis Eduardo Wuffarden ha englobado a ambos artistas en la misma tendencia, aunque reconoce la influencia en el arequipeño de la ilustración y el mundo gráfico (Wuffarden, 1994). Alfonso Castrillón, al diferenciar las obras sobre lo indio de ambos pintores, ha señalado la pertenencia de Pantigoso a un simbolismo autóctono por el color y la musicalidad, a diferencia de Sabogal, que tenía una visión caricaturesca y pesimista

²³⁶ Tres meses después fue reproducido en la revista arequipeña *La Esfera*, el 4 de octubre de 1925, con el título de *Andinismo*. Se incluyó en el quinto capítulo del libro *Tempestad en los Andes* (1927) bajo el título de *Ideario*. También fue publicado con el subtítulo *De los Andes irradiará la cultura* en la revista *La Sierra*, en enero de 1927 (López Lenci, 1999:134-135).

(Castrillón, 2001b). No estamos de acuerdo con esta última propuesta, ya que, aunque Sabogal representó un indio estático y simbólico, tuvo dos maneras de pintarlo: recurrir, como dice el autor, a la simplicidad de la caricatura, o representarlo inmerso en el costumbrismo español del tipo. En suma, el indio de Sabogal era lo que Mariátegui había calificado de *valor-signo* (Mariátegui, 1927b). Sabogal representó un indio digno, mestizo como resultado de la sumatoria de un proceso histórico.

Al aspecto ideológico hay que sumar la diferencia técnica de sus obras. Eran pintores que pertenecían a generaciones distintas: Sabogal, mayor que el arequipeño, rechazó el Impresionismo en favor de la pintura costumbrista española. En cambio, Pantigoso manifestó un lenguaje vanguardista que dialogaba con el Ultraísmo español. Otro factor a considerar es que Sabogal se formó en una academia y viajó a Europa, mientras el arequipeño se caracterizó por su autodidactismo y su vinculación con el círculo de intelectuales, especialmente poetas, de Puno. Miguel Ángel Cuadros ha señalado que:

El lenguaje plástico tiene cuatro elementos básicos: línea, forma, espacio y color. Sabogal trabajó básicamente con los primeros, con un trazo muy fuerte en las líneas y en las figuras: Pantigoso agregó el espacio y el color. Desde esta perspectiva ambos son completamente diferentes (Cuadros, 1991).

Manuel Pantigoso ha diferenciado la obra de ambos pintores a partir de la posición social y política de José Sabogal, opuesta a la apoliticidad de Domingo Pantigoso. Este último dijo que *el mensaje pictórico entra por los ojos no por los oídos (...) antes que nada el pintor debe hacer pintura sin pensar en los alcances ideológicos que puede tener su obra* (Pantigoso, 2007:79). La posición de Sabogal sobre la participación política ha sido bastante discutida: Mirko Lauer ha acusado al pintor de representar a un indio que no tenía en cuenta el conflicto y la explotación de los que era objeto, a diferencia de sus pares del muralismo mexicano (Lauer, 1976). Aunque Sabogal estuvo vinculado con Mariátegui a través de *Amauta*, revista en la que participó con su gráfica y artículos, no manifestó una posición política concreta (Majluf,

1994b:614). Sus ideales artísticos estuvieron alejados de la política, primando en ellos una posición cultural.

Según Alberto Tauro del Pino, ambos descubrieron el alma y la raíz del Perú para definir su identidad (Tauro del Pino, 1993), aunque sus proyectos artísticos fueron completamente distintos. En este sentido, hay que destacar que Pantigoso representó la versión pictórica de la vanguardia poética puneña, un andinismo individual desvinculado del *indigenismo*. Años después, Pantigoso realizó los primeros salones de los independientes, un movimiento que reaccionó contra el *indigenismo* (Mujica, 2006). Como dijo Edgardo Rebagliati al ver sus obras en Lima, se trataba del surgimiento del *indianismo*, es decir, una pintura realizada por ese grupo social, del que Pantigoso era su representante²³⁷.

Así, el *Indigenismo* fue un discurso que malinterpretó la propuesta mestiza y costumbrista de Sabogal y sus discípulos (Villegas, 2008). A diferencia de la obra de Pantigoso, este movimiento miraba desde Lima el proyecto artístico emprendido por Sabogal en Cuzco. El *indianismo* se definió desde la región sur andina, desde donde se difundió. Esto explica la recepción de ambos proyectos y que el *indigenismo* mal entendido se asumiera como aglutinante de otras propuestas que terminaron siendo reducidas a una alusión temática: lo indio. Para Sabogal y Pantigoso, la ciudad del Cuzco fue un lugar significativo a la hora de construir sus diferentes propuestas sobre la identidad del país: para el primero lo fue en 1919 y también cuando regresó a la ciudad en 1925. Pantigoso se encontró con la ciudad imperial en 1923, cuando nació su teoría racial de presentar al indígena. Por tanto, Cuzco está en el origen de ambos proyectos artísticos.

Aunque sus propuestas fueron distintas, no existió entre ellos un antagonismo radical, sino que coexistieron, e incluso compartieron sala y estudio: el discípulo de

²³⁷ *Bueno para referirse con mayor hondura a su indianismo tenaz, presente en todos y cada uno de sus cuadros, ardiente siempre, vehementísimo, febricitado(sic) casi. Ningún tema que no sugiera o no adelante una nota del alma aborigen llega al interés de su esfuerzo. El sólo pinta asuntos en cuyos reflejos o en cuyas entrañas se anima un retazo del panorama o del alma de la raza (...) En esa pleitesía romántica a cuanto tiene el brillante fulgor del indianismo ha de verse la faceta mejor tallada del arte de Pantigoso* (Rebagliati, 1927).

Sabogal, Camilo Blas, tuvo su estudio con Pantigoso en Cuzco²³⁸. Las exposiciones que realizaron juntos en Cuzco, Puno y Arequipa²³⁹ muestran que estas oposiciones, resultado de asumir un punto de vista ideológico, no eran efectivas en la realidad. Cuando a Pantigoso se le preguntó en España sobre los artistas peruanos más destacados, dijo:

Hay en el Perú, en la actualidad, una pléyade bastante numerosa de buenos pintores. Recuerdo, entre otros, a Camilo Blas, autor de un cuadro criollo, titulado Chicha y Sapo. Es un costumbrista muy notable. También José Sabogal, que hace tipos indígenas de gran vigor, y Pedro León Oviedo, paisajista de gran sensibilidad (Anaya, 1928:204-205).

V.4.A.- Las xilografías: propuestas vanguardistas de Sabogal y Pantigoso

Ambos artistas escogieron la revista *Kosko* como el medio adecuado para mostrar sus propuestas vanguardistas en sus xilografías. Las presentadas por Sabogal publicadas en marzo de 1925, como *India k'olla* y *Otro tipo k'olla* estaban vinculadas a un carácter expresionista en el diseño (Fig.80 y 81). A diferencia de Pantigoso quién en *Vladimiro Ilich Ulianof (Nicola Lenin)* (Fig.82) mostradas un mes después mantenía un lenguaje sintético y primitivo. Aunque entendemos un inicial desarrollo paralelo entre Lima y la estética xilográfica del sur andino (Majluf y Wuffarden, 2010:65-66). Esto pronto cambió hacia un diálogo artístico entre ambos pintores. Esto se comprueba con *Mujeres de Pucará* (Fig. 83), claramente vinculado con el lenguaje utilizado por Pantigoso en sus xilografías publicadas en *Kosko*. Esta revista cuzqueña precedió a *Amauta* en el uso de motivos indígenas en la gráfica (Antrobus, 1997:85). En el caso de

²³⁸ *En Huinapata, el barrio más castizo del Cuzco, en un desván que parece un torreón de atalaya; en cuya jovial azotea se hace la luz más temprano, tienen él i Camilo Blas (otro artista admirable, intérprete de la segunda raíz de la nacionalidad: el mestizo) tienen su taller de trabajo, lejos de la plaza burguesa o de la rúa pavimentada a la moderna. Desde allí se mira el Cuzco mui alto i se divisa su secular historia (Uriel García, 1927).*

²³⁹ En 1925, Pantigoso expuso con Lazarte y Camilo Blas en el Salón de San Bernardo en Cuzco. Al año siguiente exhibieron en el Salón Municipal de Sicuani, Puno; aquí el arequipeño mostró cuarenta y dos obras (óleos, acuarelas y carbón) y Blas expuso veintinueve óleos. Del 22 al 25 de abril de 1927 Pantigoso, Olazo y Blas exhibieron en el Salón de Fotografía de Manuel Mansilla, situado en altos del Portal de Flores número 100, en la Plaza de Armas de Arequipa.

pintor arequipeño las siete xilografías presentadas en el poemario *Ande* (1926) de Alejandro Peralta contenían rasgos expresionistas tomados del cajamarquino al incidir la gubia, sobre todo en el desarrollo del paisaje. Si bien es cierto en estas xilografías predomina un estilo sintético y superposición de planos se le suma una veta expresionista fruto del contacto con Sabogal.



Fig.80: José Sabogal, *India K'olla* (Kosko, Cuzco, N°34, 7 III 1925).

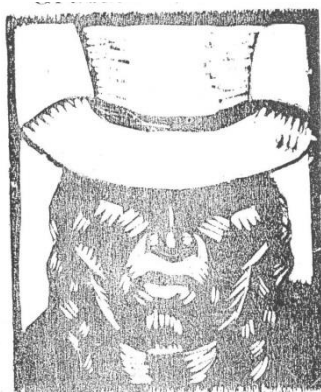


Fig.81: José Sabogal, *Otro tipo K'olla* (Kosko, Cuzco, N°34, 7 III 1925).



Fig.82: Domingo Pantigoso, *Vladimiro Ilich Ulianof (Nicolai Lenin)* (Kosko, Cuzco, N°40, 30 IV 1925).



Fig.83: José Sabogal, *Mujeres de Pucará* (Variedades, Lima, N° 923, 7 XI 1925).

En *Balsa del Titicaca*, el pintor escogió un fondo donde la línea sinuosa y ondulante de las nubes, las montañas y la propia tierra mostradas daban movimiento a la composición. En otra xilografía, una mujer está hilando con un huso en la mano, además dirige su vista hacia la montaña (Fig.84). Una segunda mujer mira frontalmente

y parece adormecida, con la cabeza inclinada hacia un lado, esto contrasta con el movimiento del fondo en movimiento a través de lo transmitido por las líneas ondulantes de las nubes, las horizontales de la tierra y el cielo (Fig.85).

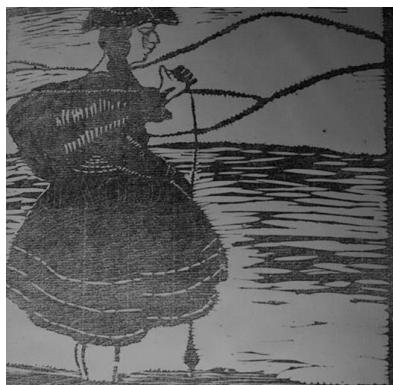


Fig.84: Domingo Pantigoso, *Mujer hilando*, xilografía. En: PERALTA, Alejandro: *Ande*.



Fig.85: Domingo Pantigoso, *Mujer y paisaje*, xilografía. En: PERALTA, Alejandro, *Ande*.

En sus ilustraciones para el libro *El atrio de las lámparas* (Fig.86) de Daniel Ruzo (1922), Sabogal adoptó un lenguaje simbolista. El pintor cajabambino desarrolló el lenguaje de las vanguardias artísticas en sus xilografías. No se puede decir que Sabogal fuera un principiante en el grabado en comparación con Pantigoso, ya que el pintor aprendió esta técnica *en sus primeros trabajos hechos en Francia (con) notable éxito que merecieron la crítica laudatoria de plumas doctas* (Marion, 1929:4). Entre 1921 y 1926 participó con xilografías en revistas tan reconocidas como *Mundial* y *Varietades*, así como en algunas publicaciones de libros²⁴⁰. Sin embargo, sólo a partir de 1925 sus xilografías abandonaron los retratos o los paisajes de la costa para incorporar el tema vernáculo de los Andes. Un ejemplo de ello la antes mencionada *Mujeres de Pucará*.

²⁴⁰ Había realizado en 1922 una xilografía de *San Francisco de Asís* para el libro de María Wiese. En 1921 ilustró con tres xilografías el artículo *Chosica. Imágenes y sensaciones* de María Wiese (cuyo seudónimo era Myriam) denominados *El Molle*, *Casa Colonial* y *Parque* (Wiese, 1921). En 1923 realizó varios retratos en técnica xilográfica, por ejemplo uno de un hombre para *Musa Peruana Las Llamas* (“Musa Peruana...”, 1923) o el del poeta Manuel Martínez Valdés, publicado en *Mundial* (“El poeta...”, 1923). Además, ese mismo año mostró en la misma revista tres xilografías realizadas en su viaje a México (“De regreso...”, 1923). Las similitudes formales entre el grabado y el buril de los materos andinos le permitió a Sabogal reconocerlos como los primeros artistas peruanos (Yllia, 2006:47-48). En 1925 aparecieron dos maderas, *Mujeres de Pucara* y *Retrato de hombre andino*, que ilustraban los *Cuentos Nacionales Tojras* de Gamaliel Churata (“Cuentos...”, 1925b). *El Varayoc de Chincheros* ilustró el artículo “El Peruanismo se pondrá de moda” de José Elogio Garrido (Garrido, 1926a).



Fig.86: José Sabogal, *Recuerdo*, en: RUZO, Daniel, *El atrio de las lámparas*, p.159.

En Montevideo, en 1928 Sabogal regaló algunos de sus grabados a la Escuela del Perú, con motivo de la muestra organizada por Enrique Bustamante y Ballivian, encargado de negocios de la república oriental (Ego, 1928b). En 1928 expuso en Buenos Aires, donde, además de pinturas, presentó veinticinco xilografías de Cuzco, Puno y Arequipa acompañadas de diez estampas con motivos incaicos (Catálogo Exposición...,1928). Estos grabados y la gira por las ciudades del sur del continente, de alguna manera, eran una respuesta a las dos muestras del arequipeño realizadas en Lima en 1926 y 1927.

Sabogal pasó del lenguaje simbolista presente en sus ilustraciones de libros a los temas vinculados con el Expresionismo alemán. Este lenguaje formal tuvo acogida por Mariátegui en *Amauta* quien se mostraba bastante reacio a incorporar cierto tipo de vanguardia al considerarla expresión de la decadencia de Europa. Sabogal se alejó de la sátira burguesa propia de George Grosz, pintor alemán difundido en *Amauta*. En cambio prefirió la temática peruanista con una técnica moderna. El lenguaje formal era claramente expresionista, trazo grueso, líneas rectas y una destacada capacidad para la elección de los temas y la representación de sus personajes los cuales tenían vitalidad a través de sus gestos como en *El caballito* (Fig. 87). Incluso, se dijo que el *Sabogal xilografista iguala y supera a Sabogal pintor* (Ego, 1928b). Clodoaldo López Merino (cuyo seudónimo era Clodo Aldo) añadió lo siguiente: *nosotros, sin establecer una rivalidad entre el pintor y el xilógrafo, decimos que éste no cede un punto ante aquel, a*

quien en ocasiones aventaja en sobriedad e intensidad y vigor expresivo (Clodo Aldo, 1929b). Para José Eulogio Garrido, las *xilografías con motivos de Cuzco* (son) *espléndidas de expresión, de forma, de espíritu* (Garrido, 1929).



Fig.87: José Sabogal, *El caballito* (*Variedades*, Lima, N°1132, 13 XI 1929).

Pantigoso prefirió la originalidad propia del independiente, ya que siendo autodidacta hacía uso de un primitivismo ingenuo. En la xilografía se evidenció con mayor claridad su propuesta de arte vanguardista, ya que mostró las características del Ultraorbicismo, con un primitivismo que destacaba por la sobriedad de sus elementos y la ausencia de detalles. La gráfica fue la principal representación de este movimiento, al igual que en el caso de otras expresiones de vanguardia del Perú. Coincidimos con Majluf y Wuffarden cuando mencionan que *El grabado indigenista se convierte aquí en algo así como la otra cara del vanguardismo peruano, un movimiento cuya visualidad ha sido, quizá, injustamente ignorada* (Majluf y Wuffarden, 2010:68).

Al comparar la obra de los tres pintores más significativos de la segunda década del XX, queda claro que tanto Sabogal como Pantigoso mostraron en su obra gráfica un diálogo con las vanguardias artísticas europeas. Sin embargo, no se liberaron de la temática nacional sobre el indio o el mestizo. En el extranjero, Quizpez Asín sí buscó una alternativa desde el propio lenguaje de la pintura en su creación artística.

Capítulo VI: La presencia de pintores españoles en Lima durante las tres primeras décadas del siglo XX

La influencia ejercida por la presencia de pintores españoles en el Perú, y específicamente en Lima, se manifestó de distintas formas. Por un lado, la recepción y la opinión que se tenía en el contexto peruano acerca de lo que se entendía por pintura española, los artistas vinculados con ella y sus características identitarias influyeron en que José Sabogal y su grupo hicieran suyo el objetivo de caracterizar un arte propiamente peruano. Por otro lado, no se tiene constancia de la participación directa de las vanguardias españolas en el ambiente artístico peruano, aunque sí influyeron en los artistas que se formaron en España o que estuvieron vinculados a ella a través de las revistas ilustradas. En cuanto a los españoles que expusieron en el Perú, se tiene noticia de pintores itinerantes que, dándoles un sello comercial a sus obras, recurrieron a los tópicos de las manolas, el retrato o el paisaje para vender su arte. A finales de la década de los años veinte muchos artistas representativos de la plástica española expusieron sus pinturas; el ambiente peruano en cuanto a exposiciones iba de menos a más: en este mismo período, la Casa Bou dio a conocer firmas tan emblemáticas como las de Sorolla y Romero de Torres²⁴¹.

Sin embargo, la aparición de un incipiente mercado de arte en Lima y las muestras de artistas españoles no eran comparables en cantidad y calidad con mercados como el de Buenos Aires, que tenía desde antiguo experiencia en la exposición de obras de artistas españoles²⁴². Hacia 1897, José Artal²⁴³, contador y alto empleado de la Casa

²⁴¹ El catálogo de una exposición reciente aborda la compleja y variada realidad del arte en España de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX: (Jiménez Burillo, 2008). Dos corrientes estéticas se producen a finales de siglo en España: una está enfocada en los temas españoles y la otra en el Modernismo que surge como alternativa a la agotada estética de la burguesía y el naturalismo de finales del siglo XIX. Ver: Bernal Muñoz, José Luis, “Hacia una visión estética de la generación del 98” (Bernal Muñoz, 1998:226).

²⁴² La primera exposición de pintura española en la capital argentina se inauguró el 8 de marzo de 1829 por iniciativa de un comerciante de Madrid llamado José Mauroner, que propuso la venta de su colección al gobierno argentino. La segunda fue organizada por Esteban Lazárraga y contó con el auspicio de la Cámara de Comercio de España. Tuvo lugar en la calle Victoria 724. Contó con trescientas veintiséis obras, que estuvieron expuestas desde septiembre de 1888. Entre los artistas que participaron, podemos citar a Baldomero Galofre con *Costumbres de Galicia*, José Villegas con *Rincón del Alcázar de Sevilla*, Francisco Pradilla con la acuarela *Domadores de serpientes*, Madrazo con *Claustro de la Catedral de Segovia*, Serra con *Laguna pontinas* y Benlliure con *Calle de Túnez* y *Corrida de toros*. Además, los pintores Meifrén, Poveda, March y Gonzalvo presentaron obra. Los trescientos cuadros de la muestra se mantuvieron en *stock* y fueron exhibidos en los escaparates de tiendas tan prestigiosas como la de Ángel Sommaruga de la calle San Martín, Francisco Costa, Rugero Bossi, Galli, o Repetto-Nocetti y Cía. Las

Monsegur, y José Pinelo²⁴⁴ empezaron a organizar por separado una serie de exposiciones anuales de pintura y escultura. Dentro del ambiente argentino, la muestra de pintores catalanes de 1904 organizada por Meifrén permitió apreciar cinco pasteles de Pablo Picasso. El jubileo del arte español llegó en el Certamen Internacional de Bellas Artes, con las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo donde se expusieron doscientas ochenta y cuatro obras españolas²⁴⁵ (Glusberg, 1994:12-13).

En Lima, la prensa ilustrada comentó la obra de algunos artistas españoles. Aunque queda fuera del ámbito de la pintura, en 1903 Federico Larrañaga se ocupó de Gaudí al escribir sobre la Sagrada Familia. El crítico de *Actualidades* señalaba que era poco conocido fuera de Cataluña:

tiendas de la calle Florida mostraron las obras de Pradilla, Galofre, Fortuny y otros nombres de la plástica hispana, anunciando en la prensa que sus pinturas estaban a la venta (García Rama, 1994:22-23).

²⁴³ José Artal organizó exposiciones de pintura española a principios de 1897, con obras que pertenecían a su colección familiar y otras traídas por el Sr. Aguader. La primera muestra de pintura española en el Salón Witcomb (1897) fue todo un éxito. Se exhibieron sesenta y siete obras y todas se vendieron. A finales de 1896, Artal escribió *Cuadernos de Arte Moderno*, una colección de estudios dedicados a los pintores españoles. Su actividad como marchante empezó con Francisco Domingo Marqués. Expuso *Trata de blancas* de Sorolla en Buenos Aires en 1898, aunque no consiguió comprador. Tuvo mejor suerte con la acuarela *Lobo de mar*, una de las ciento veintitrés obras de su tercera muestra, que fue adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires). Además, en 1902 dedicó una muestra monográfica al pintor catalán Arcadio Más y Fondevila, y más tarde a Baldomero Galofre. Una de sus muestras incluyó esculturas de Benlliure, Llimona y Blay. Contó con local propio, el Salón Artal, ubicado en la calle Viamonte 569, galería alta números 5-7, abierto en junio de 1907. La primera exposición contó con ciento sesenta y ocho obras con las firmas de Sorolla, Rusiñol, Vila y Prades, Pradilla, Navarro, Casas, Benlliure, y quince esculturas de Benlliure, Blay y Clarasó. La segunda exposición estuvo formada por setenta pinturas y cinco esculturas. Entre ellas estaba el *Retrato del Rey Alfonso XIII* de Ramón Casas, que fue adquirido por el Museo de Bellas Artes (Buenos Aires). En la tercera exposición exhibió setenta y dos obras y seis esculturas, y en ella ganó protagonismo Martín Rico. Fue nombrado delegado para la Exposición Internacional del Centenario el 18 de agosto de 1909. Regresó en 1910 al Salón Witcomb, donde Artal realizó tres exposiciones más: la primera se celebró en julio de 1911 y contó con ochenta y dos obras. La segunda fue en julio de 1912, con 99 pinturas y algunas cerámicas de Daniel Zuloaga, y la última, que tuvo lugar entre junio y julio de 1913, fue la liquidación y despedida de su colección privada. Tenía entre sus obras *Los ópalos* de Anglada-Camarasa, *La barca* de José Mongel y *Nube de verano* de Joaquín Sorolla. Artal murió el 18 de abril de 1918. Su colección fue adquirida por las familias cubanas Gómez de Mena y Menocal (García Rama, 1994:26-37).

²⁴⁴ José Pinelo realizó su cuarta muestra en 1905 en el Salón Castillo de la calle Florida. En 1919, cuando Artal ya no estaba en Argentina, Pinelo exhibió en el Salón Witcomb, donde se mostró arte español retrospectivo atribuido a Murillo, Ribera, El Greco, Valdés Leal, Goya y otras firmas. También expuso arte español contemporáneo en 1920 y 1921 (García Rama, 1994:29).

²⁴⁵ En la muestra del Centenario, Zuloaga tuvo sala propia y colgó treinta y seis pinturas; Anglada expuso dieciocho, obteniendo el premio de honor. Participaron Sotomayor, Beruete, Casas, López Mezquita, Cubells, Meifrén, Mir, Nonell, Pinazo, Romero de Torres, Plá, Bilbao, Regoyos, Piñole, Rusiñol, Vera, Urgell, los Zubiarre, Vila y Prades, Benlliure, Blay y Baroja. En total eran ciento cincuenta y siete artistas españoles. Fue el Pabellón mejor acogido por la crítica, incluso el Museo de Bellas Artes compró algunas de estas obras (García Rama, 1994).

Pero Gaudí es un génio, un inventor de nuevas líneas, de planos uniformes, de círculos retorcidos, de variadas formas cilíndricas, de arcos caprichosos y elementos geométricos, fuera de las proporciones i de las reglas determinadas por el estilo clásico (...) hai algo propio, algo que aún no tiene nombre, que es el espíritu de la época, que es exótico, nuevo, pudiendo llamarse, modernismo, decadentismo, ó el modern style de la arquitectura (Larrañaga, 1903:778).

A inicios de 1905 prevalecía una imagen romántica de España que tenía su origen en la herencia árabe de la península. En *Prisma*, Ventura García Calderón reseñó el libro *España joven* del pintor español Santiago Rusiñol, donde resaltaba la importancia de los jardines como parte del legado nazarí. Además, mencionaba la importancia de la evocación para recordar los tiempos de grandeza, ya perdidos en el presente.

Para comprender el modo como siente la naturaleza este artista (Santiago Rusiñol) hay que haber visto sus admirables lienzos, ni siquiera sea en reproducciones coloreadas, como los conozco. Ha recorrido España pintando los jardines que la raza artista de los árabes esparció pródigamente para pasear sus melancolías y soñar en esos otros sobrenaturales jardines de que habla el korán, donde hay huríes de ojos negros para los elegidos, según la promesa de Mahoma (...) Pero no sólo la naturaleza se anima á los ojos del evocador. Todas las cosas parecen tener un alma oculta que él descubre, lo mismo el jardín abandonado de su drama que va extinguiéndose, y guarda como un dulce veneno el aroma de los tiempos idos y las glorias muertas (...) y de regreso á España, en Granada la bella, nos dice su admiración á esa Alhambra que amó tanto el Rey Moro (García Calderón, 1905:14-15).

Estos comentarios sobre una España vista a través de la evocación de su legado árabe remiten a cómo el pintor peruano Teófilo Castillo había asumido su vinculación con la *madre patria*, un tema que estuvo muy presente en sus comentarios críticos publicados en *Variedades* y en su propia obra plástica durante las primeras décadas del siglo XX. No es extraño que hacia 1907 apareciera en *Prisma* una fotografía de peruanas en la Alhambra vestidas con trajes árabes (Fig.88), que acompañaba al poema *Estambres y pistilos* de Salvador Rueda (Rueda, 1907:11). Ese mismo año, una policromía de la Casa Moral representó a las señoritas Luisa Garland y Amalia Revett: esta última vestía traje español y tenía en su regazo un cartel con un toro (Fig.89) (“Señorita...”, 1907).



Fig.88: Fotografía de peruanas en la Alhambra (*Prisma*, Lima, N°61, 19 X 1907, p.11).



Fig.89: *Señoritas Luisa Garland y Amalia Revett*, Foto Moral (*Prisma*, Lima, N°58, 28 IX 1907, p.9).

En 1904, en *Actualidades* apareció un artículo sobre el pintor español Joaquín Sorolla que anunciaba la llegada al Perú del primer cuadro de su autoría, *Puerto de Valencia* (Fig.90), que había sido importado por la Casa Boix y comprado por el señor Joaquín Godoy, hijo²⁴⁶. La revista lo reprodujo en color. Se trataba de la representación de unos niños desnudos junto al mar, una temática que Sorolla desarrollaría ampliamente más tarde, aunque en esta obra estaba todavía en su etapa inicial. *Actualidades* destacó la presencia de las barcas, que acercaban el óleo al género de la marina. Era una composición bastante clásica que anunciaba la serie de vistas del mar con niños en la playa que tanta celebridad proporcionaría al valenciano. La misma revista informaba de que:

De estas excursiones á Valencia trae todos los años Sorolla un puñado de notables obras que mantienen y acrecientan su fama (...) porque nadie interrumpe sus labores ni le molesta en la casa del Cabañal ni turban el silencio de sus estudio al aire libre más que las risotadas de su chiquitines i los rumores del mar en el continuo rebullir del flujo i reflujó (“Sorolla”, 1904).

²⁴⁶ Hacia 1916, Teófilo Castillo informaba de que el cubano Joaquín Godoy que había adquirido el cuadro de Sorolla desde Lima, por 700 soles; quiso venderlo por 2000 cuando se marchó de la ciudad, pero nadie se lo compró. Refiere que en ese momento la pintura se encontraba en Nueva York, donde valía 100 000 soles, y que duplicaría su precio a la muerte del artista (Castillo, 1916m:1118).



Fig.90: Joaquín Sorolla, *Puerto de Valencia* (*Actualidades*, Lima, N°80, 14 IX 1904).

Sorolla fue el principal representante de la mirada nostálgica al legado árabe en el contexto de la escuela española, pero esto cambiaría en la década de los años veinte, cuando el pintor vasco Ignacio Zuloaga²⁴⁷ ocuparía ese lugar. En efecto, se puede decir que en la clásica polémica acerca de quién era el mejor representante de la idiosincrasia española, título que se disputaban Sorolla y Zuloaga, ganó el segundo en perjuicio del primero. En la construcción de la identidad nacional, los pintores españoles contemporáneos se postularon a sí mismos como continuadores de la tradición pictórica que les había precedido.

VI.1.-La escuela española: Velázquez, El Greco y Goya

La pintura de un digno representante de la escuela española debía tener como base la técnica de los tres pintores más importantes, El Greco, Velázquez y Goya²⁴⁸, y

²⁴⁷ La primera referencia que encontramos sobre el pintor Ignacio Zuloaga en Lima es el artículo “Retratos de artista: Ignacio Zuloaga” escrito por Zoila Aurora Cáceres (Evangelina) en *El Comercio* el 29 de septiembre de 1908 (Cáceres, 1908). La autora volvió a referir la obra del pintor vasco en la conferencia que dio en la Sociedad Geográfica de Lima en mayo de 1911 (Roger Gastón, 1911). Ambos artículos se encuentran citados en la bibliografía realizada por Asier San Martín, ver: (Suárez Zuloaga y Docourau, 1990:286-288).

²⁴⁸ En 1865, Manet identificó a El Greco, Velázquez y Goya como las figuras claves de la pintura española; ver: Calvo Serraller, Francisco, “Un fin de siglo milenarista” (Jiménez Burillo, 2008:20-21). Emilio H. Vilar vinculó Modernismo e Impresionismo en su artículo “¿Qué es el modernismo?”, publicado en *La Ilustración Española y Americana* de 1903. Además el autor señaló como antecedentes del Modernismo a los grandes clásicos del Siglo de Oro, aunque también incluyó a Goya. Según él, la pintura del Impresionismo se apoyaba en: *innumerables y valiosísimos antecedentes. El Greco, al desdibujar y contorsionar sus figuras para producirnos un maravilloso efecto de movimiento; Velázquez*

sobre todo del segundo, ya que se puede decir que Velázquez, pintor de la corte de Felipe IV, había sido el fundador la escuela española de la que derivarían todos los artistas que a principios del siglo XX trataron de diferenciarse de otras escuelas como la francesa. Éste no era un fenómeno nuevo: las Exposiciones Nacionales de Pintura en España (1856) habían surgido como respuesta a esa misma necesidad de mantener viva su escuela nacional. Gutiérrez Burón ha señalado que en todas las exposiciones nacionales de pintura estuvo latente el proyecto de consolidar una escuela nacional que siguiera los pasos de Velázquez, Murillo, Ribera o Zurbarán. Así lo recogen el preámbulo del Real Decreto por el que se crearon las exposiciones y las críticas que se publicaron sobre ellas (Gutiérrez Burón, 1987:776).

En su comentario a los retratistas más notables del Museo del Prado, José G. Otero mencionaba la obra de Velázquez y su afán por estudiar el natural y resolver los problemas de la luz y el aire basándose en la observación y en la destreza técnica; así, hacía referencia también a los colores que utilizó el pintor:

Velázquez inicia admirables combinaciones de grises plateados, ya adoptados por el Greco, y lo que Tintoreto (sic) fuese su más personal interpretación sensitiva de esa gama fría de colores, de la serie ciánica o de los colores azules, donde los tonos plateados constituyen la nota persistente y armonizante, en contrario de la abusada entonación caliente, conseguida por la xántica o tinte rojo (Otero, 1923f:2744).

Hacia 1923, se hablaba de Velázquez como el pintor que había resuelto el problema fundamental de la pintura: la luz. Este enigma había sido solucionado sólo en tiempos recientes por la escuela impresionista; según una opinión anónima publicada en *Variedades*, el pintor español, por su técnica, era *el más grande pintor que haya existido nunca* (“El rinconcito...”, 1923).

Según María De los Santos García Felguera, la obra de Velázquez fue reconocida internacionalmente como consecuencia de la invasión de Francia a España y la creación en París de la Galería Española en las salas de la Colonnade del Louvre

en su tercer período, y Goya especialmente en sus bocetos y aguafuertes fueron grandes del impresionismo”. Ver: Bernal Muñoz, José Luis, “Hacia una visión estética de la generación del 98”(Bernal Muñoz, 1998:226).

(1838-1848) por Luis Felipe de Orleans (Luis Felipe I de Francia). Esto último permitió que el público parisino pudiera apreciar la obra de tres de los más significativos artistas españoles: Murillo, Velázquez y Zurbarán. Este último era el que estaba mejor representado. El naturalismo barroco, principal propuesta de la escuela española, se alejaba del clasicismo italiano, lo que provocó que se les reprochara a los pintores españoles que no se guiaran por el ideal, sino que pintaran en sus obras temas y sujetos populares. Los románticos reconocieron en las vidas de Murillo y Velázquez, especialmente en la de este último, un modelo para sus obras (De los Santos García Felguera, 1991:51-71).

Gutiérrez Burón ha señalado la relevancia de la publicación por capítulos en la *La Gaceta* de 1856 del libro de Stirling *Velázquez y sus obras* (Gutiérrez Burón, 1987:156), aunque se trató de un caso aislado. Carmen Pena ha destacado que, con anterioridad a esta recuperación, la obra de Velázquez apenas era conocida. Esta revalorización se dio antes en el extranjero y repercutió en España hacia el último tercio del siglo XIX, cuando, en 1870, Pedro de Madrazo se hizo eco de la fama que el pintor había alcanzado fuera de su país. El libro sobre Velázquez de Carl Justi (*Velázquez y su siglo*, 1888) no fue traducido hasta principios del siglo XX, y el de Beruete fue publicado en francés (*Velázquez*, 1898) y más tarde se tradujo al inglés (1906) y al alemán (1909). Sin embargo, resulta sintomático que no se conozca ninguna edición en español hasta la actualidad (Pena, 1982:100)²⁴⁹.

El artífice del renacimiento de la pintura española a mediados del siglo XIX fue el pintor español Eduardo Rosales. Según Beruete, Rosales tuvo el instinto de volver la vista al siglo XVIII español, del que aprendió lo que necesitaba para su propia expresión artística (Gutiérrez Burón, 1987:159). En su obra *El testamento de Isabel la Católica* aplicó la técnica del pintor de la corte de Felipe IV, aunque las referencias a los extranjeros que aprendieron del maestro sevillano son mucho más significativas que las que encontramos en la plástica española. Entre los más destacados se puede citar a los pintores realistas franceses Courbet y Millet, cuyas obras evidencian la influencia del arte español que se podía contemplar en la citada Galería Española de Luis Felipe de

²⁴⁹ La traducción al español apareció sólo en 1987, Madrid: CEPSA, 1987. Ver: (De Beruete, 2. ed. 1991).

Orleans, que estuvo abierta diez años. *El entierro en Ornans* de Courbet tiene claras referencias al naturalismo español, y su autor fue bastante criticado por introducir personajes comunes en una obra de grandes dimensiones, reservadas hasta entonces únicamente a la pintura de historia (De los Santos García Felguera, 1991:133). Otro pintor que manifiesta la influencia fundamental de Velázquez en su obra, relevante por el influjo que ejerció en la escuela impresionista, es el francés Édouard Manet. En el ámbito español, se pueden encontrar referencias a Velázquez, aunque siempre acompañado de otros pintores como Ribera o Murillo²⁵⁰, en las críticas a las Exposiciones Nacionales de Pintura. La inauguración de la sala Velázquez en el Museo del Prado, celebrada el 6 de junio de 1899, representó la culminación del reconocimiento al pintor.

El pintor peruano José G. Otero señaló la importancia de varios extranjeros que habían aprendido de la escuela española, entre los que citaba a Henri Regnault, Manet, John Singer Sargent, James McNeill Whistler, William Dannat y Léon Bonnat. Esto concuerda con el gusto de los artistas franceses del siglo XIX por los clásicos de la pintura española que ha sido subrayado por Javier Pérez Segura:

Goya muere cuando Delacroix se pone en combate cruento con el neoclasicismo... Courbet aparece en sus obras con no pocas reminiscencias del españoletto... Velázquez y Goya influyen primero en el genio aplomado de Manet. El Greco dejó también rastro de reminiscencias en sus obras y sobre todo en las de Paul Cézanne... no puede negarse que los clásicos españoles hayan sido algo así como fermento y levadura en el arte francés del siglo XIX (Pérez Segura, 1997:320).

Fueron los pintores extranjeros quienes, en opinión de Otero, mostraron a Europa *las grises tonalidades, la parda entonación, el sano realismo español, el*

²⁵⁰ En 1871, un anónimo señalaba la importancia de que los pueblos se vieran reflejados en el arte a través de la representación de sus glorias y sus costumbres, así se puede interesar a *los descendientes de Murillo, Velázquez y Goya*. La pintura es la carta de presentación internacional de España durante el siglo XIX; a pesar de los desastres del país en otros frentes, seguían manteniendo su esplendor de los tiempos de Velázquez. En la crítica de Galofre se pedía que renacieran los días de Berruguete, Juanes, Roelás, Velázquez y Murillo. Gonzalo Morón protesta desde *El Museo Universal* (1866) porque en un artículo de *La France y Times* donde se reseñaba a los siete mejores pintores de la historia no se incluía a Velázquez, Murillo o Ribera. El ministro de fomento Vidal tuvo que rectificar sus desafortunados comentarios sobre la tosca pincelada de Velázquez y Murillo pronunciados en el Congreso (Gutiérrez Burón, 1987:138-156).

casticismo del terruño, señorial y grave (Otero, 1923b). A continuación, el pintor definía todos los temas que de alguna manera estaban vinculados con la representación de lo español; uno de ellos era el legado árabe, su vida popular, su acentuado regionalismo, sus costumbres arcaicas y la gracia de sus mujeres, los rincones de las ciudades castellanas, las mantillas, los mantones de Manila²⁵¹ y el tema de toreo. Sin embargo, alertaba sobre el peligro de caer en los temas de “la España de pandereta”:

Pronto un españolismo de pandereta se divulga de uno a otro confín (sic), ya en la pintura como en la literatura, y los artistas en su deseo de complacer a sus clientes, sirviéndoles novedades, se extravían lamentablemente. Hoy día, la nueva reacción, es estudiar a España tal cual es y no a través de prejuicios burlescos y desdeñosos (Otero, 1923b).

Alberto Guillén también se ocupó del tema al escribir sobre Romero de Torres, en un texto en el que también mencionaba a José Francés. Según este último, el pintor había caracterizado la queja y la voluptuosidad de una raza; ante esta afirmación, el literato peruano reflexionaba: *¿Es la raza? Seguramente. Esto es muy español. Toreros, peinetas, mantones. Esto es muy español. España es un país de cartulina postal* (Guillén, 1923c:2433)²⁵². España estaba de moda en el Perú, o por lo menos su imagen exótica y folclorizante: así la vio el fotógrafo Diego Goyzueta, que se basó en cuadros famosos para realizar sus fotografías en 1926, concretamente en el españolismo de Zuloaga y las majas de Romero de Torres. Entre las fotografías que publicó *Variedades*, *Una maja* estaba inspirada en este último pintor (Fig.91), mientras que *Una gitana* y *Mis tres primas* estaban basadas en la pintura de Zuloaga; además, fueron fotografiadas en el Palacio de Torre Tagle, como *Una infanta velazqueña* (Garland, 1926).

²⁵¹ Sobre esta particular prenda que distinguía a la mujer española, añadió en otro artículo: *Es pues digno de aplauso la campaña, que tanto en España como en América, se viene haciendo por la sin par prenda de vestir vuelva a ocupar su preferencial puesto* (Otero, 1924).

²⁵² En la Exposición Universal de París de 1889, la Ciudad de la Luz se vio invadida por espectáculos de corridas de toros, canto y baile flamenco. Se construyeron cinco plazas de toros. Viera de Miguel refiere cómo España y el mundo de los toros llegaron a ser indisolubles, citando como ejemplo que los periodistas franceses creyeron ver toreros en la inauguración de la Exposición. Además, en esta fecha se popularizó la llamada *danse du ventre*, que también se aplicó al baile flamenco de las gitanas españolas. En el Circo de Invierno se celebraron las llamadas *Soirées espagnoles*, donde se interpretaban piezas musicales del repertorio tradicional español, bailes populares y se hacía un desfile de mujeres con trajes de las regiones de España (Viera de Miguel, 2011:544-548).



Fig.91: Diego Goyzueta, *Una maja de Romero de Torres*, fotografía (Señorita Herminia Álvarez Calderón) (*Variedades*, Lima, N°940, 7 III 1926).

En su análisis del siglo XIX, el pintor peruano Otero llegaba a la conclusión de que los pintores españoles habían preferido imitar a David a seguir el ejemplo de Goya. Sólo Rosales y Fortuny eran dignos de ser mencionados, porque por lo demás el arte español era un arte de imitación. Destacaba la importancia de Anglada-Camarasa y Joaquín Mir en tiempos recientes, quienes representaban un nuevo movimiento pictórico a base de fantasías basadas en el color. Pero sobre todo era Zuloaga quien sí conservaba y daba vigencia a la tradición de la escuela española, *la grande, la verdadera, del Greco, Velázquez y Goya. El realismo de Zuloaga, es de orden interpretativo y sintético* (Otero, 1923c).

Hacia 1922, *Variedades* reprodujo la conferencia sobre Zuloaga pronunciada por José Francés en el Palacio de Bellas Artes de Zaragoza en mayo de 1916. En ella, afirmaba que el vasco había pintado el pasado con *este cariñoso empeño de eternizar en los lienzos los tipos y costumbres y paisajes más característicos de nuestra raza* (“Ignacio Zuloaga...”, 1922). Según Francés, esto había derivado en el trabajo de varios artistas españoles, como López Mezquita, Chicharro, Benedito, los Zubiaurre y Rodríguez Acosta, quienes habían recorrido las ciudades castellanas en busca de temas para sus pinturas. Zuloaga era un digno heredero de Goya, Velázquez y El Greco, y como ellos era *un reprochador de los aspectos patrios; del misticismo, de las degeneraciones físicas, de los paisajes austeros, de la compulsiva y sanguinaria ferocidad* (“Ignacio Zuloaga...”, 1922).

Por lo tanto, la escuela española se definió en este momento por la obra de Zuloaga, fiel heredero de la tradición española, en detrimento de la de Sorolla. En opinión de Otero, el valenciano había pasado de moda por culpa de sus discípulos, que no tenían la capacidad óptica del maestro. El pintor peruano sí reconocía la singularidad de la técnica de Sorolla, que descomponía la luz solar al igual que Monet, Manet, Renoir, Pissarro y Cézanne, los reformadores del arte europeo (Otero, 1923c).

El reconocimiento internacional de los españoles Ignacio Zuloaga y López Mezquita, los más fieles seguidores de Velázquez en 1900, se produjo lejos del ámbito español²⁵³. El Jurado Oficial del Pabellón Español vetó la obra que Zuloaga iba a presentar en la Exposición Universal de París de 1900 (Galán Martín, 2000:24). Su primera exposición en Madrid tuvo lugar el 8 de noviembre de 1926 en la nueva sede del Círculo de Bellas Artes diseñado por el arquitecto Antonio Palacios (Huici, 1998:13), cuando ya era un pintor consagrado internacionalmente²⁵⁴. Félix del Valle²⁵⁵ recogió las críticas que había suscitado la primera exposición del vasco en la capital española.

Los intelectuales están llenos de un orgullo local. Había que desmentir a otros críticos extranjeros, desde luego superiores que no hayan tenido regateos para la obra de Zuloaga. Hay que dar, sobretodo, la sensación de que en Madrid se sabe más que en París ¿Cómo? Negando lo que París afirma (Del Valle, 1927).

²⁵³ María Dolores Jiménez-Blanco ha recordado el contenido extranjero presente en el mito de la España negra e incluso lo ha vinculado con la llamada leyenda negra, nacida en Inglaterra en el siglo XVI. Además la autora ha indicado que el éxito de Ignacio Zuloaga tuvo lugar en el extranjero. Ver: Jiménez-Blanco, María Dolores, “1900: Caminos hacia la modernidad” (Jiménez Burillo, 2008:91-93).

²⁵⁴ En 1907 Zuloaga expone por primera vez en España, en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, donde recibe el Premio del Rey y un diploma de honor. El propio artista seleccionó treinta y cuatro obras, que fueron dispuestas en dos salas. Se trató del primer reconocimiento español a su obra, aunque antes ya había obtenido premios en el extranjero, como la medalla de oro de la Exposición Internacional de Dresde (1901) o la Bienal de Venecia (1903) (Galán Martín, 2000:24).

²⁵⁵ Félix del Valle (Ica, Perú, 1892- Buenos Aires, Argentina, 1950), seudónimo de Félix González del Valle, fue un escritor y periodista, amigo de Mariátegui y César Falcón. Residió en España en los años treinta, donde escribió: *Tres novelas frívolas: El camino hacia mí mismo, La criolla del charleston, La señora París-Sevilla* (Madrid, Ulises, 1930) y *Madrid en 15 estampas* (Buenos Aires, Editoriales Reunidas, S.A., 1940). Colaboró en *Ciudad* (Bonet, 1995:612).

López Mezquita, a pesar de que obtuvo cierto éxito en el Salón Nacional de 1915, no se incorporó hasta 1924 como académico a la Academia de Bellas Artes. Así consideró *Mundial* el escaso triunfo de López Mezquita en España:

La labor de López Mezquita durante mucho tiempo estuvo lejos, muy lejos, de obtener la acogida que mereció. España es un pueblo de hombres generosos, pero de hombres al fin y al cabo: no de ángeles. La repentina presencia de quien sin pretenderlo, sin proponérselo, mostraba la manera de comprender los temas que tuvo Velázquez, la voluntad artística, la tendencia espiritual del más insigne de los pintores españoles del pasado venía a desquiciar reputaciones de fundamentos débiles y era humano que los amenazados en sus sitials y los que veían un súbito obstáculo a sus afanes de pronta notoriedad aparentaran ignorar al recio entrometido (Solari, 1927k).

La importancia de Velázquez, El Greco y Goya no sólo fue mencionada por Otero. El literato Alberto Guillén, al hablar de Romero de Torres, citaba las palabras de López de Ayala, quien le había dicho que España seguía conformada por estos pintores, aunque puntualizaba que sólo en lo concerniente a la técnica. A continuación, el literato peruano aludía a las diferencias que existían entre España y Francia: *Si España repele, es por exceso de personalidad. No podemos absorberla, porque ella nos absorbe, nos domina, nos impone. En Francia uno se siente bien porque es cosmopolita. Vosotros reconoceréis el francés en su melosidad, en su arrogancia (Guillén, 1923c:2433).* Otero, al comentar en *Varietades* la muestra de un artista español, dijo sobre España:

A España, los extranjeros no sólo deben mirarla sino sentirla, estudiarla y amarla, porque España es una paradoja viva, que alucina, desconcierta y seduce hasta el embrujamiento. Para el visitante que por sus venas corra algo de la sangre ibera, la cosa es muy distinta y para el de sangre entera no hay que decirlo (Otero, 1923g:3281).

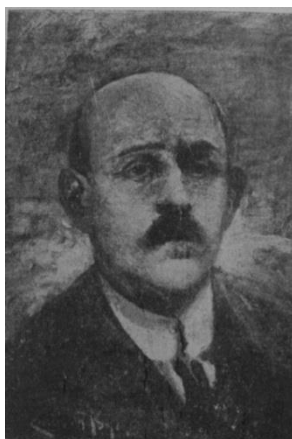


Fig.92: Felipe Cossío del Pomar, *Retrato de Ignacio Zuloaga* (*Varietades*, Lima, N°994, 19 III 1927).

En una amplia entrevista que le hizo a Ignacio Zuloaga, el pintor peruano Cossío del Pomar dijo que la verdadera alma de un pintor de España estaba hecha de una trágica trinidad: sangre, voluptuosidad y muerte. Además añadía que el arte de Zuloaga era realista porque no había perdido contacto con Goya y Velázquez, y *porque España misma es realista, sensual y trágica* (Cossío del Pomar, 1927a). El pintor peruano realizó un *Retrato de Ignacio Zuloaga* (Fig.92) donde lo mostraba bastante mayor: a diferencia del *Autorretrato* del vasco con boina, Cossío del Pomar lo presenta sin ella y con el rostro cansado. Para hacer esta obra, se valió de la amistad que Zuloaga mantenía con el torero Juan Belmonte, que estaba casado con la hermana del pintor peruano. El torero, de reconocido prestigio en la época, había invitado al pintor a pasar temporadas en su hacienda de Sevilla. Zuloaga, en agradecimiento a su amistad, había hecho tres retratos, uno de ellos se lo había regalado.

Al año siguiente Ernesto More visitó el estudio de Zuloaga en París y calificó al pintor de heredero de la escuela española. En la conversación que mantuvieron, el pintor vasco mencionó que había conocido en París al pintor peruano Carlos Baca Flor, quien hacía verdaderas fotografías en sus retratos (More, 1928b).

En 1929, se publicó una entrevista con Zuloaga. El reportero había ido hasta Zumaya, localidad donde el pintor tenía su taller. Según la descripción que hacía del lugar, tenía pinturas de El Greco. En la entrevista se decía que el aceite que usaba para pintar sus cuadros se había derramado en los vestidos que le había regalado el torero Belmonte. El autor anónimo de la entrevista dijo sobre el pintor: *Es vasco antes que español, y a pesar de eso, representa el arte nacional español en lo que tiene de superior* (“Las grandes entrevistas...”, 1929). Zuloaga estuvo presente en la prensa peruana de este período como uno de los representantes más fieles de la escuela española.

Sobre este tema, merece la pena que citemos las palabras del pintor José Sabogal cuando visitó la península: *Entré a España y recorrí mucha península con la rara sensación de ser o no ser así como hijo pródigo de la bravía tierra española* (Wiese,

1957:15). La cuestión de la raza y de la sangre presente en la pintura española de la época proporcionó a los pintores peruanos un modelo en el que basar sus pinturas que se creó a partir de una tradición común: la escuela española. Lo dicho por Sabogal y Otero permite entender la pertenencia de los peruanos a un origen común, la *madre patria*, que tuvieron como referencia a la hora de definir su identidad dentro de su propio modelo cultural.

Los intelectuales y los artistas peruanos demostraron que los diferentes modelos culturales presentes en el arte obedecían a identidades particulares, oponiéndose a una pretendida hegemonía francesa. En este sentido, el arte español representaba una raza y sus costumbres, cuyos temas y técnica se debían a sus clásicos (El Greco, Velázquez y Goya), y por tanto su expresión artística tenía que ser fiel a estos preceptos para poder considerarse propiamente española. Cuando se le preguntó a Zuloaga sobre el arte de Mir, dijo que era un afrancesado. También a Pablo Picasso se le consideraba integrante de la escuela francesa. El nacionalismo como modelo de identidad del arte español permite entender la propuesta peruana de José Sabogal y sus discípulos, quienes adoptaron el planteamiento del arte español al definir un arte propiamente peruano a través del costumbrismo. La recepción crítica de los artistas españoles en la prensa peruana fue decisiva a la hora de adoptar una postura frente al tema de la identidad.

VI.2.-Artistas españoles mencionados en las revistas ilustradas peruanas

En 1916, Teófilo Castillo comentó *Decálogo*, la obra monumental del pintor José Villegas, una serie que le había llevado dieciocho años de trabajo. Fue comparada con la *Visión de España* del pintor Joaquín Sorolla, que consistía en un conjunto de paneles de 70 metros de largo realizados para la Hispanic Society de Nueva York (Castillo, 1916n:1215). Sin embargo, en esta serie no había muchas referencias a pintores españoles, que en la década del veinte sí serían frecuentes.

En 1922, al divulgarse la falsa noticia de la muerte de Ignacio Zuloaga, *Variedades* reprodujo la conferencia de José Francés en el Palacio de Bellas Artes de Zaragoza, pronunciada con motivo de la inauguración de su exposición en 1916. Francés recurría a la categoría de arquetipo para analizar la obra de Zuloaga, ya que según él el pintor *concibe a España tal como es en el alma de sus hombres, de sus mujeres, de sus paisajes y en el color de sus vestiduras. Tierra de monstruos quiméricos o reales; de fanatismos y sensualidades; de arrogancias y languideces, de crímenes y de misticismos* (“Ignacio Zuloaga...”, 1922:58). Ese mismo año, *Mundial* informó sobre la muestra de Beltrán Massés en París. Según Daniel Ruzo, el pintor estaba lleno de España en sus mujeres decadentistas (Ruzo, 1922).

Por un lado, Angélica Palma, que escribió con el seudónimo de Marianela, comentó la muestra realizada en Madrid del pintor Eugenio Hermoso. Entre los cuadros expuestos estaban *María, Miguel y En el berrocal*, de un eminente carácter costumbrista. Por otro lado, también escribió sobre el ceramista Daniel Zuloaga, tío de Ignacio Zuloaga, cuya muerte había ocasionado el error cometido por *Variedades* al confundirla con el fallecimiento del pintor. Por último, también comentó la Exposición Nacional de Bellas Artes, que se realizaba con una periodicidad de dos años. Palma informó de que la Medalla de Honor había sido otorgada a Eduardo Chicharro por *Las tentaciones de Buda*. Además mencionó que en Lima la única obra que se conservaba del pintor era *Retrato de la señora Fabiola Ojeda* (Fig.93), esposa del Ministro de España el Perú, Jaime de Ojeda (Palma, 1922). En 1926, *Variedades* anunciaba que la dama limeña Carmen Pardo Heeren, hija del presidente Pardo, había sido retratada por Eduardo Chicharro, y reproducía el retrato (“Del gran mundo...”, 1926). Hacia 1930, la portada de *Mundial* publicaba *Campesina italiana* de Chicharro (Fig.94). Esta obra había sido comprada por el escultor español Ramón Mateu en la última exposición de Valencia. Solari afirmó que era el único original existente en Lima de tan importante pintor y alentó a que alguien lo comprara (Solari, 1930b).



Fig.93: Eduardo Chicharro, *Retrato de la señorita Carmen Pardo Heeren* (*Varietades*, Lima, N°932, 29 I 1926).

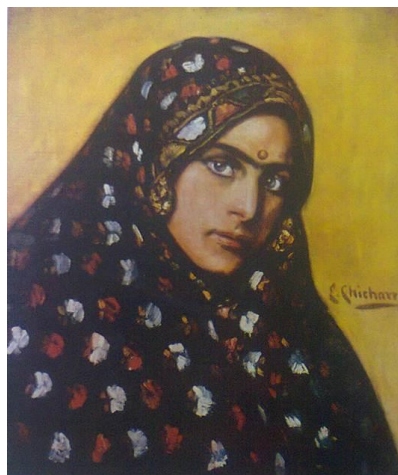


Fig.94: Eduardo Chicharro, *Campesina italiana* (*Mundial*, portada, Lima, N°522, 20 VI 1930).

En 1923, Alberto Guillén escribió sobre el pintor Julio Romero de Torres; precisó que los maestros contemporáneos españoles de primer orden eran Zuloaga, Anglada-Camarasa, Sorolla, Beltrán Massés, Zubiaurre, Maeztu, Vázquez Díaz, López Mezquita, Viladrich, Anselmo Miguel, Bagaría y Romero de Torres (Guillén, 1923c:2432). Otero publicó un artículo sobre el pintor español Muñoz Degrain, al que había conocido en Málaga. Resaltó la calidad de sus obras paisajísticas, ya que según el pintor peruano el artista español había sido capaz de realizar *el milagro velazqueño de pintar el aire* (Otero, 1923e). Otros artistas comentados en las revistas en este año fueron Tito Salas y Joaquín Sorolla.

Sobre Tito Salas, Luis Alberto Sánchez escribió un artículo en *Mundial*. El pintor español residía en Caracas, Venezuela, y se había formado en París hacia 1906 con Lucien Simon y Jean-Paul Laurens. Entre los peruanos radicados en Francia en ese momento, conoció al escultor Huerta, al novelista Bedoya y al pintor Carlos Baca Flor. De éste último dijo: *era un maestro. El más grande retratista que yo he conocido, tal vez, y, sobre todo, el pintor de academia más formidable* (Sánchez, 1923). También dio algunos consejos a sus compatriotas pintores: al pintor Anglada-Camarasa le recomendaba que bajara el color de sus pinturas, y a Romero de Torres y a Beltrán Massés que dejaran de hacer literatura modernista en sus obras. El pintor consideraba natural que, al ser español, pintara a la manera de la escuela española, porque *será la*

más fuerte, la mejor, la mía, la que vibra en mi sangre y me salta en las venas, la que siento y consuena conmigo mismo ¡la mía! (Sánchez, 1923).

El pintor Sorolla fue protagonista de dos artículos. El primero fue escrito por Alberto Guillén y describía una visita al estudio del pintor; el literato incluía un extracto de su libro *La linterna de Diógenes* (1921)²⁵⁶. Anunciaba que el pintor no recibía a nadie debido a su delicado estado de salud (Guillén, 1923a). El segundo artículo salió de la pluma del pintor Daniel Hernández. En él, escrito con motivo de su muerte, Hernández lo consideraba responsable de haber colocado a la pintura española en el lugar donde se encontraba. En España, la escuela valenciana encabezada por Sorolla comenzaba a convertirse en la escuela nacional. Su eclosión había empezado en 1881, año en el que son miembros del jurado de la sección pintura de la Exposiciones Nacionales los valencianos Martínez Cubells, Agrasot, Amerigó y Navarrete. Además, dos premios fueron para los pintores Muñoz Degrain, por *Los amantes de Teruel*, y E. Sala Francés, por *Novus ortus*. La escuela valenciana pasó a ser considerada como la primera escuela del país, y por lo tanto nunca fue vista como antiespañola, contrariamente a la catalana, sino como la auténtica escuela nacional. Cabe mencionar que, en el manifiesto de los Ibéricos (1925), estos identifican la pintura tradicional, clásica y retrógrada con la pintura valenciana (Gutiérrez Burón, 1987:771-773).

Hernández destacó los aspectos técnicos de la pintura de Sorolla, como la justeza de la coloración y la vibración de la luz y el aire. El director de la Escuela de Bellas Artes del Perú consideró al valenciano el jefe de la pintura española. *Sorolla ha muerto, Velázquez y Goya también han muerto dejan fruto del genio, sedientos de un arte*

²⁵⁶ Aunque en el artículo se aclaraba que era un extracto de *La linterna de Diógenes* (1921), hemos consultado dicha publicación y no aparece el mencionado texto (Guillén, 2001). El libro estaba compuesto por las conversaciones del autor con treinta y cuatro escritores españoles y cuatro hispanoamericanos residentes en España. Provocó un escándalo al divulgar las confidencias que los intelectuales le habían hecho, confiados en la discreción del peruano. Miguel de Unamuno calificó el libro de *triste para los españoles*. Gómez de la Serna le dedicó un artículo a Guillén que fue publicado en *Variedades* de Lima, donde al mencionar el libro dijo *que se ve a los escritores en un aspecto de bandidos, de envidiosos y de egoístas. Y se da el caso raro de que en este libro se hundan los iconoclastas y se elevan los que son más vilipendiados* (Gómez de la Serna, 1920:823). Además, escribió un epílogo al libro donde declaraba a Guillén *el correspondiente de Pombo en Lima* (Guillén, 2001:203). Guillén, por su parte, escribió un artículo sobre Gómez de la Serna que fue publicado en *Variedades* de Lima, donde invitaba a los lectores a leer su libro al incluir extractos del mismo donde se refería al autor de las *Greguerías* (Guillén, 1923d:2726-2727).

castizo, Sorolla nuevo tesoro que enriquece el arte español (Hernández, 1923:35-36). Este comentario contrasta con la mayoría de artículos que se escribieron en ese momento, que defendían a Zuloaga como el verdadero representante de esa escuela. Por la postura que asumió Hernández frente al arte español, su criterio estuvo anclado en la capacidad del pintor para conseguir color y los efectos de la luz. Compartía aspectos de su técnica preciosista con Fortuny y podía ver que Sorolla significaba un paso más en el estudio de los efectos de la luz sobre el natural. La paleta oscura de los realistas, de tonos grises, donde primaban los verdes y los juegos de sombra, le resultó poco atractiva para aplicarla a su propia pintura.

En 1925, Alberto Guillén comentó en *Varietades* la obra del pintor Gutiérrez Solana, a quien había conocido en el *Pombo*. Dijo que era autor de Cristos, de golfas y golfos de rostros informes, y otros personajes que provenían de la *España negra*. Visitó El Prado junto al pintor español, y Guillén tuvo la oportunidad de escuchar sus impresiones acerca de las pinturas de los clásicos españoles. Consideraba que Velázquez era un pintor más, no un artista, ya que carecía de emoción. En cambio, El Greco le parecía insuperable en el manejo de los blancos, Goya era el más completo y Ribera el más español por representar los tipos del país. Según él, Benedito y Romero de Torres pintaban de receta. Consideraba que Zuloaga era el más grande pintor de España. Según el literato peruano, Gutiérrez Solana manifestaba su amor por la raza y cariño por todo lo típico. No era un pintor de *peinetas, caireles y mantones. Va más adentro. Va donde iba el autor del Lazarillo y del Quijote. Va al pueblo mismo con sus tipos eternos, con sus golfos y sus prostitutas, sus cabreros y sus mendigos* (Guillén, 1925b:686).

En 1927, Clodoaldo López Merino escribió una crítica sobre Gutiérrez Solana donde resaltaba que era un pintor auténticamente español, emparentado con El Greco, Zurbarán y Ribera. Según el peruano, el español tenía fe en los destinos de su raza y sus colores predilectos eran el gris, ocre, rojo, verde y negro. Comparaba al pintor español con Goya por el lado trágico de su vida y citaba a Gómez de la Serna para defender que el pintor de *La España negra*(1920) bebía de las tradiciones populares, de donde extraía su fondo dramático, heroico y grotesco (López Merino, 1927c).

Otra referencia a pintores españoles tuvo lugar con ocasión de las exposiciones de Beltrán Massés y Zuloaga realizadas en Nueva York, en 1925. El primero expuso en los Salones de la Wildenstein Gallery. Un artículo mencionaba que el pintor español contó con amigos peruanos como Ventura García Calderón, el dibujante de *La Crónica*, Cárdenas Castro, el escultor Agurto y Daniel Ruzo. Asimismo, se comentaba que las majas de Beltrán eran estilizaciones de la maja de Goya ennoblecidas por Wilde o D'Annunzio ("El arte español...", 1925). José Carlos Mariátegui no compartió esas críticas favorables sobre el pintor: opinaba que su obra constituía un episodio más de la decadencia de Europa y desautorizó el juicio dado por Ventura García Calderón, que lo había comparado con Rembrandt. Según el intelectual peruano, su pintura representaba la libido perversa de la posguerra, el desequilibrio sensual de los nuevos ricos y la lujuria lánguida y morbosa de una época de decadencia. A continuación, diferenciaba claramente el tipo de vanguardismo que seguía contrapuesto al gusto burgués de lo que hacía Beltrán Massés:

La pintura contemporánea se anarquiza en una serie de estilos bizarros y de escuelas precarias. Más cada uno de estos estilos, cada una de estas escuelas constituye una búsqueda noble, una recherche inteligente. Los pintores de vanguardia, extrañamente poseídos por el afán de descubrir una verdad nueva, recorren austeramente penosos y miserables caminos. Eliminan de su arte todos los elementos sospechosos de afinidad con el gusto banal de una burguesía pingüe y rastacuera. En cambio Beltrán Masses (sic) conforma sus cuadros y su estética a ese gusto mediocre, por ello el éxito. Esta es la razón de su éxito. Éxito que ya he llamado éxito mundano y que no es nada más que eso. Éxito de salón. Éxito de Boulevard (...) La pintura venérea, la pintura pornográfica de Beltrán Masses (sic), exhala el efluvio mórbido de una época de decadencia (Mariátegui, 1925a)²⁵⁷.

En 1927, un artículo de *Mundial* de José Francés sobre Mariano Fortuny informaba de la construcción por suscripción popular de un monumento en su honor en su pueblo natal, Reus. Francés recordaba que, en su visita al Museo de Barcelona, pudo ver veintidós obras del pintor, y precisaba que Francia era la responsable de su encumbramiento y de su olvido en los tiempos actuales (Francés, 1927). Al año siguiente se celebró el Centenario de Goya y *Variedades* resaltó su origen eminentemente español. Su estudio de la pintura estaba basado en Velázquez y no se

²⁵⁷ Reproducido en *El artista y su época* (Mariátegui, 1990:82-86).

dejaba influenciar por la moda del momento, en ese entonces dirigida por la escuela francesa (Renata, 1928).

Hacia 1930, a través de un artículo que describía su estudio, *Varietades* comunicó la muerte de Romero de Torres²⁵⁸. Dicho escrito comentaba que sus modelos provenían de Andalucía y que su talismán estaba representado en un cuadro donde aparecía una mujer doliente mostrando un espejo (“El estudio...”, 1930). Sobre el pintor, José d’Ors Vera publicó en *Mundial: Cada cuadro es una añoranza, un recuerdo, un motivo andaluz; sus mujeres -esas mujeres que tan maestramente sabe pintar- parecen encerrar en sus ojos el fuego de malditas pasiones, la fiebre de perversa sensualidad* (D’Ors Vera, 1930). Según Carlos Solari, Romero de Torres recordaba a los grandes maestros como Tiziano por su manera de tratar las carnaciones y el modo de contrastar y fusionar las luces y las sombras. Solari vio que sus pinturas combinaban la tradición con la sensibilidad moderna, teniendo a la mujer como tema preferido (Solari, 1930b).

La mayoría de los artistas españoles que exponía en el extranjero o que aparecía en la prensa peruana descartó el arte vanguardista y reafirmó la vigencia de la escuela española como una característica significativa de su propio quehacer artístico. Cuando se reseñaron propuestas modernistas o decadentistas como la de Beltrán Massés, éstas fueron rápidamente descartadas por José Carlos Mariátegui, conecedor de las vanguardias. Esto hizo que César Moro, ferviente seguidor del español, quedara aislado, al igual que las propuestas de los jóvenes ilustradores peruanos cuyos gustos eran más afines a este estilo. La importancia de Mariátegui fue enorme a la hora de definir el arte peruano de este período. Aunque aceptó las vanguardias, no exigió para el caso peruano que Sabogal y su grupo tuvieran una propuesta vanguardista en el terreno formal, sino que dio más importancia al aspecto ideológico. Al anular la importancia del lenguaje formal, la mirada revolucionaria se limitó al discurso ideológico: los estudios de Sabogal y su escuela se centraron en este punto. Las exposiciones de los artistas españoles que se celebraron en Lima y sus comentarios respaldaron de alguna manera

²⁵⁸ Sobre las pinturas de Julio Romero de Torres, se pueden consultar los catálogos de las siguientes exposiciones: (Litvak, 2002) y (Calvo Serraller, 1993).

que el camino emprendido en la construcción del nacionalismo peruano era el correcto y que había que seguir la dirección señalada por España.

VI.3.-Pintores y dibujantes españoles en Lima

El número de los artistas españoles que participaron en exposiciones o que vivían en Lima no fue considerable durante las primeras décadas del siglo XX. Se sabe que hacia finales del siglo XIX el pintor español Juan de Dios Segovia se encontraba activo en Lima. Un artículo nos informa de que el artista se había especializado en realizar cuadros de temática nacional y que tenía taller en la calle de Aumente (“Bellas Artes”, 1895:453). En 1895 el pintor español exhibió en el escaparate de la galería Galland (una librería) un cuadro que representaba el acto de culminación de un montonero por fuerzas caceristas. En el artículo se añadía que el pintor era autor de *Las cautivas*, cuadro que hacía referencia a las provincias de Tacna y Arica bajo invasión chilena (“Cuadros”, 1895:2).

En la segunda década se aprecia un aumento de la presencia de artistas españoles, pero tampoco es destacable: esto se debió a la falta de un mercado de obras de arte que hacía que la plaza peruana resultara poco atractiva. Preferían establecerse en lugares como Buenos Aires, donde las exposiciones de artistas españoles eran significativas desde inicios de 1900²⁵⁹. Hacia 1904 *Actualidades* informó de la

²⁵⁹ El pintor José Pinelo Llull presentó en Buenos Aires pinturas sevillanas en 1897. Desde 1901 expusieron en el Salón Witcomb Arcadio Más y Fondevilla. En 1902 lo hizo Eliseo Meifrén. En 1903, José Bermudo y Mateos. En 1907, Juan Peláez Leirena y Francisco Sans Castaño. En 1909, otra vez Eliseo Meifrén. Al paisajista se debe la primera vez que expuso Picasso en 1904: Meifrén organizó una muestra de setenta y cuatro obras de artistas catalanes, ayudado por el industrial porteño Juan Canter. En esta exposición Meifrén presentó paisajes pintados en Argentina; otros artistas que participaron fueron: Ramón Casas: dieciocho dibujos, Mir: tres óleos, Enrique Galwey, Roig y Soler y Rusiñol: cuatro óleos, Fortuny: una acuarela, Picasso cinco pasteles: *La toilette* y *Últimos momentos* se vendieron e *Idilio* y *La maja* figuraban como reservados. Además participaron Miralles, Urgell, Parra, Nonell, Graner y Triadó. En 1910 expusieron Antonio García Mencía, Teodoro Andreu, Sentamas, Germán Taibo y Ricardo López Cabrera; este último había expuesto en 1903 junto a su suegro José Jiménez Aranda. La segunda muestra del pintor fue en la Sala Caffaro. Antonio García Mencía exhibió en el Salón Witcomb gobelinos pintados. Gustavo Bacarisa presentó sus obras y también el valenciano discípulo de Sorolla, Julio Vila y Prades, que había llegado a Buenos Aires en 1905 recomendado por su maestro. Su primera muestra fue en el Salón Witcomb, luego volvió a Europa para seguir estudios. Regresó en 1908 con mayores

presencia en Lima del dibujante granadino Sixto Montealegre Osuna, que empezó a colaborar en la revista con su especialidad: la caricatura (“Nuestra sección...”, 1904). Su primer dibujo estuvo relacionado con la celebración del Día de Todos los Santos el 1 de noviembre. En París trabajó en la *Chusma luminosa*, dirigida por Gómez Carrillo. En España y Santiago de Chile colaboró en revistas y en Argentina, donde fundó *Letras i Colores*, cimentó su fama firmando con el seudónimo de Sixto. Según *Actualidades*, Osuna inauguró un nuevo tipo de caricatura *exento de vulgaridades chocarreras i de exageraciones más o menos desdichadas, atentas más al ridículo que á la gracia; la caricatura moderna de sencillo i sintético estilo, era desconocida, en absoluto en Lima* (“Sixto”, 1905).

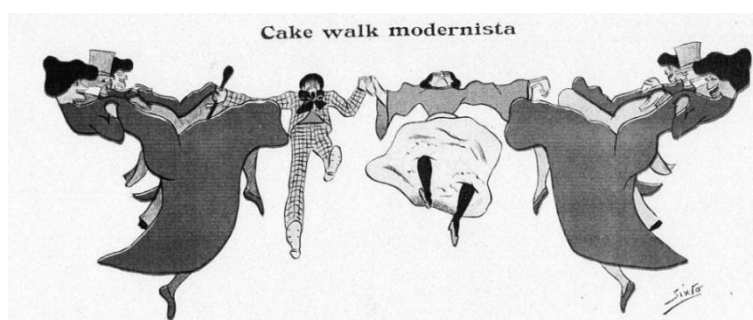


Fig.95: Sixto Montealegre Osuna, *Cake walk modernista* (*Actualidades*, Lima, N°88, 14 XI 1904).

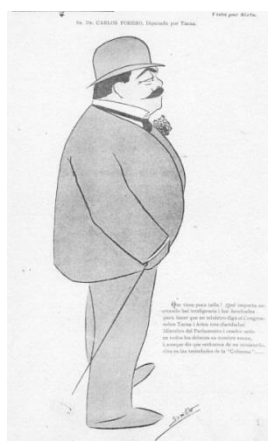


Fig.96: Sixto Montealegre Osuna, *Gente de Lima, Sr. Dr. Carlos Forero, Diputado por Tacna* (*Actualidades*, Lima, N°96, 28 I 1905).

encargos, y logró que sus obras estuvieran en las muestras más destacadas. Se casó con la única hija de Artal, Carmen. Su tercera muestra fue en 1910 en el Salón Witcomb de Mar del Plata. En 1912 expusieron Darío de Regoyos, Gonzalo Bilbao, José Monturiol Puig. Vila y Prades expuso sus obras en 1914 (García Rama, 1994:37-38).

Efectivamente, la propuesta del español se caracterizó por un dibujo abreviado, sintético, casi plano, como podemos ver en *Carnaval* (“Carnaval”, 1905) o *Cake walk modernista* (“Cake Walk...”, 1904). Esta última composición, con un toque moderno y sensación de movimiento, era diferente a las caricaturas políticas que la habían precedido en la prensa peruana. Ambas incidían en el tema social, pero no en el político (Fig.95). En su serie *Gente de Lima* representó a Leónidas Cárdenas, oficial mayor del Senado (“Gente de Lima...”, 1905) y al Dr. Carlos Forero, diputado por Tacna (“Gente de Lima...”, 1905). Las caricaturas de Sixto presentaban ausencia de fondo y sus personajes iban acompañados de unos poemas que enfatizaban la sátira (Fig.96). Este formato inauguró la tipología que seguirían en los años siguientes dibujantes peruanos como Julio Málaga Grenet, Francisco Gonzáles Gamarra, Alcántara La Torre y Jorge Vinatea Reinoso.

Hacia 1918 expuso en Lima en la Casa Brandes el paisajista español Antonio Ribas Prat, hijo del famoso paisajista mallorquín Antonio Ribas (“La Exposición...”, 1918:531). En 1922 la revista *Varietades* anunció la presencia en Lima del dibujante español Carlos Mon con la compañía de comedias Díaz y Perdiguero. Mon fue miembro de la redacción artística de *La Esfera* y su especialidad era la caricatura, aunque también había trabajado como redactor de la publicación teatral *La Escena* y como dibujante de los diarios *La Crítica* y *Última hora* en Argentina (“Un dibujante español...”, 1922). Sus dibujos eran bastante simples e infantiles y se centraban principalmente en los rostros. Al año siguiente se anunció que estaba en Lima el dibujante español Leonardo Bravo Garrido, que se había especializado en realizar apuntes a la pluma (“Un dibujante español...”, 1923).

Pero sin lugar a dudas la primera exposición en la que participaron artistas españoles reconocidos fue la que se celebró un año después en la Filarmónica, donde se pudo contemplar la colección de Pedro López Aliaga. La muestra, a cargo de José Carlos Mariátegui, estuvo conformada por ciento treinta pinturas españolas e italianas reunidas por su propietario en un reciente viaje a Europa. En el grupo de artistas españoles figuraban Villegas, Fortuny, Barbudo y Marín, entre los más representativos (“Un acontecimiento artístico...”, 1923). La exposición respondía al gusto personal del coleccionista, pues *no había arte moderno no hay cubistas, no hay sintetistas, no hay*

neo-impressionistas, no hay expresionistas, no hay dadaístas. El señor López Aliaga es hombre de gusto un tanto clásico se detiene en el impresionismo (“De Arte...”, 1923). Entre las obras expuestas, Fortuny estaba representado por unas impresiones de Marruecos. Sánchez Barbudo y José Villegas también aparecían en la muestra. Estos eran los exponentes de la pintura española del siglo XIX.

A modo de justificación, el artículo que se publicó con ocasión de la muestra alegaba que ante todo era bueno que el público limeño conociera la pintura moderna consagrada en los museos para más tarde conocer el arte moderno revolucionario, aquél que se encontraba en formación. El anónimo articulista pensaba que la cultura artística de un pueblo se forma gradualmente. Aunque no se mencionaba en el escrito, estas justificaciones fueron proporcionadas posiblemente por el propio organizador de la exposición, José Carlos Mariátegui, que conocía mejor que nadie las vanguardias artísticas que se producían en Europa en ese momento. Mariátegui prefirió divulgar gradualmente el arte moderno y al realizar su primera muestra de arte europeo pecó de conservador. El artículo que reseñó la muestra estaba lleno de justificaciones quizás transmitidas por el propio intelectual, como la referida a la falta de preparación del público peruano.

Nuestro público no está aún preparado para entrar en contacto con la pintura modernista. Las novísimas escuelas artísticas no son entendidas y estimadas, en la misma Europa sino por una elite. El gran público se ríe de ellas alegremente. Una exposición expresionista o cubista habría sido en Lima un fracaso clamoroso. Nadie la habría tomado en serio. Nadie la habría comprendido, habría habido, para ponerla en ridículo, la unanimidad más uno (“De Arte...”, 1923).

Un artista español que expuso en el Casino Español de Lima en 1923 fue Ramón Palmarola²⁶⁰. El pintor, especializado en el retrato femenino, era un artista mucho más comercial. Ya en 1909, Juan José Cadenas había comentado en *Blanco y Negro* la exposición de sus retratos de la sociedad parisina en las Galerie Georges Petit. Se trataba de dibujos a la sanguina. El pintor aclaró que se dedicaría a esta actividad por

²⁶⁰ Ramón Palmarola Romeu, natural de Barcelona, residía en Barcelona en las Cortes 629. Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 lo siguiente: (1027) *Muerte de un pastor*, (escrito mención), 1,40 x 1,80, (1028) *Fidelidad*, 1,00 x 0,60, (1029) *Retrato de Malats*, 0,80 x 0,80, (1030) *Retrato de Granados*, 0,60 x 0,50, (1031) *Retrato de Doña Ramona Romeu*, 0,60 x 0,50, (1032) y *Retrato de S. Picasa (dibujo)*, 0,63 x 0,25 (Catálogo..., 1904:59). El pintor realizó una exposición en Madrid en el Museo de Arte Moderno el 1 de enero de 1930 (“Exposiciones...”, 1930:23).

un tiempo, y que más tarde cerraría el taller para dedicarse al verdadero arte (Cadenas, 1909:23).

Otero vinculó la obra de Palmarola con las de Casado de Alisal, Ramón Casas, Anselmo Miguel Nieto, Rodríguez Acosta, Romero de Torres y Juan Cardona, quienes habían retratado la gracia femenina de la mujer española. Aunque el peruano no acusó al español de ser un pintor comercial, los comentarios de su artículo no obviaban la temática principal de su producción, el tópico de la España de pandereta.

Interpretar temas pintureros de la España de pandereta y del toreo; y que muchos, sin el menor escrúpulo, pintaban cuadros inspirados en impresiones volanderas, y que otros tantos, repetían las lecciones aprendidas de flamenquismo, de aquella que se estila arreglar en los tallados del género chico y en los cabarets de moda (...) ¡Cuán distinta es la España que yo he visto y admirado! ¡Cómo te calumnian los arribistas y mercaderes (Otero, 1923g:3281).

La muestra fue considerada uno de los mayores eventos protagonizado por un artista extranjero. En este sentido, los pintores españoles se caracterizaron por una posición anti-vanguardista y una visión del arte anclada en el trabajo académico y realista, propio de la escuela a la que pertenecían. De Palmarola se dijo que era un pintor académico, elegante y fino *sin marchar por los caminos errados de los que creen haber establecido grandes revoluciones con sus caprichos, da la sensación de un artista que domina las dos esenciales condiciones en un pintor, el dibujo y el colorido* (“La exposición pictórica...”, 1923).



Fig.97: Ramón Palmarola, *Las dos rivales* (*Mundial*, portada, Lima, N°184, 23 XI 1923).

Las pinturas que ilustraron el artículo y que se publicaron en las portadas de *Mundial*, como *La argentinita*, *Las dos rivales* (Fig.97), *Chulapona*, *La chula* y *La maja*, representaban a mujeres con mantón y peineta. La presencia de estos elementos lo identificaba como pintor de la España de pandereta y comercial que había criticado el propio Otero. Sus mujeres parecían cromos, no tenían ninguna expresión de originalidad. Sólo el *Retrato del cardenal Benlloch*, realizado durante su viaje al Perú, rompía con esa característica típica de su pintura. En 1930 expuso cuarenta obras en Madrid: dieciocho trabajos al óleo y veintidós dibujos a lápices negros y sepias. El *ABC* resaltó la capacidad del artista para el género retrato, tanto por su dibujo como por su color; además mencionó el gusto clásico del artista:

En todos y en los de figura se acusa el sentido clasicista con que debe filiarse el arte de este pintor, que acentúa esa nota acaso con demasiada en alguna de sus obras. Pero ello no es reproche, porque nunca en arte se es demasiado clasicista, en tiempos como los actuales, tan plagados del achaque de volver las espaldas a lo clásico (“Exposiciones...”, 1930a:29)²⁶¹.

Su exposición también fue criticada. El más duro ataque lo recibió de Antonio Méndez Casal, que dijo que los retratos del artista mostraban un tiempo congelado del París de los años anteriores a la Gran Guerra. Según él, no añadían nada nuevo en cuanto a técnica o propuesta estética, incluso en las obras realizadas en fechas posteriores. El crítico calificó la exposición de retrospectiva y manifestó la sospecha de *que las andanzas por Hispanoamérica tal vez en comarcas aisladas de todo ambiente de arte, estacionaron el espíritu del artista, adormeciendo su curiosidad* (Méndez Casal, 1930:30).

A inicios de diciembre de 1924 llegó a Lima Julio Vila y Prades²⁶², conde de Artal y discípulo de Joaquín Sorolla, en la que era su segunda visita a la capital del

²⁶¹ Este artículo fue reproducido al día siguiente en el mismo periódico (“Exposiciones...”, 1930b:18).

²⁶² Julio Vila y Prades: natural de Valencia, discípulo de Agrasot, Peyró y Joaquín Sorolla, premio con mención honorífica en la Exposición Internacional de 1892 y mención honorífica en la Exposición Nacional de 1896. Comenzó a llamar la atención por cuadros como *En peligro*, *Las redes rotas*, *Preparando el ajuar* y *César ante la estatua de Alejandro*, que fue adquirido por el Marqués de Bonanaro. En 1900 ganó un premio de 1000 pesetas en un concurso (“Fallecimiento...”, 1930:34). Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 lo siguiente: (1189) *Entre flores*, 1,60 x 2,10, (1190) *San Jerónimo*, 1,20 x 1,10, (1191) y *Retrato de Y.R.S.*, 0,99 x 0,74 (Catálogo..., 1901:155). Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 lo siguiente: (1483) *Sobre el arroz* (segunda medalla), (1484) *Trabajo*, (1485) *Calor*, (1486) *Sorprendidas*, (1488) *Ídem de J. Moroder*, (1489) *Ídem de J.B. de la Puente*, (1490) *Ídem de maestro Caballero* y (1491) *Ídem de A. Obiel*. Aparece en el

Perú²⁶³. Había destacado con el *Retrato del Rey Alfonso XIII*, las decoraciones del Casino Español de San Sebastián²⁶⁴ y el *Retrato del General Fuentes*, ministro de la República del Salvador en Madrid (“Un notable pintor...”, 1925). Vila y Prades recorrió varios países de América, desde Nueva York a Valparaíso. En 1904 se trasladó a la Argentina, donde pintó *Conduciendo hacienda (episodio de la vida argentina)*²⁶⁵, cuadro que fue adquirido por el Estado español para el Museo de Arte Moderno (“Fallecimiento...”, 1930:34). El 17 de marzo de 1921 expuso en México (Blasco, 1921:5). La muestra fue inaugurada con setenta cuadros en un amplio local de la Avenida Juárez. Contó con la asistencia del presidente mexicano Álvaro Obregón, el encargado de negocios de España, el marqués de Arcos y el cuerpo diplomático (“Una exposición”, 1921:6). Todas las capitales de América contaban con algunas de sus obras en sus museos, clubs, cúpulas, muros o paneles. En las repúblicas iberoamericanas y en los Estados Unidos conquistó brillantes triunfos y pintó varios retratos de los presidentes de las repúblicas americanas (“Fallecimiento...”, 1930:34).

Según el artículo de Otero publicado en Lima, el pintor representaba a la escuela española porque ésta enseñaba a pintar con realismo. Señalaba que sus retratos mostraban la influencia de Velázquez y, al mismo tiempo, incidía en que era un artista alejado de los ismos artísticos: *No hay necesidad de ser inventor de nuevos ismos para destacarse en el mundo artístico, basta solamente llegar a tener, como ya lo he expresado, su luz personal* (Otero, 1925:1024). Francisco Javier Pérez Rojas, citando a

catálogo la reproducción *Sobre el arroz*. En este año residía en Moreto 7 (Catálogo..., 1904:82). Fue premiado con segunda medalla en la Exposición General de 1904 (“Lista oficial...”, 1904:20). Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908 lo siguiente: (856) *Jurado de las carreras en el siglo XVIII (Valencia)*, 2,00 x 3,00, (857) *Retrato de la Sra. C. de Artal*, 1,78 x 0,80, (858) *Ídem del Sr. A. Noceti* 0,82 x 0,67, (859) *Barcas toñeras en Corcarneau*, 1,00 x 1,30 (Catálogo..., 1908:65).

²⁶³ A sus dos visitas al Perú corresponden los siguientes cuadros y bocetos: *Tres mujeres peruanas* (Lima), 1922, 1,00 x 80cm, *Los últimos incas* (Perú), 1922, 58 x 75 cm, *Sargento mayor (conmemoración Batalla de Ayacucho)*, 1923, 79 x 1,00cm, *Boceto para la Batalla de Ayacucho (San Sebastián)*, 1927, 36 x 1,01 cm, *Fragmento de la Batalla de Ayacucho (Tarragona)*, 1928, sin medidas y *Boceto para la Batalla de Ayacucho* (Cataluña), 1928, 86,5 x 1,12cm. Fueron exhibidos en la muestra del pintor en 1974 (Vila Artal, 1974).

²⁶⁴ Representó en los techos y los muros del Kursaal donostiarra temas musicales. En palabras de la hija del pintor: *Eran setenta metros cuadrados de plafones, setenta figuras alegóricas sobre la ópera, la zarzuela, la comedia, la tragedia, la música, el canto y la danza. Las grandes dimensiones hacían difícil encontrar el lienzo en España, y se trasladó a París, donde la casa Blanchet hizo tejer la tela en Holanda para esas medidas y calidad especiales que la obra requería* (Vila Artal, 1974). Lamentablemente fueron destruidos por la piqueta cuando reformaron el edificio (Cobos, 1974).

²⁶⁵ Para 1974 año de la exposición de Julio Vila y Prades en Madrid el cuadro se encontraba depositado en la Capitanía General de Sevilla, figura reproducido en el catálogo y fue expuesto en la exposición con el número 13 (Vila Artal, 1974).

Silvio Lago (José Francés), indica que en la Exposición Nacional de 1908 se pudo apreciar la etapa retratística de Vila y Prades. El autor nos dice que el pintor prescindió del luminismo en favor de otras matizaciones. Menciona dos retratos del pintor: *Retrato de señora* (c.1914), en tonos grises, negros y blancos, y *Lectura* (c.1914) (Pérez Rojas, 2000:102-103), aunque no alude a las claras referencias a Velázquez presentes en esos cuadros.

En Lima, Vila y Prades recibió encargos para realizar retratos, entre ellos el *Retrato de la señora Emma Gutiérrez de Leguía* y el *Retrato de la señorita Navarrete*. También pintó retratos idealizados como el *de Francisco Pizarro*, solicitado por la Municipalidad de Lima, donde seguía la norma de los pintores de los siglos XVI y XVII en la composición de la figura y los planos (S.R.S., 1925:1888), y el de *Hipólito Unanue*, encargado por la familia Paz Soldán (Solari, 1927h). Además, *Mundial* publicó en sus portadas varios de sus cuadros, como *Belleza americana Mrs. Roit*, *Retrato de doña Delia del Busto Arias Schreiber*, *La gitana*, *Puerto de pasajes* y *La novia del torero* (Fig.98). El pintor tenía un buen dominio de la técnica colorista y, por lo que se pudo ver en las revistas peruanas, se había especializado en el retrato femenino.

En la capital del Perú, Vila y Prades realizó una muestra en el Casino Español en enero de 1925. Berninsone mencionó la influencia de Velázquez en los retratos del valenciano y puso como ejemplo el *Retrato de la esposa del pintor*²⁶⁶. También vio la huella de Sorolla en *Dos rincones del Alcázar de Sevilla* y *Gitanos granadinos*²⁶⁷. Agregó además que se trataba de un pintor de reconocido prestigio: mencionó el premio conseguido en el Salón de París de 1909 y las cinco primeras medallas que había obtenido en diversas exposiciones internacionales. En California había decorado el Palacio de la Legión de Honor (Berninsone, 1925).

²⁶⁶ Puede tratarse del retrato que menciona la hija del pintor, Carmen Vila Artal, que había sido pintado en Buenos Aires hacia 1911. En el cuadro aparece la esposa del pintor vestida de menina, al estilo del realizado por Sorolla en el retrato de María Guerrero, encarnando a la protagonista de *La dama boba* (Vila Artal, 1974).

²⁶⁷ Otras obras que fueron mencionadas por Berninsone fueron *Retrato de andaluza en negro*, *La mantilla negra*, *El traje azul*, *La de la guitarra*, *Gitana del Albaicín*, un *Boceto de la guerra*, una *Escena de la guerra*, los *Frescos del Gran Kursaal* de San Sebastián, los *Retratos de los marqueses de Tenorio* y el *Retrato de la condesa de Segovia* (Berninsone, 1925). Para los *Frescos del Gran Kursaal* de San Sebastián pintó una escena alegórica donde representó la ópera, la zarzuela, la comedia, el drama, la música, el canto y la danza ("Fallecimiento...", 1930:34).



Fig.98: Julio Vila y Prades, *La novia del torero* (*Mundial*, portada, Lima, N°250, 26 III 1925).

El valenciano fue uno de los pintores españoles que estuvieron más relacionados con el régimen político de Leguía (Fig.99), ya que se le encargó realizar el *Diorama para el acto de conmemoración del Centenario de la Batalla de Ayacucho*²⁶⁸. El proyecto nació hacia finales de 1922, durante la primera visita del pintor a la ciudad de Lima. El presidente peruano Leguía pidió al valenciano su colaboración en la decoración del Museo Bolivariano y del Palacio de Gobierno²⁶⁹ (Vila Artal, 1974).



Fig.99: Fotografía de Augusto B. Leguía y Julio Vila y Prades (*Varietades*, Lima, N°911, 15 VIII 1925, p.1888).

²⁶⁸ Por una carta de Eduardo Leguía al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, se sabe que el 12 de junio de 1925 se aceptó la propuesta del artista español Julio Vila y Prades para realizar el *Diorama* (Leguía, 1925e). Por una carta del propio Leguía, se conoce que hubo problemas para hacer efectivo el pago del encargo. Hacia el 20 de enero de 1926, Vila y Prades pedía que se le abonara la cantidad establecida para realizar el *Diorama*, ya que no aceptaba otros encargos y ésta era su única fuente de ingresos (Leguía, 1926a).

²⁶⁹ En el catálogo realizado con motivo de la exposición del pintor en las Salas de Exposiciones de la Dirección General en Madrid, diciembre de 1974, la hija del pintor Carmen Vila Artal refiere que su padre fue requerido por Leguía para decorar *La Casa de Campo* residencia del Virrey. Al no existir un edificio con ese nombre en Lima, todo indica que se trató del Palacio de Gobierno en Lima (Vila Artal, 1974).

El proyecto del *Diorama* fue una iniciativa de Leguía y su entorno, que quería recordar el evento. El pintor propuso realizar dos murales: en uno pintaría la batalla en sí, y en el otro la celebración cien años después (Vila Artal, 1974). La propuesta del pintor al presidente Leguía para inmortalizar la fiesta del Centenario con los invitados a las celebraciones fue aceptada en junio de 1925 (Leguía, 1925e). El pintor y su familia estuvieron en el acto de celebración, donde tomó apuntes del natural de los asistentes al evento. Además viajó a Bogotá, Santiago, Montevideo y Buenos Aires para retratar a los enviados oficiales de cada Estado latinoamericano (Vila Artal, 1974).

El *Diorama* se terminó aproximadamente un año después, en junio de 1926. Por un oficio de Leguía se sabe que el Rey Alfonso XIII, junto al jefe de Gobierno y otros ministros, asistió a la exposición de la recién terminada obra. Se pensaba entregar la obra en la fecha acordada por el Gobierno del Perú (Leguía, 1926g). Con esta visita del Rey se quiso compensar la ausencia real en los actos conmemorativos de Ayacucho en Lima, a los que había sido invitado (Vila Artal, 1974). El periódico *ABC* cubrió la noticia, diciendo que era un cuadro de 20 metros de largo por ocho de alto que conmemoraba las celebraciones de la batalla de Ayacucho del Perú. *Al pie del monumento levantado a Bolívar se ven el jefe de Estado, gobierno, prelados y demás personalidades peruanas presenciando un brillante desfile de tropas* (“La familia real...”, 1926:12). *La Esfera* publicó fotografías de la visita del Rey (Leguía, 1926h). De acuerdo con el *ABC*, al año siguiente el Gobierno peruano le otorgó la Cruz del Sol al pintor por los servicios prestados en la realización del *Diorama* (“Los pintores...”, 1927:22).

La segunda parte del proyecto era el *Diorama de la Batalla de Ayacucho* (Fig.100). Su realización provocó ciertos problemas al ser cancelada en julio de 1927 por el Gobierno peruano, debido al informe adverso del director de la Escuela de Bellas Artes de Lima, Daniel Hernández. Vila y Prades presentó una reclamación diciendo que esto perjudicaría a su prestigio artístico y que la realización de la obra ya le había ocasionado gastos. Leguía propuso una compensación económica para evitar la demanda que quería interponer el pintor; además era un artista de reconocida trayectoria en las esferas oficiales y en el ambiente artístico de España. Sin embargo, el ministro se

apoyó en el desprestigio que habían sufrido análogamente los escultores peruanos en España, dada *la situación indecisa en que, desde hace más de un año, se encuentran los escultores que acudieron al concurso relacionado con la erección del monumento a los soldados españoles* (Leguía, 1927i).



Fig.100: Julio Vila y Prades, *El diorama de la Batalla de Ayacucho* (ABC, Madrid, 11 XI 1928, p.14).

Al parecer, el asunto se resolvió a favor de la continuación del proyecto, pues hacia 1928 el artista se encontraba trabajando en su taller Cheerful en Ategorrieta, País Vasco. Este segundo *Diorama* medía 24 metros y estaba pensado para ser colocado en la rotonda del Museo Bolivariano.

Para realizarlo, Vila y Prades estuvo seis meses en el Perú en 1922, tomando estudios del lugar de la batalla y de los tipos y gentes de las zonas de Ayacucho; en el Museo Nacional estudió las armas, lanzas y arneses de caballería de la época (Vila Artal, 1974). *Los últimos incas* (1922)²⁷⁰, que representa a un indio y a un mestizo peruanos, debe corresponder a los estudios de tipos realizados en este período. El diorama era un proyecto concebido según todas las características de la pintura de historia del siglo XIX, que valoraba el estudio previo en la composición de la obra.

La batalla se representó en su punto álgido: en plena lucha, se podía ver al virrey herido y prisionero, símbolo del valor, de la nobleza y de la dignidad caída en desgracia.

²⁷⁰ El cuadro fue expuesto con el número 52 en la exposición del pintor realizada en las Salas de Exposiciones de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural en diciembre de 1974. Fue reproducido en el catálogo de la muestra (Vila Artal, 1974).

Así lo relató Melgarejo desde el *ABC* de Madrid. Parecía poco común que las justas independentistas contra la Corona española fueran pintadas precisamente por un pintor español, *así el arte de un español logrará un glorioso desquite sobre los nietos de Manco Capac* (Melgarejo, 1928a:13-14)²⁷¹. El reportero no sabía que quienes le encargaron el *Diorama* a Vila y Prades se asumían como nietos de Pizarro.

El proyecto afrontó problemas de liquidez, pues en marzo de 1929 Eduardo Leguía informó desde Madrid que al pintor no se le pagaba desde enero: *el referido artista me manifiesta que esta situación le irroga perjuicios personales que convendría evitar para que pueda dar cima, sin preocupaciones de orden económico, a la obra pictórica que nuestro país le ha encomendado* (Leguía, 1929e). A pesar de que la Dirección General de Justicia autorizó en junio y julio dos pagos de 750 000 cada uno, el pago no se hizo efectivo hasta noviembre del mismo año (Leguía, 1929ñ). El *Diorama...* fue su última obra y quedó inconclusa²⁷², como subrayó el *ABC* de Madrid al informar del fallecimiento del pintor en Barcelona el 11 de julio de 1930 (“Fallecimiento...”, 1930:34). La participación de Vila y Prades en encargos oficiales para el Perú desmiente la opinión de Ascensión Martínez Riaza, que ha señalado la escasa actividad del Gobierno peruano, especialmente el de Leguía, en lo referente al acercamiento a España y los españoles²⁷³.

La primera exposición de pintura española contemporánea en el Perú se celebró en 1927 en la Casa Bou. La muestra estuvo abierta ocho días, organizada por los

²⁷¹ El artículo sobre Vila y Prades se reprodujo en *Varietades* de Lima a finales del año (Melgarejo, 1928b).

²⁷² Carmen Vila Artal, hija del pintor, refiere la itinerancia de la obra, de Tarragona a San Sebastián, más tarde a la fábrica del señor Calparsoro en Elduayen y al almacén en el Museo San Telmo de San Sebastián. En 1974 se encontraba en el hall central del Banco de Castilla en Salamanca, aunque había sido recortada para adaptarla a su nuevo emplazamiento y debido al deterioro causado por sus continuos viajes (Vila Artal, 1974).

²⁷³ La autora ha realizado una historia social de la élite española en el Perú, que se integró en los circuitos de poder de la república a través de estrategias vinculadas con la actividad económica (Martínez Riaza, 2006:363). Se ha centrado en los grupos de migrantes, sin analizar el otro lado, es decir, las estrategias de aproximación a España que llevó a cabo Augusto B. Leguía en su política exterior. Éstas se pueden ver no sólo en los encargos oficiales realizados al pintor español Vila y Prades, sino en los monumentos erigidos en el espacio público de la ciudad de Lima y en el Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). Aunque el éxito social de los españoles en el Perú, como señala la autora, tuvo lugar *a pesar del gobierno*, que no tenía una política migratoria contralada, se debe tener en cuenta el prestigio social que obtuvo el grupo español a través de las manifestaciones culturales vistas en esta investigación, que convierten al gobierno de Leguía en prohispanista.

señores Ramón Peris y Carlos Bou²⁷⁴ y expuesta en el Casino Español²⁷⁵. No se trataba de las grandes firmas españolas. Con ella, los organizadores querían hacer un tanteo para comprobar si existía mercado para el arte español en las ciudades latinoamericanas. Del éxito de la exposición dependía que trajeran más adelante grandes firmas de este país.

Entre los pintores españoles famosos presentes en la exposición, estaba Romero de Torres, con tres cuadros: *La copla*, *La cantadora de saetas* (Fig.101) y *La cordobesa*. Abundaban obras y pintores poco conocidos, como *Un paisaje del mediterráneo* de Abril o *Visiones de Andalucía* del acuarelista Marín. Tanto *Mundial* como *Varietades* publicaron algunas reproducciones de las obras de la exposición, como *Rosaura* de Llasera, *Patio del Generalife* de Marín, *Mar gruesa* y *La llegada* de Francisco Hernández, *Casona Torre La Vega* de Lupiáñez y *Comida de aves* de José Benlliure (“Exposición de...”, 1927). Carlos Solari desde *Mundial* también mencionó las siguientes obras: *La salida del baño*, *Pastor de cabras*, *La sombra de la bola de nieve* y *Las dos amigas* de Rigoberto Soler²⁷⁶, *En el jardín de la barceloneta* y *En el jardín* de José Mongrell Torrent²⁷⁷, *La bendición de la cena* y *La rogativa* de Poy Dalmau, *Pequeño pescador* de Moya, *Marinas* de Guillermo Gómez Gil²⁷⁸, *Dos lindas tablitas* de Bilbao y de Américo, y *Cabecitas* de Llasera y Dalmau.

²⁷⁴ La familia Bou tenía experiencia en la venta de pinturas en el mercado de arte latinoamericano. Desde 1909 Justo Bou Álvaro era marchante en Brasil, Uruguay y Argentina. Su hermano era el pintor Nicolás Bou. Carlos Bou podría ser otro hermano. La primera muestra que realizó Justo Bou en Buenos Aires fue en la temporada de 1915-1916. En 1924 realizó en el Salón Witcomb una exposición que contó con cincuenta y cinco pinturas y tres tapices de Bruselas del siglo XVII. Justo Bou celebró la primera subasta de arte español en el Salón Witcomb los días 12, 13 y 14 de junio de 1934. Las obras se expusieron como sucesión Bou del 1 al 11 de junio. El Salón Witcomb fue encargado del remate, y percibió un 10% de comisión. Eran ciento dos obras de cuarenta y siete pintores españoles (García Rama, 1994:41).

²⁷⁵ Según la referencia dada por Carlos Solari, el lugar de la exposición de la Casa Bou fue el Hotel Plaza (Solari, 1927b).

²⁷⁶ Rigoberto Soler - natural de Alcoy, Valencia, discípulo de José Mongrell. Premiado con tercera medalla en la Exposición Nacional de 1917, en la que participó con: *Entre naranjos*, 1,00 x 0,86 (Catálogo..., 1917:42). Residía en Alcoy, Pintor López, 3. Participó en el Exposición Nacional de 1924 con: (506) *Nineta, desnudo*, óleo, 1,35 x 2,05, (507) y *Retrato de D. Mariano Montilla*, 0,53 x 0,62 (Catálogo..., 1924:52). Participó en la Exposición Nacional de 1926 con: (13) *Misa en Santo Domingo de Ibiza*, óleo, 1,51 x 1,31 y (14) *Idilio ibicenco*, óleo, 1,53 x 1,37 (Catálogo..., 1926:53).

²⁷⁷ José Mongrell Torrent - natural de Valencia, alumno de la Escuela de Bellas Artes de Valencia, premiado con tres terceras medallas en exposiciones nacionales. Residía en Barcelona, Minerva 7. Participó en la Exposición Nacional de 1924 con: (361) *Esperando las barcas*, óleo, 1,28 x 1, 45 (Catálogo..., 1924:40).

²⁷⁸ Guillermo Gómez Gil - natural de Málaga, discípulo de Muñoz Degrain, premiado con segunda medalla en exposiciones nacionales. Participó en la Exposición Nacional de 1924 con: (221) *Playa de*



Fig.101: Julio Romero de Torres,
La cantadora de saetas (*Mundial*,
Lima, N°370, 15 VII 1927).

Las obras menos costosas pertenecían a pintores españoles jóvenes y eran de menor tamaño, como acuarelas y dibujos. Entre ellas podemos mencionar *Día gris* de Pallarés, *Bueyes en la playa* de Abril, las acuarelas de Marín y de Ruiz Morales, y apuntes de Mota, Mensa, Lupiáñez y García Rodríguez (Solari, 1927e). Para Solari, la muestra era una ocasión para entrar en contacto *con las actuales renovaciones artísticas de los espíritus dirigentes de nuestro mismo origen, cuya supremacía en la pintura es el orgullo de toda la raza; ellas enriquecen nuestra heredada cultura* (Solari, 1927b).

La muestra al parecer tuvo éxito, ya que los representantes de la Casa Bou, al anunciar su viaje al sur, dijeron que regresarían el próximo año con las anunciadas firmas españolas (Solari, 1927h). El Gobierno peruano compró *La cantadora de saetas* de Romero de Torres²⁷⁹, *La bendición de la cena* de Emilio Poy Dalmau²⁸⁰ y

Baquio, óleo, 1,50 x 1,20 y (222) *Puesta de sol*, óleo, 1,45 x 1,15 (Catálogo...,1924:29). Participó en la Exposición Nacional de 1926 con: (9) *Costa cantábrica*, óleo, 1,45 x 1,12 y (10) *Día de levante en Rota*, óleo, 1,42 x 1,12 (Catálogo...,1926:56).

²⁷⁹ Cuando se anunció la muerte de Romero de Torres en *Mundial*, se mencionó que el presidente Leguía había adquirido un cuadro del pintor (D'Ors Vera, 1930). No se sabe si se refiere al mismo o se trata de otro cuadro, presentado en la muestra del 27 o la del 29 de la Casa Bou. Lo cierto es que *La cantadora de saetas* no figura en el registro de bienes muebles del Estado peruano, como evidencia la revisión del registro del patrimonio del Ministerio de Cultura en el Perú, aunque se sabe que en Palacio de Gobierno de Lima se conservan cuadros de Julio Romero de Torres.

²⁸⁰ Emilio Poy Dalmau - natural de Madrid, discípulo de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado y de Joaquín Araujo, premiado con menciones honoríficas en las Exposiciones Internacionales de 1892 y en las Nacionales de 1895 y 1897. Participó en la Exposición Nacional de 1901 con: (840) *El capuchón negro*, 1,45 x 2,06, (841) *Muerte de Valentina* (Fausto), 0,60 x 1, (842) *La cocinera de la hechicera* (Fausto), 0,35 x 0,60 y (843) *La gitanilla*, 0,80 x 0,52 (Catálogo..., 1901:112), premiado con tercera medalla en las Exposiciones Nacionales de 1901 y 1906 y con segunda medalla en la de 1910. Participó en la Exposición Nacional de 1910 con: (497) *Los afligidos*, 1,36 x 1,85, y (498) *Rincón toledano*, 0,84 x

Desencanto (Fig.102) de Cristóbal Bou Álvaro²⁸¹. Antero Aspillaga adquirió *La niña de las frutas*, un lienzo de José Cruz Herrera²⁸² y otro de Soler. Manuel Moreyra y Paz Soldán escogió *Una cabecita* de Llasera y *La vienesa* de Cruz Herrera ya tenía comprador (Solari, 1927b).

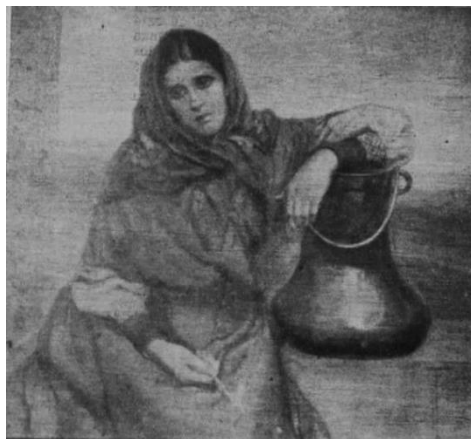


Fig.102: Cristóbal Bou Álvaro, *Desencanto* (*Mundial*, Lima, N°370, 15 VII 1927).

Ese mismo año el paisajista vasco Ángel Cabanas Oteiza²⁸³ expuso cuarenta y cuatro cuadros²⁸⁴ en Lima, en el local de la Academia Nacional de Música. El pintor había mostrado sus obras en París, Madrid y Buenos Aires. Muchos de los cuadros eran paisajes del País Vasco, especialmente el pueblo Bolívar, y fueron adquiridos por el Gobierno para el Museo como homenaje a la tierra de origen del libertador

1,08 (Catálogo..., 1910:46). Se presentó a la Exposición Nacional de 1926 con: (13) *Santa Irene de Portugal*, óleo, 1,80 x 2,40 y (17) *La bendición de la misa*, óleo, 1,40 x 1,75 (Catálogo..., 1926:51).

²⁸¹ *El Desencanto* de Cristóbal Bou fue la única obra que presentó el pintor en la Exposición Nacional de 1924. Apareció reproducida en el catálogo y figuró con el número 73. El óleo tenía las siguientes medidas: 1,07 x 1,27 (Catálogo..., 1924:17).

²⁸² José Cruz Herrera - natural de La Línea (Cádiz), alumno de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, premiado con tercera medalla en la Exposición Nacional de 1915, donde participó con: (137) *La capilla del Cristo de la Misericordia de los Duques de Osuna*, 1,50 x 1,50 (Catálogo..., 1915:19). Participó en la Exposición Nacional de 1924 con: (130) *Al mercado*, óleo, 2,35 x 2,27 (Catálogo..., 1924:22). Segunda medalla en la Exposición del 24. Se presentó a la Exposición Nacional de 1926 con: (7) *La ofrenda de la Cosecha*, óleo, 2,43 x 2,94 (Catálogo..., 1926:72).

²⁸³ Juan Manuel Bonet hace mención en su *Diccionario de las Vanguardias en España* (1907-1936) al hijo del pintor, Juan Cabanas Erauskin (Asteasu, Guipúzcoa, 1907- Lima, 1979), que también se dedicó a la pintura. Hacia 1928 conoció el Surrealismo en París. Viajó a Lima en 1954, donde César Alfredo Miró Quesada y el español Julio Garcés le dedicaron escritos. La única publicación de su obra es el catálogo de Joaquín Castro Beraza de la exposición que se le dedicó en Madrid (1975) con lienzos de motivos peruanos, celebrada en las Salas de Exposiciones de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural (Bonet, 1995:128-129).

²⁸⁴ Entre sus obras, mencionaron: *Vieja de Bolívar*, varias naturalezas muertas, *Flores*, *Damasco rojo*, *Estatua policromada*, *Atardecer de Zadorra (viejo puente romano)*, *Campiña* y *Sol de la tarde*. En su gran mayoría eran paisajes (Solari, 1927j).

venezolano²⁸⁵. En el artículo se resaltó su predilección por las armonías verdes y la escala interminable de grises (Solari, 1927j).

El presidente Leguía presidió la inauguración y la exposición contó con los comentarios favorables de los principales críticos de arte del momento, entre ellos Carlos Solari, que enumeró entre las cualidades del pintor que era realista, sintetista y no mercantilista (Solari, 1927h). Aunque era un paisajista naturalista, en algunos de sus cuadros mostró un vanguardismo atemperado que manifestaba la influencia de Vázquez Díaz. Especialmente *Paisaje urbano* (c.1927) que mostraba la ciudad con edificios rectangulares, en el que podía apreciarse una notoria tendencia a las formas cubistas (Fig.103), ponía de relieve su vinculación con el tipo de obras que había hecho el peruano Carlos Quizpez Asín años antes en obras como *Desde mi cuarto en Madrid-calle de Santa Teresa* (c.1924) o *Madrid viejo, calle de Lavapies* (1926).

La muestra mereció varios comentarios en la prensa; una de las críticas resaltó que el pintor *no busca impresionar con gran alarde de brochazos y colorines. Es un arte sereno, discreto, comunicativo y sincero (...) Cabanas Oteiza no es de los que vienen a hacer la América dándonos gato por liebre. Es un artista digno* (López Merino, 1927b).



Fig.103: Ángel Cabanas Oteiza, *Paisaje urbano* (c.1927), óleo sobre lienzo, 65,5 x 61cm, col.part.

²⁸⁵ El presidente Leguía seleccionó unos cuadros para el Palacio de Gobierno (Solari, 1927i). Además el gobierno peruano adquirió cuatro cuadros para el Museo Bolivariano que tenían como tema a la población y la campaña de Bolívar, País Vasco (Solari, 1927j).

Entre finales del 27 e inicios del año siguiente estuvo en Lima el pintor José María López Mezquita²⁸⁶ para realizar los retratos de Leguía y del poeta José Santos Chocano encargados por la Hispanic Society de Nueva York, institución que pretendía formar una galería de retratos de las personalidades más destacadas del mundo español. En Lima pensaba mostrar los retratos que ya había ejecutado en otras partes de América. Siendo uno de los pintores españoles más reconocidos, su presencia en Lima constituía hasta ese momento *la más elevada de cuantas hasta ahora nos han visitado* (“Instantáneas...”, 1928).

El propio pintor, en la entrevista que le realizó *Variedades*, confirmó la opinión que tenían los artistas españoles sobre el arte moderno al decir que se había quedado en el Impresionismo y que desconocía voluntariamente el movimiento moderno. En *Mundial* añadió: *Jamás he procurado enterarme de ellas* (tendencias modernas). *La naturaleza es hoy la misma de hace muchos siglos y si se llegó a pintarla de manera acabada no hay sino que seguir pintando lo mismo* (Solari, 1927k). De los pintores del pasado sus favoritos eran Velázquez, Rembrandt, Ribera, El Greco, Hals y Goya, todos de tendencia realista, y prefería el arte figurativo (“Instantáneas...”, 1928). Reconoció que el Impresionismo era un movimiento razonado que había enriquecido la técnica del aire libre, y cuando le preguntaron sobre las obras de Anglada-Camarasa dijo que era un arte de decoración con fuerza interior, pero sin paralelo *con las deformaciones y las*

²⁸⁶ José María López Mezquita - natural de Granada, discípulo de D. José Larrocha y de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado y de Cecilio Pla, pensionado por la Infanta Doña Isabel, vivía en 1901 en Libertad 16. Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 lo siguiente: (590) *Los presos*, 3,50 x 2,34, (591) *Un estudio de sol*, 1,91 x 1,50, (592) *La siesta*, 1,15 x 1,75 y (593) *Estudio*, 0,72 x 0,86. (Catálogo..., 1901:80). Premiado con primera medalla en la Exposición General de 1901, con tercera en el Salón de París de 1903 y con segunda en la Internacional de Barcelona de 1907. Residió en Madrid, en Doña Bárbara de Braganza, 16. Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908 lo siguiente: (454) *Retrato de D. Pablo Loizaga*, 2,16 x 2,22, (455) *Retrato de mi madre*, 1,30 x 1,02, (456) *Retrato de la Sra. Da. J.S de Bermejillo*, 1,08 x 0,95, (457) *Retrato del Sr. Posada*, 1,00 x 0,71, (458) *Modelo y pintor (retratos)*, 2,12 x 1,32 y (459) *Entre clérigos*, 0,96 x 1,36 (Catálogo..., 1908:37). Miembro de la Sociedad del Salón de Otoño de París de 1904 y medalla de segunda en la Internacional de Múnich, 1909. Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910 lo siguiente: (353) *El velatorio*, 2,00 x 3,00 y (354) *Retrato de los señores de B. é hijos*, 1,97 x 1,97. (Catálogo..., 1910:36). Primera medalla en la Exposición General de 1910, medalla de oro en la Internacional de Buenos Aires de 1910, diploma de primera medalla en la Internacional de Bruselas y medallas de oro y plata en la Internacional de Barcelona. Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912 lo siguiente: (489) *De sobremesa*, 2, 25 x 1,63, (490) *Retrato de Carolinita*, 1,02 x 0,66, (491) *La tía Sabina*, 0,90 x 0,73 y (492) *Calle de Ávila*, 0,50 x 0,65 (Catálogo..., 1912:39).

extravagancias a que se entregan quienes nada tienen que decir y para justificarse se amparan en forzadas teorizaciones cuyo resultado es un proceso regresivo (Solari, 1927k).

La visita del pintor fue ampliamente cubierta por la prensa limeña. Luis Berninsone desde *La Crónica* resaltó la preeminencia del retrato sobre el paisaje en la obra del pintor y mencionó sus colores predilectos, el gris y el perla, ya fuera combinados con el oro o el rojo, alternándolos o mezclándolos todos a la vez. Para finalizar, citaba las palabras que pronunció José Francés cuando el pintor ingresó a la Academia de San Fernando: *Bienvenido sea entre nosotros José María López Mezquita, pintor de España y de su época* (Berninsone, 1928:2).

El 18 de enero de 1929 se inauguró en la Academia Nacional de Música Alzedo²⁸⁷ la segunda muestra de pintores españoles de la colección Bou. El presidente Leguía inauguró la exhibición, compuesta por veintisiete obras de mayor calidad que las traídas anteriormente, con obras como *Bueyes en la playa* de Sorolla (Fig.104), *Romería de San Roque* apunte de Francisco Pradilla Ortiz, *Zoco grande* de José Benlliure, *La niña torera*²⁸⁸ y *Camino de la boda*²⁸⁹ de Romero de Torres. Otros participantes mencionados por Solari fueron Laureano Barrau Buñol, Roberto Domingo Fallola, Pla Rubió, Víctor Moya Calvo, Rigoberto Soler Pérez y Guillermo Gómez Gil (Solari, 1929a). Desde *Varietades*, Ego atribuyó la falta de pintores españoles reconocidos a la adolescencia en la que se encontraban los envíos de obras, pues todavía no era posible tener un catálogo de los grandes maestros. Las obras de Romero de Torres le parecían dignas de su firma, pero, aunque consideraba que *Los bueyes en la playa* de Sorolla era

²⁸⁷ En otro artículo se menciona que la muestra se inauguró en la Sociedad Filarmónica (Solari, 1929a).

²⁸⁸ La obra fue reproducida en el catálogo de la exposición sobre el pintor comisariada por Lily Litvak; ver: (Litvak, 2002:41).

²⁸⁹ Esta obra, aunque con una ligera variación del nombre, *Camino de las bodas*, conformó el lote 185 de la Casa Durán Subastas de diciembre del 2007. Su precio de salida fue de 200 000 euros. Se trata del retrato de Antonia Obispo, una de las modelos favoritas del pintor entre 1925 y 1930. En el Museo Julio Romero de Torres en Córdoba se encuentra *Rosarillo*, que es al parecer el boceto preliminar de la pintura (“Dos obras de...”, 2007). Una segunda versión llamada *Camino de Boda* (1928), óleo sobre lienzo, 103 x 65 cm, distinta a la expuesta en Lima, se encuentra en el Museo Julio Romero de Torres de Córdoba. Se expuso en la muestra del pintor organizada por Francisco Calvo Serraller (Calvo Serraller, 1993:292) y en la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura (Brihuega y Pérez Segura, 2003:308).

un buen cuadro, no era comparable con otros que había visto del valenciano. Ego criticó que, a pesar de la presencia de firmas reconocidas, muchos de los demás cuadros *carecen de fuerza para constituir por sí solos suficiente atracción y prestigio del arte ultramarino* (Ego, 1929a).

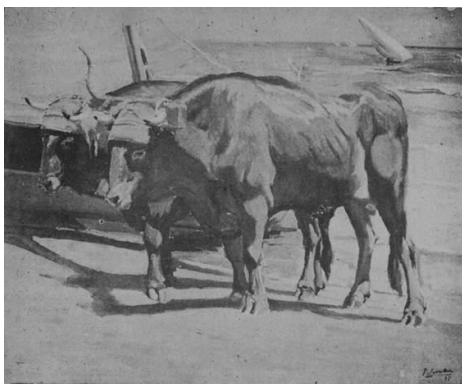


Fig.104: Joaquín Sorolla, *Bueyes en la playa* (*Variedades*, Lima, N°1091, 26 I 1929).

En agosto de ese mismo año arribó al Perú el pintor español Ángel Espinoza²⁹⁰. Su especialidad eran los retratos, pero también escribía poesía, lírica y novela. Como literato, obtuvo el premio Pereda por su novela *Alma adentro* (“De Arte...”, 1929). Para su primera exposición en la capital peruana, quería retratar a un caballero y a una dama de Lima. Sus retratos fueron bastante académicos y en su ejecución primó el dibujo sobre el color, con un gran detalle en el acabado. Para Solari *era un pintor de (...) cepa española: fuerte, realista, sincero, que no se inquieta con las declamaciones y rebuscamientos de los mantenedores del tropel de fugaces ismos sucesivos* (Solari, 1929b). De acuerdo con el pintor, el respeto a la tradición de los museos era el medio para aprender el oficio artístico:

Yo creo que sin los museos los artistas no pasaríamos de ser unos ignoros o lo que es peor, unos pobres locos desesperados por la falta de medios para realizar nuestros anhelos de creaciones difíciles. En los museos se estudia mejor que en ninguna parte,

²⁹⁰ Ángel Espinoza nació en Calatayud (Zaragoza). Se presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912 con los siguientes cuadros: (228) *Retrato de mi hermana* (pastel) 0,60 x 0,50, (229) *Autorretrato* (ídem) 0,60 x 0,50. (230) y *Retrato* 1,30 x 0,70 (Catálogo..., 1912:21). Juan Manuel Bonet lo menciona como poeta santanderino y además agrega que fue hermano del escritor Alberto Espinoza. Escribió un libro, *Linterna* (Madrid, 1921), cuya cubierta también ilustró. En Santander participó en la polémica a favor de la poesía ultraísta con su artículo “Clasicismo y Ultraísmo”, publicado en *Atalaya*. Colaboró en *La pluma* y publicó una novela, *Alma adentro* (Madrid, Pueyo, 1924). En los cincuenta realizó varias exposiciones de su pintura en Madrid (Bonet, 1995:224-225).

después cada cual pinta como puede: los mediocres bajo las influencias que sobre ellos gravitan; los que tienen talento y sensibilidad, pues de acuerdo con las características de su llama interior (Solari, 1929b).



Fig.105: Ángel Espinoza, *Retrato de los niños Pinilla Sánchez Concha* (*Mundial*, Lima, N°495, 13 XII 1929).

Realizó al pastel *Retrato de los niños Pinilla Sánchez Concha* (Fig.105). De acuerdo con Solari, el trabajo técnico realizado por el pintor era sobresaliente: no era un neófito sino un pintor de gran talla (Solari, 1929c). Sin embargo, a pesar de realizar bien su oficio, era un autodidacta sin estudios oficiales que se preciaba de estudiar en los museos a El Greco, Velázquez y Goya. A pesar de su diletantismo, los influyentes círculos sociales en los que se movía le permitieron realizar el *Retrato del presidente Leguía* (Solari, 1930a). En *Mundial* Solari informó del viaje de Espinoza a los Estados Unidos el 1 de julio de 1930 y auguró su éxito en Nueva York, donde apreciaban a los talentos españoles (Solari, 1930b).

En 1930 visitó Lima el dibujante español Pepe Zamora, especializado en el retrato femenino. Había cursado estudios en París. Publicó sus primeros dibujos en *La Gazette du Bon Ton* y estrenó sus figurines en la *Casa de Paul Perrot*. El dibujante representó la danza que pudo contemplar en los teatros de París y Londres. Además de exponer en el Salón de Humoristas, pensaba hacerlo en las Galerías Layetanas (De Somacarrera, 1930).

A esta larga lista de pintores españoles se sumó Ramón de Zubiaurre²⁹¹, de reconocida trayectoria y célebre por pintar las costumbres de la región vasca²⁹². A su llegada se hospedó en el Hotel Bolívar. *Variedades* comentó que su obra *Constituye la más fuerte y original visión, la interpretación más acertada y feliz del alma de su raza y de su patria, y por ser sustantivamente española ha obtenido el más amplio y trascendente valor de universalidad*. Utilizó una técnica sintetista y cultivó el retrato. Pensaba inaugurar una muestra de catorce obras: *La exposición Ramón Zubiaurre será algo sensacional en Lima, ya que no todos los días nos es dable ver parte de la obra de un artista que tiene maderaa(sic) en los principales museos del orbe, y que ha conquistado en Europa los honores más codiciados* (Solari, 1930b).

La opinión que el pintor tenía sobre las vanguardias artísticas fue mucho más permisiva que la que habían expresado otros pintores españoles que habían estado en Lima. Sobre el arte de vanguardia dijo: *es un avance en busca de nuevos moldes. Siempre me interesan las nuevas escuelas artísticas como análisis del propio artista, en forma de laboratorio artístico* (“Instantáneas...”, 1930). Esta opinión estaba condicionada por su vínculo con el arte moderno español, ya que había participado en la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925²⁹³, con el apoyo de Juan de la Encina (seudónimo

²⁹¹ Ramón de Zubiaurre y Aguirrezábal - natural de Garay (Vizcaya), discípulo de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado y de D. Alejandro Ferrant, vivía en 1901 en Ccedarros, 1. Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 lo siguiente: (1204) *Paisaje de Durango (Vizcaya)*, 0,63 x 0,93, (1205) *Paisaje de Garay (id)*, 0,62 x 0,77, (1206) *El cabo Ogoño en Bermeo (id.)*, 0,45 x 0,50, (1207) *Un caserío de Mañaria (id)*, 0,44 x 0,50, (1208) *Ría de Mundaca (id.)*, 0,12 x 0,22 y (1209) *Un trozo de montañas de Mañaria (Vizcaya)*, 0,12 x 0,22 (Catálogo..., 1901:157-158). Premiado con dos menciones honoríficas en las Exposiciones Generales de 1904 y 1906, residía en Madrid, Don Nicolás María Rivero, 1, tercero. Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908 lo siguiente: (885) *El santo del tío Román* 1,40 x 1,86, (886) *El tamborilero* 1,00 x 1,50, (887) *Canuta* 1,00 x 1,50, (888) *Caridad* 1,00 x 1,50 y (889) *Chez Mlle. Mary* 1,00 x 1,50 (Catálogo, 1908:68). Medalla de tercera clase en la de 1908. Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910 lo siguiente: (696) *Las autoridades de mi aldea* 1,50 x 2,00, (697) *Margaritas de Ondarroa* 1,40 x 1,86 y (698) *Viejos ondarreses*, 0,75 x 0,90 (Catálogo..., 1910:61). Asistió a la Exposición Nacional de 1915 con: (674) *Los remeros vencedores de Ondarroa*, 2,00 x 2,10 y (675) *Sagarrequeterrrat* (País Vasco), 2,00 x 1,50, vivía en Nicolás María Rivero 1 (Catálogo...,1915:45). Participó en la Exposición Nacional de 1924 con: (580) *El marino vasco Shanti-Andia el temerario*, óleo, 2,28 x 1,88, vivía en Lope de Vega 55 (Catálogo..., 1924:57).

²⁹² Los hermanos Zubiaurre están considerados como el epígono de la llamada generación del 98, ya que su lenguaje formal comenzó a orientarse hacia las vanguardias. Ambos pintores realizaron exposiciones en América, donde la pintura costumbrista tenía acogida. Entre las capitales americanas donde expusieron su obra figuran: Lima, Buenos Aires, Santiago de Chile, Caracas, México, Montevideo, Rosario de Santa Fe, Valparaíso, Nueva York, San Diego, San Francisco California y Pittsburg. Ver: Bernal Muñoz, José Luis, “Hacia una visión estética de la generación del 98” (Bernal Muñoz, 1998:277).

²⁹³ En el catálogo de la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, realizada entre mayo y junio de 1925, figura con el número 154: *Óleo* (Catálogo de la Sociedad..., 1925).

de Ricardo Gutiérrez Abascal), admirador de su obra, además de José Ortega y Gasset, que dijo: *Todo el alma vasca está en los cuadros de los Zubiaurre, aromada de tradición, como estaba en los del Giotto toda el alma de la Umbría* (“Juicios críticos...”, 1930).

Aunque dentro del ambiente español su propuesta artística también encontró adversarios: el intelectual Juan Ramón Jiménez consideró que nombres como Zuloaga, los Zubiaurre y Gutiérrez Solana estaban vinculados al regionalismo más intrascendente y anecdótico (Pérez Segura, 1997:251-252). Además, Cabotin, al referirse a los hermanos Zubiaurre, dijo: *son unos revolucionarios tradicionalistas*. Resulta curioso que, al explicar el término, el periodista sólo incidió en lo tradicional y no aclaró por qué eran considerados revolucionarios:

(al) copiar, con veracidad y fuerza, la realidad exterior, sino a penetrar su esencia misma, a desentrañar su sentido individual y racial y a hacer brotar la emoción que surge al contacto de un espíritu creador con la belleza que le rodea (...) han buscado en su España viril y austera, en aquella tradición de sinceridad y de nobleza trágica que arranca de los Zurbarán, los Ribera y los Greco, en la vasconia montañosa, hermética y compleja, en la Castilla reseca, sedienta y membruda, en sus tipos populares, en sus paisajes de vastos horizontes tristes, en su arquitectura dolorosamente labrada y retorcida, el alma que las anima, las ilumina y enaltece. Grandes pintores machos de un pueblo de marinos, conquistadores, monjes y guerreros (...) vieja Lima, castizamente suya también, porque en medio de sus remozamientos, sigue adherida tercamente a la influencia ancestral (Carrillo, 1930).

No sorprende la inclusión de Lima como baluarte de la presencia española, y menos que fuera el nostálgico Enrique A. Carrillo (Cabotin) el autor de estas palabras. El reportero era un personaje conocido por añorar la Lima tradicional que conservaba el legado español en América: así lo expresó en *Actualidades*, en su sección *Viendo pasar las cosas*, a principios del siglo (Villegas, 2006:50-53). Al despedirse de la esposa del pintor vasco, Carrillo le regaló simbólicamente *un manojo de flores de Lima, en las que*

persiste todavía, a través de los siglos, el perfume copitoso de los cármenes andaluces²⁹⁴ (Carrillo, 1930).

Zubiaurre comentó en la entrevista que le hizo *Varietades* que el arte español se encontraba en concierto con el arte universal. De los pintores del pasado admiraba a Giotto, Fray Angélico, Mantegna, Berenghel, Holbein y Durero. En España a El Greco, Goya y Velázquez, y entre los pintores contemporáneos a Muñoz Degrain y Gutiérrez Solana (“Instantáneas...”, 1930). Entre los cuadros expuestos por el pintor, figuraron: *La pelota vasca*, *El coplero*, *Retrato de la señora Zubiaurre*, *El ángelus*, *El místico (Fuenterrabía)*²⁹⁵, *Marichu*, *La santera*, *Hidalgo de Castilla*, *Autorretrato*, *Familia de pescadores* y *Los pelotaris*.

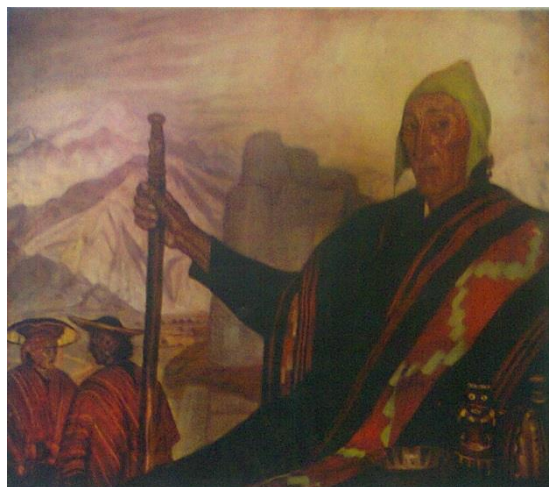


Fig.106: Ramón de Zubiaurre, *Jefe quechua* (*Mundial*, portada, Lima, N°537, 3 X 1930).

Debido al éxito obtenido, el pintor vasco realizó una segunda exposición con siete cuadros sobre temas peruanos en el Museo de Arqueología. Una de las pinturas

²⁹⁴ Esta relación entre las flores, Lima y la herencia española ya había sido establecida por Teófilo Castillo en sus visitas a las casonas virreinales (Villegas, 2006).

²⁹⁵ Esta obra figuró en la exposición de la Sala Julio González celebrada en 1998 con motivo del centenario de la denominada Generación del 98. Ver: (Bernal Muñoz, 1998:93). Sin embargo, en esta fecha la obra expuesta y titulada *Juegos de cartas* había sido repintada. En el cuadro se habían agregado dos personajes donde antes estaban el altar y la imagen de la virgen. Además la mano del orante había sido modificada y se mostraba cogiendo cartas. Otros detalles que se añadieron fueron las cartas sobre la mesa y un tercer personaje en la esquina inferior izquierda. Por tratarse de la misma obra la reproducimos al lado de la pintura original. Ver: *Ápndice de obras y fotografías*, p.641. Desconocemos los motivos que el pintor tuvo para convertir una pintura religiosa en una escena profana, pero podemos suponer que la Guerra Civil Española, con sus profundos antagonismos y su bipolaridad, tuvieron algo que ver.

exhibidas fue *Jefe quechua* (Fig.106), que apareció en la portada de *Mundial*. En este cuadro, el artista trasladó la forma de componer los personajes y el paisaje vasco a la representación de los Andes peruanos. La pintura representa al curaca (jefe de la comunidad india) con el bastón de autoridad (Varayoc). La obra sigue la misma composición que usó para retratar a los campesinos vascos. La presencia en la mesa de unos ceramios permitía definir una cultura precolombina específica. En la misma entrevista que le realizó *Variedades*, el pintor destacó la importancia de este arte:

En la pintura americana encuentro elementos originales e interesantes capaces de interpretar lo genuinamente americano y autóctono. El arte indígena de América encierra en sí mismo tesoros escondidos de belleza capaces de transformarse en diversas manifestaciones. El arte de los aztecas, incas, etc. son sugerencias para el artista que busca fuentes de inspiración plástica y constructiva (“Instantáneas...”, 1930).

Esta obra también sigue el modelo establecido por José Sabogal en su *Indio varayoc* (1925). Este tema, propio del imaginario costumbrista de Sabogal y su grupo, volvería a ser representado por Julia Codesido, aunque en un lenguaje moderno en dos obras llamadas *Jefe indio* (1950 y 1964). La diferencia de Zubiaurre a la hora de pintar lo andino radicó en la importancia del rostro y la vestimenta como signos de identificación de su pertenencia al lugar. Sin embargo, el pintor utilizó el mismo lenguaje que había adoptado a la hora de pintar a los vascos como personificaciones del origen y la pertenencia a su propio paisaje. Esta obra refleja fielmente la relación entre los artistas peruanos y españoles. Siguiendo el ejemplo del escultor Ramón Mateu, esta vez la imagen del indio tenía a su verdadero intérprete en el campo de la pintura; así lo destacó Clodoaldo López Merino:

La convicción de que el ilustre pintor vasco ha sabido penetrar en lo más recóndito de nuestra raza aborigen y revivir, con la eficacia plástica y la fuerza emotiva de su arte, algunos momentos esplendorosos del pasado incaico, hasta ahora sólo entrevisto objetivamente merced a felices atisbos de nuestros pintores, que no lograron dar a sus obras la sólida estructura ni la potencia vital, ni la egregia poesía de estos lienzos admirables (López Merino, 1930:13).

Una obra representativa en la segunda muestra del vasco fue el *Inca Pachacutec*, encargo realizado a petición del Gobierno peruano. Para la realización de esta obra contó con el asesoramiento del Director del Museo de Arqueología, Julio C. Tello. El arqueólogo peruano concluyó que el indio representado por Zubiaurre tenía un valor de reconstrucción histórica (por su indumentaria) y la representación del tipo etnológico era realista. Ya era tiempo, según sus palabras, de superar *un escollo para la enseñanza: la falta de un documento fidedigno de esta naturaleza* (López Merino, 1930:13). El Inca pintado por el español se convirtió un referente para los pintores peruanos, como se puede apreciar en el dibujo que hizo José Sabogal sobre *Atau-wallpa* (1933)²⁹⁶ y en la acuarela de *El Inca* (1960) de Camilo Blas, obras que fueron realizadas en el marco del Instituto de Arte Peruano (1931-1973).

A modo de conclusión, las exposiciones de los pintores españoles pueden resumirse de la siguiente manera: por un lado, estarían las exposiciones de los artistas vinculados con el retrato y con temas de manolas, que tienen un escaso interés artístico (Palmarola, 1923); por otro, los autodidactas, realistas y conocedores de su oficio, pertenecientes al mismo género (Ángel Espinoza, 1929). Había uno influenciado por Sorolla, con grandes recursos técnicos para ejecutar sus obras, pero que resultaba desfasado en un período en que Zuloaga había obtenido la victoria en el debate sobre cómo debía representarse lo español (Vila y Prades, 1925). Artistas de renombre como López Mezquita (1928) y Ramón de Zubiaurre (1930) eran seguidores de la tendencia figurativa y realista del arte español, y un paisajista como Ángel Cabanas Oteiza (1927) manifestaba una mirada moderna en algunas de sus obras que lo hacían dialogar con Vázquez Díaz, aunque conservaba la esencia de los artistas clásicos españoles, El Greco, Velázquez y Goya. Las muestras de la Casa Bou, donde expusieron Romero de Torres y Sorolla entre los más destacados, vinieron a confirmar esta visión del arte español.

²⁹⁶ Dibujo publicado en la *Revista del Museo Nacional*, (“Atau-wallpa”, 1933). Fue una contribución del Instituto de Arte Peruano con ocasión del cuarto aniversario de la muerte del Inca.

Capítulo VII: Artistas formados en el extranjero y su vinculación con España

VII.1.- La pintura de Carlos Quizpez Asín (1916-1925)

Uno de los artistas que marcó desde muy temprano las diferencias entre su postura estética y el ambiente local peruano fue el pintor limeño Carlos Quizpez Asín. Con el inicio de su actividad artística, se constituyó una cuarta vertiente en la pintura peruana. Como ya se ha dicho, la primera de estas vertientes se basó en la propuesta naturalista de Teófilo Castillo (1906-1919); la segunda se identifica con la obra mestiza de José Sabogal (1919-1925), que está en relación con la construcción convencional de lo peruano; y la tercera fue la mirada indianista de Manuel Pantigoso (1919-1929).

A diferencia de estas tres primeras propuestas artísticas, en las que predominó la temática nacional en sus múltiples acepciones (naturalismo paisajista, mestizaje, indianismo y costumbrismo local figurativo), con Quizpez Asín se introdujo el Cubismo (1906) y el Futurismo (1909) en la producción plástica peruana a partir de la segunda década del siglo XX. El pintor experimentó con estas tendencias del arte moderno en el extranjero, concretamente en Madrid, alejado de la pintura imperante en el contexto limeño, representada por Sabogal y sus discípulos. En Lima, el mal llamado *Indigenismo* fue entendido como el movimiento vanguardista local que se oponía al academicismo imperante. La pintura de vanguardia, que antes se había visto como un objeto meramente curioso o anecdótico, ocupó los titulares de la prensa en 1926, cuando *Mundial* reseñó la exposición de Quizpez Asín en el Ateneo de la capital española como *El triunfo de un pintor peruano en Madrid* (“Un artista...”, 1926). Sus estudios en la Academia de San Fernando entre 1923 y 1926 determinaron la influencia directa de la plástica española en el que sería el iniciador de la pintura vanguardista en el Perú.

VII.1.A.-Sus estudios iniciales y las exposiciones en el medio limeño

Aunque se dice que Quizpez Asín realizó sus primeros estudios en 1915 en el taller dirigido por Teófilo Castillo en la Quinta Heeren (Moll, 1988:33), esta afirmación debe ponerse en duda debido a que en ese período el lenguaje artístico del joven artista contradecía los postulados de enseñanza desarrollados en ese lugar. Era un adolescente con claras preferencias por la forma figurativa, con una especial inclinación por el dibujo sintético. La propuesta del taller consistía en copiar los paisajes del natural e imitarlos de manera naturalista, por lo que resulta contraria al tipo de pintura que el joven quería desarrollar. Por otra parte, en este período el taller estuvo a punto de cerrar, como consecuencia de la polémica suscitada entre 1914 y 1916, cuando Castillo decidió que sus alumnos no participarían en los concursos Concha (1914) y propuso el Impresionismo como principal tendencia del arte moderno (1916).

Quizpez Asín contradecía en su obra las ideas de Castillo, pintor de mancha que privilegiaba el color sobre el delineado de la obra, pues el joven limeño estaba más influido por el Modernismo decadentista que había podido ver en las revistas internacionales, distanciándose del Naturalismo que se defendía en Heeren. Años después, en una entrevista dijo: *no me gusta el paisaje de mar para ser pintado porque es realista y porque la realidad y la pintura son dos cosas completamente distintas* (Chumbiauca, 1981:8). No es de extrañar, por tanto, que su nombre no fuera mencionado por Castillo entre los alumnos formados en su taller, y que no comentara sus trabajos en la revista *Variedades*, donde Castillo ejerció la crítica de arte, como sí hizo con sus discípulos.

En 1916 Quizpez Asín ingresó en la Academia Concha, que entonces estaba dirigida por Luis Ugarte y se ubicaba en los altos del Mercado Central. Los estudios realizados en la sección de dibujo del natural de modelos en yeso le sirvieron al joven para ejercitarse en el dibujo. De esta época se conserva *Diosa*, una Marianne francesa, alegoría femenina de la patria que se identifica por el gorro frigio, basada en un busto escultórico que el pintor copió como parte de su aprendizaje. Al mismo período pertenece un dibujo de cuatro recipientes, uno con forma cilíndrica, otro rectangular y

los dos últimos circulares. Estos estudios ya delataban su interés por las formas geométricas. Por un lado, se propuso a Libero Valente para que lo alentara en la práctica del dibujo lineal (Moll, 1988:37), aunque se desconoce cómo surgió este vínculo, ya que Valente daba clases en la Escuela de Artes y Oficios y no tenía relación con la Academia Concha. Por otro lado, se ha escrito sobre sus estudios con el ingeniero José Góngora, quien le hacía copiar láminas de artistas franceses. El maestro dirigió las clases de dibujo técnico en dicha Academia, lo que posibilitó que asistiera a las clases de dibujo del natural.

Quizpez Asín hizo su debut en la acuarela con la presentación de caricaturas en la prensa ilustrada, una *Autocaricatura* y tres personajes de cuerpo entero, dos damas y una figura designada como *pollito snob*: ya en esta época se destacaba la singularidad del artista a pesar de su corta edad.

No imita á nadie ni á ninguno de los de aquí y viene ya al mundo artístico sin ese pecado venal. En su ejecución un tanto descuidada en el dibujo y la línea buen colorido y una gran sensación de vida (“Nuevo acuarelista limeño”, 1916:1702).

Sin embargo, el mismo artículo, que fue publicado en *Variedades*, indicó que la caricatura presentada por el joven artista parecía un retrato. En los tres personajes sociales caricaturizados, colocados sobre un fondo neutro, Quizpez Asín sintetizó la figura en trazos básicos. Su *Autocaricatura* (Fig.107) evidencia un estudio de las luces y las sombras que incidían en el rostro desde el lado izquierdo. Esta construcción del volumen a través de las sombras diferencia esta pintura de su obra posterior, que se caracterizará por una marcada tendencia a la superficie plana.



Fig.107: Carlos Quizpez Asín, *Autocaricatura* (*Variedades*, Lima, N°461, 30 XII 1916).

En 1919 participó en el Salón Brandes, donde Castillo criticó el predominio del paisaje corriente que paradójicamente había fomentado él mismo. El artista tuvo palabras de aliento para Quizpez Asín por ser de los pocos, junto a Challe y a Raygada, que no abusaba del tema paisajístico. Sobre su obra mencionó que eran *las tres menudas cosas que cerca de la dama*²⁹⁷ andan y son tres joyitas de arte (Castillo, 1919c:162). No se sabe qué tipos de cuadros presentó el artista, sólo ha quedado la concisa crítica de Castillo sobre el pastel y la utilización del diminutivo, lo que hace pensar que los representados eran personajes sociales en los que la síntesis formal era lo más destacado. Un ejemplo de esto puede verse en *Traje* (1917), donde representó a un caballero vestido con capa y sombrero, pintado en el anverso y el reverso. La ausencia de fondo y la síntesis en el dibujo evidenciaban las mismas características de los trabajos que había exhibido y que habían sido comentados en *Variedades*.

En noviembre de 1918, el escultor Francisco Jáuregui, ex alumno de la Quinta Heeren, impartió las primeras lecciones de dibujo de desnudo femenino con modelo vivo en la Plaza de la Inquisición. A ellas asistieron Carlos Quizpez Asín, Emilio Hochkoppler, Ricardo E. Flórez Quintanilla, Carlos Weiss, Ampuero, Traverso y Solari. En esta época, la ciudad de Lima era muy conservadora y años después Quizpez Asín confesó haber tapado sus desnudos para que la gente no los viera y los considerara pecaminosos. Al margen de la anécdota, la asistencia a estas clases le ayudó a definir el predominio de la figura humana y la importancia del dibujo que caracterizarían su obra. En esta época realizó, entre otros, los óleos *Enamorados* y *Hombre y mujer*, además del dibujo *El beso*, fechados en 1920. En el primero aparecía una pareja desnuda representada de dos tercios. La mujer, que no era reconocible, besaba al hombre colocado de perfil. Los rostros estaban modelados, por lo que se agudizaban las facciones, mientras que los cuerpos de ambos evidenciaban un tratamiento plano en el desarrollo del color. En la obra destacaba el delineado grueso del dibujo.

²⁹⁷ Se trataba de una figura femenina en alusión a una obra presentada por Raygada, pintada al pastel y de perfil.

VII.1.B.-La exposición colectiva: Morey, Goyburu y Quizpez Asín (1920)

Estos jóvenes artistas no son, claro, ni Zuloaga, ni Sorolla, ni Málaga Grenet; hay en ellos defectos de técnica y de ejecución, pero en el acto se sorprende en sus trabajos aquella sinceridad- aparte de sus otras condiciones de coloristas y de observador que vibra en todos los elegidos (Wiesse, 1920a:21).

Fue en la exposición colectiva que realizó junto a Morey y Goyburu, en la Casa Fotográfica de Luis Ugarte ubicada en Mercaderes, donde Quizpez Asín llevó a cabo su presentación formal como artista. Entonces era alumno de la Escuela de Bellas Artes de Lima, recientemente fundada (1919). En la exposición presentó nueve obras, ocho óleos y un dibujo: *Retrato*, *La limosnera* (dibujo), *Tarde de sol*, *Después del trabajo*, *Flores de la noche*, *Cabeza de mujer*, *Hombre de mar*, *Alina* y *La serrana*. Entre las obras que fueron destacadas por la prensa figuran el *Retrato* de su abuelo español, José María Mas y Sentís (Fig.108), principal impulsor de la carrera artística del pintor, y *Flores de la noche* (Fig.109). Ambas suponían propuestas pictóricas completamente diferentes: en la primera llevó a cabo una ejecución naturalista del personaje, con el empleo de grises en la barba del retratado y blanco en la camisa. También empleó tonalidades sepias y marrones, tanto en el fondo neutro como en su vestimenta, además del juego de las luces de la cara. En la segunda pintura, la influencia modernista era muy clara, al representar dos mujeres de dos tercios con cuellos alargados. Optó por una síntesis de las figuras con un dibujo muy delineado, como podía verse en el rostro de perfil, casi caricaturesco, de una de ellas y en la representación de una destacada nariz aguileña.

Según María Wiesse, que escribió con el seudónimo de Myriam, en sus trabajos fue notable su inclinación por el colorido; sin embargo, concluía que también tenía *la manera espiritual y exquisita de los mejores dibujantes modernos*. La escritora manifestó la preferencia del pintor por los temas dolientes de la existencia humana, tratados en cuadros como *Después del trabajo*, en los que mostraba a las personas con una sombría y trágica amargura (Wiesse, 1920a:21).



Fig.108: Carlos Quizpez Asín, *José María Mas y Sentís* (1919) óleo sobre lienzo, 69,5 x 49 cm, col. part.



Fig.109: Carlos Quizpez Asín, *Flores de la noche* (*Variedades*, Lima, N°619, 10 I 1920).

Este tipo de obras se enmarcaban en una propuesta decadentista propia del Modernismo finisecular, que el joven cultivó a consecuencia de su trabajo como ilustrador en la revista *Stylo*. Muchos de los que integraron la revista eran conocidos en Lima como el grupo *Los locos*, apodo que el escultor Raúl Pro justificaba por la vida irregular y bohemia que llevaban. El grupo estaba integrado por José Félix Alva, Enrique Casterot, Emilio Goyburu, Augusto Moral, Alfonso de Silva²⁹⁸, Carlos Quizpez Asín, Carlos Raygada y Raúl Pro. Este último nos dice que se reunían todas las noches en la casa de Lizardo de la Puente, donde leían los últimos poemas que habían escrito o mostraban sus dibujos mientras que Alfonso de Silva tocaba el piano. Además se hacía

²⁹⁸ Alfonso de Silva (Callao, Perú, 1902- Lima, 1937).- Compositor y pianista peruano. Estudió durante los años veinte en el Conservatorio de Música de Madrid con Conrado de Campo. Viajó a París, donde frecuentó a Xavier Abril, César Moro, Alina de Silva y César Vallejo. Este último escribió con motivo de su muerte un poema, “Alfonso: estás mirándome, lo veo”. Destacó por sus *lieder* (Bonet, 1995:650).

un previo en algún café del centro, donde se discutía sobre los problemas artísticos o el último libro de Nietzsche (Alarco, 1981:30-31).

Entre abril y noviembre de 1920, Quizpez Asín realizó varias ilustraciones de poemas y escritos literarios de línea modernista y simbolista en la revista *Stylo*²⁹⁹. El que más destacó fue *Hombre de mar*, publicado como suplemento artístico no dependiente de un texto. Esta pintura tenía un carácter marcadamente simbolista: retrataba a un marinero con boina, con unos hombros apenas trazados de los que salía un cuello y un rostro con una mirada fija. Al fondo, bastante discreto, aparecía un barco y un muelle. También se debe mencionar su participación como ilustrador en *Variedades* entre febrero y agosto de 1920³⁰⁰

El artista se familiarizó con las propuestas modernistas que circulaban en las publicaciones internacionales de la época, aprendizaje que el pintor aprovechó para ejercer su oficio de ilustrador y que le permitió determinar el tipo de obra que él mismo quiso desarrollar. Ladislao Meza comentó su exposición en la Casa Fotográfica de Luis Ugarte: apreció el vigor de su pincel, la riqueza de paleta del artista y el brillo de sus construcciones. Según el crítico, *La limosnera* recordaba a la manera triste del pintor y litógrafo franco-suizo Steinlen³⁰¹ y *Flores de la noche*, por su vivacidad y el uso del color, remitía al pintor español Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) (Meza, 1920). Otras obras del período son *Bailarines* (1921), donde el personaje central recordaba a las ilustraciones realizadas por Aubrey Beardsley, y las cuatro mujeres que presenciaban la danza, a lo realizado por Jan Toorop. En *Hombre de mar* (1921), una tinta sobre acuarela, un personaje pálido vestido de negro se contraponía a un cortinaje azul iridiscente, y fondo y figura se unían a través de la línea ondulante. En el contexto local el pintor tuvo fácil acceso a la obra modernista a través de la prensa ilustrada, pero se hizo evidente la necesidad de viajar. La propia Wiese se lo sugirió al artista:

²⁹⁹ Las ilustraciones de Quizpez Asín se publicaron en: (Cisneros, 1920), (Beltroy, 1920), (Sánchez, 1920), (Delgado, 1920a), (Sánchez Concha, 1920), (“Hombre de Mar”, 1920), (Ureta, 1920), (Delgado, 1920b).

³⁰⁰ Para las ilustraciones de Quizpez Asín en *Variedades*, ver: (Storni, 1920:128), (Wiese, 1920b:147-148), (Verhaeren, 1920:313), (Wiese, 1920c:703-705), (Wiese, 1920d:807-888) y (López Merino, 1924b:1234-1235).

³⁰¹ Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923).

(...) *ya está en camino de adquirir su propia manera de estilizarse. Claro está que tiene que estudiar, practicar, salir de aquí para que su talento -que es grande- se desarrolle y madure plenamente* (Wiesse, 1920a:21).

Estas palabras fueron de gran importancia para decidir su viaje a Madrid. En la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima el pintor estaba en el taller de Daniel Hernández. Sin embargo, el propio artista dijo: *apenas si se puede decir que Hernández haya sido mi maestro, como algunos por ahí dicen, fue en realidad un gran hombre que sólo se asomaba por donde yo estaba unas cuantas veces* (Moll, 1988:37).

A finales de 1921 viajó a España a bordo del vapor *Orita*; hasta entonces Quizpez Asín se había formado en los principales centros limeños de enseñanza de la época: la Academia Concha (1916-1917), el taller de Jáuregui (1918) y finalmente la Escuela Nacional de Bellas Artes (1919). No obstante, fue ajeno a la enseñanza marcadamente localista del ENBA³⁰². Durante su formación, el predominio del dibujo lineal ya se manifestó en Concha y su interés por la figura humana desnuda, en el taller de Jáuregui. A esto se debe añadir su fuerte inclinación por las corrientes vanguardistas, por las que se interesó inicialmente por su cercanía con los medios de prensa, que hicieron que se distanciara de la pintura localista producida en Lima.

El viaje me sirvió -refirió en una ocasión- para salir de este ambiente muy pobre (Lima) en el que yo me ganaba la vida dibujando para una revista capitalina llamada Estilo(sic) y también para no tener que soportar más la pintura insulsa, sin calidad ni imaginación, salvo algunas pocas excepciones, que entonces se hacía en nuestro medio (“Carlos Quizpez Asín”, 1983).

VII.1.C.-Los primeros años en Madrid, 1921-1923

Llegó a Madrid a las 4:30 de la madrugada del 8 de diciembre de 1921; su estancia fue complicada, al no tener una beca que sustentara sus estudios³⁰³. Tuvo que afrontar penurias económicas y compartir la habitación con el músico y compositor

³⁰² Una excepción lo constituiría *La Serrana*, vinculada al tipo de pintura que desarrollaban en ese entonces Sabogal y sus discípulos. Esta obra, muy sintética al sólo mostrar una joven de rasgos indígenas y con sombrero, evidencia su aproximación a esta tendencia, común en el contexto peruano. La pintura fue presentada en la muestra que realizó junto a Morey y Goyburu en el establecimiento fotográfico Ugarte en 1920.

³⁰³ El pintor relató que un tío generoso le llenó los bolsillos de monedas; además contaba con los ahorros que había conseguido como ilustrador de *Stylo*. El propio cónsul español en Lima, Antonio Pinilla, le dijo que con lo que tenía ahorrado podría vivir un año sin problemas (Chumbiauca, 1981:8).

peruano Alfonso de Silva³⁰⁴, que había venido a la capital española con una beca concedida por el Gobierno español para estudiar en el Conservatorio de Música de Madrid, gracias a las gestiones del Ministro de España en Lima, Jaime de Ojeda. Tanto el músico como el pintor pudieron comer fiado en un restaurante *La Marina*, situado en la calle del Barco, donde comían otros estudiantes de medicina peruanos. Según De Silva, Quizpez Asín buscaba trabajo mientras hacía un *Retrato al coronel XX*, que según el músico era un animal, pero tenía la esperanza de cobrar unas 250 pesetas con esta obra (De Silva, 1975:36). Para marzo de 1922 se habían mudado a la calle de la Montera³⁰⁵. En junio, el músico comentó que el pintor peruano había hecho un proyecto de decoración de una habitación y que tenía posibilidades de emplearse (De Silva, 1975:71).

En Madrid, De Silva participó de una velada organizada por la Cruz Roja Española en honor de la Reina Victoria Eugenia. Allí compartió escenario con María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza y la soprano Ofelia Nieto (“Peruanos en el exterior”, 1922). De acuerdo con Daniel Ruzo, fue el músico quien, animado por la obtención de su beca, había convencido a Quizpez Asín para acompañarlo a Europa (Alarco, 1981:47), aunque finalmente fue también testigo de las penurias del pintor para empezar sus estudios artísticos. En unas cartas dirigidas a Carlos Raygada, De Silva narró las difíciles condiciones que Quizpez Asín afrontó para desarrollar su obra.

Quizpecito dibuja a veces en las noches, sentado sobre un baúl, junto a la cama en la que tenemos que dormir los dos. Yo le miro desde la cama. Al verlo así tan incómodo pienso en lo perjudicial que es para el artista la carencia de bienestar en la vida (“Epistolario de la angustia”, 1975:V).

³⁰⁴ Quizpez Asín y De Silva se hospedaron en el Hotel Barcelona, en el centro de Madrid. Luego se fueron a vivir a un cuarto muy pequeño en la calle La Lista 67, interior dos, piso derecho en una zona situada en el extremo este de Madrid (De Silva, 1975:26-27).

³⁰⁵ Era una habitación con dos camas, lavabo y baúles. Por una cortina se comunicaba con un gabinete, en el centro había una mesa escritorio. En la pared frente al escritorio, estaban colocados los trabajos de Carlos Quizpez Asín y César Moro (Alfredo Quizpez Asín): un boceto de friso al óleo, *La pordiosera*, y *El hombre de mar* de Quizpez Asín, y un *Retrato de Beethoven*, reproducción de un cuadro de Hunter (sic). El músico menciona que en el Café Colonial se hace toda la vida de Madrid y además que Quizpez Asín hizo un apunte del rostro de la nieta de la casera (De Silva, 1975:44-51).

Quizpez Asín y De Silva se separaron por diferencias de personalidad y la angustiada crisis económica que ambos padecieron³⁰⁶. El pintor dejó la habitación que compartían a finales de julio de 1922 tras una discusión entre ambos (De Silva, 1975:109-110). El músico, a finales de octubre del mismo año, después de vivir incluso en la calle, fue acogido en el piso del pintor chileno Camilo Mori. De Silva llegó a Berlín³⁰⁷ el 16 de noviembre para encontrarse con Honorio Delgado (Alarco, 1980:71).

Lo primero que Quizpez Asín hizo para sobrevivir fue trabajar como ilustrador. Para ello buscó la ayuda del arequipeño Luis de la Jara, bien relacionado en el ambiente español (De Silva, 1975:26). En esta época realizó dibujos para el semanario satírico madrileño *Buen humor* de Madrid. En una carta, la señorita Lajarbon refiere haber enviado el dibujo de Carlos Quizpez Asín que ilustró un poema de Ruzo al director de *Mundial* de Madrid, Rogelio Pérez Olivares. Exponía además que *sería una lástima que un dibujante de su valía no se diera a conocer por nuestros periódicos* (Lajarbon, 1922). Además, en dicha misiva pedía que sus dibujos fueran menos clásicos y mucho más modernos: eso era lo que quería el público y fue lo que precisamente hizo en una ilustración para *Oración a las estrellas* de Andrés Guilmain³⁰⁸ (Fig.110). En ella representó a mujeres con los cabellos desplegados, como seres casi fantasmales en medio de las nubes. Era obvio que el trabajo de ilustrador dependía del tema representado; sin embargo, lejos de seguir un criterio temático, la ejecución artística se movió en los derivados del Modernismo y Decadentismo.

³⁰⁶ Ya desde Berlín, el músico escribió a Raygada comentando su pelea con Quizpez Asín: *Al llegar a la parte donde usted se refiere (humorísticamente) al affaire Quispez, me detuve un momento. Me mortifica que hayan llegado allá ciertas noticias, porque imagino lo desvirtuadas y crecidas que estarán. A usted puedo hablarle de esto. En efecto, yo he bebido mucho en Madrid. Esto se explica por la necesidad de super compensar la mediocridad, la miseria del ambiente (...) ¡Y los rugidos sonaban extraña y escandalosamente en los oídos de mis infelices censores, sorprendidos en su letargo, en su inmundada conformidad!* (De Silva, 1975:155). La pelea, al parecer, se solucionó al poco tiempo: existe en el archivo del pintor una carta del músico escrita desde Dresde, Alemania, el 26 de noviembre de 1922, donde en muy buenos términos le cuenta de sus planes de viaje con Honorio Delgado y lo invita a visitarlo en Berlín e irse de Madrid (De Silva, 1922).

³⁰⁷ Después de Madrid, Alfonso de Silva estuvo en Berlín unos meses y luego viajó a París a finales de 1922. De Silva se ganó la vida tocando violín. Regresó al Perú a principios de 1924, y de acuerdo con Garland, pidió al gobierno una beca de estudios para volver a Europa (Garland, 1924). En Lima participó en la fiesta artística organizada por la Federación de Estudiantes del Perú para hacer entrega de la Rosa de Oro al poeta Enrique Peña Barrenechea, premiado en los juegos florales ("Juegos...", 1924). A principios de 1925, viajó por segunda vez a Europa, aunque antes de viajar dio un concierto en el Teatro Forero. La señorita Alina Lestonnat (su futura compañera en París) y el señor Carlos Pardo Figueroa cantaron sus composiciones ("El concierto...", 1925).

³⁰⁸ *Oración a las estrellas* por Andrés Guilmain, dibujo de Quizpez Asín. En: *Mundial* (España), Nº 11, 21 septiembre 1922.

En una ocasión, De Silva mencionó que Bedoya pagó 50 pesetas a Quizpez Asín por dos ilustraciones que hizo para la revista *Hispanoamericana*, de la que Bedoya era subdirector (De Silva, 1975:110). En esta época también tuvo acceso al Museo del Prado para estudiar a los maestros de la pintura universal³⁰⁹. En palabras de Javier Pérez Segura, el Madrid de este período se caracterizaba por ser conservador, aunque ya se vislumbraba una tendencia hacia el arte moderno.

En definitiva, a lo largo del período 1922-1925 el ambiente madrileño parece ir evolucionando hacia una mayor oferta en la que, si bien se mantiene la preeminencia del arte tradicional -reforzado por la celebración periódica de exposiciones nacionales y Salones de Otoño- también se desarrollan propuestas más avanzadas, que se califican entonces como modernas (Pérez Segura, 1997:10).



Fig.110: Carlos Quizpez Asín, *Oración a las estrellas* (*Mundial*, Madrid, Nº11, 21 IX 1922).

Este ambiente conservador fue una de las causas de que Quizpez Asín no ganara el concurso de carteles convocado por la Casa Carlos González y Hermanos³¹⁰. El lenguaje modernista y sintético del afiche no debió gustar a un jurado bastante moderado en sus preferencias artísticas. Dos meses después anunciaron a los tres ganadores: Rafael Penagos, Julián Gómez y Pascual Capuz, quienes ocuparon el primer, segundo y tercer lugar respectivamente. El jurado estuvo integrado por Mariano Benlliure, Javier García de Leániz y Torcuato Luca de Tena. Los carteles finalistas se exhibieron en el local de la Casa (“Un concurso...”, 1922:11). Se conserva una fotografía del cartel de Quizpez Asín: representaba a una mujer con las manos juntas y

³⁰⁹ Desde el año 1922, tuvo autorización del director del Museo del Prado para ingresar a éste (ACQA). El Museo constituyó una fuente de aprendizaje para el pintor, le permitió copiar los cuadros de su preferencia y definir su propia manera de pintar.

³¹⁰ Las bases del concurso de carteles salieron publicadas el 7 febrero de 1922 (“Concurso de carteles”, 1922:32).

aire fantasmal, que llevaba un vestido negro que, al prolongarse, daba la impresión de que la figura flotaba en el ambiente. Detrás había una fuente decorada con azulejos, al igual que el patio. Quizpez Asín cumplió con las bases del concurso al incluir los nombres de los lugares donde dicha Casa tenía sus sedes comerciales (Fig.111).



Fig.111: Carlos Quizpez Asín, fotografía del cartel para la Casa Carlos Gonzalez y hermanos, (ACQA).

En este período, Quizpez Asín conoció al pintor chileno Camilo Mori Serrano. Ambos aparecieron junto a Alfonso de Silva y Daniel Ruzo en la fotografía publicada en *Varietades* (“Peruanos en el Extranjero”, 1923). El pintor sureño fue becario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero al no superar el examen de admisión, cesó en nómina en marzo de 1923³¹¹. De acuerdo a las cartas del músico De Silva, se sabe que ambos artistas peruanos fueron muy amigos del chileno. El músico comentó que Mori le hizo un retrato y que cuando lo visitó sólo encontró a Quizpez Asín, ya que el chileno se encontraba de viaje por Italia, Alemania y Francia (De Silva, 1975:144). A esto se debe añadir que en el archivo del pintor peruano se conservan dos fotografías: en una aparece el pintor chileno (1924) y en otra está acompañado por el pintor mapuche Luis Vargas³¹². Asimismo, Quizpez Asín pintó un retrato de Mori que aparece al fondo de una fotografía del pintor peruano en su estudio. Existen dos cartas de Mori³¹³ dirigidas al peruano; en una de ellas, recuerda los tiempos que pasaron en Madrid, con poca comida y mucho frío, además de a los amigos de aquella época (Mori, 1935).

³¹¹ Se conservan en el archivo de la Academia las alegaciones del pintor en las que decía encontrarse enfermo, lo que le había imposibilitado hacer uso de su beca. Por ello, suponemos que Mori no se presentó al examen, requisito obligatorio para los becarios americanos, lo que motivó su cese (AASF).

³¹² Por una carta de César Moro (Alfredo Quizpez Asín) fechada el 29 de noviembre de 1922, se sabe que Raygada le mostró unas fotos donde Quizpez Asín aparecía con unos chilenos (Moro, 1922a).

³¹³ Además de la carta, en el archivo del pintor se conserva una postal donde Camilo Mori le daba la bienvenida a Santiago de Chile (Mori, 1951).

Un cuadro significativo para el Perú fue *Retrato decorativo* (1922) (Fig.112) porque se trata de una obra vanguardista realizada al óleo y de gran tamaño, alejada del *costumbrismo* de los artistas peruanos. La pintura fue reproducida en *La Esfera*. José Francés la interpretó *como un retrato un poco burlón que muestra en cierto modo el revés del zuloaguismo* (Francés, 1926:23). Esta obra marca la transición entre los postulados modernistas y su afición al Cubismo.



Fig.112: Carlos Quizpez Asín, *Retrato decorativo* (c.1922) (*La Esfera*, Madrid, N°633, 20 II 1926, p.23).

Con las formas cubistas y ondulantes de sus retratos manifestó su filiación al Ultraísmo³¹⁴, primera vanguardia española, que se desarrolló entre 1918 y 1925 (Bonet, 1996). Este movimiento vanguardista reunió a todos los ismos que se habían producido durante los primeros quince años del siglo XX, entre los principales el Futurismo, el Cubismo y el Dadaísmo. Su origen estuvo en el ámbito literario y sobre todo la poesía, aunque pronto se extendió a la plástica. Los principales medios de difusión, tanto en el ámbito literario como artístico, fueron las revistas vanguardistas de la época, como *Grecia*, *Cervantes*, *Reflector*, *Vltra*, *Baleares* y *Alfar*, entre las más representativas. *Vltra*, baluarte de lo moderno, reunió un conjunto de tendencias para representar lo nuevo del arte. La estética ultra se basó en un vibracionismo que se hacía cubista, *un formismo que resume, en ocasiones, la plástica de las primeras vanguardias llegando a síntesis lineales que hacen ver a los objetos con otras miradas* (García, 2004:348), y

³¹⁴ Los primeros estudios sobre el Ultraísmo vinculados al ámbito de la literatura fueron realizados por Gloria Videla (Videla, 1963) y en el ámbito artístico por Jaime Brihuega (Brihuega, 1981), Eugenio Carmona (Carmona, 1991 y 1995), Juan Manuel Bonet (Bonet, 1996) e Isabel García (García, 2004). Bonet ha situado el inicio del movimiento en el terreno literario en la obra del chileno Vicente Huidobro y ha dado como fecha de inicio la entrevista que hizo, en diciembre de 1918, Xavier Bóveda a Cansinos Asséns en el Café Colonial, que fue publicada en el *Parlamentario* (Bonet, 1996:10). Sin embargo, se puede hablar de una cronología más temprana, en los inicios de 1918 (García, 2004:293).

contó con artistas que en su gran mayoría eran extranjeros y que llegaron a Madrid huyendo de la Gran Guerra.

De alguna manera, el Ultraísmo aglutinó diversas tendencias del arte moderno como el Simultaneísmo de Robert y Sonia Delaunay; el Vibracionismo³¹⁵ del pintor uruguayo Rafael Barradas; el Planismo de Celso Lagar, Antonio de Gueza y los pintores polacos Jahl y Pankiewicz; el Expresionismo de la pintora argentina Norah Borges y el lenguaje postimpresionista y cubista de Daniel Vázquez Díaz. Por la carta del 3 de julio de 1922 del músico y compositor Alfonso de Silva, compañero de habitación del pintor en aquel entonces, se sabe que almorzó con Ribas, director de *Vltra*, en casa de Daniel Ruzo. El propio De Silva dijo que era una revista de vanguardia, clarín del movimiento ultraísta, que era el único que daba prestigio a Madrid³¹⁶. Anunciaba que en el siguiente número de *Vltra* saldría un *Lied jardines antiguos*, que era lo que le había mandado a Raygada. De Silva mencionaba que César Moro (Alfredo Quizpez Asín) enloquecería al ver las portadas de Wladyslaw Jahl y Nora Borges. Incluso pensaba enviar la revista a Lima para introducir las vanguardias (De Silva, 1975:100)³¹⁷.

La expansión americana del Ultraísmo, específicamente en el Perú, se debe al arequipeño Diego Indacochea y a la revista *Plac Plac* (Cincuentenario semanal, plus-ultraísta, defensor de los intereses creados). López Lenci lo ha señalado como deudor del lenguaje futurista, ya que, hacia 1923, definió en la revista una estética de acción, dinamismo, velocidad y fuerza (López Lenci, 1999:42). También citamos al peruano Alberto Hidalgo³¹⁸, que desarrolló su obra en Buenos Aires y estuvo en España en los

³¹⁵ Ha sido definida por Bonet como una mezcla entre el Cubismo y el Futurismo (Bonet, 1996:37). Brihuega indica que el Vibracionismo no es una teoría por escrito, sino que sólo es mencionado en algunas referencias de catálogos de exposiciones, algunas críticas de arte de los diarios y la definición dada por Torres García en su autobiografía: *El Vibracionismo, es, pues, un cierto MOVIMIENTO que se determina fatalmente por el paso de una sensación de color a otra correspondiente, siendo, cada uno de estos acordes, diversas notas de armonía distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca* (Brihuega, 1993:20).

³¹⁶ Aunque antes, en una carta del 28 junio de 1922, menciona la revista *Vltra* como procedente de París (De Silva, 1975:95).

³¹⁷ Citado por (Alarco, 1981:57).

³¹⁸ López Lenci ha mencionado al poeta arequipeño como el creador del Simplismo (1925). La autora añade que Mariátegui fue quien, años antes, apoyó su primer libro de poemas, *Arenga Lírica al Emperador de Alemania*, en enero de 1917. También dice que Valdelomar apadrinó su segundo libro de poemas en agosto de 1917, *Panoplia lírica*, donde Hidalgo se presentaba como el portavoz del Futurismo

años veinte, donde publicó *España no existe* (1921), conferencia leída en el café de Madrid, ante una veintena de amigos, el 25 de julio de 1920. En ella, atacaba a los ultraístas por su supuesta homosexualidad. No obstante, participó junto a Borges y Huidobro en uno de los prólogos que apareció en *Índice de la nueva poesía americana* (1926), que versaba sobre una antología ultraísta. Bonet ha hecho referencia a revistas peruanas como *Flechas*, *Poliedro*, *Trampolín*, *Hangar*, *Rascacielos*, *Jarana* y *Hélice*, además de mencionar a Carlos Oquendo Amat³¹⁹, que dirigió *Hurra* (1927), y a los peruanos residentes en esas fechas en Madrid, como Luis de la Jara, con participación en *Cervantes*, y Alberto Hidalgo, que colaboró en *Tableros* (Bonet, 1996:48).

Sin embargo, al igual que el escritor Jorge Luis Borges, quien negó su etapa ultraísta³²⁰, Quizpez Asín obvió su relación con el primer movimiento vanguardista español. En 1975, cuando se le preguntó en una entrevista sobre su formación en esos años, no sólo informó de su adhesión al Cubismo, sino que quiso poner en claro su independencia del tema y su defensa de la libertad de la propia obra de arte:

¿Cuál ha sido su formación?

La escuela que más influenció en mí fue el cubismo, la única tendencia creada por los pintores sin intervención de la literatura. El cubismo fue una respuesta al excesivo figurativismo de los impresionistas. También contra la pintura influida por actividades ajenas a ellas. Tuve contacto con ella en el año 1923-24 coincidiendo con una exposición de Picasso en París en la época del cubismo sintético. Picasso y Braque fueron representantes de esa escuela, también nombres como Gleizes, Léger, y otros ayudaron a que la pintura regresara a sus fuentes plásticas.

(...)

¿Qué piensa acerca de la pintura peruana?

Yo creo que en el arte no hay fronteras, no podría decir que la pintura peruana ha creado buenas y malas escuelas, simplemente hay buenos y malos pintores. La única fuente a la cual podríamos recurrir es el arte peruano comúnmente denominado artesano, especialmente los materos son los auténticos creadores. Concretamente en conclusión hago más las palabras de Pascoli, situando al quehacer pictórico a lo que él dice acerca de la poesía, sus palabras son: La poesía por el hecho de ser

(López Lenci, 1999:88-90). Bonet ha señalado el desconocimiento que se tiene sobre este singular representante de la vanguardia hispanoamericana. Participó en el *Almanaque de las Artes y las Letras para 1928*, en la *Gaceta Literaria* y en el suplemento de *La Verdad*. Escribió *España no existe* (Buenos Aires, 1921), *Química del Espíritu* (Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1923), prologada por Ramón Gómez de la Serna, y *Diario de mi sentimiento* (Buenos Aires, Talleres Gráficos Excelsior, 1937), con cubierta de Emilio Pettoruti, donde reiteró sus ataques al Ultraísmo (Bonet, 1995:334-335).

³¹⁹ Carlos Oquendo de Amat (Puno, 1905- Navacerrada, Madrid, 1936).- Poeta peruano de vanguardia. Residió en Madrid entre 1935 y 1936, donde estuvo en contacto con su compatriota, la narradora y periodista Rosa Arciniega (Bonet, 1995:454).

³²⁰ A pesar de que negó sus inicios ultraístas, el intelectual introdujo en Argentina esta tendencia en 1921 en la revista *Nosotros*, N° 151 con el artículo "Ultraísmo" (Bonet, 1996:43).

poesía sin ser poesía moral civil, patriótica o social, ayuda a la moralidad a la civilidad de la patria y a la sociedad (Gutiérrez, 1975:17).

Parece que el *Retrato decorativo* fue incluido en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1924, ya que fue reproducido en el catálogo, aunque se cita de manera errónea el nombre del pintor, *Carlos Guisppzasin* (Catálogo..., 1924). José Francés, cuando comenta la participación de los hispanoamericanos en su *Año Artístico* de 1923 y 1924, no menciona al pintor peruano³²¹. La ausencia de número del catálogo de la exposición fue recogida en una caricatura de *Informaciones en Ripios y caricaturas del certamen de Pinturas* por “Tartarin” y Dura

*¿No tiene número? ¡Es
Número de variedades!
Ramper, que arma alboroto
Tirando casas, después
de ocurrir un terremoto* (“Ripios y caricaturas”, 1924).

Según Javier Pérez Segura, fue muy poco el arte moderno que se mostró en la Exposición del 24, a excepción de Cristóbal Ruiz, Gutiérrez Solana y Vázquez Díaz. La exposición se centró en el naturalismo de temática regionalista, representada por Eugenio Hermoso, Cecilio Plá, Juan Cardona y José Cruz Herrera. También estuvo presente el Simbolismo tardío de Luis Masriera, Cristóbal Bou o Carlos Verge. Los géneros más distintivos fueron el retrato y la pintura de paisaje, representados por Santiago Rusiñol, Bernardino de Pantorba, Ernesto Riccio y Baldomero Gili Roig. El arte vasco tuvo una presencia dominante, con Gustavo de Maeztu y Ramón de Zubiaurre, al igual que el arte catalán, que contó con sesenta artistas, algunos de los más destacados fueron: Ricardo Canals, Domenec Carles, Joaquín Mir, Julio Moisés o Iu Pascual. Entre los renovadores estuvieron José Aguiar, Enrique Climent, Roberto Fernández Balbuena, Gregorio Prieto, Joaquín Vaquero, Rosario de Velasco, Santiago Pelegrín y Luis Berdejo Elipe, aunque prevalecía en todos ellos un arte figurativo.

Todos ellos se mantienen fiel a sus interpretaciones personales, dentro de la norma figurativa que dominaba en los certámenes oficiales, por lo que eran fácilmente

³²¹ Francés dice que participaron diecisiete artistas, dieciséis pintores y un escultor. Siete eran argentinos, dos colombianos, tres cubanos, dos portorriqueños y un guatemalteco. El crítico de arte sólo menciona por su nombre a los argentinos. Entre ellos estaban: Francisco Bernareggi, Tito Cittadini, Francisco Vidal, Ernesto Riccio, Enrique Cenac, Juan Alonso y Progreso Blat (Francés, 1924:287).

aceptados, alguno incluso muy bien aceptado, como testimonio de que el arte español se estaba renovando y que no lo hacía imitando vanguardias europeas como el cubismo, que eran vistas como excentricidades muy alejadas del verdadero oficio del pintor (Pérez Segura, 1997:168).

Al anonimato en el que se vio sumido Carlos Quizpez Asín en el catálogo de la Exposición Nacional del 24 hay que añadirle el airado comentario con el que César Moro (Alfredo Quizpez Asín) contestó a una carta de su hermano. Por esta respuesta, se sabe que el jurado rechazó la obra del pintor. Moro le advirtió del efecto dañino que la Academia podía producir en él y defendió la opción de París como lugar adecuado para que ambos desarrollaran su arte.

Yo por otra parte hace mucho tiempo que deseo salgas de España y te vengas a París. Donde pierdas de vista esa Academia que no solo no necesitas sino que de producir algún efecto en ti sería dañino. Me indigna lo que han hecho con tus cuadros si no supiera que allí es moneda corriente el que unos cuantos castrados se pongan a rechazar lo poco bueno que olfatean.

En España la estupidez y todos sus secuaces: cretinismo insolencia, tauromaquia, ordinariez son patrimonio legítimo de la nacionalidad que los ejerce ampliamente y oficialmente. Esperemos tiempos mejores, desde París te animaré a visitarme y entonces te sentirás libre dentro de un ambiente que es capaz de recibirnos a ti y a mí (Moro, 1924).

Entonces, ¿cuándo desarrolló Quizpez Asín las formas cubistas en su producción? Todo parece indicar que conoció el Cubismo a través del tamiz de la pintura ultraísta. A esta influencia se añadió la amistad que mantuvo con el dominicano Jaime Colson. Aunque según el propio pintor estuvo enterado del Cubismo en el año 25 (Freire, 1982), se puede pensar en unos años antes: en primer lugar, porque en su archivo se ha encontrado un retrato pintado a la manera cubista junto a las fotografías del vapor *Orita* que lo trajo a España en diciembre de 1921 (Fig.113). Es un intento poco serio todavía, que recuerda a lo que años atrás hizo Carlos Raygada y que presentó en *Variedades* de Lima.



Fig.113: Carlos Quizpez Asín,
Retrato cubista, (ACQA).

Por una carta firmada por Jaime Colson del 8 julio de 1925 y dirigida a Quizpez Asín, se sabe que se conocieron antes de su primer viaje a París, realizado entre agosto y septiembre de ese año. En dicha correspondencia, el pintor dominicano, que residía en París, le decía que no haber podido prestarle dinero no era motivo para no escribirle. En ella le daba indicaciones al peruano sobre el alojamiento y el coste de la comida y la ropa en esta ciudad; al parecer respondía una carta del peruano. Le sugería que consiguiera una mujer (haciendo referencia a su compañera, la pintora japonesa Toyo Kurimoto³²²) que le cocinara y compartiera el mismo cuarto. También le preguntaba sobre la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) y le comentaba el entusiasmo de Juan de la Encina por lo que se llamó la *Nueva Academia*.

Desafortunadamente no se tiene noticia de la respuesta del peruano, pero sí se entienden las expectativas que había generado el SAI, incluso para un pintor latinoamericano que residía en París. La importancia de esta exposición para el contexto español puede ser evaluada por los ataques que obtuvo de la prensa conservadora, que emprendió una campaña de desprestigio hacia la muestra y sus expositores.

Para muchos autores afines al arte oficial y a la tradición decimonónica, los ibéricos no eran sino un grupo de farsantes de lo nuevo, de charlatanes de un arte que para ellos era una descarada tomadura de pelo, solo superada por la afirmación de que ese arte tenía fundamentos teóricos sólidos (...) Termina así la que, con toda seguridad, constituye la primera campaña sistemática contra el arte nuevo en Madrid y en España. La mayor prueba del peligro inminente y real que suponía la certera llegada del arte

³²² Toyo Kurimoto era una artista japonesa nacida en Utsunomiya (Tochigi), aldea cercana a Tokyo. Era hija del célebre samurai, poeta y pintor Yoshitaka Kurimoto y de Tey. En sus estudios conoció la caligrafía china y japonesa y las artes decorativas de su país. Ella se había casado con Colson en Barcelona, y vivía en París como pensionada por el gobierno japonés (Ramón, 2003:65).

moderno a Madrid les obligó a utilizar la opinión pública para realizar un ataque que convenciera al público de que era preciso abortar ese engendro de arte que era producto de farsantes e individuos ignorantes y manipulados sobre todo, los jóvenes artistas (Pérez Segura, 1997:216-219).

La exposición del SAI debió de confirmar a Quizpez Asín el camino recorrido hasta entonces en su conocimiento del arte moderno, o mejor dicho, lo que se entendía por moderno en los años veinte. Hay un punto central para definir el acercamiento del peruano al cubismo; Colson dijo: *De Picasso también vi algo en la exposición de que te hablo pero de este pájaro hablaremos cuando tu estés aquí* (Colson, 1925). El pintor dominicano, después de estar en Barcelona y estudiar en la Escuela de La Lonja de la ciudad condal, viajó a Madrid³²³ y, aunque se dice que estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (Ramón, 2003:60-61), no hemos encontrado su nombre en el cuaderno de registro de matrícula de la Academia. Es probable que asistiera a las clases como alumno libre, así pudo coincidir entre los años 1921 y 1922 con Salvador Dalí³²⁴, Maruja Mallo, Fernando Briones y el escultor Antonio de la Cruz Collado. El dominicano participó en el Salón de Otoño de Madrid de 1923 (Ramón, 2008:22) y planeaba concurrir al Salón Nacional de 1924, pero por la falta de recursos para hacer una obra determinó un cambio de plan y marchó hacia Barcelona. En dicho año tuvo lugar el incidente del préstamo de dinero al pintor peruano, que no llegó a realizarse.

Al parecer estuvo poco tiempo en Barcelona, ya que en 1924 Colson se encontraba en París, donde conoció el Cubismo a través del poeta y diplomático Tomás Hernández Franco³²⁵ (Ramón, 2005:341-343). Quizpez Asín y Jaime Colson se

³²³ En Madrid, Colson vivió en una pensión propiedad del capitán de navío José Peña, hermano del famoso actor Juan Peña. Era una habitación muy pequeña sin luz, lo que le impedía trabajar en sus pinturas en casa (Ramón, 2003:61).

³²⁴ Salvador Dalí fue integrante de la conocida como generación del 27, a la que pertenecieron también Jorge Guillén, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Buñuel, Gerardo Diego y Luis Cernuda. Para entender los vínculos de este grupo con la plástica, consultar: (Soria Olmedo, 2009).

³²⁵ Ricardo Ramón señala la fuerte impresión que le causó al pintor dominicano el Cubismo, incluso hasta el punto de dejarlo por un tiempo sin la posibilidad de pintar. La deconstrucción cubista contradecía las enseñanzas académicas de Colson. Sin embargo, no existen obras en 1924 que indiquen su filiación a la pintura cubista, sólo menciona *Paisaje del Sena* (1924) de formas expresionistas e impresionistas (Ramón, 2003:63-64). Ricardo Ramón se basa en el artículo escrito por María Ugarte en 1950: *En 1924 fue a París. Allí se encontró con el cubismo y la reacción del joven de Puerto de Plata fue la de renuncia. Colson estaba perplejo anonadado, si ellos- los cubistas tenían razón, él había perdido su tiempo. Y durante varios meses permaneció absorto, inmóvil, sin que una pincelada saliera de sus manos. Empezó a cultivar las artes decorativas, abandonando, momentáneamente el arte puro. (...) Pero llega Tomás Hernández Franco a París y le impulsa a seguir las nuevas corrientes, y con el aliento y la audacia que hasta entonces le faltaban, Jaime Colson se mete de lleno en el cubismo. Hernández Franco escribe: El*

conocieron en Madrid entre 1922 y 1924 y mantuvieron una estrecha amistad: el peruano llegó a visitarlo en Barcelona antes de que Colson se fuera a París. Llama la atención la reutilización del *Retrato decorativo* (1923) en *Pueblo Madrid*, para el que el pintor peruano retiró las partes modernistas y decorativas presentes en la primera versión y se restringió a un paisaje de claras formas geométricas, la única parte del original que conservó.

En este período Quizpez Asín realizó *Anita (La niña de las naranjas)*, llamado también *La niña de la fruta*. El pintor colocó al personaje principal de manera frontal y de espaldas, partido por una línea vertical. Empleó el relieve y la geometrización en el fondo que rodeaba a la figura, no exenta de motivos reconocibles como una mano o una flor. Se trata de un retrato postcubista donde los elementos ensamblados actúan como elementos decorativos, según expresó el pintor en una entrevista (López Merino, 1927a). La modelo, Anita Pallarés Guisasola, natural de Gijón, era compañera del pintor y estudiante de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Este cuadro tuvo tres versiones: un boceto para una ilustración periódica; un repujado en cuero realizado en sus clases de grabado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y la versión al óleo realizada en París y fechada en 1925. La obra constituye una respuesta al encuentro con el pintor dominicano Jaime Colson, cuyas obras seguían propuestas cubistas en ese momento. También hay que añadir *El detective* (1926), ilustración para un libro de A. Conan Doyle. Estas dos obras son los principales ejemplos de su filiación cubista, en los que llega casi a desestructurar la imagen, algo poco común en la mayoría de sus obras.

Se advierte un interés por las formas cubistas en *Madrid viejo, calle de Lavapiés*³²⁶ (1924), lugar donde residió, y en *Desde mi cuarto en Madrid-calle de Santa*

hombre que había perdido su eje y él ilustra la obra con un sentido totalmente cubistizante(sic). *El primer paso estaba dado rectificó con valor todas las nociones que había aprendido y comenzó de nuevo, con ímpetu sí, pero observando siempre muy de cerca de los maestros: Picasso, Juan Gris, Braque* (Ugarte, 1950b:11). Sin embargo, las fotos tomadas en su habitación en la Rue du Sommerard en el Barrio Latino junto a Toyo Kurimoto, César Moro y Carlos Quizpez Asín indican su incursión en el Cubismo desde 1925. Una foto muestra un dibujo preparatorio para un óleo con formas geométricas, similares a *Japonesa* (1926), *Sin título* (1926), *Ritmos* (1927) y *Desnudo cubista* (1927) realizados en años posteriores.

³²⁶ En el Museo de Arte de Lima se conserva el boceto a lápiz del cuadro, donde el pintor escribió: *Madrid viejo XXIV*. Además, en la misma institución hay un dibujo de edificios de Madrid.

Teresa (1924)³²⁷. En ambas queda constancia de su predilección por los edificios de formas rectangulares y un acabado esquemático (Fig.114)³²⁸. El hecho de conocer a Colson le permitió al peruano integrarse en la escena contemporánea de París. El dominicano hizo una interesante reflexión sobre el arte de París, en una carta dirigida al artista peruano, ansioso por un arte moderno nuevo.

La vida artística en París es muy interesante, aunque a mí en realidad me interesa poco, hay muchas inquietudes, se busca (sic) y, no hay duda de que se ha encontrado algo, algo que perdurará. El otro día por una feliz casualidad tropecé con una exposición de veinticinco pintores franceses modernos y aquí pude apreciar por primera vez lo que es el arte moderno de París; y digo de París porque el arte moderno más que francés o español es parisién; a esta maravillosa ciudad le cabe la gloria de haber inventado este arte nuevo que es tan pequeño como gentil y travieso (Colson, 1925)³²⁹.



Fig.114: Carlos Quizpez Asín, *Madrid viejo, calle de Lavapiés* (c.1924), óleo sobre lienzo, 45 x 29 cm, col. part.

³²⁷ Se conserva el boceto a lápiz del cuadro en el Museo de Arte de Lima. En el reverso, el pintor dibujó tres personajes de trazos modernistas y escribió: *Madrid de noche-tarde esquina de Santa Teresa y... (ininteligible) desde mi balcón.*

³²⁸ Se trata de la misma representación, esta vez sin nubes, de *Calle de Lavapiés*. Aunque en el libro sobre el artista de Jorge Bernuy se date en 1926, todo parece indicar que pertenece a la misma época del primero. Es un análisis del espacio de la ciudad a través de las formas geométricas de los edificios. Otra versión de la misma composición es *Desde mi ventana* (1924).

³²⁹ Hacia 1950, Colson, a su regreso a Santo Domingo, había cambiado de opinión. Consideraba que el arte español era más significativo que el francés y que constituía una referencia para los pintores latinoamericanos: *París se acabó. En doce años, alejado de las inquietudes culturales y artísticas, no han hecho nada; no revela nada. Las corrientes que predominan son las anteriores a la guerra. El sartrismo es un natimuerto, fracasó antes de venir al mundo; No hay allí un movimiento realmente artístico, sino el caos. El existencialismo no puede arraigar porque viene la época del ente metafísico que es la nuestra, la del hombre de hoy. París no hace sino revisar valores al favor de España. Está agonizando, pero en los estertores de la muerte tiene que volver los ojos hacia nombres hispanos: Picasso, J. Gris, Mariano González, Mateo Hernández, Pedro Flores, Domínguez, Clavé (...). ¿Qué sería de Francia de este medio siglo francés sin Picasso? Todos los ismos, todas las corrientes artísticas, (llame)se como se llamen, son Picasso. Cincuenta años de pintura en Francia se resumen en un nombre: Picasso y es que desde Manet hasta Picasso la pintura francesa ha estado condicionada por España. Sin Goya, Manet no hubiera pintado como pintó. Sin Picasso, todos los pintores contemporáneos franceses no hubieran sido jamás lo que fueron o son. Por ello, nuestros estudiantes no deben volver los ojos a Francia sino a España; no deben aprender en París, sino ir a beber la fuente directa en el ambiente en que se origina. Todos los problemas hay que resolverlos con el hispanismo. Debe, eso sí, estudiarse la cultura francesa, pero cuidarse bien de no afrancesarse (Ugarte, 1950a:11).*

En París, el pintor peruano se reencontró con su hermano, César Moro, al que retrató dos veces. En un dibujo lo representó de perfil³³⁰; se tiene noticia del otro retrato por una fotografía donde se ve a Carlos pintando de nuevo a Moro, esta vez al óleo. Ambas obras corresponden a su estancia en la Ciudad de la Luz.

VII.1.D.-Estudios en la Escuela de Bellas de San Fernando de Madrid 1923-1926

En varios artículos de prensa referentes al artista se menciona que sus estudios en Madrid fueron subvencionados por el Gobierno español³³¹. Sin embargo, cuando emprendió viaje no tenía beca, sino que la gestionó su madre posteriormente desde Lima durante 1922³³², ya que el Gobierno peruano tenía que presentar al becario ante el español para que éste se la concediera. El 1 de marzo de 1923 el Gobierno español le concedió la beca al pintor para estudiar en la Academia de San Fernando. Ya en julio del mismo año había superado las pruebas³³³ que, de acuerdo con el reglamento de la

³³⁰ Este dibujo, donde escribe *César Moro* y firma como *Carlos París XXV*, se conserva en Tenerife Espacio de las Artes (TEA).

³³¹ En *Varietades*, el año de su partida se dice que Quizpez Asín y Silva Santisteban van a Madrid a ocupar la beca de bellas artes de pintura y música concedida por el Gobierno español a los sudamericanos ("A los dominios del arte", 1921).

³³² La beca a la que aspiraba el pintor peruano era la que había tenido el músico Alfonso de Silva. El 9 de octubre de 1922 se preguntan si el becario De Silva había terminado sus estudios (Salomón, 1922a). El 14 de octubre, Swayne pedía al embajador peruano en Inglaterra los billetes para De Silva viajara al puerto del Callao, al haber terminado sus estudios (Swayne Mendoza, 1922a), y el 16 de octubre del mismo año, la legación peruana de Madrid reiteraba el pedido a su homólogo de Londres (Salomón, 1922b). En noviembre se preguntó a la legación peruana en Madrid si se mantenía la beca que había obtenido De Silva (Elguera, 1922). El 15 de noviembre la respuesta es afirmativa (Swayne Mendoza, 1922b). Swayne Mendoza refiere que la beca de Alfonso de Silva fue otorgada a Antonio Ayllón Pastor (Swayne Mendoza, 1923a). Por la carta del 15 de diciembre de 1922 del abuelo del pintor, se sabe que el Ministro de Instrucción, Ego Aguirre, concedió la beca a otra persona. Le informa que la madre del pintor conversó personalmente con el presidente Augusto B. Leguía y que éste resolvería la concesión a su favor en ocho días. Finalmente, el 21 de febrero de 1923 se informa que la beca que había disfrutado De Silva le era concedida a Quizpez Asín (Swayne Mendoza, 1923b). Por la carta de Rosalba a Quizpez Asín del 14 de marzo de 1923, le comunica que su beca es de 190 pesetas. Además le dice que ha pasado penurias junto con su madre para conseguirla. Aduce que no puede mandar dinero por tener que encargarse de los gastos de sus hermanos, Pepe y Jesús (Rosalba, 1923). El 28 de abril de 1923 se transcribe la resolución suprema, donde se informa que el Gobierno español le ha concedido la beca a Quizpez Asín (Swayne Mendoza, 1923c).

³³³ Por una carta de su abuelo, José María Más, a Quizpez Asín del 18 de julio de 1923, se sabe que el pintor superó sus pruebas y exámenes finales.

escuela, se les exigía a los ingresantes para empezar sus estudios³³⁴. Para matricularse como alumno oficial, los requisitos eran:

(...) someterse a un examen comprensivo de las siguientes materias 1- Dibujar de tamaño académico una estatua al claro-oscuro, en diez días y a tres horas diarias; 2- Contestar a una pregunta de geografía general y otra de historia general y de España y resolver en la pizarra un tema de geometría elemental.

Las referidas preguntas y temas se sacarán a la suerte, una para cada examinado, de los programas de dichas materias que redactará el claustro, imprimirá y tendrá a la disposición de todos los que soliciten ser examinados. El ejercicio de dibujo será calificado por un tribunal de tres profesores de las clases prácticas; y dos de geografía, historia y geometría por otro tribunal formado por tres profesores de las clases teóricas. En estos dos exámenes habrá la calificación de aprobado o suspenso (Reglamento..., 1922:16).

En efecto, el Gobierno español había emprendido un proyecto para restablecer los vínculos entre España y Latinoamérica a través de la concesión de becas a estudiantes latinoamericanos. El propio Blay, director de San Fernando, fue vocal de la junta para el fomento de las Relaciones Artísticas Hispano-Americanas³³⁵ junto a destacados intelectuales españoles³³⁶. La institución que dirigió no estuvo al margen de esta política; por ello, dentro del proyecto del reglamento de la escuela, se indicaba que los portugueses, hispanoamericanos, brasileños y filipinos serían considerados como españoles a todos los efectos, mientras que los demás extranjeros no tendrían derecho a los premios en metálico y pensiones³³⁷ (Reglamento..., 1922:28). Estas becas propiciaron el ingreso en la Academia de San Fernando de varios latinoamericanos, que serían compañeros de clase de Quizpez Asín. Entre ellos estuvieron el hondureño Maximiliano Euceda Ramírez³³⁸, los colombianos Ricardo Gómez Campusano y

³³⁴ El 20 de marzo de 1923, Miguel Blay, director de la Academia de San Fernando, escribe a Quizpez Asín para informarle que la dirección había acordado conceder un año de plazo desde la fecha en que fueron nombrados los alumnos americanos becados para aprobar los ejercicios de ingresos y poder matricularse en esa escuela, entendiéndose que transcurrido dicho plazo quedaría anulada la concesión de la beca en caso de no superarlos (ACQA).

³³⁵ Carta del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes a Miguel Blay, (Ministro..., 1920).

³³⁶ Conformaban la Junta: Joaquín Sorolla, Enrique Martínez Cubells, Fernando Álvarez Sotomayor, José López Mezquita, Julio Romero de Torres, Vicente Lambérez, Antonio Palacios, Mariano Benlliure, Miguel Blay, Emilia Pardo Bazán, Mateo Inurria, Ramón Pérez de Ayala, Tomás Bretón, Salvador Falla, Enrique Fernández Arbós, Rafael Doménech, Serafín Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, Jacinto Benavente, Fernando Díaz de Mendoza y Emilio Thuillier ("Las Relaciones...", 1920:4).

³³⁷ Así lo corroboraba el crítico José Francés cuando, al referirse a la Nacional del año 1924, decía que la Escuela Especial de San Fernando admitió a los hispanoamericanos con los mismos derechos que los españoles para optar a todos los premios convocados (Francés, 1924:286).

³³⁸ La información de los becarios hispanoamericanos fue consignada en un folio escrito a mano atribuido al director de la Academia de San Fernando, Miguel Blay. Asignación de la beca el 19 de octubre de 1921, matriculado en los cursos 1922-23 y 1923-24 (Blay, 1923-24).

Domingo Moreno Otero³³⁹, el mexicano Enrique Asad y Lara³⁴⁰, el chileno Camilo Mori Serrano³⁴¹, el guatemalteco Humberto A. Garavito³⁴², el ecuatoriano Alberto Coloma Silva³⁴³ y el boliviano Cecilio Guzmán³⁴⁴.

Quizpez Asín empezó sus estudios en el curso 1923-24 en las siguientes asignaturas: Perspectiva, Anatomía³⁴⁵, Enseñanza general del modelado, Historia del arte en la Edad Antigua y Media y Dibujo de estatua³⁴⁶. Ese año se produjo una polémica en torno a la oposición convocada para la plaza de Pintura al aire libre, que había quedado vacante tras el fallecimiento de Joaquín Sorolla. El pintor Daniel Vázquez Díaz intentó postular al puesto. A pesar de contar con el apoyo del alumnado de la escuela y de críticos de arte tan respetables como Juan de la Encina (seudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal) y Francisco Alcántara, la oposición se declaró desierta. Vázquez Díaz representaba el ingreso a la modernidad de la Academia de San Fernando, por lo menos ése era el sentir de los alumnos, especialmente de dos latinoamericanos que firmaron una carta con los seudónimos de Pablo Zelaya Sierra y H. Jacavirts:

Hemos venido de América buscando en la madre patria luz para nuestra educación en arte; pero convencido desde hace tres años de que en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando no hay lo que con tanta ilusión anhelábamos, hemos ido dejando pasar el tiempo, estudiando con nuestro esfuerzo personal, con la esperanza de que algún día se renovarían los ideales de dicho centro.

Hemos seguido el interés creciente de las oposiciones a la cátedra de Pintura al aire libre, en que creíamos se decidiría el porvenir de la Escuela, pero el fallo absurdo de un jurado medroso ha anulado todos los anhelos de una juventud que tiene ansia de ideales y de una estética moderna (Alcántara, 1923:4).

³³⁹ Estuvieron matriculados en el curso 1922-23 y 1923-24(Blay, 1923-24).

³⁴⁰ Matriculado en 1922-23 y 1923-24(Blay, 1923-24).

³⁴¹ No llegó a matricularse: aunque estaba nombrado el 31 de mayo de 1922, cesó en la nómina en marzo de 1923(Blay, 1923-24).

³⁴² Aprobó los ejercicios de ingreso en 1923, pero renunció a la beca el 26 de octubre de 1923.

³⁴³ Matriculado en 1922-23 y 1923-24(Blay, 1923-24).

³⁴⁴ Se le concedió la beca el 20 de septiembre de 1923, pero no hizo el examen de ingreso (Blay, 1923-24).

³⁴⁵ Dalí contaba que le prestó un volumen monográfico de la obra de Georges Braque a su profesor de anatomía, Luis Menéndez, cuando nadie en Madrid ni en la Academia de Bellas Artes de San Fernando comprendía el Cubismo. Al día siguiente el profesor le devolvió el libro y discutió con Dalí sobre el significado de este movimiento, las respuestas del joven pintor lograron obtener la admiración de su maestro. Éste comentó la originalidad de sus ideas estéticas a los demás profesores. Según Dalí, desde entonces todos lo consideraron como un ser sobrenatural (Decharnes y Gilles Néret, 1994:64-66).

³⁴⁶ El pintor peruano coincide en sus clases con los españoles Emilio Alandré del Perojo y Alfonso Ponce de León, el cubano Gumersindo Barea García y el guatemalteco Humberto Garavito (Registro de Matriculas..., 1922-1940).

Se sabe que Humberto A. Garavito y Camilo Mori renunciaron a sus becas y que probablemente estuvieron relacionados con las protestas, al igual que Salvador Dalí³⁴⁷, que fue expulsado, aunque luego cambiarían su castigo haciéndole repetir el ciclo académico³⁴⁸. La visibilidad del joven Dalí hizo que el pintor peruano le hiciera un boceto firmado en este año, que reelaboraría en dos retratos. El propio Quizpez Asín cuenta en una entrevista el interés que despertó el pintor en su época de estudiante:

Sin embargo una vez me invitó a su departamento para que viera sus trabajos, cosa rara en él porque era un alumno que no le hablaba a los demás, ni daba los buenos días a nadie al entrar a la sala; siempre vivía como si fuera un ser extraterrestre como que era demasiado grande para los demás. Era un hombre que pensaba que todo el mundo estaba pendiente de él; había mañanas que entraba a las salas y no se dignaba de mirar a nadie y yo sí lo observaba mucho; pero quizá lo observaba mucho porque me gustaba su tipo: parecía un marino de cara muy bien hecha y se vestía como bohemio (Y muestra el retrato que le hizo donde Dalí está sin bigotes); paraba siempre bien limpio con buenas camisas y usaba las bohinas (sic) hechas en casa. Salvador vivía en la residencia de estudiantes que entonces no era la actual de la ciudad universitaria, sino una residencia de estudiantes, muy elegante y era el único alumno de San Fernando que podía vivir ahí (...) El apunte que le hice me salió tan parecido que fue al estudio y le hice el retrato que ve usted (Chumbiauca, 1981:9).

Se desconoce el paradero del primer retrato de Dalí, que mantenía claras similitudes con el dibujo, fechado en 1923 (Fig.115). Esta obra mostraba a un Dalí de rostro andrógino, labios salientes y ojos rasgados, y un jarrón con pinceles³⁴⁹ (Fig.116). La otra versión, que fue expuesta en la muestra del Ateneo de Madrid de 1925³⁵⁰, representaba a un Dalí (Fig.117) con un rostro distinto al de la primera versión, *sin bigotes*, como se mencionaba en la entrevista, y sin jarrón.

³⁴⁷ En una carta dirigida al pintor Josep Rigol i Fornaguera, Dalí explicaba el incidente y expresaba su admiración por la obra de Vázquez Díaz (Ramos i Serra, 2011:14).

³⁴⁸ Existe en el archivo de la Academia de San Fernando una carta del padre de Salvador Dalí en la que afirma que considera justa la protesta de los estudiantes y el comportamiento de su hijo (Dalí, 1923a). Sin embargo, dice que su hijo será un buen estudiante durante ese ciclo académico. En otro documento, el joven pintor Salvador Dalí protesta por el resultado de su juicio, considerándolo injusto por el procedimiento seguido (Dalí, 1923b).

³⁴⁹ Conocemos esta versión del retrato de Dalí a través de una fotografía del archivo del pintor, tomada en su viaje a los Estados Unidos entre 1928 y 1936. El pintor aparece en la foto y al fondo se puede ver el retrato.

³⁵⁰ Este retrato de Dalí fue reproducido en un artículo de *Mundial* que da cuenta de la exposición (López Merino, 1926).



Fig.115: Carlos Quizpez Asín, dibujo del *Retrato de Salvador Dalí* (1923), lápiz sobre papel, 10,4 x 8,3 cm, col. part.



Fig.116: Carlos Quizpez Asín, fotografía del *Retrato de Salvador Dalí*, (ACQA).



Fig.117: Carlos Quizpez Asín, *Retrato de Savador Dalí* (1924), óleo sobre lienzo, 111 x 76 cm, col. part.

En el año académico 1924-25 cursó las siguientes asignaturas: Estudios preparatorios de colorido³⁵¹, Historia del arte en las edades moderna y contemporánea, Dibujo del natural en reposo y Grabado calcográfico. Se matriculó en el taller de Cecilio Plá, donde aprendió la técnica del blanco directo de la tela sin utilizar el tubo de pintura, al igual que hacían los pintores renacentistas.

Posteriormente adoptaría esta técnica en sus murales. En ese año coincidió en todas las materias con Salvador Dalí, Francisco Maura y Salas, José Rigol i Fornaguera y Alfonso Ponce de León³⁵². En las tres primeras, estudió también con Emilio Alandrén del Perojo³⁵³, el boliviano Cecilio Guzmán y Rojas y el argentino Rodolfo Martínez Avalo (Registro de Matriculas..., 1922-1940). Dalí repitió el segundo curso como castigo por participar en las protestas a favor de Vázquez Díaz. En el taller de Plá, Quizpez Asín tuvo la oportunidad de compartir clase con el pintor catalán. Del artista español dijo:

Dalí se sentía muy superior y pedante, en una oportunidad entró al taller donde nos encontrábamos un grupo de alumnos. En el taller se encontraba un retrato suyo que yo le había hecho. Pues lo veía con frecuencia. Sin tomarlo en serio, al verlo dijo: No está mal y salió (Bernuy, 1980).

³⁵¹ Pla fue su profesor de colorido durante el segundo año.

³⁵² Alfonso Ponce de León (Málaga, 1906 –Madrid, 1936).- Pintor vinculado al realismo mágico español e influenciado por la Metafísica y el Surrealismo. Bonet, en su *Diccionario*, se equivocó al fechar su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1926. De acuerdo con el registro de matrícula ocurrió tres años antes. Inició sus actividades en los Salones de Artistas Independientes del *Heraldo de Madrid* con las obras *Puestos de Verbena*, *La primera multa* y *De Andalucía*. Pasó seis meses en París, donde conoció a Picasso. Hizo las cubiertas de *Cazador en el alba* de Ayala y *El terror en América* de González-Ruano. Participó en la Exposición de Arquitectura y de Pinturas Modernas de San Sebastián, donde expuso *La juventud de Greta Garbo* y *Naturaleza medio muerta*. En 1931 decoró con un panel titulado *El sueño* el vestíbulo del Cine Teatro Fígaro de Madrid. Rodó la película *Los niños* e hizo la cubierta de *Marcha atrás* de Samuel Ros. Fue firmante del manifiesto del SAI en 1931 y miembro del comité de redacción de la revista *Arte*. Participó en las exposiciones del SAI en Copenhague (1932) y Berlín (1933). En 1932 pintó *El filatélico enamorado*, que fue expuesto en la Nacional de ese año. En 1934 presentó *Sueños de niños* y en la Nacional de 1936 un *Autorretrato*. Colaboró en La Barraca, donde realizó los figurines de *La guardia cuidadosa* de Cervantes (1932) y *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (1933), esta última en conjunto con José Caballero. Fue actor de la película *Falso noticiario* (1933) de Edgar Neville. Socio de ADLAN, en 1935 presentó una individual en el Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción de Madrid. Westerdahl le dedicó un artículo en *Gaceta de Arte*. Fue Militante de Falange española, realizó el emblema del SEU y algunos carteles. En la revista *Arriba* publicó dibujos. Fue fusilado en el Madrid republicano junto con otros miembros de su familia un mes después del comienzo de la guerra civil. (Bonet, 1995:490-491).

³⁵³ Alandrén, al formarse como escultor, cursó Modelado de Estatuas (Registro de Matriculas..., 1922-1940).

Dalí no fue el único pintor español vinculado con el peruano; una carta del escultor mexicano Guillermo Ruiz da cuenta de su amistad con Alfonso Ponce de León cuando dice *Ponce de León y yo te recordamos con mucho cariño* (Ruiz, 1929)³⁵⁴. Además Quizpez Asín, en una carta enviada a su sastre español, Javier Lancheres, señala que *Al más íntimo de mis amigos en el Escuela, Alfonso Ponce de León sé que le fusilaron* (Quizpez Asín, 1949).

En el archivo del pintor se conservan fotos con Ponce de León³⁵⁵; una de ellas los retrata en la puerta de la Academia de San Fernando: aunque al peruano se le ve de perfil, extiende la mano hacia el pintor español, que posa de manera frontal³⁵⁶. Ponce de León cursó las mismas asignaturas que el pintor peruano durante sus primeros tres años en la Academia de San Fernando, como se puede comprobar en el archivo de la Academia³⁵⁷. Debido a las escasas obras pictóricas de los años veinte que se conocen de Ponce de León, es difícil establecer vínculos estilísticos o técnicos con el peruano. Algunas obras del pintor español delatan su acercamiento al Cubismo, pues en ellas se observa un gusto por la geometría de los edificios, como *Arquitectura Urbana (Portería)*, de 1929, y el mural de la Sociedad Portland Valdearribas. Esta propuesta coincide con la que hemos podido ver en *Madrid viejo, calle de Lavapiés* (1924), *Desde mi cuarto en Madrid, calle de Santa Teresa* (c.1924) y la segunda versión de *Madrid viejo, calle de Lavapiés* (1926) de Quizpez Asín.

A finales de la segunda década del siglo XX, la obra de Ponce de León se desarrolla en el estilo del realismo mágico español³⁵⁸, que había sido definido a partir

³⁵⁴ En carta de Guillermo Rello desde México a Quizpez Asín, le dice que todos los amigos de Madrid de los años veinte se encuentran en el país azteca, y recuerda a su amigo Ponce de León, que *cayó en la estupidez de aquella lucha de pesadilla* (Rello, 1942).

³⁵⁵ Existen dos fotos en el archivo de Quizpez Asín donde Ponce de León aparece junto al peruano y sus compañeros de la Academia de San Fernando. Además el pintor malagueño está presente en la comida que la Federación de Estudiantes Hispanoamericanos dio en honor del escultor mexicano Guillermo Ruiz y Carlos Quizpez Asín por el éxito obtenido en la muestra realizada en el Ateneo de Madrid; así lo muestra una fotografía (ACQA).

³⁵⁶ En el dorso de la foto aparece la siguiente inscripción realizada por Quizpez Asín: *Madrid, 1926, Alfonso Ponce de León y yo en el Puerta de San Fernando. Esta foto más que mía es de la calle de Alcalá, yo estoy en la puerta de la escuela y casi no se me ve, saludando al amigo al que ahora estoy haciendo un retrato. Para que le sea más fácil encontrarme pongo una X.*

³⁵⁷ Ambos pintores coinciden en las mismas materias durante el ciclo académico 1923-1924, 1924-1925 y 1925-1926 (Registro de Matriculas..., 1922-1940).

³⁵⁸ Ejemplo de ello son *Velador chino*, *Puestos y Bodegón de un frutero* y un *Papel*, pinturas de 1929.

de la publicación de Franz Roh, *Nach-Expressionismus–Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925, versión alemana), libro que fue traducido al español como *Realismo Mágico-Post-expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente* (1927) por Francisco Vela para la Biblioteca de la *Revista de Occidente* (Carmona, 2001:149). En esta tendencia es donde mejor puede encuadrarse su obra, con cuadros como *El Accidente* (1936). Sin embargo, Quizpez Asín no se adscribió al realismo mágico español, sino que, un año después de regresar a su país (1927), incorporó el *Indigenismo* a su propio lenguaje artístico.

Según Rafael Inglada, pertenecieron al círculo de amistades de Ponce de León el escultor Emilio Aladrén³⁵⁹, Luis Buñuel, Federico García Lorca, Maruja Mallo y su hermano Cristino, José Moreno Villa, Margarita Manso y Francisco Maura, a cuyo estudio acudía a pintar. En estos años Ponce de León frecuentó las tertulias de la Granja de Henar en la calle Alcalá, junto a los pintores Enrique Climent y Santiago Ontañón y los escritores Román Escohotado y Miguel Pérez Ferrero (Inglada, 2001:37-38). La amistad cercana y comprobada entre el pintor de Málaga y el pintor peruano³⁶⁰ permite suponer que realmente Quizpez Asín conoció a todos los mencionados anteriormente, incluso pudo establecer amistad con alguno de ellos. Es el caso del pintor español Francisco Maura y Sala, que aparece en una fotografía tomada en 1924 en el Guadarrama; en otra fotografía de la misma época Quizpez Asín posa con el pintor español José Rigol i Fornaguera³⁶¹. Ambos pintores procedían de zonas cataloparlantes: Maura era de las Islas Baleares y Rigol i Fornaguera de Terrassa. El pintor peruano dijo

³⁵⁹ Tenía un estudio cerca de la casa del pintor de Málaga.

³⁶⁰ En el archivo de Quizpez Asín existe un dibujo que es un autorretrato de cuerpo entero de perfil de Alfonso Ponce de León y que está firmado.

³⁶¹ José Rigol i Fornaguera (1897-1986) inició su formación en el Colegio Egarense que dirigía Francesc d' Assís Abad i Moltó. Destacó en dibujo y sus padres, para potenciar sus habilidades, lo pusieron bajo la tutela de Tomàs Viver a los quince años. Por indicación de éste, pasó a estudiar en la Escuela de Artes y Oficios, donde asistió a las clases de Pere Viver, que lo puso como aprendiz en su taller de pintura decorativa, del que luego sería socio. Rigol i Fornaguera, por consejo de Tomàs Viver y de Frederic Trullàs, decidió realizar estudios superiores. El pintor quería obtener el título de profesor de dibujo y pintura y se matriculó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. El ayuntamiento de Terrassa le concedió una pensión, a condición que demostrara sus progresos. En el año 1922 ingresó en la Academia de San Fernando, donde coincidió con Salvador Dalí, del que fue amigo. Así, Rigol i Fornaguera pudo frecuentar la Residencia de estudiantes y ser amigo de varios conocidos de Dalí, como Federico García Lorca, Luis Buñuel, Eugenio d'Ors y Manuel de Falla. Su estancia en Madrid fue de cinco años; después de finalizar sus estudios en 1927 y de pasar una temporada en el extranjero, regresó a Terrassa en 1928 (Ramos i Serra, 2011:6-10).

que a pesar de tener amigos catalanes, Dalí no llegó a ser su amigo³⁶². La amistad de Maura con Quizpez Así puede estar relacionada con el primer mural realizado por el pintor en el dormitorio de una casa en la sierra del Guadarrama, *La Mañana* (López Merino, 1927a).

En 1924 envió algunas ilustraciones para *Mundial*³⁶³ y *El Comercio* de Lima³⁶⁴. Muchas de ellas estaban claramente vinculadas con el Modernismo y Simbolismo, tendencias a las que accedió por su contacto con las revistas internacionales y que influyeron en la estilización de sus figuras, la línea sinuosa y la simplificación de sus imágenes. En el curso académico 1925-26 se matriculó en: Colorido y composición³⁶⁵, Teoría de las bellas artes, Estudio de las formas arquitectónicas, Dibujo del natural en movimiento³⁶⁶, Grabado calcográfico y Dibujo científico³⁶⁷. Coincidió en todas las materias con el catalán José Rigol i Fornaguera³⁶⁸ y el cubano Luis Cid Peyron. Las cuatro primeras las cursó con el boliviano Cecilio Guzmán y Rojas, el cubano Gumersindo Barea y García, el argentino Rodolfo Martínez y el español Alfonso Ponce de León³⁶⁹.

El retrato decorativo (1922) y el *Retrato de Dalí* (1923 y 1924) son ejemplos de la obra realizada por Quizpez Así entre 1921 y 1924, cuando desarrolla la cuarta vertiente del arte peruano. Era una propuesta alejada de la temática nacionalista, inscrita en los aspectos formales de la obra de arte. Con su vinculación con el Ultraísmo y otras

³⁶² Bueno, *Dalí se dirigió a mí, cosa rarísima, porque a los demás no les hablaba nunca y posiblemente se dirigió a mí porque era peruano, quién sabe ¿no? Porque después he tenido muy buenos amigos paisanos de él y con ellos iba a Guadarrama y sin embargo Dalí nunca dijo vamos a Guadarrama* (Chumbiauca, 1981:9).

³⁶³ “Un peruano es el mejor bailarín de España” por Clodo Aldo: el retrato al carbón de Gerardo Carrillo es la primera ilustración del pintor a la obra de Clodo Aldo (López Merino, 1924a). “Corresponsal de *Mundial* El Kursaal”, dibujos de Quizpez Así (López Merino, 1924c).

³⁶⁴ En una entrevista, Quizpez Así recuerda que hizo algunos dibujos para el diario *El Comercio* de Lima, trabajos que firmaba con su apellido materno *Más* (Chumbiauca, 1981:8).

³⁶⁵ Rafael Doménech le enseñó composición.

³⁶⁶ De acuerdo con Rafael Inglada, este curso lo impartió el profesor José Moreno de Carbonero (Inglada, 2001:36).

³⁶⁷ Aunque Quizpez Así dijo que llevo el curso de ropajes impartido por Julio Romero de Torres. En realidad, no pudo hacerlo porque el pintor no curso el cuarto año, en el que se dictaba esta materia en la Academia.

³⁶⁸ El pintor de Terrassa cursó además: Dibujo del natural en reposo (Registro de Matriculas..., 1922-1940).

³⁶⁹ Ponce de León asistió a un curso distinto: Estudio preparatorio de colorido (Registro de Matriculas..., 1922-1940).

tendencias afines, el artista guardó las distancias con el tipo de propuesta que estaban desarrollando José Sabogal y sus discípulos desde 1920, año en que además Sabogal empezó a impartir clases de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Lima. El pintor *indigenista* desarrolló un localismo vanguardista impregnado de la influencia española en su tipificación del indio, constituido a partir de una construcción convencional y convertido en un emblema que identificaba lo peruano. Desde inicios del siglo XX, ocurría lo mismo en la pintura española, como puede verse en la obra de Julio Romero de Torres e Ignacio Zuloaga. La propuesta de Quizpez Asín adquirió visibilidad en la muestra que realizó en Madrid.

VII.1.E.-Exposición en el Ateneo de Madrid (1925)

En la muestra realizada por Quizpez Asín en Madrid del 12 al 30 de diciembre de 1925 junto al escultor mexicano Guillermo Ruiz³⁷⁰ se pudo contemplar su propuesta pictórica³⁷¹. El *ABC* de Madrid definió su obra *como una nota de gran modernidad pictórica. En dibujo y en color este pintor se muestra en un alarde franco de vanguardia* (“Arte y Artistas”, 1925: 21). En total se presentaron doce lienzos que trataban temas vascos, de Madrid y Barcelona, entre ellos: *Taberna, Marineros*; dos retratos, *Jazz band* (proyecto de panel) y *Nocturno*; y dos dibujos y dos proyectos de vidrieras. La exposición tuvo una buena acogida por parte de la crítica especializada, representada por Juan de la Encina, José Francés y Francisco Alcántara, que le dedicaron alentadores comentarios sobre el futuro de su carrera artística.

La exposición estaba formada por cuadros realizados entre 1923 y 1925, y narraba de alguna manera el recorrido y las búsquedas del pintor, pues también estaba presente el *Retrato decorativo* que había presentado en la Exposición Nacional de 1924. Además, aparecía el *Retrato de Salvador Dalí*, que estaba influido por la medida de

³⁷⁰ Guillermo Ruiz fue el responsable de la creación de la primera escuela de escultura y talla directa al aire libre en México en 1926, donde se daban modernas visiones pedagógicas dentro del arte mexicano (Portal, 1927).

³⁷¹ El 31 de diciembre de 1925, Leguía informó sobre la exposición de Quizpez Asín en Madrid a través de artículos publicados en la prensa, como “Arte y Artistas”, publicado en el *ABC* el 13 de diciembre 1925, y “La vida artística” de Francisco Alcántara, publicado en *El Sol* del 20 de diciembre de 1925 (Leguía, 1925n).

Vázquez Díaz; el lenguaje ultraísta con influencia de Barradas y Borges estaba presente en *Nocturno y Jazz Band*; la influencia del Cubismo era mucho más marcada en *Panel decorativo*, y la sobriedad del lenguaje de Arteta podía admirarse en *Taberna*. En cuanto a la pintura vasca, se debe mencionar la influencia de Ramón de Zubiaurre: en una fotografía del estudio del peruano (1925) aparecía al fondo una reproducción de *Los remeros vencedores de Ondárroa* del pintor vasco, obra que había sido presentada en la Exposición Nacional de 1915³⁷².

Por la variedad de las influencias detectables en las obras de la exposición, algunos críticos pensaron que Quizpez Asín era un pintor que se encontraba todavía en su etapa de aprendizaje. Según Juan de la Encina, era un pintor peruano *con resabios cubistas de París*. Sin embargo, el crítico dio más importancia al escultor mexicano por una razón: los artistas mexicanos desde hacía ya bastante tiempo conciliaban las formas modernas europeas con sus tradiciones virreinales y precolombinas, y Juan de la Encina ponía como ejemplo a Montenegro y Diego Rivera. Este último realizó en Madrid la primera exposición cubista, apoyado por Gómez de la Serna. También mencionó que Rivera, después de haber aprendido las formas cubistas, regresó a su tradición precolombina a través del mural, al igual que Ruiz (De la Encina, 1925:1). Esta crítica marcó la obra del pintor, que, al regresar a Perú en 1926, tomó dos decisiones fundamentales para su carrera: mantener un diálogo con las culturas precolombinas y cultivar la pintura mural.

Alcántara lo calificó de estilista, por considerar que se trataba de una obra muy personal. *Taberna* (1925) era la prueba de un naturalismo casi novelesco, al representar recuerdos de objetos colocados sin empeño descriptivo. Este afán de síntesis de la realidad fue el camino a seguir.

Jazz Band (1924) (Fig.118), pintado en Barcelona, fue uno de los cuadros más significativos de la exposición. A Alcántara esta obra le sugería una inclinación estilística hacia al Cubismo (Alcántara, 1925:4); sin embargo, esta opinión no se sostiene, ya que dicha pintura evidenciaba una marcada predilección por el Futurismo.

³⁷² La pintura fue reproducida y figuró en el catálogo de la exposición con el número 674, medidas 2,00 x 2,10 (Catálogo..., 1915:45).

Siguiendo lo dicho por Alfonso Castrillón³⁷³, que lo vinculó con este movimiento, en ella se apreciaba una visión exaltada del casino de Barcelona a base de arabescos dinámicos de gran efecto (Castrillón, 2001a:59-64). Esta mezcla entre Cubismo y Futurismo lo emparentaba con la obra de Rafael Barradas³⁷⁴ y su propuesta vibracionista. Barradas expuso veintiséis obras en Madrid, junto a Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz y Javier de Winthuysen, en diciembre de 1922, época en la que fue director artístico de *Alfar* (Pérez Segura, 1997:301).



Fig.118: Carlos Quizpez Asín, *Jazz Band*, panel decorativo (*Mundial*, Lima, N°319, 23 VII 1926).

La cercanía de Quizpez Asín con las revistas ilustradas y el hecho de coincidir con el uruguayo estableció un vínculo entre ellos, que también marcó la propia obra del pintor peruano. Retomando lo dicho por los estudiosos del pintor, es necesario precisar que *Jazz Band* fue el primer cuadro donde el pintor abandonó las formas modernistas para ingresar en el terreno del Ultraísmo. Cabe mencionar que en Lima en ese mismo

³⁷³ Castrillón fue el responsable de realizar la primera retrospectiva amplia de la obra del artista en 1972, en la nueva galería del Banco Continental de Miraflores. Este autor dividió la obra del artista en cinco etapas y, más que un análisis en el tiempo, predominó un análisis estilístico formal de las etapas consideradas en paralelo (Castrillón, 2001a).

³⁷⁴ Brihuega ha indicado que la primera presencia oficial de Barradas en la filas del Ultraísmo está asociada al Manifiesto ultraísta vertical de Guillermo de Torre. Era una tira de papel que apareció como suplemento del número L de *Grecia* (Madrid, 1 noviembre 1920). Contenía dos xilografías de Norah Borges y el retrato de Guillermo de Torre, realizado por Barradas en estilo cubista y ordenado sobre la dinámica de una composición romboidal (Brihuega, 1993:26).

año José Carlos Chirif tituló *Ultra* a un poema suyo dedicado a Luis Agurto que publicó en *Variedades* (Chirif, 1924), aunque el término tuvo pocas repercusiones en el ámbito peruano y se relacionó poco con la plástica. Luis Berninsone lo utilizó para enumerar todos los programas realizados en París, que en su opinión eran antiestéticos y antiartísticos (Berninsone, 1924). López Lenci ha señalado que el *Simplismo* (1925) de Alberto Hidalgo no abandonó el Jazz Band ni los atractivos de la gran urbe; la autora retoma al poeta cuando dice:

El delicioso jazz-band, que está reemplazando con tanta ventaja en las confiterías los claros de luna de Beethoven y las fugas de Bach, el jazz-band tiene ritmos de ascensor, de tranvía aéreo, de onda radiotelefónica, ritmo de Nueva York y con eso queda dicho todo. En el arte de nuestro tiempo hay cierto temblor, cierta vacilación de ala: aunque no todos los artistas conozcan el vértigo del vuelo, es innegable que sus obras han surgido en la cabina del aeroplano (López Lenci, 1999:95).

La importancia que el pintor le dio a esta obra se refleja en los bocetos preparatorios que realizó para la misma³⁷⁵. En uno, el dibujo era esquemático y casi geométrico. En otro, tenía matices de negro y gris que evidenciaban el movimiento que quería plasmar. El pintor llevó el tema a la ilustración gráfica, ya que en su archivo ha aparecido una versión casi concluida con la firma *Mas*: todo indica que se trata de una ilustración para una revista o periódico todavía no identificado. Entre los estudios preparatorios, también se deben mencionar las ilustraciones realizadas para “Visiones de Cabaret”, escrito por Clodo Aldo para *Variedades*, donde Quizpez Asín representó a parejas en distintos pasos de baile (López Merino, 1924b). La acuarela *Hombres en el villar* corresponde a este período³⁷⁶. Garland menciona el jazz como parte del arte negro en la música (Garland, 1923:2252). La importancia de la música como referente de las vanguardias artísticas hizo decir a Mariátegui que *existen poetas que creen que el Jazz Band es un heraldo de la revolución* (Mariátegui, 1927c).

³⁷⁵ En el Museo de Arte de Lima se conservan dos estudios preparatorios de *Jazz Band*, uno al carbón y otro a la acuarela (MALI).

³⁷⁶ La acuarela perteneció a su hermano César Moro, que lo conservó hasta su muerte; después estuvo en manos de Coignet hasta que éste decidió dárselo al hijo del pintor, Néstor Quispez Asín.



Fig.119: Carlos Quizpez Asín, *Nocturno* (1925), óleo sobre lienzo, 1,60 x 1,40 cm, col. part.

En *Nocturno* (1925), las formas de dos mujeres se geometrizan de manera ondulante. La superposición de planos crea una sensación de atmósfera que hace pensar en una síntesis de Futurismo y Cubismo en una misma obra (Fig.119). Castrillón negó cualquier influencia de sus profesores de la Academia de San Fernando en esta obra y la emparentó más bien con el pintor español Gutiérrez Solana, aunque tampoco queda clara esta filiación (Castrillón, 2001a:60). La pintura del artista era una sumatoria de lo que había aprendido en sus años de formación: en primer lugar su afán decorativo, el uso de la línea sinuosa moderna, la geometrización de la figura, el anhelo cubista, y por último el movimiento a través de la superposición de planos, aprendido del lenguaje ultraísta. También se ha intentado vincular esta obra con el surrealismo (Bernuy, 2008), pero se sabe que el artista no perteneció a este grupo, incluso en una ocasión dijo: *hoy en día, generalmente todos los pintores son surrealistas y yo jamás, ni en el tiempo que surgió el surrealismo, me ha interesado como escuela pictórica* (Chumbiauca, 1981). Como artista figurativo, sus inquietudes estuvieron vinculadas al estudio de la síntesis formal de la realidad, con una marcada preferencia por la forma humana. El estudio de ésta en una superficie plana fue su interés central, como lo había sido tiempo atrás para Paul Cézanne o Pablo Picasso. Al mismo tiempo, mantuvo una postura completamente alejada de la pintura abstracta, que él consideraba *un refugio imprecatorio de los incapaces* (“Murió muralista Quizpez...”, 1988).

En realidad la propuesta cubista de Quizpez Asín nunca aspiró a desestructurar la figura completamente, es decir, no llegó al Cubismo sintético. El artista tuvo que conocer en estos años el ambiente intelectual y las nuevas ideas sobre el arte que abogaban por el retorno al orden como alternativa real en la plástica. Patricia Artundo describe el periodo cuando relata la segunda visita de Norah Borges a Madrid desde mediados de 1923 y hasta 1924. En ese período, se publicó la primera parte de *La deshumanización del arte* en *Sol y Sobre el punto de vista en las artes* en la *Revista de Occidente*, ambas de Ortega y Gasset. En 1924 el artículo *Bengalas* de Guillermo de Torre señalaba que invertir el orden llevaba al academicismo. Eugenio d'Ors, en *Bodegones asépticos*, estudió la obra de Guido Severini, autor del libro *Du cubisme au classicissime: esthétique du compas et du nombre*, y la comparó con la obra de Fra' Giovanni de Verona. En *La Gaceta Literaria* se publicaron dos artículos de Eugenio d'Ors y otro de Sebastian Gash que giraban en torno a la vuelta de los italianos (Artundo, 1994:54-55).

En este retorno al orden se enmarca lo nuevo que Quizpez Asín presentó en la Exposición del Ateneo de Madrid: un Cubismo medido donde las formas no llegaban nunca a descomponerse, sino que se presentaban reconocibles. La exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en mayo de 1925 confirmó el desarrollo de su obra en esta dirección. De acuerdo con Javier Pérez Segura, el SAI presentó:

Esa llamada vuelta del orden no es, ni mucho menos, unívoca, sino que sería más correcto hablar de vuelta a los órdenes o a las figuraciones; (...) Por ello, al menos en lo que respecta a las bellas artes, los años veinte tienen mucho más de felices que de locos, y en ellos triunfa la figuración, que nunca fue entendida como retroceso en la evolución de las respectivas carreras artísticas sino, por el contrario, como complemento idóneo, que servía para redescubrir el valor expresivo de línea, forma y volumen o, en el otro supuesto, como un momento de respiro tras las dos batallas, la de las armas y la de vanguardias como el cubismo o el futurismo (Pérez Segura, 1997:257).

Los lenguajes de las obras que presentó Quizpez Asín eran diversos, pero todos ellos modernos, y remitían de alguna manera a muchas de las propuestas pictóricas que estuvieron presentes en la SAI. Junto al lenguaje ultraísta vinculado con Barradas de obras como *Nocturno* y *Jazz Band*, estaba el cubismo atemperado propio de Vázquez Díaz del retrato de Dalí, además de cuadros como *Taberna* o *Marineros*, que ponían de manifiesto una clara vinculación con el arte vasco de los Zubiaurre. Todos los artistas

españoles mencionados habían estado presentes con sus obras en la muestra organizada por la SAI.

La obra de Quizpez Asín se caracterizó por geometrizar la forma humana y por tender a las líneas sinuosas, redondeadas, y a superponer planos a través del color, en la búsqueda de movimiento. Un buen ejemplo lo constituye *Nocturno*. Se debe destacar que el pintor se afilió al movimiento ultraísta en la muestra del Ateneo, cuando muchos de sus integrantes ya habían abandonado las posturas ultraístas y el movimiento se encontraba a punto de fenecer. Se trata entonces de un ultraísta conservador, puesto que admitía la ruptura de la perspectiva tradicional y daba importancia a la bidimensionalidad de la tela, con obras planas donde el dibujo era el instrumento para jugar con el espacio y sugerir movimiento a través de las formas ondeantes, de marcada tendencia futurista. Es el caso de *Nocturno* y *Jazz Band*.

Es notable la influencia de los artistas ultraístas Sonia y Robert Delaunay en las formas figurativas sinuosas. A pesar de ello, Quizpez Asín no llegó a descomponer la forma figurativa como sí lo hicieron Sonia Delaunay en *Cantante flamenco* (1916) (Fig.120), o Robert Delaunay en *Mujer desnuda leyendo* (1920)³⁷⁷ (Fig.121).



Fig.120: Sonia Delaunay, *Cantante flamenco* (1916), gouache sobre papel, 34,4 x 40,8 cm, CAM José de A. Perdigao.

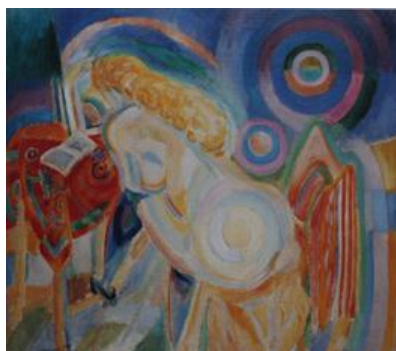


Fig.121: Robert Delaunay, *Mujer desnuda leyendo* (1920), óleo sobre lienzo, 84 x 94 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

En las xilografías para las portadas de Norah Borges en la revista *Grecia*, especialmente *Maternidad* (Fig.122), a la forma ondulante del personaje se le sumaba

³⁷⁷ Franciso Real señala la vinculación entre *La ville de Paris* (1912) de Robert Delaunay y *Las tres gracias* de Quizpez Asín (Real, 2007:22). Agregamos *Las tres Marías*, pues aunque es figurativa resulta similar en composición. Si bien es cierto que se trata de pinturas posteriores al período estudiado, ellas dan cuenta de la importancia del período formativo del artista para su obra posterior.

una preferencia por la verticalidad en la construcción del fondo cercana a *Proyecto de vidriera* de Quizpez Asín (Fig.123). Aunque la pintora argentina ya había regresado a Buenos Aires con su familia a finales de 1921, manifestó al igual que Quizpez Asín su filiación al Cubismo. Esto se observa desde sus primeros grabados publicados en *Ultra* hasta la cubierta del primer libro de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923)³⁷⁸.

En su segundo viaje a Europa a mediados de 1923, la pintora visitó Londres, París, Ginebra, Portugal, la zona de Andalucía, Mallorca y Madrid. En este período colaboró para *Alfar*, *Ronsel* y *Plural* (Artundo, 1994:53). Tanto el peruano como la argentina compartieron lenguaje plástico, la planitud, la tendencia hacia un Cubismo que no terminaba de transformar la figura, y las curvas que producían sensación de movimiento. Tal vez la diferencia entre ellos está en que, si Norah Borges utilizó preferentemente el grabado xilográfico, Quizpez Asín, cuando se movió en el terreno de la ilustración, no abandonó el lenguaje modernista. Las obras de ambos coincidirán más en la pintura al óleo a partir de mediados del 20.



Fig.122: Norah Borges, *Grecia*, Sevilla, 1920, N° Extraordinario dedicado a Sevilla, xilografía dedicada a Sevilla, En: BONET, Juan Manuel, *El ultraísmo y las artes plásticas*, p.139.



Fig.123: Carlos Quizpez Asín, *Proyecto de vidriera* (c.1925), tomado del catalogo de la exposición, ACQA.

³⁷⁸ Patricia Artundo refiere que hacia 1922 aparecieron referencias concretas en la obra de Norah Borges a las máscaras africanas, relacionándolas con el libro de Hermann Bahr, *Expressionismus* (1920), que incluía tres láminas de esculturas africanas. Este libro era propiedad de su hermano, Jorge Luis Borges, quien se lo regaló al esposo de la pintora, Guillermo de Torre. La pintora pudo observar estas láminas (Artundo, 1994:42).

Se observa también un acercamiento a las cubiertas del pintor polaco Wladyslaw Jahl realizadas para *Ultra* en 1921. Una de ellas muestra personajes femeninos, planitud en la composición y búsqueda de movimiento a través de la línea curva (Fig.124). En las líneas ondulantes y cortantes se nota la influencia de Celso Lagar en *Homenaje a Guynemer* (1919), aunque su propuesta fue mucho más cubista (Fig.125) que la del peruano. Esto mismo se aprecia si lo comparamos con la obra de Salvador Dalí, por ejemplo el *Autorretrato con l'humanité* (1923) (Fig.126) o *Autorretrato cubista* (1923) (Fig.127) y el *Retrato de Salvador Dalí* (1924) de Quizpez Asín. En las creaciones del pintor catalán la forma tiende a desaparecer en un proceso de geometrización vertical, mucho más acentuado en el segundo cuadro mencionado. En cambio, el pintor limeño representa a Dalí de manera natural, especialmente su rostro. Sólo se advierte la modernidad de la pintura en la tendencia a la planitud y en el fondo cubista, marcado por líneas sinuosas.



Fig.124: Cubierta de Wladyslaw Jahl para la revista *Ultra*. Madrid, 1921, En: BONET, Juan Manuel, *El Ultraísmo y las artes plásticas*, p.147.



Fig.125: Celso Lagar, *Homenaje a Guynemer* (1917), óleo sobre lienzo, 70 x 80cm, col. part.



Fig.126: Salvador Dalí, *Autorretrato con l'Humanité* (1923), técnica mixta cartón, 1,05 x 75 cm, Fundación Gala-Salvador Dalí, Figueres.



Fig.127: Salvador Dalí, *Autorretrato cubista* (1923), óleo sobre lienzo, 1,04 x 75 cm, (MCARS).

El uso de los colores y el cubismo atemperado evidencian una cercanía entre la pintura del peruano y la obra de Daniel Vázquez Díaz³⁷⁹. Un ejemplo lo constituye *La fábrica bajo la niebla* (Fig.128). En su obra, Quizpez Así marcó distancias con Huidobro, que mostraba interés por el collage y por incluir letras, algo infrecuente en la obra del pintor peruano. Sin embargo, en otras obras se manifiesta su inclinación cubista por las formas verticales. Una excepción en el uso de letras a manera de collage fue su *Proyecto de vidriera*, donde en la esquina superior derecha colocó una palabra de difícil lectura, ALMA.



Fig.128: Daniel Vázquez Díaz, *La fábrica bajo la niebla* (c.1920), óleo sobre lienzo, 103,5 x 124,5 cm, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

³⁷⁹ Para una exposición reciente que aborda la obra de Daniel Vázquez Díaz, ver: (Brihuega y García, 2004).

Esta pintura fue portada del catálogo de la exposición del 25; el personaje femenino representado tiene una apariencia modernista y el fondo es completamente geométrico, con la excepción de un rostro que aparece en el lado derecho. Quizpez Asín pudo ver la muestra en el Círculo de Bellas Artes de Madrid que los artistas catalanes realizaron del 16 al 31 de enero de 1926, aunque según Pérez Segura se expuso un arte catalán en el *justo término medio, es decir, el colectivo de artistas que habían realizado el preceptivo viaje a París, que habían sido alumnos de la Academia Galí y que exponían habitualmente en las salas barcelonesas su arte figurativo* (Pérez Segura, 1997:63). Con esta muestra el pintor cerró su ciclo de aprendizaje y su estancia en España. Sus obras posteriores retomarían la propuesta técnica de sus años de formación.

VII.1.F.-Retorno al Perú

Por una carta de Moro del 7 de mayo de 1926, se sabe que Quizpez Asín regresó al Perú por motivos familiares (Moro, 1926). Así lo confirma el hecho de que el 15 de octubre de 1926 se tiene noticia de que la beca de Quizpez Asín había quedado vacante desde agosto de ese año³⁸⁰ (Leguía, 1926l). César Alguera, del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, anunció que el Gobierno peruano estaba gestionando sus billetes y una asignación de 10 000 para gastos de viaje³⁸¹ (Allguera, 1926). En julio apareció en *Mundial* de Lima el artículo *El triunfo de un pintor peruano en Madrid*, escrito por Clodo Aldo, que comentaba la muestra del Ateneo de Madrid (López Merino, 1926). Ricardo Rivera Achecher, de la Legación del Perú en la Gran Bretaña, comunicó que, por lo dispuesto en el libramiento N°333 del Ministerio de Relaciones Exteriores, le otorgaban un cheque por 89 libras esterlinas para su viaje de retorno desde Europa al Callao en primera clase (Rivera Achecher, 1926).

³⁸⁰ La beca de Quizpez Asín, que concedía el gobierno español, fue otorgada a Xavier Abril de Vivero por propuesta de la Legación peruana (Leguía, 1927c), aunque poco tiempo después por motivos de enfermedad renunció. En su lugar, fue designado Félix del Valle para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras (Leguía, 1927h).

³⁸¹ Leguía resolvía desde Madrid el 1 de julio de 1926 darle a Quizpez Asín los billetes de Europa al Callao y abonarle 10 libras peruanas (Leguía, 1926i).

Antes de realizar el viaje de retorno, Quizpez Asín viajó por segunda vez a París, donde vio a su hermano César Moro, Toyo Kurimoto y Jaime Colson, como puede comprobarse en las fotografías del archivo del pintor peruano. A través del pintor dominicano, el peruano pudo conocer la obra de Joaquín Torres García, que estuvo en París en septiembre de 1926. Sin embargo, la fecha es muy tardía para pensar en un encuentro entre ambos, ya que por esas fechas Quizpez Asín estaba rumbo al Perú. Pero la vinculación entre Colson y Torres García sería indispensable para que el peruano conociera la propuesta constructivista y la aplicara a sus pinturas³⁸².

En diciembre de 1926, *Varietades* informó de su retorno, después de haber pasado cinco años fuera de la patria. El pintor instaló su taller en la Plazuela de San Agustín (Moll, 1988:41). En el artículo que informó sobre su regreso, se reprodujo una ilustración suya tomada de una revista española, el busto del pintor obra de Guillermo Ruiz y un proyecto de cartel (“Un pintor...”, 1926). Quizpez Asín asimiló las críticas de Juan de la Encina que le sugerían que incorporara en su obra el legado precolombino, especialmente la cultura nazca, en ese entonces de reciente descubrimiento (1927), así como la influencia del muralismo mexicano. A esto habría que sumar la influencia de Sabogal y su grupo, que abogaban por un arte peruano contemporáneo y costumbrista, visto especialmente a través del sur andino, indígena, mestizo y criollo.

La preferencia de Quizpez Asín por el mural ya se había manifestado en España, donde hizo sus primeros cuatro murales en la habitación de una casa en Guadarrama. En 1926 mostró en *Mundial* uno de ellos, llamado *La Mañana*.

La influencia de la cultura nazca se puede observar en *India desnuda*, definida por el pintor como la montaña vista desde la costa, al igual que en *Las lavanderas del Rímac* y *Los labradores de la costa (Alegoría de los labradores)* (Fig.129 y 130). En las tres se incluía la presencia indígena, aunque sólo las dos últimas estaban cerca de la propuesta costumbrista de Sabogal y su grupo. En 1926 ya había realizado temas locales, como *Procesión de los milagros*, de tardío simbolismo decorativo, *Indios haciendo una alfombra* y una ilustración de una pareja andina danzando que fue

³⁸² Años después, el pintor peruano escribió su único artículo sobre Torres García, donde destacó su propuesta constructivista y lo llamó *Maestro de la joven pintura de América* (Quizpez, Asín, 1951:1).

reproducida en *Amauta*. Después del fracaso que obtuvo al querer participar en la Exposición de Sevilla (1929), el pintor fue contratado como tutor de un joven que quería formarse en arte en los Estados Unidos, financiado por su padre, el banquero Laudi, gerente del Banco Italiano (Moll, 1988:41).

Por una carta del pintor a su madre, se sabe que en mayo de 1928 ya viajó a bordo del vapor que lo llevó a Los Ángeles. El pintor lamentó no hacer escala en Centro América ni México (Quizpez, 1928). *Las lavanderas del Rímac*, uno de los relieves que iba a presentar en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, obtuvo la segunda medalla en la Exposición de Long Beach, en Los Ángeles. *Variedades* publicó un escrito donde decían que el pintor, antes europeizante y ahora nacionalista, estaba *enrolado en la más sana vanguardia y trata nuestro temario vernáculo según una técnica modernísima* (“Éxitos de Quizpez ...”, 1928).

Este diálogo entre vanguardias artísticas y el tema nacional venía del muralismo mexicano, que había conseguido afianzar un mercado en Norteamérica a partir de la conjunción de esos dos ingredientes. El peruano conoció la obra de Diego Rivera a través de la crítica que realizó Juan de la Encina en su muestra de Madrid en 1925 y al regresar al Perú siguió esa tendencia. Por esta razón tuvo una gran aceptación en los Estados Unidos, pues allí ya conocían el muralismo mexicano. La obra de Quizpez Asín también está relacionada con la que luego realizó su compañera de la Academia de San Fernando, Maruja Mallo. Este es el caso de *La verbena* (1927), donde Mallo conjuga el lenguaje cubista con una temática costumbrista en clave barroca. La unión de una propuesta local y el diálogo con las vanguardias también se pudo ver en la obra del pintor canario Antonio Padrón: *Mujeres en el interior de una cueva* (1966-67) está influida por la tradición del mundo guanche, a través de la cueva como sitio originario y las formas de la cerámica contemporáneas indígenas, todo ello tratado con un lenguaje expresionista. Según González Rodríguez, era un universo *en el que el pasado y el presente se funden en una forma estrecha* (González Rodríguez, 2006:36).



Fig.129: Carlos Quizpez Asín, *Las lavanderas del Rímac* (1928), óleo sobre lienzo, 64 x 65cm, col. part.



Fig.130: Carlos Quizpez Asín, *Los labradores de la costa (Alegoría de los labradores)* (1928), óleo sobre lienzo, 1,50 x 1,90 cm, col. part.

VII.-2.- César Moro (Alfredo Quizpez Asín) y Carlos Quizpez Asín

La mirada de César Moro y Carlos Quizpez Asín, hermanos pese a sus distintos nombres artísticos, tuvo un origen común en su primer aprendizaje como pintores. Las revistas ilustradas extranjeras y nacionales proporcionaron los elementos fundamentales para que ambos desarrollaran tendencias artísticas preferentemente vinculadas con el Simbolismo y el Decadentismo. Carlos era unos cuatro años mayor que César Moro (Alfredo Quizpez Asín) y su incursión en el ambiente artístico limeño fue más temprana. En 1916 presentó su primer autorretrato en *Variedades*. César Moro (Alfredo Quizpez Asín) lo haría a través de la ilustración de un poema de Pablo Abril de Vivero³⁸³ llamado *Musa peruana miedo* (Fig.131), publicado en 1922 en la misma revista (Abril de Vivero, 1922).

En 1916 se había producido una confrontación entre el Impresionismo de Teófilo Castillo y el Simbolismo de Abraham Valdelomar. Ambas maneras habían sido discutidas a partir del género del paisaje y tenían como principales exponentes al argentino Franciscovich y al español Oxandaberro. Sin embargo, las propuestas que

³⁸³ Pablo Abril de Vivero (Lima, 1894- Montecarlo, 1987).- Poeta modernista y diplomático peruano. Fue director de la revista *Bolívar* (Madrid, 1930), que combinó el carácter americanista, el radicalismo político y la vanguardia (Bonet, 1995:107).

abogaban por un arte moderno en la joven generación sólo se manifestaron de manera tímida en la gráfica. La pintura con mayúscula y su procedimiento técnico por excelencia, el óleo, estaban controlados hasta entonces por la mirada de Teófilo Castillo, que cerró toda posibilidad de desarrollo en el Perú del arte moderno, que él calificaba de bolchevique.

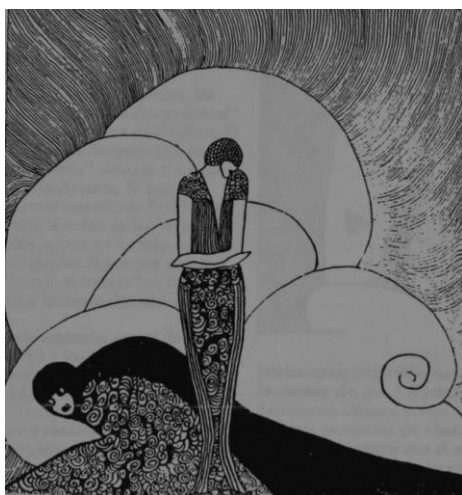


Fig.131: Alfredo Quizpez Asín (César Moro), *Musa peruana miedo* (*Variedades*, Lima, N°741, 13 V 1922).

Al comparar las propuestas gráficas de ambos pintores en los años veinte, se aprecia su completa disociación del Impresionismo de Castillo y el mal llamado *Indigenismo* de José Sabogal. La labor gráfica de los hermanos tuvo varios antecedentes: el Simbolismo del español Oxandaberro, la mirada personal de José María Eguren en sus paisajes³⁸⁴, y por último, y quizá mucho más significativo, las revistas ilustradas, que manifestaban la influencia del arte moderno en su gráfica. No sorprende el conocimiento de César Moro de las revistas del período, como queda patente en carta dirigida al hermano, que se encontraba en España, en la que acusa a Reinaldo Luza de plagiar las formas de los ilustradores de estas publicaciones en las obras que presentó en la Exposición de Arte Moderno Decorativo (1922).

³⁸⁴ Años después, en una nota, Moro realizó una antología de Eguren donde dijo que el poeta *recibía cada domingo a los intelectuales incipientes que iban a ensayar sus casi implumes alas junto al prestigio del poeta antes de intentar, algunos, el vuelo que los llevaría lejos de la calma monótona del charco natal* (Westphalen, 1989:3). Esta vinculación de Moro con el Modernismo literario a través de la figura de Eguren ha sido puesta de relieve por Tarazona, 2005:314-315.

Ahí va el catálogo... por ahí podrás darte cuenta de la poquísima fantasía del amigo, los cuadros se llaman La mantilla, El cofre, Los pendientes, Silueta, esto es revelador no?

Bueno, el nombre después de todo no es esencial, los dibujos son casi todos muy bonitos; sólo que ninguno es de él. Así como lo oyes, ninguno.

Benito, Hellen Dryden, Mario Simón, Brunelleschi... en fin todos los dibujantes modernos de la Gazette du bon ton y de Vogue. Y todos sus dibujos estaban ahí calcados con una técnica muy bonita y muy segura... la técnica de todos ellos (Moro, 1922b).

Por las cartas que César Moro dirigía a Carlos se sabe que desde muy temprana edad comenzó a incursionar en la gráfica con dibujos, acuarelas³⁸⁵ e ilustraciones para los libros o los poemas de algunos amigos, que le pedían eventuales colaboraciones en las revistas del momento³⁸⁶. Además, si analizamos sus propias palabras, resulta evidente que ambos hermanos habían visto y comparado sus obras: *Qué pena me da no poder enseñarte mis dibujos ¿cómo haríamos para que los vieras como antes?* (Moro, 1922c).

Con sólo 19 años, César Moro (Alfredo Quizpez Asín) participó en las portadas de libros³⁸⁷ como *Atalaya* de Federico Bolaños (Fig.132), seudónimo de Julián Petrovic, *Ideario de Acción* (Ediciones Actual) de José Vasconcelos, y *Alma Errante* del doctor Roberto Mac-Lean y Estenós. Este último se autoproclamaba dadaísta (Westphalen, 1989:3). En este período también comenzó a ejercer como ilustrador de libros: primero colaboró con la revista *Varietades* sin que le pagaran nada y luego le ofrecieron la posibilidad de ilustrar un libro de Pablo Abril. Al respecto dijo: *si le ilustrara el libro me daría a conocer, además lo haría con gusto porque me gusta mucho la ilustración de versos, a pesar de que nunca lo he hecho* (Moro, 1922d).

³⁸⁵ En varias cartas de 1922, Moro dice realizar dibujos y acuarelas; a continuación citamos las referencias: *Yo he hecho dos o tres dibujos apenas, pero a pesar de mi flojera cada día lo siento con más intensidad (...)* *En cuanto pueda me voy por allá a dedicarme a aprender y a trabajar, hoy día he estado haciendo una acuarela* (Moro, 1922c). *Tengo 8 dibujos sin concluir* (Moro, 1922d). *Yo he dibujado algo desde que te fuiste tengo tres acuarelas, no cinco, fuera de otras que no tomo en cuenta por no estar concluidas, cuatro dibujos a tinta china, y dos pasteles* (Moro, 1922e).

³⁸⁶ *El otro día colaboré para las páginas de Varietades y no me pagaron un centavo, tengo la perspectiva lejana de ilustrarle un libro de versos a Pablo Abril* (Moro, 1922d). *El otro día salió en Varietades una ilustración mía para versos de Pablo Abril* (Moro, 1922e).

³⁸⁷ *Sigo dibujando, hice la carátula del libro de un poeta Me Lean, un muchacho al que nadie le ha hecho caso, no me pagó un centavo (...)* (Moro, 1922d).



Fig.132: Alfredo Quizpez Asín (César Moro), Portada del libro *Atalaya* de Federico Bolaños (1922), acuarela y tinta sobre papel, 9,5 x 7.5cm, (TEA).

A César Moro le fue difícil dar a conocer su obra en este medio, pues su juventud y su modernidad fueron un obstáculo que lo mantuvo alejado de las salas de exposición de la época. En este sentido fue reiterativo el interés del artista por exhibir sus dibujos³⁸⁸. En 1922 las propuestas de ambos hermanos coincidieron en un simbolismo modernista. De acuerdo con Westphalen, los primeros trabajos de Moro se movían dentro de la gráfica moderna. Su gráfica estuvo vinculada con el Art Nouveau, Blake, los prerrafaelistas ingleses, Beardsly, Moreau y Klimt, cuya influencia llegó a los Nabis y demás partidarios del Simbolismo para luego pasar al Art Déco (Westphalen, 1989:3-5). La misma idea ha sido expresada por Quijano (2000:16), aunque la obra de Moro estuvo más vinculada con el Simbolismo decadentista y el Modernismo. Al estilo de sus obras se sumó la concepción de sus dibujos, de los que él mismo decía no conocer el significado.

Ayer me dijo un individuo que vio de casualidad un dibujo mío ¿supongo que esto querrá decir algo? ¿Tendrá algún simbolismo? ¿Dibujos decorativos no? Este animal no sabe que cualquier dibujo, por más malo que sea, no es más que producto de mis emociones de artista. Para mí son como interrogaciones, como protestas contra la vida y contra todo. Lo que está al nivel de su cabezota. Más contento estoy cuando aparentemente más incoherente es uno de mis dibujos. Un dibujo no es una confesión. Al contrario, yo mismo no podría explicar mi dibujo. Lo siento y junto conmigo lo sienten dos o tres y con eso me basta. Tú y Alfonso están en primera fila, podría jurar que son los únicos a quienes verdaderamente les interesan mis dibujos (Moro, 1922d).

³⁸⁸ *Yo tengo unas ganas terribles de hacer una exposición. Creo que te he dicho esto mismo varias veces; no? (Moro, 1922a). Hace lo menos dos años que quiero hacer mi exposición. He recorrido todos los sitios posibles y de todos he recibido la negativa con la misma disculpa no tenemos sitio, disculpa (Moro, 1924).*

Con estas palabras Moro adelantaba su posterior adhesión a las filas surrealistas. Sus ideas sobre la incoherencia y la imposibilidad de explicar sus dibujos entraban en el terreno del inconsciente como única alternativa para el desarrollo gráfico de su obra. César Moro (Alfredo Quizpez Asín) junto con Enrique Casterot y Jorge Seoane frecuentaban el manicomio de Lima, conocido como el asilo Víctor Larco Herrera, donde el Dr. Valdizán les *hablo extensamente sobre la vida, sobre los individuos vistos a través del psicoanálisis* (Moro, 1922f). Así lo confirmó el escultor Raúl Pro, quien dijo que Valdizán se había hecho amigo del grupo *Los locos*, a cuyos integrantes invitaba a tomar el té los domingos en el Asilo de la Magdalena. De ahí surgieron los recitales para algunos internos, donde participaron Alfonso de Silva, el tenor Carlos Pardo Figueroa y Carlos Raygada. Además de ellos, participaron Casterot y César Moro, y durante estos eventos muchos de ellos tomaban apuntes (Alarco, 1981:32-33).



Fig.133: Beltrán Massés, *La maja maldita* (*Mundial*, Lima, N°95, 10 III 1922).

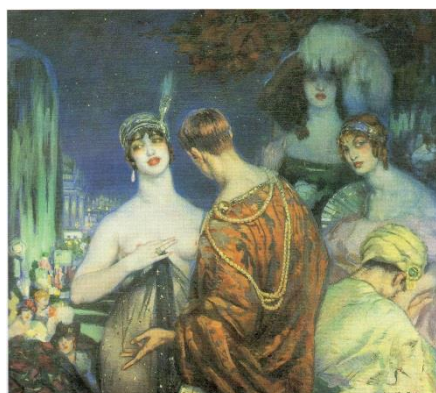


Fig.134: Beltrán Massés, *Noche galante*, (*Mundial*, Lima, N°95, 10 III 1922). En: JIMÉNEZ BURILLO y LITVAK, Lily: *Luz de Gas La noche y sus fantasmas en la Pintura Española 1880-1930*, p.243.

Si se analiza la primera ilustración que César Moro presentó en *Varietades*, *Musa Peruana el miedo*, se puede establecer una vinculación con la obra del pintor español Beltrán Massés³⁸⁹. Moro representó figuras femeninas con una especie de boina y unos vestidos ricamente adornados con motivos decorativos a modo de volutas. Estas características están presentes en *La maja maldita* y *Noche galante* (Fig.133 y 134) de Massés. En la primera, la mujer lleva un vestido similar al que hemos descrito del joven pintor limeño, aunque con una matilla española; en el segundo cuadro, la mujer luce la

³⁸⁹ El músico Alfonso de Silva, amigo de los Quizpez Asín conoció al pintor Beltrán Massés. La escritora peruana Zoila Aurora Cáceres lo había introducido al círculo artístico del pintor español y del escritor francés Catulle Mendès (Alarco, 1981:92).

boina que pudo inspirar su ilustración. Ambas pinturas acompañaron el artículo publicado por Daniel Ruzo en *Mundial* en el que anunciaba el éxito del pintor español en París (Ruzo, 1922). Moro, pendiente del ambiente español, tomó estas obras como inspiración para su ilustración y en las cartas que dirigía a su hermano en Madrid le preguntaba *qué dibujantes nuevos conoces, qué exposiciones hay, si has visto cuadros de Anglada, Zuloaga o de Beltrán* (Moro, 1922e).

El ambiente de Lima no favorecía el desarrollo cultural y tampoco la propuesta vanguardista de Moro. En la correspondencia del joven pintor eran constantes las referencias a Lima como una ciudad que lo postergaba, donde todo no está mal ni bien, sino congelado³⁹⁰. Por un lado, pensó en estudiar en la Escuela de Bellas Artes aunque fuera un año, y para ello Raygada le prometió hablar con Hernández³⁹¹; por otro lado, se quejaba de no tener materiales para desarrollar su obra artística.

Yo respecto a útiles de pintura estoy poco más o menos como tú: no tengo sino una ridícula sugestión de pincel. Papeles y demás útiles ni mencionarlos porque no existen. Tengo unas ganas brutales de pintar al óleo, pero esto le veo tan lejos como la China. (Moro, 1922g).

Pero, ¿cuándo cambió Alfredo Quizpez Asín su nombre por César Moro? En una carta a su hermano de 1922 firmó como Alfredo, y también aparece con su nombre de nacimiento en la primera ilustración que hizo para *Variedades*. Sin embargo, en la firma de la acuarela *Sin título*, que representa a una mujer estilizada sobre fondo negro, puede leerse *César Moro XXI* (Fig.135): se piensa que la firma fue puesta con posterioridad a la creación de la obra³⁹². André Coyné cita una carta de César Moro (Alfredo Quizpez

³⁹⁰ *No veo las horas de salir de Lima, me tiene harto. Aquí dibujo solo para mí sin el menor estímulo* (Moro, 1922d). *En Lima no ocurre nada de nuevo ni de bueno, idéntica cosa todos los días: 12 del día, librería Rego. 6 de la tarde, librería Rego. 10 de la noche Asilo de la Condesa; menos mal que si quiera hay dónde ir por las noches; pero tú comprendes que esta es una vida completamente idiota y burguesa.* (Moro, 1922g). *Estoy harto de este ambiente y lo peor es que hay días que no me doy cuenta del ambiente. Esto es lo peor (...) Lima es la ciudad de los idiotas vivo entre idiotas* (Moro, 1922a). *En Lima no vivo, me postergo. Creo que me he postergado bastante y con la seguridad de que me fuera pesimamente mal, me iría porque de todas sería irme de algún modo. Aquí tú lo sabes, no le va bien ni mal a nadie.* (Moro, 1924).

³⁹¹ *Raygada me ha prometido ir hablar con Hernández, para entrar a la Academia. Yo creo que haría bien estar ahí un año* (Moro, 1922e).

³⁹² Esto contradice la opinión de Rodrigo Quijano, que sugiere la existencia de un periodo en el que firma unas veces como Alfredo Quizpez Asín y otras como César Moro (Quijano, 2000:15).

Asín) enviada a Carlos en 1923. En ella le recordaba que su nombre siempre había sido para él una tortura y que cuando le volviera a escribir pondría *en el sobre Sr. Don César Moro* (Coyné, 2000:11)³⁹³. A partir de mediados de 1924, Carlos recibió una carta donde su hermano firmó como César Moro³⁹⁴. El nombre lo tomó de uno de los personajes del literato español Gómez de la Serna aún por identificar. Según una anécdota, de acuerdo con su hermano y para que no existieran dos pintores con el mismo apellido, Alfredo decidió cambiar su nombre por el de César Moro (Bernuy, 2008:77).

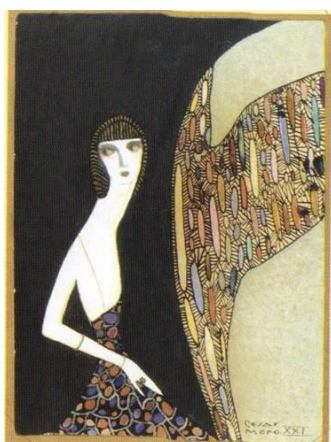


Fig.135: César Moro, *Sin título* (c.1921), Tinta y acuarela sobre papel, 17 x 12,5 cm. En: *Con los anteojos de azufre César Moro artista plástico*, p.27.

En 1925 Carlos Raygada escribió el primer artículo que se conoce sobre César Moro. No sólo proclamaba el aislamiento y la peculiaridad del artista en el contexto limeño por la modernidad de su obra, sino que también destacaba la importancia del proceso creativo, a través de las palabras de Honorio F. Delgado.

El Arte, suprema defensa del espíritu, evade en forma especial las letales influencias de la lógica, del racionalismo, usando los símbolos de los cobióticos sólo como un recurso inevitable para la suscitación de las emociones, combinando, a veces, tales símbolos en forma totalmente ajena a la usanza de la naturaleza (Raygada, 1925: 2265).

³⁹³ Se desconoce la carta que menciona el cambio de nombre, ya que en el archivo del pintor Carlos Quizpez Asín no existe correspondencia entre los hermanos durante 1923. Sólo a mediados de 1924 aparece una carta enviada a Carlos desde Lima, escrita con el nombre de César Moro (ACQA).

³⁹⁴ Es conveniente aclarar que no se trató de un seudónimo, sino de asumir un nuevo nombre, ya que incluso en los documentos de identidad que presentó para ingresar a México figuró como César Moro. En los años cincuenta el pintor hizo oficial el cambio de nombre en los registros públicos peruanos. Queda descartada la anécdota que cuenta Eduardo Moll sobre el gusto del pintor por broncearse al sol, que habría hecho que lo llamaran Moro por su color oscuro (Moll, 1988: 51).

No se trataba de copiar la naturaleza sino de hacer uso de ella, ya que no era un arte naturalista de lógica y racionalismo: buscaba unir elementos de la naturaleza con el fin de producir emociones. Estas palabras fueron tomadas de la tesis doctoral de Honorio Delgado, *Rehumanización de la cultura científica por la psicología* (1923), presentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La imprenta de la tesis fue el Asilo de Víctor Larco Herrera, lugar de encuentro de Moro, Delgado, Valdizán y Seoane, donde se discutían las posibilidades del psicoanálisis en el entendimiento del individuo propiciado por Valdizán.

No era casual que al grupo que conformaba la revista *Stylo*, donde se encontraban Raygada, Quizpez Asín y De Silva, se le conociera como *Los locos*. Quizás ellos recibieron ese calificativo por sus frecuentes visitas al asilo o por sus propuestas modernas en arte. La vinculación de Moro con tendencias afines al inconsciente y al psicoanálisis no se inició en París, sino en Lima de manos de este grupo de jóvenes, principalmente de Valdizán y Delgado, psiquiatra y psicólogo respectivamente. El músico Alfonso de Silva nos narró cómo se vivía en ese período:

Eran los años en que comenzaba la moda del psicoanálisis y en el que el dadaísmo y el surrealismo daban paso a la irracionalidad en el arte. Hermilio Valdizán, Catedrático de Psiquiatría en la Facultad de San Fernando (en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos) y por entonces Director del Asilo Larco Herrera, cultor de esas tendencias trabajaba con un equipo de psiquiatras nuevos a los que calificaba de revolucionarios: Honorio Delgado acababa de regresar de Europa (...) saturado de las innovaciones de la Escuela de Viena. Era el representante de Freud en Lima. (...) Otros médicos psiquiatras que compartían las inquietudes de escritores y artistas eran Baltazar Caravedo y Sebastián Lorente, ambos estrechamente vinculados al diario La Razón, que dirigían José Carlos Mariátegui y Jorge Falcón (Alarco, 1981:32).

Se cree que el joven Moro, por su condición de homosexual, buscó en el psicoanálisis una respuesta a su propia orientación que contrastaba con una sociedad como la peruana, con marcado carácter discriminador. Al hacerlo, el pintor incorporó los presupuestos de estas nuevas miradas sobre la personalidad en sus propios conceptos del arte. Era un joven vanidoso a quien gustaba que sus amigos le retrataran³⁹⁵. Incluso planeaba realizar una gran exposición en París que le diera el nombre que se le negaba

³⁹⁵ *Por la casa todos bien, Seoane me ha hecho un retrato a tinta china, lindísimo, es de tamaño pequeño (Moro, 1922g).*

en Lima; dijo: *en París por lo menos tengo la seguridad de hacer una exposición que sea nueva en París* (Moro, 1924). En esta época ya escribía poesía, y pretendía estudiar baile y abrirse camino como pintor. Las referencias a su marcha a París para desarrollarse fueron constantes³⁹⁶. En el retrato fotográfico que Moro dedicó a Carlos Raygada, se puede reconocer a un joven andrógino de claros rasgos simbolistas, ya que en la fotografía se enfatizó el sombreado sobre los ojos hacia las cejas, la mirada fija y perdida en un punto y la camisa suelta dejando el hombro casi al descubierto. La imagen enfatiza su condición de artista, de genio creador, y su ambigüedad sexual. Este rasgo simbolista, con líneas sinuosas de clara vinculación modernista, y su acercamiento al inconsciente a partir de su conocimiento del psicoanálisis fue lo que Moro llevó a París desde Lima en agosto de 1925.

Cuando Moro llegó a Europa en septiembre de dicho año se encontró con su amigo Alfonso de Silva y su prima Alina Lestonnat³⁹⁷. Las fotografías de Moro con Alfonso y los hijos de Alina confirman que este encuentro tuvo lugar. El músico había logrado entrar como violinista en la orquesta argentina de los hermanos Pizarro, que tocaba tangos en la boîte *El Garrón de Montmartre*. Debido a la enfermedad de la cantante del *Olimpia*, De Silva propuso a Alina como sustituta, lo que marcaría el inicio de su carrera como artista del Music Hall. En el año de 1927 Alina consolida su éxito, ya que cantó tangos en francés en las principales boîtes de París acompañada de la orquesta de los Pizarro, donde también tocó el violín Alfonso de Silva (Alarco, 1981:124-128). En ese momento, ella adoptó el apellido de su pareja sentimental, y junto al músico tocó tangos y música peruana, obteniendo triunfos en París (“Artistas Peruanos...”, 1928a)³⁹⁸. Alina de Silva obtuvo éxitos en los principales escenarios de la Ciudad de la Luz, como *L’Empire* (“Artistas Peruanos...” 1928b) y el *Palace de París* (Bazán, 1929). Se presentó como española o argentina debido al desconocimiento que se tenía del Perú (Favaron, 2003:39).

³⁹⁶ *¿Cuándo estaremos en París?*

OH París! OH Madrid!

¡Qué inconducencia de Madrid y París!

Y sin embargo ¡OH París! (Moro, 1922f).

No piensas ir a París? Esa es mi idea irme a París (Moro, 1922h).

³⁹⁷ Alina Lestonnat o de Silva estaba emparentada con los hermanos Quizpez Asín Más a través de un tío, el coronel Más, que era el segundo marido de la madre de Alina (Favaron, 2003:14).

³⁹⁸ Alfonso y Alina de Silva comenzaron sus actividades el 28 de mayo de 1924 en el *Kursaal* de La Punta, Callao. Ella cantó acompañada al piano por Alfonso. Sería además el inicio de su relación sentimental (Alarco, 1981:118).

En la Ciudad de la Luz Moro conoció al pintor Jaime Colson. Su hermano y el dominicano se habían encontrado en Madrid o Barcelona entre 1923 y 1925³⁹⁹. Carlos tuvo que recomendarle a Moro que visitara al pintor dominicano en París⁴⁰⁰. Colson se convirtió en un personaje clave para entender la incursión en el Cubismo de Moro y fue el responsable del diálogo artístico que los hermanos mantuvieron durante la primera visita de Carlos a París, en octubre de 1925.

Es de ese año la primera exposición surrealista en París pero a Moro le atraen entonces el rigor y la armonía de las composiciones geométricas y cubistas. C.Q.A amaba mucho dos de esas obras en blanco y negro – las hizo enmarcar y las tuvo siempre colgadas de una pared en su taller (Westphalen, 1989:5).



Fig.136: César Moro, ¡Señora, deme a mí!, ténpera sobre cartón, (c.1925), 18 x 27cm, (TEA).

En 1926, Moro participó en una exposición grupal que se celebró en Bruselas, en el Cabinet Maldoror del Hôtel Ravenstein del 6 al 17 de marzo. La muestra se denominó *Quelques Peintres de l'Amérique Latine*. En ella participaron Santos Balmori de México (con siete obras), Jaime A. Colson de la República Dominicana (con seis obras), C. Isaías Cabezón de Chile (con seis pinturas y dos diseños) y César Moro (con cinco pinturas, cuatro acuarelas y quince diseños). El pintor peruano, aparte del trabajo costumbrista del que daban cuenta obras como *Las vivanderas*, *Los cholos* y ¡Señora deme a mí! (Fig. 136), exhibió obra cubista. Es innegable la influencia que Moro recibió

³⁹⁹ Se sabe a través de la correspondencia del pintor peruano con Jaime Colson. En una carta, Colson da consejos de presupuesto para el proyectado viaje a París que realizó Carlos Quizpez Asín en octubre de 1925.

⁴⁰⁰ Ricardo Ramón ha señalado que el peruano y el dominicano pudieron haberse conocido en Madrid, y que fue este el vínculo que posibilitó a Colson conocer a Moro (Ramón, 2005:342). La carta de Colson que se conserva en el archivo del pintor peruano, anterior al viaje a París de 1925, confirma este encuentro (ACQA).

del pintor Jaime Colson en esta propuesta, como se puede ver en sus obras (Fig. 137 y 138). El crítico francés Francis de Miomandre destacó esta nueva evolución en la obra artística del pintor peruano, que mostró *una concepción nueva, sobria y estricta, nacida de su culto por Picasso: una geometría florida* (De Miomandre, 1926).

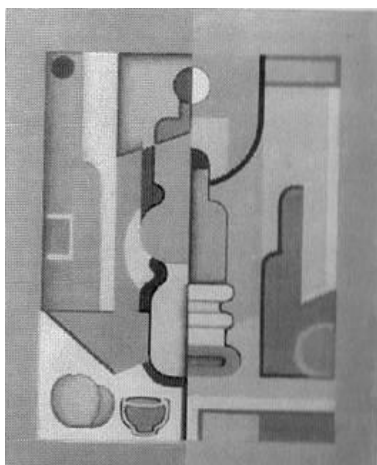


Fig.137: Jaime Colson, *Rítmicos*, foto Archivo Grisolia, (1927), En: RAMÓN JARNE, Ricardo, *Jaime Colson La Vanguardia Trashumante*, p.440.

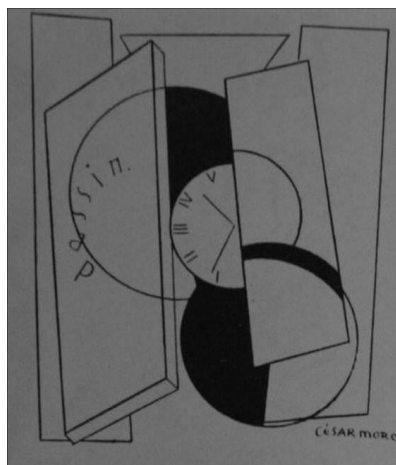


Fig.138: César Moro, *Cinco y cinco*, (c.1927), En: WESTPHALEN, Emilio, *César Moro retrospectiva de obra plástica*, p.22.

Años después, Moro abandonó el lenguaje cubista definitivamente. No obstante siempre manifestó su admiración por Picasso, aun en el prólogo de la muestra del 40 reconoció que fue él quien liberó la pintura (Favaron, 2003:37). Su adscripción a la Figuración Lírica primero y al Surrealismo después marcó de manera definitiva y sin retorno la diferencia entre ambos hermanos, pues Carlos basó su propuesta artística en el lenguaje cubista vinculado al Ultraísmo. Quizás el hecho de haberse formado uno en Madrid y otro en París condicionara las diferentes influencias que determinaron la evolución de su obra.

En la segunda exposición que realizó, esta vez sólo con Colson, Moro mostró las primeras particularidades de su propuesta plástica. La exhibición fue presentada en los salones de la Association Paris–Amérique Latine del 10 al 16 de marzo de 1927. En ella volvió a mostrar algunas obras de tema costumbrista, como *Los cholos*, *La fiesta de Amancaes* y *Las vivanderas*. Además sus diseños incluían claros signos cubistas, como *Géométrie* y *Collage*. En el catálogo puntualizó que se trataba de pinturas, acuarelas y

diseños realizados en París y el Perú, es decir, un conjunto de obras que se remontaban también a su actividad en Lima.

Al Modernismo y al Cubismo cultivados por el pintor hay que sumar su adscripción a la Figuración Lírica. Varias de las obras de Moro firmadas en París en 1927 eran dibujos esquemáticos de personajes lineales y planos que tendían a lo abstracto y que casi flotaban en fondos sugeridos a través de color. Esta obra vincula a Moro con los artistas españoles Francisco Bores, Pancho Cossío, Hernando Viñes y Moreno Villa, que optaban por una nueva pintura, defendida por el crítico francés Tériade (seudónimo de Stratis Eleftheriadis, de origen griego) en su *Cahier d'Art*⁴⁰¹. Varias de las obras de Moro de este año guardan similitudes con la obra de Bores, Viñes y Moreno Villa⁴⁰² (Fig. 139,140, 141 y 142).

Se trataba de crear una nueva forma de representación que tendiera a lo simple y esquemático, a partir de una mirada centrada en lo primitivo que funcionaba como opción real en la plástica contemporánea de los artistas jóvenes españoles que residían en París. Moro, pintor y poeta radicado en esa ciudad, no fue indiferente a esta propuesta, que estaba basada en la evolución de Cézanne y en el Cubismo, por su defensa del valor de la pintura en sí, prescindiendo del tema, y en la noción del cuadro como plasticidad pura. La plástica pictórica tenía en el lienzo un reino absoluto donde se bastaba a sí misma: ahí residía la poesía de la pintura (Carmona, 1996:24).

⁴⁰¹ A finales de 1926, Tériade cambió sus planteamientos por el acercamiento directo a los talleres de Bores, Cossío, y Viñes. En las últimas semanas de diciembre de 1926 o las primeras de enero de 1927 Tériade conoció a Bores. El crítico pasó de hablar de la joven pintura a interesarse por un determinado tipo de pintura practicado por los jóvenes. En la tercera entrega de *Cahier d'Art*, de 1927, apareció un texto sobre Bores en el que el crítico de arte hablaba de la nueva tendencia pictórica. La nueva pintura en ciernes se mostró reticente a la influencia de Picasso. La tendencia fue internacional, pues los pintores jóvenes mencionados son de varias nacionalidades: españoles, franceses, polacos y griegos. Entre fines de 1929 y principios de 1930, Tériade ofreció cinco artículos consecutivos que constituían una síntesis documental sobre la nueva pintura. Buscó una alianza entre el concepto de pintura pura y una nueva noción de figuración promovida desde lo lírico y lo instintivo. Toda su visión del movimiento moderno se orientó desde ese paradigma (Carmona, 1996:22-23).

⁴⁰² La obra *Sin título*, París 1927, tinta y aguada sobre papel, 17,5 x 22,5cm (TEA) de Moro es similar en sus características a *Desnudo* de José Moreno Villa, que se conserva en el Museo de Málaga. Coincide en el trazo y la forma de representar el cuerpo femenino. *Roi de carte, mitología indiana* (1924) y *Sin título*, lápiz y tinta sobre papel, 18 x 19 cm (TEA), también de Moro, guardan relación con *Sin título* (1929) de Juan José Luis González Bernal (Carmona, 1996:149).



Fig.139: José Moreno Villa, *Desnudo* (c.1927), Museo de Málaga, En: CARMONA, Eugenio, *Pintura fruta La Figuración Lírica española 1926-1932*, p.58.



Fig. 140: César Moro, *Sin título* (1927), tinta y aguada sobre papel, 17,5 x 22,5cm, (TEA).

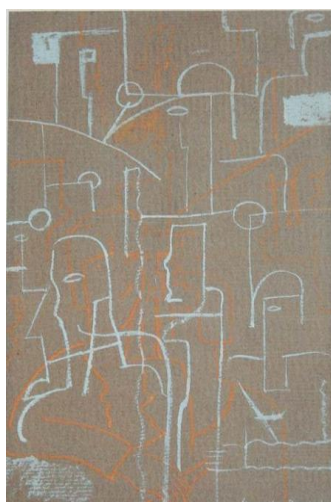


Fig.141: Juan José Luis González Bernal, *Sin título* (1929), En: CARMONA, Eugenio, *Pintura Fruta La figuración Lírica española 1926-1932*, p.149



Fig.142: César Moro, *Mitología indiana* (c.1927), En: WESTPHALEN, Emilio, *César Moro retrospectiva de obra plástica*, p.21.

A partir de la incursión de Moro en la Figuración Lírica (1927) el camino de ambos hermanos se separó, ya que esta tendencia, aunque consideraba que el Cubismo constituía el inicio del desarrollo de la pintura-pintura, también planteaba su superación (Carmona, 1996:38). A diferencia del Cubismo, con sus formas geométricas y matemáticas, como las que pueden verse en la obra del español Juan Gris⁴⁰³, en la

⁴⁰³ El punto de partida de Gris no era tanto la idea plástica en sí misma como la geometría: hacer del cilindro una botella. La finalidad de Gris era la construcción racional del cuadro, propendiendo a

Figuración Lírica predominó el instinto. El destino de ambos hermanos se alejó de manera definitiva con el ingreso formal de Moro en las filas del Surrealismo, preferentemente asociado a su poesía escrita en francés (1929). Citamos la diferencia que ha establecido Carmona entre la Figuración Lírica y el Surrealismo, cuando señala que Tériade pensaba, al igual que Bores y Cossío, que el Surrealismo era un arte literario ajeno al interés de la pintura en sí misma:

La preocupación instintiva de estos pintores (los surrealistas) se ajusta muy pocas veces a la realización plástica. A menudo hay contradicción debido a que pintan racionalmente cuadros considerados como la expresión directa del subconsciente. Esta dualidad confiere a su pintura una sequedad de superficie que no deja que estallen el misterio y el sueño deseados. No proceden de la propia dualidad de la pintura, sino que son narrados por ella (Carmona, 1996: 28-29).

Quizpez Asín nunca aceptó el Surrealismo como propuesta plástica, ya que compartía el mismo concepto que Tériade, Bores y Cossío tenían de este movimiento: estaba contaminado de literatura. Para él, la pintura tenía su propio lenguaje y, en concreto, el Cubismo era la opción más adecuada. En 1982 negaría la vinculación con su hermano en lo referente al Surrealismo.

Ha dicho usted que el surrealismo introduce algunas desviaciones en el campo pictórico. No obstante, usted ha estado muy próximo al fenómeno surrealista... Nunca me ha interesado, francamente. Como movimiento plástico me parece que no ha aportado nada a la pintura absolutamente. ¿Y cómo fenómeno intelectual? ¿Usted es hermano de César Moro, no es cierto? ¿Por ahí no había una proximidad con el surrealismo? -No hemos tenido comunicación por esa línea, absolutamente. Y curioso, no hay duda que él perteneció al grupo, tuvo amigos como Breton y Eluard importantes en el movimiento. Pero pictóricamente, no hizo casi surrealismo (Cooper Llosa, 1982:49).

A su regreso al Perú, Quizpez Asín hizo dialogar la propuesta cubista-ultraísta con las miradas nacionalistas del período, vinculadas con el muralismo mexicano y el localismo peruano. Por el contrario, Moro, por su incursión en la Figuración Lírica

considerar las formas en su arquitectura, Gris quería humanizar las matemáticas. Los pintores de la Figuración Lírica vivían un cambio de sensibilidad, lo racional y por ende lo geométrico y arquitectónico había constituido una vía muerta en el desarrollo de la pintura moderna. Los términos intuición y lirismo eran insoslayables para la consecución de un nuevo estado plástico (Carmona, 1996:41).

española y por el cambio de nombre (tomado de uno de los personajes de Gómez de la Serna, como ya hemos señalado), estaría en relación con la plástica española del período. De acuerdo con Favaron, antes de 1931 Moro ya conocía a los surrealistas, y es probable que fuera Alina de Silva quien lo presentara al grupo⁴⁰⁴. Se sabe que la cantante brasileña Houston era amante de Benjamin Péret e íntima amiga de Alina. Sin embargo, según el pintor Francisco Abril de Vivero, hijo de Alina, habría sido Moro quien presentó a los surrealistas a su madre⁴⁰⁵ (Favaron, 2003:39).

López Lenci retoma a Westphalen para decir que el contacto de Moro con el Surrealismo se habría producido a partir del 1932, con la publicación de su poema *Renommé de l'amour* en el N°5-6 de *Le surréalisme au service de la révolution* (López Lenci, 1999:108), aunque todo parece indicar que se remonta a años anteriores. A partir de entonces, la adscripción del poeta peruano al grupo surrealista fue completa, y se puede decir que el diálogo que pudo establecer con los pintores españoles fue sólo circunstancial, ya que los lenguajes artísticos del peruano fueron producto de su contacto con el desarrollo artístico de París.

VII.-3.- Isabel Morales Macedo, pintora peruana en San Fernando

La pintora Isabel Morales Macedo ha sido una gran revelación en el desarrollo de esta investigación, ya que es la gran ausente en todos los tratados escritos sobre la pintura peruana de este período. Sin embargo, su actividad artística sí fue seguida por la prensa de aquella época, que se hizo eco de su aprendizaje en el extranjero o mencionó

⁴⁰⁴ Para entonces, la relación de Alina con el músico Alfonso de Silva había terminado debido a los problemas con el alcohol del músico. Como señala César Miró: *Yo asistí a la separación de Alfonso y Alina. Yo iba con alguna frecuencia a la casa de él, que era en la rue Constantinople (...) y, un día llegué a las siete de la noche, los encontré preparando el equipaje. ¡¿Qué pasa?! ¡¿Quién viaja?! Le pregunté a Alina y ella me dijo: Alfonso tiene que ir a ver unos asuntos de familia en Lima. Va estar unos 3 ó 4 meses y vuelve. A los pocos minutos llegó César Moro y fuimos acompañándolo a la Gare d'Orleans porque iba en tren a tomar su barco, probablemente en Marsella. Fuimos Alina, César y yo acompañando a Alfonso que se iba. Fue su partida de París y la última vez que estuvo con Alina. Se separó de ella para siempre. No volvió más. No se volvieron a ver. No volvió a ver a su hijo Alfonsito que tenía dos años. Se moría por él* (Alarco, 1981:138).

⁴⁰⁵ Existe una carta en el archivo de Moro (ACM) donde Paul Éluard manda saludos para Alina de Silva fechada en agosto de 1932.

algún cuadro pintado por ella. En las siguientes páginas, pese a la exigua bibliografía existente sobre ella, se esbozará su desarrollo artístico durante la década de los años veinte, que tiene un papel representativo en el conjunto de su producción sobre todo porque, a continuación, su condición de mujer, esposa y madre la alejó del trabajo de los pinceles

Isabel Morales Macedo perteneció a la primera promoción de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima (1919), donde fue discípula de Daniel Hernández. Ella figura como alumna desde su fundación. En este período debió conocer a Carlos Quizpez Asín, matriculado también en el mismo año. Asistió a los cursos prácticos de dibujo durante 1919 y 1920. En este último ciclo se matricula en el primer año de las clases de pintura, pero no volverá a aparecer en los registros de la Escuela (Monografía Histórica..., 1922:28-31): un incidente familiar determinó su alejamiento de los estudios, la muerte de sus padres y la profunda depresión en la que se sumió la pintora. Sus hermanos mayores⁴⁰⁶, para mejorar su salud emocional, decidieron que viajara a Europa.

Se embarcó rumbo a París en el *Lusitania*. Su familia estaba muy vinculada con las familias de Scipión Llona y la de Ricardo Palma. La hija del escritor, Angélica Palma, era íntima amiga suya, y juntas emprendieron el viaje. Residió bastante tiempo en París, donde pintó algunos cuadros, y visitó Londres y Bélgica (Brujas). Entre 1920 y 1921 estudió pintura moderna en la Académie Julian de París (“María Isabel Morales Macedo”, 1950). Después prosiguió su viaje por Italia y al fin llegó a Madrid, donde retomó su interrumpida carrera de Bellas Artes.

El 27 de septiembre de 1922 le fue concedida matrícula sin efectos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. De acuerdo con el Decreto General de

⁴⁰⁶ La pintora era la menor de cuatro hermanos. El mayor, Carlos, era cirujano y escribía libros sobre biología, prologados por su amigo el Dr. Gregorio Marañón. Nació el 30 agosto de 1888 y se casó con María Esther San Román Garate. La siguiente, Luisa, era pianista, y se casó con su profesor polaco, S. Stoyowsky. Residieron con sus hijos en Nueva York. El tercero, Germán (1892), fue Director de la Escuela de Ingeniería de Minas.

Bellas Artes, la pintora no necesitó hacer los exámenes de ingreso, pero por decisión personal optó por examinarse para ser considerada alumna oficial (Rebagliati, 1924a). En la escuela conoció al pintor vasco Vicente Cobreros, con quién se casó. Durante el año académico 1922-23 cursó las siguientes materias: Dibujo del natural, Paisaje, Teoría estética del color y Pintura decorativa⁴⁰⁷. Según su hijo, el escultor José Luis Cobreros, la pintora le contó que había conocido al pintor Joaquín Sorolla, quien le produjo una grata impresión; recordaba que en sus clases siempre pedía a sus alumnos que desterrasen de sus paletas los tonos sucios ocre, sienas... diciendo: *también las sombras pueden y deben pintarse limpias, por transparencias*. Esta afirmación queda desmentida en el catálogo de la muestra retrospectiva del pintor valenciano, donde se menciona que la última clase de Colorido que impartió fue el 26 de octubre de 1920 (Diez y Barón, 2009)⁴⁰⁸.

Durante el año académico 1922-23, a consecuencia de las reformas en el plan curricular de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, además de cursar las asignaturas que ya hemos mencionado, se matriculó en Estudios preparatorios de colorido, Dibujo del natural en reposo, Colorido y composición y Pintura decorativa. En las tres primeras coincidió con el vasco Vicente Cobreros Uranga⁴⁰⁹, y en las dos primeras con el paraguayo Roberto Holden y Jara y el colombiano Domingo Moreno Otero.

En el año 1923-24, Morales Macedo asistió a las clases de Estudios preparatorios de colorido, Historia del arte de la Edad Moderna y Contemporánea y Dibujo del natural en reposo. Coincide en todas las materias con el mexicano Enrique

⁴⁰⁷ Por lo dicho por su hijo el escultor José Luis Cobreros existe una carta a la pintora escrita por su profesor Daniel Hernández, fechada el 12 de febrero de 1923.

⁴⁰⁸ Quien sí pudo haber asistido a las clases de Sorolla es el pintor Vicente Cobreros, que empezó estudios en el ciclo académico 1919-20. Es verosímil que la referencia al pintor valenciano la diera el padre del entrevistado.

⁴⁰⁹ Además, Cobreros cursó en este curso académico Grabado calcográfico (Registro de Matriculas..., 1922-1940).

Asad y Lara, el hondureño Maximiliano Euceda y Ramírez y los españoles Salvador Dalí, Ana María Gómez González (Maruja Mallo) y Vicente Cobrerros Uranga⁴¹⁰.

A este año debe corresponder una fotografía donde aparece Maruja Mallo con Morales Macedo, esta última sentada al lado de Manuel Benedito, el profesor que impartía Estudios preparatorios de colorido. Además aparece la modelo de *La gitana*. Por estas fechas, apareció en Lima la primera referencia a sus estudios en la Academia de San Fernando: en la portada de *Mundial* se publicó *Viejo segoviano*, una pintura de gran naturalismo que seguía la línea de la tradición española, y también apareció un retrato femenino realizado por la pintora (Fig.143).



Fig.143: Isabel Morales Macedo, *Retrato femenino* (*Mundial*, Lima, N°232, 24 X 1924).

Morales Macedo se matriculó en el año académico 1924-25 en los siguientes cursos: Colorido y composición, Teoría de las Bellas Artes, Estudio de las formas arquitectónicas y Dibujo del natural en movimiento. Fue el año en el que Dalí tuvo que repetir curso, coincidiendo con Quizpez Asín. Mientras, la pintora peruana asistió a clases junto con el mexicano Enrique Asad y Lara, el ecuatoriano Alberto Coloma Silva, la española Ana María Gómez González (Maruja Mallo)⁴¹¹ y el colombiano Domingo Moreno Otero.

⁴¹⁰ El pintor vasco asistió también a las clases de Dibujo en movimiento y Grabado calcográfico (Registro de Matriculas..., 1922-1940).

⁴¹¹ Maruja Mallo (seudónimo de Ana María Gómez González) inició sus estudios en el año 1922, cuando cursó: Del plan antiguo: Historia de las Bellas Artes, Perspectiva, Anatomía Artística, Dibujo del antiguo y ropajes, Modelado del antiguo y ropajes; y del plan nuevo: Perspectiva, Anatomía, Enseñanza general del modelado, Historia del arte antigua y media y Dibujo de estatua. Coincide en todos los cursos con los

En el siguiente y último año de sus estudios, se matriculó en Pintura decorativa, Pintura al aire libre, Dibujo de ropajes de estatuas y el natural, Dibujo científico, Estudios prácticos de ornamentación, y Estudio de los métodos y procedimientos de enseñanza del dibujo y del arte en los centros de enseñanza primaria y secundaria del extranjero. En todas ellas, la pintora peruana coincidió con el hondureño Maximiliano Euceda Ramírez y el colombiano Domingo Moreno Otero⁴¹². También estudió en las cuatro primeras asignaturas con el mexicano Enrique Asad y Lara y en las tres primeras materias con el ecuatoriano Alberto Coloma Silva, el colombiano Domingo Gómez Campuzano y la española Ana María Gómez González (Maruja Mallo)⁴¹³.

Durante sus años de estudiante, la Escuela tuvo como director a Miguel Blay y como profesores a José Moreno Carbonero, Julio Romero de Torres, Cecilio Plá, Manuel Benedito y al crítico de arte Rafael Doménech. En 1925, *Variedades* informó sobre un nuevo cuadro de Isabel Morales Macedo de temática religiosa, *Un santo ermitaño en oración* (Fig.144) (“Peruanos en el extranjero”, 1925).

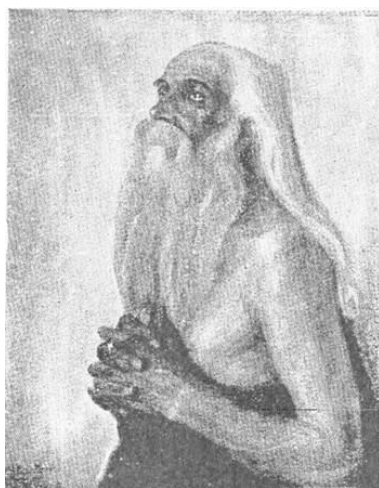


Fig.144: Isabel Morales Macedo, *Un santo ermitaño en oración* (*Variedades*, Lima, N°956, 20 VI 1926).

colombianos Ricardo Gómez Campuzano y Domingo Moreno Otero, el ecuatoriano Alberto Coloma Silva, el paraguayo Roberto Holden y Jara, y los españoles Salvador Dalí, Francisco Maura y José Rigol i Fornaguera. En el curso 1923-1924, hizo Estudio Preparatorio de colorido, Historia de las edades moderna y contemporánea, Dibujo del natural en reposo. En 1924-1925 cursó Colorido y composición, Teoría de las Bellas Artes, Estudio de las formas arquitectónicas, Dibujo del natural en movimiento y Dibujo científico. En el último curso, 1925-1926, estudió Pintura decorativa, Pintura al aire libre y Dibujo de ropajes de estatua y del natural (Registro de Matriculas..., 1922-1940).

⁴¹² Los pintores Euceda Ramírez y Moreno Otero cursaron además Dibujo científico (Registro de Matriculas..., 1922-1940).

⁴¹³ Maruja Mallo asistió a otro curso, Dibujo del natural en movimiento (Registro de Matriculas..., 1922-1940).

Al siguiente año apareció en *Mundial* de Lima *El primer laurel*, donde se comentaba el *Retrato de la Srta. Josefina Serna*⁴¹⁴ (Fig.145), hija de la novelista española Concha Espina (Rebagliati, 1926). Con este cuadro, que tituló *Retrato de la hija de Concha Espina*, participó en el Exposición Nacional de 1926. La pintora quiso resaltar su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Lima y en este artículo se la menciona como discípula de esta institución. Sus compañeros, por el contrario, prefirieron vincularse con algún reconocido pintor español o se consideraban alumnos de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, nombre de la que hoy se conoce como Academia de Bellas Artes de San Fernando (Catálogo..., 1926:100). , Luis G. Valdeavellano calificó esta obra de *un buen retrato por la señorita de Morales Macedo*, y además alertó de los cambios que habría que introducir en la Exposición Nacional con la incorporación de nuevos valores:

¿Es que acaso no existen esos valores, o es que quieren permanecer alejados del llamado arte oficial, por ser desagradable para el artista puro, todo su cortejo de luchas por medallas y distinciones? (...) Las Exposiciones Nacionales están necesitadas hace tiempo de reforma radical, que transforme sustancialmente su carácter, si no quieren ver cómo se acentúa su ya iniciado proceso de decadencia (De Valdeavellano, 1926:1).



Fig.145: Isabel Morales Macedo, *Retrato de la Srta. Josefina Serna* (*Mundial*, Lima, N°322, 13 VIII 1926).

⁴¹⁴ La madre de la retratada era la escritora Concha Espina, muy amiga de la pintora peruana, que por eso retrató a su hija.

La artista se especializó en retratos y paisajes (“María Isabel Morales Macedo”, 1950), sin excluir la representación del tema costumbrista español. Manuel Benedito fue uno de sus maestros que ejerció mayor influencia en su obra. Sobre él se sabe que fue un pintor muy solicitado por la aristocracia española para la realización de retratos (“Peruanos en el extranjero...”, 1925). El tipo de representación de la dama que encontramos en el cuadro de Morales era propio del género que se desarrolló en el retrato español de gusto burgués⁴¹⁵, del que Benedito sería un representante destacado. Según Francisco Javier Pérez Rojas, el *retrato elegante*⁴¹⁶ en España tiene su época de oro entre 1870 y 1930. Esto se puede comprobar en las Exposiciones Nacionales, en las que hacia 1871 Salvador Martínez Cubells y José Nin y Tudó obtienen medalla por sus retratos (Pérez Rojas, 2000:38-39). Es el mismo tipo de representación que vemos en el *Retrato de Genoveva Vix* (c.1918) de Benedito, al que dota de una suntuosidad barroca (Pérez Rojas, 2000:149-150). La pintora peruana asimiló el gusto imperante en la Academia, formal y bastante conservador, a diferencia de Quizpez Asín, que se inclinó por las vanguardias artísticas imperantes en el ambiente bohemio madrileño.

Ella prefirió desarrollar su carrera de acuerdo con los géneros ya consagrados en la pintura española de entonces: retratos, pintura costumbrista y paisajes. Morales Macedo escogió la veta naturalista y realista que recordaba a la pintura del Siglo de Oro, y especialmente a Velázquez, en obras como *Viejo segoviano* o *La gitana*. Aunque también Daniel Hernández ejerció una gran influencia en el uso del color en sus paisajes, donde priman las tonalidades de rojos que caracterizan la obra del académico peruano. Las obras realizadas en Bélgica antes de estudiar en España son ejemplos de esta influencia: *Canal de Brujas*, *Entrada del Beguinado* y *Vieja encajera flamenca* (Fig.146). Las dos últimas pinturas fueron reproducidas tardíamente en *Variedades* (“Una pintora Limeña”, 1928). A la pintora debió causarle una profunda impresión la

⁴¹⁵ Sobre la preferencia de la burguesía europea por el retrato durante este período, se puede consultar el siguiente catálogo de exposición: (Llorens y Llorens, 2011).

⁴¹⁶ Pérez Rojas, citando a Eugenio d’Ors, ha señalado la persistencia de Anton van Dyck en el modelo de retrato elegante; al respecto dice: *Eugenio d’Ors, con su sutil precisión, nos sitúa ante un referente pictórico que se mantiene vigente largo tiempo como modelo de elegancia y que aún mantiene validez a principios del siglo XX para artistas de muy diversa personalidad y orientación* (Pérez Rojas, 2000:17).

ciudad belga de Brujas, ya que fue uno de sus temas preferidos, y lo trató no sólo en paisajes sino también aguafuertes⁴¹⁷ (“María Isabel...”, 1950).



Fig.146: Isabel Morales Macedo, *Vieja encajera flamenca* (c.1921), óleo sobre lienzo, col. part.

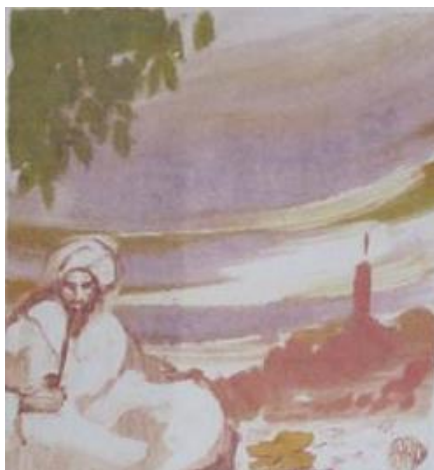


Fig.147: Isabel Morales Macedo, *Fumador de Kief* (c.1929), acuarela, col. part.



Fig.148 Isabel Morales Macedo, *Salida de la Mezquita Tánger* (c.1929), acuarela, col. part.

Al término de su carrera se casó con su compañero de estudios, el pintor y crítico de arte vasco Vicente Cobreros Uranga (1898-1976). Durante los primeros años de su matrimonio residieron en Tánger⁴¹⁸, donde pintó sus acuarelas *Fumador de Kief* y

⁴¹⁷ Su compañero de estudios y futuro esposo, el pintor vasco Vicente Cobreros Uranga, presentó aguafuertes en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922 (Vaquer, 1922:5). Es probable que la carpeta de aguafuertes de Brujas realizados por Morales Macedo corresponda a esta fecha.

⁴¹⁸ El pintor Vicente Cobreros Uranga realizó una exposición de veinticinco óleos y veintitrés grabados en mayo de 1926 (“Notas de Arte...”, 1926:3). Se cree que su viaje a Marruecos tuvo lugar después de la muestra, a juzgar por la fecha de las acuarelas realizadas en Tánger. Debieron estar de viaje hasta los primeros meses de 1929, ya que el pintor expuso en Madrid junto con el pintor boliviano Cecilio Guzmán

Salida de la Mezquita Tánger, ambas de 1929 (Fig.147 y 148). Con el primer embarazo se trasladaron a San Sebastián, de donde era su marido (nacido en Tolosa, un pueblo cercano). Allí, el esposo ejerció como docente y crítico de arte y formaron su familia. La pintora, después de su casamiento, se alejó paulatinamente de la actividad plástica. De acuerdo con su hijo, sólo pintaba durante las vacaciones, que solían pasar en París, Florencia, y sobre todo Venecia, lugar que visitaron en varias ocasiones. Hacia 1935 el matrimonio donó dos cuadros para la reparación de la Basílica del Pilar en Zaragoza (Castán y Martínez, 2008:648). La pintora entregó *Pont du Beguinage, Brujas*. Su carrera es un ejemplo de cómo las obligaciones del ámbito doméstico y familiar constituyeron un obstáculo para el desarrollo de la obra artística de tantas mujeres. Las obras reseñadas fueron todas realizadas durante la década de los años veinte. No tenemos noticias de que ella pintase obras con posterioridad a ese período. Morales Macedo falleció el 13 de enero de 1986 en San Sebastián, España, a los 92 años.

de Rojas en la exposición de grabados del grupo *Los 24* que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno (“Vida artística...”, 1929:3).

Capítulo VIII: Breve contexto de la escultura peruana

VIII.1.-La escultura peruana en el siglo XX: La formación de la escultura nacional

En este salón (donde) prima la escultura sobre la pintura dos nombres se imponen: David Lozano y Luis Agurto (Castillo, 1919c:159). Sin saberlo, en 1919 Teófilo Castillo cerraba con estas palabras un capítulo poco conocido de la escultura nacional⁴¹⁹, el período previo a la fundación de la Escuela de Bellas Artes. El presente capítulo se propone estudiar el desarrollo de la escultura peruana antes de la labor docente realizada por el español Manuel Piqueras Cotoí en la segunda década del siglo XX.

Se trata, pues, de trazar la historia y la evolución de la escultura nacional peruana⁴²⁰ y de analizar las obras escultóricas hechas por los artistas locales que se formaron en los nuevos centros especializados, como la Escuela de Artes y Oficios. Es, sin duda, un período de tránsito entre la herencia del siglo XIX, que legó preferentemente la influencia extranjera, y el desarrollo de nuevas instituciones, como los concursos de arte Concha, que cada tres años premiaban alternativamente una escultura o una pintura.

Estos factores, junto a las exposiciones de escultura de la Sociedad de Bellas Artes y de la Sociedad Estímulo de Arte, permitieron el desarrollo de una generación de

⁴¹⁹ Son pocos los trabajos publicados que abordan el desarrollo de la escultura peruana entre los siglos XIX y XX. Entre ellos se puede mencionar: “Escultura monumental y funeraria de Lima” de Alfonso Castrillón (1991), *Escultura y espacio público en Lima, 1850-1879* de Natalia Majluf (1994) y *Obras de arte y turismo monumental: bronce, ecuestres, estatuas (de pie y sentadas), bustos, obeliscos* de José Antonio Gamarra (1996).

⁴²⁰ Natalia Majluf propone abandonar la disciplina de la Historia del Arte (caracterizada por abordar estilos, presentar listados de esculturas y hacer comparaciones con lo producido en Europa) y entender la escultura monumental y el espacio público desde una perspectiva que tenga en cuenta una visión de los espacios y los sujetos que habitan en ella. Además, se deben apreciar los proyectos de su construcción en relación con las élites que los idearon y entender a los distintos grupos vinculados con este espacio para poder comprender el fin último de la escultura pública. Este análisis servirá como base metodológica para el estudio de los proyectos de escultura de las dos primeras décadas del siglo XX. No obstante, hemos creído oportuno retomar los planteamientos de la Historia del Arte en lo referente a la historia de los escultores nacionales y los estilos de sus obras. Los escasos estudios existentes sobre el desarrollo de la escultura nacional peruana hacen necesario recurrir a esta disciplina.

aficionados dedicados a la escultura. Quizá uno de los mejores ejemplos de un artista autodidacta lo constituye el escultor David Lozano, que, con el *Monumento a Ramón Castilla* (1915), dio paso a una nueva etapa en la evolución de la escultura nacional. Hasta la realización de esta obra, el espacio de las plazas había sido baluarte exclusivo de artistas extranjeros, como evidencian los proyectos ganadores para el *Monumento a Bolognesi* (1905) y el *Monumento a San Martín* (1921), ambos de escultores españoles.

VIII.1. A.-Gaspar Ricardo Suárez, de escultor a restaurador de obras de arte

Cuando se habla de la escultura peruana es inevitable recordar al ayacuchano Gaspar Ricardo Suárez (18??-1903), que es considerado el primer escultor nacional⁴²¹. Su trabajo permite establecer un vínculo con la talla en piedra de Huamanga que se desarrolló en el virreinato, de temática preferentemente religiosa. Además, la escultura de Huamanga había sido objeto de las guerras iconográficas entre realistas y patriotas en las primeras décadas del siglo XIX.

En efecto, la obra de Suárez entroncaba con la tradición de la talla en alabastro, que tuvo como centro preferente la ciudad de Huamanga. No sorprende, por ello, que siendo joven lograra la admiración del presidente Ramón Castilla al realizar una copia del *Monumento a Simón Bolívar* en una miga de pan. En 1860, durante el gobierno de Castilla, se le concedió una beca para estudiar en Europa (“Cultivar el jenio”, 1860:2) por intermediación del sacerdote Medina, representante en el Congreso por Ayacucho (Pachas, 2005b:90). Así, pasó diez años en Roma, donde aprendió en el taller de Rinaldi, discípulo de Canova.

⁴²¹ Se le califica como el primer escultor nacional formado en Europa. Antes de él, es preciso indicar la tradición escultórica ayacuchana que se realizaba en piedra de Huamanga (alabastro) y que gozó de popularidad desde el virreinato hasta mediados del siglo XIX. Por ello, hay que mencionar a Juan Suárez, quien posiblemente era el padre de Gaspar Ricardo, autor del *Monumento a la libertad*. Luis Medina, que quizá pudo ser el asistente en la elaboración de esta obra, está documentado en Ayacucho realizando obra funeraria monumental. Además, se sabe que en la Exposición Nacional inaugurada en Lima en julio de 1872, presentó obras en yeso: tres estatuas de tamaño natural de una *India*, un *Indio* y una *Venus*, y un *Busto del coronel Santa María*. El tallador también incluyó la huamanga sin abandonar sus usos tradicionales al representar un *Descendimiento de Cristo* y una pequeña pila de agua bendita. A mediados del siglo, figuran los nombres de Buenaventura Rojas, quien firmó una pequeña *Figura femenina desnuda*, y Juan Berrocal (Majluf y Wuffarden, 1998: 25-30).

Por declaraciones del cónsul del Perú en la capital italiana, se sabe que su corta edad y la falta de experiencia le impidieron cumplir satisfactoriamente con las exigencias del taller. Sus sobresalientes aptitudes para el arte hicieron que el cónsul desistiera de mandarlo de vuelta al Perú. En su informe mencionaba el envío de dos copias de algunas cabezas inspiradas en modelos de Rafael, que contaron con la aprobación de sus maestros. El joven escultor participó en París en la Exposición de 1869 con el grupo *La defensa de la Patria*, yeso con el que obtuvo una mención. En 1871 el Gobierno peruano se interesó por pasarla al mármol. En 1873 se le suspendió la pensión, aunque algunos documentos indican que hacia 1876 todavía se encontraba en Europa (Castrillón 1991:343-344).

En París, bajo la dirección de Guillaume, participó en la decoración del frontispicio del Teatro de la Ópera (“Muerte de...”, 1903:1). En este período también cultivó la pintura: con el *Retrato del pintor Ignacio Merino* ganó una medalla de oro en la Exposición de Lima. También pertenece a esta época su cuadro *Jesús en su sepulcro*, que despertó los anhelos de un escritor anónimo de *El Comercio* sobre la posibilidad de tener un arte nacional propio:

Cada nación tiene su escuela de pintura, así como tiene su música, su literatura y su idioma: esa escuela tiene su fisonomía propia; es la expresión de su espíritu nacional. Nuestras costumbres populares, pueden rivalizar con las escenas de la escuela flamenca; nuestras fiestas campestres pueden servir de temas para cuadros tan hermosos como las Fêtes galantes de Watteau; nuestros panoramas, nuestros tipos nacionales, nuestra historia, nuestro país en todo género ofrece un campo vasto y virgen que el arte puede y debe explorar. El cuadro del señor Suárez que nos ha sugerido estas reflexiones, representa a Jesús en su sepulcro (...) (“Un cuadro”, 1887:3).

En 1884 el joven escultor tenía el cargo de alférez de caballería y trabajaba como agregado en el Ministerio de Guerra de Lima, pero también se dedicó a la restauración de cuadros. En una carta del director de la Biblioteca Nacional, Ricardo Palma, dirigida al oficial mayor del Ministerio de Justicia, se informaba de la donación de siete cuadros para la galería de pinturas. Debido a que requerían reparación, Palma solicitaba que le otorgaran una licencia al alférez Suárez para que limpiara y restaurara los lienzos (Palma, 1884: legajo 189). Además, en ella se menciona el fin de la comisión realizada en la Biblioteca Nacional (Palma, 1886a: legajo189).

Posteriormente, debido a la restauración que necesitaban los cuadros de Ignacio Merino y Aníbal Carracio (sic), volvieron a requerir sus servicios (Palma, 1886b: legajo 189).

Suárez realizó gestiones para hacer una exposición en Lima en 1889, pero desistió por carecer de apoyo. Ese mismo año, junto al pintor Carlos Baca Flor, presentó un proyecto para establecer un aula de dibujo y pintura en la Biblioteca Nacional, propuesta que prosperó pero que no dispuso de la infraestructura adecuada. En 1891, participó en el concurso de arte Concha con tres esculturas: *Busto de Antonio Raimondi*, *Retrato de un joven* y la *Estatua de Simón Bolívar*. Sin embargo, fue descalificado por tratarse de un artista consagrado (Pachas, 2005b:91). Aparte de estas obras, se conoce un pequeño *Busto de Cristóbal Colón* (1893) de su autoría, que fue traído del Convento de La Rábida, en España, por Ricardo Palma, y que en 1916 se conservaba en el Museo Nacional de Historia (Leonardini, 1998:308).

De acuerdo con Ugarte, el Gobierno le encomendó la conservación de la Pinacoteca Ignacio Merino. En este espacio formó una agrupación de aficionados al arte que escucharon sus apreciaciones artísticas y que llegaron a constituir una generación de *amateurs* que más adelante fueron escultores y pintores (Pachas, 2005b:91). Ricardo Suárez falleció en Lima el 11 de abril de 1903 (“Muerte de...”, 1903:1).

Que el primer escultor peruano formado en Europa se convirtiera en pintor y posteriormente restaurador de pinturas resulta sintomático de que el contexto local no reunía las condiciones necesarias para facilitar el desarrollo de su obra propiamente escultórica. Tampoco es casual que los trabajos de escultura de Suárez se hayan perdido: los bocetos preliminares en yeso desaparecieron por su fragilidad antes de que pudieran ser pasados al mármol o fundidos en bronce y, con ellos, desaparecieron el prestigio y la memoria del primer escultor académico que estableció un puente entre el taller virreinal de piedra de Huamanga⁴²² y el proceso de formación académica que caracterizaría la escultura del XIX. Sin duda, la primera generación de académicos pintores, aunque no estuvo exenta de problemas, tuvo mejor suerte.

⁴²² En la Exposición Internacional de Lima de 1872 se presentó otro escultor ayacuchano, Luis Medina, con seis piezas: *Busto del ministro Santa María*, una *Venus dormida*, un *Descenso de la cruz*, un recipiente para agua bendita, una mujer y un hombre indígenas. Es probable que el material utilizado para elaborar sus esculturas fuera la piedra de huamanga (Leonardini, 1998:308).

La dramática situación de Ricardo Suárez indica que el contexto local peruano no había madurado en el cultivo y la protección de las artes. Por lo menos, así lo registró la prensa del momento, especialmente en lo referente a la escultura académica en bronce, que requería de instrumentos adecuados para lograr su fin. Por ello, en los años iniciales del siglo XX la singularidad del espacio público conmemorativo estará constituida por su marcado carácter internacional, al convertirse en baluarte de los escultores extranjeros que resultaron ganadores de los concursos promovidos por el Estado y el sector privado.

VIII.1. B.-La Escuela de Artes y Oficios y sus alumnos

La formación de la escultura nacional estuvo ligada a la creación de una institución para la capacitación del artesano y obrero: en octubre de 1849, el Gobierno ordenó la fundación de escuelas de artes y oficios en todos los departamentos de la República, pero sólo en 1860 la Escuela abrió sus puertas en el Colegio Real de Lima. Problemas políticos y económicos motivaron el receso de sus actividades y en 1905 el Gobierno de Manuel Pardo intentó volver a impulsar su desarrollo entregándole el Hospicio Sofiano (Leonardini, 1998:166).

Los oficios mecánicos eran necesarios en un país que se encontraba en vías de industrialización. Este sueño, que no llegó a realizarse plenamente, fue uno de los ideales que sustentó y justificó la creación de la Escuela de Artes y Oficios. Aunque la técnica de la fundición del bronce se impartió desde temprano en la Escuela (Castrillón, 1991:344), es preciso aclarar que se empleó para máquinas con un fin industrial. Únicamente la creación de la sección de Bellas Artes en 1911, dirigida por el escultor italiano Carlo Libero Valente⁴²³, convirtió a la escultura en una rama de las consideradas Bellas Artes. En otras palabras, se realizaron esculturas y proyectos escultóricos para el acompañamiento decorativo de los edificios y se propusieron

⁴²³ Carlo Libero Valente (Génova, 1859-Lima, 1922), escultor italiano, realizó estudios en Milán, en la Academia de Brera, donde fue discípulo de Grandi. A inicios del siglo XX fue contratado como profesor de la Escuela de Bellas Artes de Quito. El ministro plenipotenciario del Perú en Quito, Germán Leguía y Martínez, le ofreció el puesto de jefe del departamento de Bellas Artes en la Escuela Nacional de Artes y Oficios. El artista aceptó este puesto y lo conservó hasta su muerte (Leonardini, 1998:167 y 210).

esculturas individuales y monumentales para las plazas. Este hecho puede explicar el paréntesis temporal que se advierte entre la fundación de la Escuela y los primeros frutos locales de escultores nacionales formados en ella.

Una de las pocas obras que se conoce de Valente es el *Monumento al ingeniero Eduardo de Habich*, compuesto de varias figuras alegóricas (Fig. 149). La nación está representada por una figura femenina con una antorcha, símbolo de la sabiduría. Además, incluye a un estudiante, símbolo de la juventud peruana, y un león. En el centro se encuentra el *Busto de Habich*, un águila, alusiva al origen polaco del ingeniero, y el escudo de la ciudad de Lima (Leonardini, 1998:167). Según Castillo, esta obra había sido realizada en el extranjero siguiendo los diseños de Valente, pero el resultado había sido defectuoso y desvirtuaba el proyecto original.



Fig.149: Libero Valente, *Monumento al ingeniero Eduardo de Habich*, mármol.

Los alumnos destacados del escultor italiano serían los principales protagonistas de la escultura nacional. Ellos participaron en los concursos Concha, en las muestras realizadas por las instituciones dedicadas al arte y en la obra de ornato de los edificios públicos y privados. Entre los más representativos figuran Artemio Ocaña, Luis Agurto y Luis Ccosi.

También se debe resaltar la procedencia de los artistas formados en la escuela, pues en esta ocasión los sectores populares tuvieron acceso a las Bellas Artes, concretamente a la escultura, a diferencia de lo acaecido en el ámbito de la pintura, donde el tránsito del taller virreinal a la primera y segunda generación de académicos

privilegió a los grupos oligárquicos. Debemos entender que no se trataba de un ingreso, sino de una nueva adaptación que tuvo que afrontar el artesano provinciano en la búsqueda de la legitimación de su oficio artístico.

De hecho, algunos de los que fueron subvencionados por la escuela provenían de Ayacucho, departamento de antigua tradición en el tallado de piedra de Huamanga. Esto explica por qué jóvenes de 18 años, con sólo dos años de aprendizaje, pudieron realizar frontones tallados en escultura para la escuela. Nos estamos refiriendo a los alumnos más aventajados de la Sección de Bellas Artes, los jóvenes ayacuchanos José C. Cossío, Manuel J. García y Salomón García, quienes en 1914 realizaron los frontones para la Escuela de Artes y Oficios. El trabajo de Cossío constaba de un frontón en el que había colocado el escudo nacional y a los lados dos figuras que representaban el arte y la industria (Fig. 150). El de los García, destinado a los salones de mecánica, tenía unos niños desnudos esculpidos en relieve, a manera de los *putti* italianos barrocos, que simbolizaban las Bellas Artes (“El Arte Nacional...”, 1914:220-221).



Fig.150: José C. Cossío, *Frontón para la Escuela de Artes y Oficios* (*Variedades*, Lima, N°310, 7 II 1914, p.221).

A finales de la segunda década del siglo XX, muchos de los alumnos que habían sido discípulos de Valente en la Escuela de Artes y Oficios continuaron sus estudios en Europa y los Estados Unidos, como los escultores Agurto, Ocaña, Beteta y Morante. Ya en 1919 la Escuela contaba con una sección de fundición artística con *un hermoso taller provisto de los elementos necesarios para esta industria nueva en el Perú* (“Una visita...”, 1922). En este taller, en 1922, se fundieron en bronce la *Escultura de Bartolomé Herrera*, modelada por el escultor español Gregorio Domingo, y el *Cahuide*

de Artemio Ocaña, fundida en una sola pieza, con un peso de 392 kilos. En 1918 se contrató en Barcelona a Enrique Sanromá para el taller de fundición en bronce de la Escuela de Artes y Oficios, empezando su labor al año siguiente. *La cabeza de negro* de Artemio Ocaña fue la primera obra fundida en 1919 (Otero, 1923d:2364).

Uno de los proyectos de la escuela durante ese año, aunque no llegó a realizarse, fue el *Monumento a las provincias cautivas*⁴²⁴, que contaba con el auspicio de Santiago L. González. La obra, que habría tenido ocho metros de altura, se ubicaría en el Paseo Colón y tendría figuras de bronce, pedestal de piedra y la columna de mármol (“Una visita...”, 1922).

VIII.1. C.-Luis Agurto, escultor modernista

Uno de los artistas de las primeras décadas del siglo XX con una destacada actividad en el contexto local peruano y extranjero fue el piurano Luis Agurto. Se formó con Libero Valente en la Escuela de Artes y Oficios y obtuvo el segundo lugar con su relieve *Un naufragio* (Fig.151) en el segundo concurso de escultura Concha de 1911. El joven escultor realizó el ansiado y requerido viaje a Europa, siendo pensionado por el Gobierno peruano en la Escuela de Bellas Artes de París, pero lamentablemente su sueño se vio truncado por la inminente ocupación de la Ciudad de la Luz durante la Primera Guerra Mundial. En 1916 Agurto estaba refugiado en España, y encontrándose en Barcelona preguntó al consulado peruano de la ciudad si podía continuar con el auxilio oficial. *Y era en efecto, la miseria con su vasto cortejo de angustias y desalientos, quien á cada nuevo día, más fuertemente golpeaba con su mano filuda á la puerta de su modesta bohardilla catalana* (Garland, 1916:1642).

⁴²⁴ Las provincias cautivas de Tacna y Arica durante la ocupación chilena fueron un tema recurrente en el imaginario de los artistas nacionales, que recurrieron sobre todo a la acuarela y el dibujo al tratar este episodio de la historia peruana. Estos artistas, preferentemente del sur, expusieron sus obras en las tiendas de la calle Mercaderes en Lima y consiguieron gran aceptación por parte del público (Villegas, 2006:28). Como ya hemos mencionado, el español Juan de Dios Segovia también incluyó el tema de las cautivas en su obra hacia 1895. Además fue el tema de uno de los proyectos escultóricos en el Taller de Escultura de la Escuela de Artes y Oficios.



Fig.151: Luis Agurto, *Un naufragio* (*Variedades*, Lima, N°200, 30 XII 1911, p.1560).

Para sobrevivir, el escultor, que las fuentes describen como *pequeñín, de mirada avizora, de espesa cabellera negrísima y rebelde, que era ajustado marco á sus rudas facciones de americano neto* (Garland, 1916:1641), se dedicó a colaborar con revistas enviando dibujos e incluso modelando imágenes sacras. Agurto era un artista provinciano que tuvo que luchar para incorporarse al mercado artístico local. Su acreditación en Europa y su eminente trabajo modernista no eran cartas de presentación suficientes en un ambiente local en el que las apariencias y vinculaciones importaban más que el talento. En efecto, la Lima de 1900 prefirió incorporar a figuras como el limeño Lozano, que, a pesar de sus menores méritos, no resultaba perturbador por su raza a ojos de un público que juzgaba algo más que su obra.

A lo anterior hay que añadir la ausencia del tema nacional en las esculturas del joven artista. Sus esculturas modernistas trataban temas ajenos a la realidad local, que en ese momento era la principal preocupación para la crítica de arte. Lozano, en cambio, supo valorar esta tendencia y desarrollarla con profusión. En la época, sólo un proyecto había logrado unir la modernidad en la ejecución y el contenido nacional en la temática, además de ser realizado por un peruano: el proyecto del *Monumento a San Martín* (1905) ejecutado por Baca Flor. En 1913, en París, Agurto logró con *La muerte de la primavera* y el relieve *Sansón y Dalila* menciones honrosas en el Salón de Artistas Franceses y el segundo premio en la Exposición Internacional del mismo año. Además, bajo el seudónimo de *L'Indien*, obtuvo el segundo lugar en el proyecto para la construcción del Palacio Arzobispal (Garland, 1916:1642).

Sus deseos de permanecer en Barcelona se vieron frustrados seguramente debido a la pobreza que sufría, pues en 1917 ya estaba en Lima, donde modeló una placa en homenaje a la memoria del poeta Nicolás Yerovi, que había sido recientemente asesinado, que se iba a colocar en el Teatro Municipal (“Honrando la...”, 1917: 358). Excepcionalmente trató el tema nacional al presentar un proyecto para el *Monumento al pintor Luis Montero* para la ciudad de Piura, que a ojos de la crítica merecía ganar el primer lugar (“El monumento...”, 1917). Este vaticinio se hizo realidad al inaugurarse en mayo el *Monumento de Montero*. A su indiscutible calidad, se debe añadir el carácter proteccionista de las provincias con sus hijos⁴²⁵ (“Estatua del...”, 1918:464).

Tal vez el difícil camino recorrido hasta entonces se reflejó en su participación en la exhibición de pintura y escultura en Brandes (1919), aunque, por lo menos, fue incluido por primera vez en los comentarios del crítico de arte más relevante del momento, Teófilo Castillo, quien comentó su *General Cáceres*, haciendo notar que en él la exactitud no era indispensable, sino su carácter modernista. El mismo Castillo ensalzó la cabeza de mujer llamada *Éxtasis* (Fig. 152) y el boceto decorativo del *Triunfo*, obras con sinuosidades, relieves y sensación de movimiento. Entre las piezas exhibidas, quizá las más realistas en su ejecución fueron el *Busto de Zoila Aurora Cáceres*, hija del presidente Andrés A. Cáceres, y *Rebelde*. Para Castillo, esta última pieza evidenciaba la influencia de Rodín en la obra del escultor peruano (Castillo, 1919c:159-162).



Fig.152: Luis Augusto, *Éxtasis*
(*Variedades*, Lima, N°573, 22 II
1919, p.161).

⁴²⁵ Lo mismo se aprecia en Ica, cuando se escoge al escultor iqueño Francisco Caso, y no a Epifanio Álvarez, para realizar la copia del *Señor de Luren*, que había sido destruida en un incendio.

VIII.1. D.-Concursos y exposiciones de escultura nacional

Los premios de arte promovidos por la Institución Concha, la Sociedad de Bellas Artes y el Círculo Artístico crearon un espacio para que muchos escultores nacionales expusieran sus trabajos y aprendieran el oficio de escultor. En la Lima de 1900, con un incipiente y escaso mercado artístico, estos lugares y los comentarios que suscitaron en la crítica de arte cimentaron el desarrollo de la escultura nacional.

Los galardones de arte Concha empezaron a otorgarse a partir de 1891 y premiaban al pintor o escultor cuya obra, presentada a concurso y sujeta a la valoración de un jurado, sobresaliera. En el primer concurso participaron pinturas, esculturas, dibujos y bordados. Sólo a partir de 1899 se acordó alternar los premios entre pintura y escultura cada tres años (Pachas, 2006:38). En el primero participó Ricardo Gaspar Suárez con el *Busto de Antonio Raimondi*, hecho en barro y tomado del natural después de muerto. Ante la buena ejecución del escultor, la Tesorería General de la institución determinó vaciarlo en yeso (“Busto”, 1891:4).

Antes de la segunda década del siglo XX, se dedicaron cuatro concursos Concha en exclusiva a la escultura. El primero se realizó en 1899 y contó con el asesoramiento del escultor italiano Lodovico Agostino Marazzani Visconti y el crítico de arte Emilio Gutiérrez de Quintanilla. El primer premio lo obtuvo el escultor nacional Benigno Ruiz por su *Busto de Juan Francisco Pazos*, en bronce; el segundo, Félix Chávez con el *Busto del señor Raygada* y el *Busto de Francisco García Calderón*; y el tercero, N. Odría por su *Relieve del general Remigio Morales Bermúdez*, hecho en marfil⁴²⁶.

En el segundo concurso de escultura, realizado en 1905, ningún trabajo mereció el primer premio. Sin embargo, el segundo lugar se adjudicó a Angélica Pazos Varela,

⁴²⁶ Entre los trabajos presentados en el concurso sobresalió la representación de bustos reales e inspirados en la literatura universal y la mitología. También se mencionaron dos columnas con jarrones, cuya parte superior tenía relieves. Entre los escultores que presentaron obra estuvo Félix Chávez, con el *Busto del capitán de navío Juan José Raygada*, el *Busto de Ricardo Palma*, el *Busto del doctor Francisco García Calderón* y el *Busto de Pedro Holguero*. Benigno Ruiz participó con *Tres figuras de fantasía*, dos *Bustos de madera* y un *Crucifijo*. Además, participaron en el concurso M. W. Tambini, con un *San José*; Carlos Elmore, con el *Busto del doctor José Granda* y un *Niño Dios*; J. I. Bacigalupi, con una *Figura relacionada al morro de Arica*; y la señora Victoria Almonte, con el *Busto del veterano de la independencia capitán Ortiz* y la *Figura de fray José de la Zarzuela* (Pachas, 2006:96).

entre cuyas piezas destacaron el *Busto de un hombre negro* y la *Figura entera de una mujer oriental* con kimono y quitasol. El tercer puesto lo recibió Félix Chávez⁴²⁷. Las menciones honrosas fueron para Elmore, Field y Jáuregui⁴²⁸. En el tercer concurso, realizado en 1911, sólo participaron cinco artistas: David Lozano, Epifanio Álvarez, Infante de la Torre, Enrique García Monterroso y Luis Agurto⁴²⁹. Los ganadores se anunciaron a finales del año y, con la expectativa de los concursantes, se reconoció como ganador al escultor nacional autodidacta David Lozano por su *Escultura de Castilla*.

En el cuarto concurso de escultura, en 1917, sobresalió la participación de los artistas formados en el Escuela de Artes y Oficios. De los nueve participantes, cinco pertenecían a dicha institución⁴³⁰. La consagración de la disciplina escultórica impartida en esta institución se hizo realidad al obtener Ocaña el primer lugar con *Cahuide* (Fig.153) y su *Cabeza de negro*. En *Variedades* se destacó la participación de los alumnos formados en la Escuela de Artes y Oficios y la ausencia de concursantes de provincias:

No han concurrido postulantes de provincias y es de anotarse que todos los que se han presentado este año, pertenecen ó han pertenecido á la sección de Bellas Artes de la Escuela de Artes y Oficios (...) existe, pues, esta particularidad de ser todos los artistas alumnos de una misma escuela y de un mismo maestro, lo que por sí solo pone de relieve la importancia del curso que se dicta y los resultados prácticos obtenidos (Góngora, 1918:6).

⁴²⁷ Félix Chávez nació en Yungay y destacó en el concurso por los diferentes materiales de sus obras: alabastro, madera y terracota. Se inscribió en la Academia Concha en 1895, con 22 años (Pachas, 2006:100).

⁴²⁸ Elmore participó con un relieve que fue calificado por Pierrot en *El Comercio* de caricaturesco por los problemas anatómicos de las figuras. También criticó la obra de Jáuregui, que al parecer fue un busto.

⁴²⁹ Álvarez expuso los bustos de tres aviadores: *Chávez*, *Bielovucic* y *Tenaud*. Sin embargo, este artista, emparentado con la tradición virreinal de la talla en madera, mostraba sus obras policromadas. Este aspecto fue destacado en la muestra que realizó, un mes antes del concurso, en el Club Nacional. Monterroso exhibió un estudio basado en el *Retrato de una mujer*; Agurto, un relieve titulado *El naufragio*; e Infante, la *Escultura de un luchador* (Pachas, 2006:103).

⁴³⁰ Participaron Francisco Caso, con *Una flor de pecado* y un *Cristo yacente*; Víctor Tessey, con *La octava plaga*; Juan Icochea, con *La tragedia de los Andes*; Raúl Pro, con *Lloque Yupanqui*, *El himno al Sol*, *Diógenes* y *Pieles rojas*; y Artemio Ocaña, con *Cahuide* y *Cabeza de negro* (Pachas, 2006:105).



Fig.153: Artemio Ocaña, *Cahuide*
(*Variedades*, Lima, N°514, 5 I
1918, p.5).

Entre los escultores formados con Valente se encontraban: Francisco Caso, Víctor Tessey, Juan Icochea, Raúl Pro y Artemio Ocaña. También concursaron J. P. Cresio, Morante, Eduardo Lozano y Enrique García Monterroso⁴³¹.

Una de las características del mercado artístico local peruano, todavía en formación, fue la creación de instituciones llamadas a formar a los artistas nacionales y preocupadas por generar espacios donde ellos pudieran exhibir y difundir sus obras. Es el caso de la Sociedad Estímulo de las Bellas Artes, creada en 1912, que impartió clases gratuitas de arte y, entre ellas, de escultura. Los profesores responsables de la disciplina escultórica fueron el peruano David Lozano y el italiano Agustín Marazzani.

A mediados de la primera década del siglo XX, Lima contó con agrupaciones de artistas que, además de realizar una labor de formación, buscaron exponer sus obras de arte en instituciones como la Sociedad de Bellas Artes⁴³² (1916), a cargo del pintor y fotógrafo Luis Ugarte, y el Círculo Artístico, fundado y dirigido por Teófilo Castillo y Libero Valente (1917). La primera celebró un Salón de Invierno que reunió cien trabajos, entre dibujos, acuarelas, óleos y esculturas (Rodríguez, 1919:28). En enero de 1918 tuvo lugar su Salón de Verano con la presencia de doce escultores, donde destacaron la obra de Ezequiel Balarezo, un *Cristo* de Caso, dos miniaturas de Pozo,

⁴³¹ Cresio presentó *El ideal*; Morante, *Una escultura ecuestre*; Eduardo Lozano, *El pensador*; y Enrique García Monterroso, bocetos con *La traición de Judas*.

⁴³² Para mayor información sobre la obra de Luis Ugarte y la Sociedad de Bellas Artes, véase: (Pachas, 2007).

varias losetas de Pro y la *Raza incomprendida* de Meza Cuadra, que recibió críticas por no caracterizar fielmente a la etnia representada (Gastón Roger, 1918:6).

VIII.1. E.-La escultura religiosa y funeraria

Un capítulo aparte merece la pervivencia de las tradiciones virreinales en escultura, y más específicamente la talla en madera policromada de influencia hispana que se desarrolló durante casi trescientos años. Pocos recuerdan la impresión de desconcierto que causó al público limeño la *Escultura yacente de Santa Rosa* realizada por Melchore Caffae, hecha en el frío mármol italiano que tan ajeno resultaba al gusto y tradición local de entonces.

Con el tiempo, la naciente República peruana adoptó el sistema político francés y en materia artística se dirigió hacia las tradiciones francesa e italiana, lo que determinó la sustitución de la madera por el mármol y el bronce como soportes escultóricos. Los héroes salieron a la calle con un rostro distinto al de los tiempos virreinales. No obstante, el fervor católico del pueblo peruano, ajeno al gusto político y estético de entonces, pervivió en las imágenes religiosas. No resulta extraño que a principios del siglo XX escultores autodidactas de Lima y el Cuzco todavía realizaran esculturas en madera policromada, o encargaran al extranjero obras de imágenes sagradas con estas características.

Un ejemplo de lo segundo fue la escultura encargada al valenciano José Tena por el Círculo de Caballeros de la Inmaculada de Arequipa, denominada *Apoteosis de la Inmaculada* (Fig.154). Se trataba de un ambicioso conjunto de treinta y seis piezas. La imagen de la Virgen estaba acompañada por un ángel que le ofrecía el emblema de la ciudad de Arequipa (“De Arte...”, 1912: 281). También se puede citar el homenaje realizado por la comunidad dominica en Lima a su fundador, Santo Domingo de Guzmán, con motivo de su séptimo Centenario. Para ello, se encargó una talla al escultor barcelonés Ricardo Valero. Esta imagen, hecha en cedro, protagonizó los homenajes tributados al santo (“El séptimo...”,1916:1655-1656).



Fig.154: José Tena, *Apoteosis de la Inmaculada* (Ilustración *Peruana* Lima, N°152, 13 XI 1912, p.281).

Simultáneamente a la importación de obras de escultura religiosa traídas de España, Francia o los Estados Unidos, hubo un despertar del trabajo local en las ciudades que antes habían sido centros artísticos destacados. Es el caso de Cuzco, ciudad reconocida por su fina talla en madera. Uno de los escultores peruanos llamado *a renacer así de una degeneración inconcebible á que había llegado el pasado siglo* (“La escultura...”, 1918:560-561) fue el cusqueño Epifanio Álvarez,⁴³³ cuyo taller de escultura religiosa estaba en la calle San José de Lima. Álvarez realizó imágenes para todas las iglesias de la capital e incluso para pueblos cercanos, como Cabana, donde realizó una *Inmaculada* (Fig. 155), y Huacho, para el que hizo la talla de *Nuestra Señora de la Salud* (“La escultura...”, 1918:560-561).



Fig.155: Epifanio Álvarez, *Inmaculada* (*Variedades*, Lima, N°537, 15 VI 1918, p.560).

⁴³³ El escultor Álvarez fue alumno de dibujo en la Academia Concha (“Los trabajos...”, 1914:641).

En sus trabajos, Álvarez utilizó el cedro y materiales modernos como el cartón piedra combinado con madera. Ello hizo que sus obras fueran más ligeras y fáciles de embalar y enviar a donde se solicitaban. Sin embargo, en la primera década del siglo XX intentó validar su condición de escultor, no con la temática religiosa, sino con un inusual *Busto del presidente Leguía* realizado en madera (Fig. 156) (“Notas varias”, 1910:912). A este trabajo se sumaron *el Busto de don Manuel Moral* y la pequeña *Estatua del pintor nacional Luis Astete y Concha*, ambas en yeso (“Los trabajos...”, 1914: 641).



Fig.156: Epifanio Alvarez, *Busto de Augusto B. Leguía*, madera tallada (*Variedades*, Lima, N°125, 23 VII 1910, p.912).

En el siglo XIX, la imagen religiosa virreinal, antes en madera policromada, cambió de material y ubicación. Si antiguamente estaba destinada a adornar los retablos de las iglesias, ahora su espacio ideal se circunscribía a los cementerios, en forma de alegorías, símbolos fúnebres o inscrita en una parafernalia destinada a recordar al burgués el paso a la otra vida.

En este ambiente se enmarca la obra del autodidacta cusqueño Cornelio Tapia, natural de Acomayo, quien se inició como lapidario. En 1901 abrió su taller de marmolista y en 1915, cuando la Sociedad Anónima de Arte en la ciudad imperial organizó su exposición, sus obras merecieron medalla de oro. Ya en el Certamen Municipal de 1908 habían sido premiadas con diploma de honor de primera clase. El artista empleaba mármoles de Carrara de diferentes clases, lo que hacía, de acuerdo con

el *Comercio del Cuzco*, que sus obras fueran eternas. Las esculturas mencionadas en la prensa denotan su especialización en el arte sacro funerario, entre ellas el *Corazón de Jesús*, de carácter clásico; *La maternidad*, representada por una mujer con un infante sobre su hombro derecho, y *La fe*, donde aparecía un insólito ángel policromado que remite al gusto local por las imágenes en color, de tradición virreinal (“Un gran...”, 1917:5).

Tiempo después, en 1922, la prensa informaba de la presencia en Lima de un joven escultor y tallador en madera: José Oscar Tapia, de Acomayo. Su apellido y procedencia lo vinculan con el marmolista. Este joven de 23 años empezó tallando madera para después trabajar el mármol. Proyectó un *Monumento a Pumacahua* que pensaba presentar en la Exposición Industrial del Centenario, pero no pudo concretarlo por carecer de recursos. El artista esperaba el inicio de los cursos de la Escuela de Bellas Artes para matricularse en ella (Del Águila, 1922).

Por otro lado, las imágenes religiosas deben interpretarse como símbolos de las creencias de un pueblo. En efecto, existe una vinculación entre la escultura de representación religiosa y los milagros por los que ora el fiel, lo que las convierte en objetos de veneración. Una imagen milagrosa, como materialización de lo sagrado, exige que el devoto se incline ante ella con respeto y el poder simbólico que encarna la vuelve insustituible. Todos estos factores se pusieron de manifiesto con ocasión del incendio que se produjo en 1918 en el Santuario del Señor de Luren, en Ica, sumiendo a los fieles en una gran consternación: la figura carbonizada del Cristo fue sacada con sumo respeto en procesión solemne por el pueblo.

Cuando se decidió reemplazar la imagen, se pensó en encargarla a un escultor español, pero la idea fue descartada a favor de Epifanio Álvarez, que tenía un *Cristo crucificado* en su taller (“Una catástrofe...”, 1918:604-606). El pueblo devoto de Luren no estaba interesado en reemplazar su venerada imagen por un nuevo Cristo y eligió al escultor iqueño Francisco Caso para que se encargara de realizar la réplica del Cristo perdido. Al comprobar la fidelidad de la nueva talla con la antigua se hicieron grandes fiestas en su honor (“La nueva...”, 1918:958).

VIII.1. F.-El tema nacional en la escultura del 1900

Si a principios del siglo la escultura nacional estaba determinada y limitada por el uso de ciertos materiales, también se encontraba en plena formación y normalización el naciente marco institucional de las sociedades y concursos que fomentaban el aprendizaje de los jóvenes escultores y la difusión de sus obras. Un requisito necesario para determinar el grado de madurez al que había llegado la disciplina era la pertinencia de la temática nacional, que fue el criterio manejado por la prensa de entonces para invalidar los proyectos emprendidos por escultores extranjeros. Se habló de su cosmopolitismo y de su falta de compromiso con el entorno; sólo los nacidos en el país serían capaces de dotar de carácter y espíritu a la escultura nacional.

Si prestamos atención a las obras que los escultores locales presentaron en los concursos o a los proyectos que emprendieron, descubrimos que en la primera década del siglo XX el tema nacional fue retomado con la representación incaica. En el marco de la parafernalia romántica, se recreó el pasado en una maniobra legitimadora que apelaba a los personajes trascendentales de la historia inca, como fue el caso del escultor peruano José Manuel Huertas⁴³⁴, que en 1910 destacó con obras que seguían esta temática. Un ejemplo es su relieve *Música incaica* (Fig. 157), aunque la joven que aparece postrada frente al músico se aleja notablemente de una representación verosímil del tipo indígena por su peinado, vestimenta y rostro, ya que el escultor la caracterizó con traje y fisionomía griegos.



Fig.157: José M. Huerta, *Música incaica*, boceto (*Ilustración Peruana*, Lima, N°47, 24 VIII 1910, p.439).

⁴³⁴ El escultor peruano José Manuel Huertas viajó a Francia en 1905 en busca de aprendizaje para su arte. Regresó al Perú en 1915, aunque sólo de visita. En Francia, ejerció la crítica de arte en la revista de arte y literatura *Tout-Paris* ("El escultor...", 1915:2485).

Los escultores nacionales que trataron el tema de lo incaico tuvieron que enfrentarse al concepto de belleza ideal, fundamental en el canon occidental en el que se habían formado. Al retratar a la figura femenina según el tipo griego, José Manuel Huertas ponía de manifiesto que encontraba inconcebible la existencia de otro canon de belleza, alternativo al clásico⁴³⁵. La revista *Ilustración Peruana* subrayó la preferencia del artista por la temática nacional: *sus tendencias á hacer obra nacional peruana dentro de su arte, inspirando sus trabajos en el alma de una raza propia y nuestra, cuyas grandezas son dignas del genio de un artista* (“Artistas Peruanos...”, 1910:439). Su interés por el tema incaico se confirmó en su visita a la ciudad de Lima en 1915, como puede verse en las esculturas *El inca cazador* y *El último inca*, así como en su proyecto para un *Monumento a la raza incaica* (“El escultor...”, 1915:2485).

Otro joven escultor, que había emigrado a Roma en 1914 y que también trató el tema incaico, fue el cusqueño Benjamín Mendizábal Vizcarra. Carlos E. Gonzales afirmó que en su obra destacaba lo nacional (González, 1917:1)⁴³⁶. Cuando el joven peruano presentó sus obras en agosto de 1917, *Varietades* resaltó que ya era tiempo de que los artistas peruanos tomaran conciencia del ambiente que les rodeaba y lo representaran en sus obras:

Es de anotarse que tanto uno como otro artista han encontrado inspiración en temas históricos-nacionales, cosa que aumenta, por la trascendencia patriótica que tienen sus obras. (...) tiempo era ya de que los que tienen entre nosotros espíritus artísticos y se dedican al arte en cualquiera de sus manifestaciones, dejasen de ser vulgares plagiarios é imitadores del arte extranjero y sacudiéndose de la miopía viesen el mundo inexplorado que los rodea y que cual ninguno otro es campo propicio para el cultivo de lo bello. A prosadores, poetas, pintores y escultores ofrece nuestro medio inacabables temas, y es lógico suponer que quienes pueden por esfuerzos cerebrales reconstruir con más o menos verdad, sensaciones jamás sentidas y escenas no vividas nunca (“El escultor peruano...”, 1917:878).

⁴³⁵ Huertas cometió el mismo error que el pintor Luis Montero cuando quiso caracterizar la belleza de las concubinas del Inca en su cuadro *Los funerales de Atahualpa* (Majluf, 2004:22).

⁴³⁶ Una excepción a lo mencionado es la escultura titulada *El beso*, basada en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, que representa el instante en que Paolo y Francesca da Rimini se unían en un beso que más tarde sería castigado con la muerte. Se debe añadir un *Crucifijo* de tamaño natural, un boceto de un *Monumento a Sáenz Peña* y, aunque formaba parte de la historia nacional pero no de la inca, el *Francisco Pizarro a caballo*.



Fig.158: Benjamín Mendizábal, *La heroína* (*El Comercio del Cuzco*, Cuzco, 22 VIII 1917, p.1).

Para *La heroína* (Fig.158) el escultor se inspiró en la coya Kori Ocllo, esposa de Manco II, que fue asesinada por Francisco Pizarro tras la muerte del esclavo que regaló al Inca. El propio artista la consideró una metáfora de la patria y su infausta y reciente guerra con el vecino del sur, ya que, al igual que la Coya, se había mantenido *altiva y desdeñosa, aunque impotente ante el enemigo* (González, 1917:1). Se trata de un tema romántico, el sacrificio heroico encarnado en la joven, que es común en muchas esculturas del siglo XIX. En cuanto al hecho histórico, su fuente fue *La Historia de la Conquista del Perú* del historiador Sebastián Lorente:

(...) tenía prisionera a una de las coyas favoritas i sin apiadarse de su hermosura ni de su juventud ni de su inocencia, le condenó a morir en el mismo sitio donde habían sido muertos los mensajeros. La delicada víctima, desnuda i atada a un árbol, expiró a flechazos después de haber sido azotada con varas, sin exhalar ningún quejido ni dirigir a sus verdugos una súplica (Lorente, 1861:405).

La *hermosura* de la heroína, distorsionada en su representación escultórica por su dependencia del canon de belleza occidental, pone en cuestión la verosimilitud étnica de la representada. El problema al que se enfrentaba Mendizábal puede formularse así: ¿cómo caracterizar a la joven de manera realista, con el rostro característico de su etnia, y al mismo tiempo expresar su *belleza*? La paradoja que había mostrado la obra del pintor Montero y del escultor Huertas volvía a repetirse en la de Mendizábal, un joven escultor que reconoció que *el arte helénico, insuperable hasta hoy, i la naturaleza han sido las únicas fuentes que (le) han servido de modelo* (González, 1917:1). *La heroína* del escultor era una figura individualizada y de rostro occidental: Había representado lo

que creyó ser la supuesta tipología de la Coya hermosa desde la mirada occidental y, para ello, se sustentó en las fuentes históricas escritas

Volvería a afrontar el problema de una caracterización verosímil del personaje al año siguiente, con su escultura *Viracocha* (Fig. 159) y el *Monumento para Manco Cápac*. La polémica se desató cuando Teófilo Castillo le recriminó que en sus obras no existía una correcta relación entre el modo de representación adoptado y los personajes representados. En la primera escultura que hemos mencionado, el artista esculpió a Viracocha desnudo, arengando a su pueblo contra la invasión wanka (“Obra reciente...”, 1918:1081). La ausencia de vestimenta en la escultura fue cuestionada por el crítico de arte, debido a que el período inca era *ajeno por cierto á toda esa posse* (sic), *á todas esas desnudeses altivas, finas, elegantes (...)* esto no se concibe suceda en el Perú, con ningún habitante del frígido, desolado Sacsahuamán (...), cuyo rasgo característico ha sido y es su vestimenta las telas espesas cargadas de abalorios (Castillo, 1918h: 1087).



Fig.159: Benjamín Mendizábal, *Viracocha* (*Variedades*, Lima, N°584, 10 V 1919, p.379).

No satisfecho con lo anterior, Castillo le aconsejaba *descender del Olimpo griego en el cual se ha encaramado, y ser un poco más terrícola* (Castillo, 1918h:1087). Según el crítico, era necesario entender que la estatuaria actual no se basaba en lo que denominó *bonitismos facturales*. En su opinión, las palabras que *Variedades* había dedicado al pintor, en las que se defendía que *ni la misma estancia en Europa, ni el*

diario contacto con otras fuentes estéticas han logrado desperuanizarlo (“Obra reciente...”, 1918:1081), eran completamente falsas.



Fig.160: Benjamín Mendizábal, *Cahuipe* (*El Comercio del Cuzco*, Cuzco, 22 VIII 1917, p.1).

La representación de lo nacional incaico estuvo presente en la obra del joven artista, con la salvedad de que su mirada delataba que durante su aprendizaje había bebido de las fuentes de la escultura clásica, lo que condicionaba fuertemente su producción. Quizá una de las obras donde la tipología étnica se refleja de manera más realista sea su guerrero *Cahuipe* (Fig.160), el legendario defensor inca de una de las torres de Sacsayhuamán que, tras perder la batalla, prefirió arrojar al vacío a caer en manos de los españoles. En 1917, Mendizábal lo representó desnudo, en actitud de atacar al enemigo, blandiendo la porra detrás de la espalda. La musculatura del personaje revela el conocimiento anatómico del artista. La obra del escultor alentó las esperanzas depositadas en la consolidación de un arte de temática nacional ejecutado por artistas locales o, por lo menos, así se interpretó desde el *Comercio del Cuzco*:

Nada sería más grato para el Cuzco que levantar monumentos a sus héroes i guerreros ilustres, burilados por las expertas manos de un artista también cuzqueño, porque así lograría consagrar, de una sola vez; dos glorias del terruño, la del artífice inspirado i la del guerrero heroico (“Asuntos del...”, 1917:2).

Junto a la obra de Mendizábal, es necesario mencionar el *Cahui* de Artemio Ocaña, que le hizo merecedor de un premio Concha en 1917, y el *Busto de Mama Ocllo* de Víctor Tessey, que participó en el mismo concurso.

VIII.1. G.-David Lozano: el artista autodidacta y el triunfo de la escultura nacional

Uno de los artistas nacionales que logró que sus obras fueran reconocidas por el incipiente mercado artístico local fue el limeño David Lozano. Según el crítico de arte Teófilo Castillo, este escultor fue quien nacionalizó, no sólo la temática, sino también la ejecución de las obras emplazadas en el espacio público limeño, que hasta entonces había sido monopolio de artistas extranjeros:

(...) sea el quién inicie en Lima la nacionalización de la escultura monumental, exteriorizándola bajo los aspectos del concepto y el carácter —tan primordiales, capitales en arte— y que hasta ahora, nosotros, con ingenua despreocupación hemos entregado al pensamiento exclusivo, meramente decorativo de artistas extranjeros, quienes desconociendo el ambiente y espíritu nacionales, forzosamente han debido concretarse á producir labor deficiente (Castillo, 1914a:901).

Sus inicios como retratista a lápiz y carboncillo en *El Perú Ilustrado* a partir de 1889 determinaron el marcado carácter realista de su trabajo escultórico posterior. En efecto, el que sería el primer escultor peruano reconocido en el contexto local fue ajeno a la influencia de Rodin⁴³⁷ y no manifestó la tendencia del francés a la expresión del espíritu psicológico de sus personajes a través de la desnaturalización concreta de sus figuras. Lozano desconoció las pautas del Modernismo, y en sus obras se limitó a retratar el parecido.

Una de las primeras esculturas del artista peruano fue la *Estatua de Francisco Bolognesi*, que fue presentada en el segundo concurso Concha de 1905 (“Estatua de...”, 1906:27): Lozano, que se estrenaba en la escultura, recibió el premio de 600 soles. A ésta se añaden los *Bustos del poeta Lord Byron* y los *presidentes Andrés Avelino*

⁴³⁷ Un análisis de la época realizado por José Bernardo Goiburo Elías, publicado en el *Comercio del Cuzco* sobre la obra de Rodin, afirmaba lo siguiente: *...antes de Rodin solo la cara expresaba las emociones psíquicas (;) ahora es todo el cuerpo (,) de ahí el intenso dinamismo de sus obras. La estética de lo feo encuentra en Rodin su realización* (Goiburo, 1917:1).

Cáceres, José Pardo y Ramón Castilla. Este último busto mereció los elogios de la crítica, que se valoró especialmente la representación realista del personaje: *Algún amigo que se parecía por casualidad al gran Mariscal le ha servido a Ud. de modelo; solo así comprendo la excelencia de esta obra* (Pierrot, 1906: 44).

Este éxito debió animar al escultor a realizar la escultura de cuerpo entero del mariscal, que en 1910 se expuso en un establecimiento comercial (Fig. 161), acompañada de otra obra titulada *Un esgrimista*. Ambas merecieron los comentarios de *Ilustración Peruana*, que en esta ocasión destacó que *aquí donde el arte de la escultura es tan poco cultivado, es lisonjero encontrar obras (...) de artistas que se forman solos y guiados únicamente por sus aficiones al arte* (“Trabajos escultóricos”, 1910:28).



Fig.161: David Lozano, *La estatua del mariscal Castilla* (*Variedades*, Lima, N°200, 30 XII 1911, p.1560).

En el tercer concurso de escultura Concha, Lozano presentó estas obras y además los *Bustos de los presidentes Augusto B. Leguía, Manuel Candamo* y, según parece, *José Pardo*, que el escultor ya había expuesto previamente. Sin lugar a dudas, los comentarios críticos positivos se centraron en la efigie de Castilla, que le valió al escultor el primer premio del concurso (“Concurso de...”, 1911:1560) y su consagración en el mercado local.

Sin embargo, la efigie del mariscal Castilla, que da inicio a la historia de la escultura nacional, tenía que ganarse su derecho a ser fundida en bronce y, posteriormente, a obtener un emplazamiento en la ciudad capital. Hasta entonces, el espacio público urbano había sido territorio exclusivo de escultores extranjeros. A pesar

del éxito obtenido en el concurso Concha, Lozano no logró ganar tan privilegiada situación, debido a la preferencia de los estamentos oficiales por las obras importadas. Este aspecto fue resaltado por Teófilo Castillo, principal impulsor de la carrera artística de Lozano:

(...) él directamente ha sido el más perjudicado, pues cada vez que aquellos han necesitado un profesional de su ramo, han preferido solicitarlo de Europa (...) Y el resultado está visible: las mejores plazas de la capital se hayan ocupadas con obras en general mediadísimas, exóticas, algunas hasta ridículas. A la triste colección que encabeza el héroe de Arica se ha agregado el monumento á Habich, el cual, por su insolente cruda blancura, línea capital descentrada y la imagen del ilustre ingeniero relegada al papel poco serio de paloma de castillo de fuegos artificiales, merece calificarse como el monumento más rastá que tenemos (Castillo, 1914a:901).

Las provincias fueron las primeras en reconocer su obra. Se puede citar el pueblo de Azángaro, en Cuzco, que encargó a Lozano la realización de una *Estatua del general Cáceres*. En 1912, el *Comercio del Cuzco* informaba de que su fabricación ya se encontraba bastante avanzada (“Una estatua...”, 1912:3). Además, en 1914 la ciudad de Cajamarca solicitó al escultor el *Busto de José Gálvez* (Fig. 162), a través de su Gobierno regional. Las provincias daban ejemplo a la capital, *al ocupar sus plazas públicas con el homenaje de gratitud que debemos á las figuras nacionales más salientes de nuestra historia* (Castillo 1914a:898).



Fig.162: David Lozano, *Busto de José Gálvez* (*Variedades*, Lima, N°330, 27 VI 1914, p.900).

Sin embargo, los juicios del crítico se basaron en la comparación del busto con su precedente, la escultura yacente de Gálvez en el *Monumento al Dos de Mayo*. En éste, el héroe estaba representado *arrastrándose, mísero y simiesco*, mientras que el

busto de Lozano lo retrataba *varonil, arrogante y bello*. A estos calificativos, que indican los criterios de validación de la obra, hay que añadir la apreciación racista del crítico, ya que consideraba que el *Busto de Gálvez* era supuestamente bello porque su fisonomía testimoniaba que por esas tierras existió *el divino (y) suave perfil helénico!*...(Castillo 1914a: 898).

Para Castillo, la buena ejecución de Lozano consistía en haber captado fielmente la belleza castellana del representado, *aparte de la acción durante el combate memorable por el solo físico correctísimo, herencia de la vieja stirpe castellana, se presta para la escultura. Con relativa facilidad, se comprende haya llegado Lozano á culminar en la interpretación, haciendo a la vez un símbolo sano, ocurrente de belleza y fuerza masculinas* (Castillo 1914a:898). Evidentemente, detrás de estas palabras se vislumbra una distorsión que tiene su origen en el aprendizaje académico clásico y en el *modelo helénico* como pauta para la representación visual de lo que se considera *bello*. Tanto Castillo como los escultores finiseculares peruanos compartieron la imposibilidad de ver la belleza de otras realidades no occidentales en lo que concierne a la fisonomía de los representados. Éste será uno de los principales escollos que tendrá que superar la escultura nacional en su búsqueda de legitimación.

Cinco años después de la celebración del concurso Concha, se decidió que el lugar para la escultura de Castilla era la Plaza de la Merced, un espacio relativamente modesto en comparación con el de los monumentos realizados por extranjeros, que habían sido ubicados en los principales espacios públicos de Lima. Incluso se pensó en situar la primera obra ejecutada por Lozano en el alejado distrito de Chorrillos, pero esta posibilidad despertó las críticas de Castillo, que apeló a la importancia de la figura del mariscal, que lo hacía merecedor de un lugar céntrico y no alejado de la ciudad.

En junio de 1915, se inauguró el monumento con la presencia del héroe de la Campaña de la Breña (1881-1884), Andrés Avelino Cáceres, así como del Jefe de Estado, las comisiones de diversas corporaciones públicas y el alcalde de Lima. La impresión que transmitía la figura de Castilla, según *Variedades*, era de respeto, el mismo que había demostrado el artista en sus retratos del mariscal y que se traducían en el carácter realista de la obra, que fue muy alabado por la publicación (“La

inauguración...”, 1915:2230-2231). La escultura del mariscal inauguró un nuevo capítulo en la historia de la escultura nacional: era la primera vez que un autodidacta peruano ganaba un espacio en la capital a los artistas extranjeros. Los homenajes a Lozano no se hicieron esperar y llegaron de parte del círculo intelectual cercano al escultor, que le brindó un almuerzo (“Homenaje...”, 1915:2264), y de la Municipalidad de Lima, que lo premió con medalla de oro por su escultura (“Los premios...”, 1915:2438-2439).

Los monumentos son espacios asociados a un público que los contempla y entra en diálogo con ellos, ya sea para tributar honores y recrear imaginarios o para perpetuar la memoria del personaje representado. La aceptación del monumento a Castilla se concretó a los pocos días de ser inaugurado, cuando recibió la visita de los escolares limeños, que marcharon por la ciudad en recuerdo del insigne personaje hasta la plaza donde recientemente se había colocado su efigie (“Homenaje escolar...”, 1915:2257). También los caricaturistas de *Variedades* recurrieron al monumento en dos de sus portadas: Francisco González Gamarra representó a la escultura conversando con un personaje que le preguntaba si se sentía cómodo, a lo que la escultura del mariscal respondía que se sentía molesto porque sus botas estaban demasiado ajustadas. En otra caricatura se escenificaba un diálogo sobre la inauguración del monumento entre la propia escultura de Castilla y otra que se encontraba en el tejado de un edificio vecino; ambas llegaban a la conclusión de que se hablaba mucho pero se hacía muy poco.

A finales de 1915, Castillo dio cuenta de su visita al taller del artista, donde apreció las esculturas de medio cuerpo del general Cáceres y de José Pardo, así como un *Monumento a Ricardo Palma* y un *Javier Prado* en preparación (Castillo, 1915f:2976). Más tarde, amplió estas noticias en un artículo que dedicó a Lozano y a su hijo Eduardo⁴³⁸, que siguió los pasos de su padre en el oficio artístico. A las obras ya mencionadas se suman los *Bustos del káiser alemán* y del *general Benavides*.

⁴³⁸ Un trabajo escultórico de su hijo, Eduardo Lozano, fue comentado por Castillo, el bajorrelieve *Lección de anatomía*, que era una copia de una lámina del escultor Antonio Pareja que había aparecido en *Ilustración Española* (Castillo, 1916f:283). Los inicios del joven artista, quien sólo estuvo activo durante la primera década del siglo XX, ponen de manifiesto que basó su aprendizaje en las copias de artistas reconocidos. Este hecho es evidente en la escultura *El Pensador*, tomada de Rodin y presentada al concurso Concha. Otra obra del escultor, quizá la única inspirada en un tema propio, fue la representación

Sin embargo, el pintor y crítico peruano creyó que, para que la carrera del artista no se malograra, resultaba imperiosamente necesario que conociera ciertas técnicas del trabajo escultórico, por lo que en sus artículos insinuó la posibilidad de que emprendiera un viaje. *Lo que hace es bastante, pero se malgasta, se pierde irremediabilmente, si demora su viaje á Europa; su visita a los talleres ultramarinos* (Castillo, 1916f:283). Para él, Lozano había llegado al límite del trabajo intuitivo, pues su concepto se quedaba en el retrato y su técnica era muy clásica. Además, hasta esa fecha la Municipalidad no había cumplido con el compromiso de pagarle al autor el costo de la escultura de Castilla.

En 1918, David Lozano tenía su taller en los barrios de la clínica Simonet y exhibió en Mercaderes el *Busto de José Carlos Bernales*. Según Castillo, se trataba de la mejor obra del escultor, y descubría en ella mayor equilibrio y perfección técnica, detalles que antes le había criticado. En esta obra, el escultor había demostrado su manejo técnico al experimentar con la fundición de la obra a la cera perdida con una técnica que ideó en su taller. Esto le había permitido obtener una obra hueca que, según el crítico, contrastaba con la fundición tosca, primitiva y sólida de otros artistas del período (Castillo, 1918a:534). Ese mismo año realizó la *Estatua en bronce del presidente Candamo*, que sería colocada en el monumento del Paseo Colón (“Una nueva...”, 1918:905). Para entonces, la *Estatua de Ricardo Palma sentado* ya estaba terminada.

Lozano presentó en la muestra de pintura y escultura realizada en Brandes en 1919 los *Bustos de Wilson, Foch, Cáceres, Pardo, Larco Herrera, Rosseberg* y un *Bronce de la tapada* que se inscribía en el tema evocativo costumbrista (Castillo, 1919c:159-162). Habría que preguntarse acerca de la preferencia de Lozano por los bustos de sus contemporáneos, especialmente de las autoridades públicas y los intelectuales destacados: quizá se trate de otra manifestación del mismo problema que se detecta en los pintores peruanos locales de ese momento, que tuvieron que limitarse al retrato fotográfico con fines comerciales⁴³⁹. A esto se añade el afán burgués de

de un desnudo femenino a la manera de una Venus griega, que fue presentado en el Salón Brandes de 1919.

⁴³⁹ Fue el caso de los pintores académicos Luis Astete y Concha y Teófilo Castillo. Sobre las relaciones entre el retrato y la fotografía a principios del siglo, véase: Torres y Villegas, 2005.

aquellos que habían ocupado algún cargo público por perennizar su memoria en un busto, con el fin de enaltecer sus nombres y diferenciarse del común mortal. Fue el caso del *Busto de Federico Elguera*, que el propio alcalde conservó en su residencia (Castillo, 1915b:2064-2068). Otro elemento que debe ser considerado es el deseo del artista de conseguir el reconocimiento de la autoridad civil, en su búsqueda por conseguir el apoyo, tan anhelado, que le permitiera formarse en Europa⁴⁴⁰.

VIII.1. H.-El Monumento de Manco Capac

Para celebrar las fiestas del Centenario de la independencia política, las colonias asentadas en el país pensaron en ofrecer esculturas a la ciudad como regalo conmemorativo de agradecimiento y felicitación. Cabe indicar que estos regalos fueron meramente simbólicos en la fecha del Centenario, ya que su levantamiento se hizo efectivo sólo después de las fiestas. Además, algunos de ellos habían sido pensados para las provincias, pero después las colonias las absorbieron como regalos a la capital. Un ejemplo lo constituye el *Monumento a Manco Capac*, propuesto ya en 1917 por el alcalde de Puno y doctor Rosel Esteves, tal y como fue publicado en el *Eco de Puno* (“Monumento...”, 1917a:2). La idea era recordar al civilizador de la cultura andina y por ello se propuso como emplazamiento para la escultura el lugar donde, según la tradición, había empezado su recorrido por las tierras del Tahuantinsuyo. Sin embargo, muy pronto el *Comercio del Cuzco*, por iniciativa del escultor Benjamín Mendizábal, que se encontraba formándose en Roma⁴⁴¹, reclamó el derecho de erigir el monumento en la ciudad imperial, por estar basado en la leyenda de los Hermanos Ayar (“Monumento a Manco...”, 1917b:2). El monumento se asoció con la celebración del Centenario, y para defender este emplazamiento se apoyaron en el argumento de que el Gobierno no debía olvidar a la cuna de la civilización andina, que además tenía derecho a mostrar su credencial de modernidad, legitimada tanto por su historia como por los

⁴⁴⁰ En *Variedades*, al comentar las obras *Ramón Castilla* y *El esgrimista*, se mencionó la falta de apoyo a Lozano, a diferencia de lo que sucedía en otros lugares, donde sí se ayudaba a quienes practicaban la escultura (“Figura del...”, 1910:236). El propio Castillo, en su columna crítica, pidió que se le concediera una beca de estudio a Europa al escultor en 1914 (Castillo, 1914a:902).

⁴⁴¹ La propuesta del joven escultor cuzqueño Benjamín Mendizábal consistió en levantar en los principales lugares de la ciudad imperial monumentos a los personajes más celebres de la historia incaica, como Pachacutec, Cahuide y Kori Ocllo.

norteamericanos que venían a visitar sus ruinas. Ya era tiempo que el Perú abandonara el régimen centralista y oligárquico.

Con este motivo nos cabe manifestar que no solamente Lima tiene derecho a presentarse a la faz del mundo, cuando llegue la fecha del centenario de la emancipación nacional, como un pueblo cuya cultura está al nivel de los más adelantados; no es solo la capital de la república la que debe gozar del privilegio exclusivista de las preferencias, ni es solo la llamada única a exhibir tan grandes figuras nacionales encarnadas por el arte en las formas más hermosas ni acicalarse construyendo suntuosos edificios dignos de una culta capital. Porque así la cultura del Perú no sería sino la cultura de Lima. (“Monumento a Manco...”, 1917b:2).

Víctor Raúl Haya de la Torre, secretario de los estudiantes universitarios de Lima, adquirió notoriedad política al proponer el proyecto para la erección del monumento en Cuzco. El joven reconoció que la iniciativa no era suya, pero sí el hecho de asociarlo a la juventud peruana y proponer su emplazamiento en Sasacchuaman (Haya de la Torre, 1917:2). En la discusión sobre el emplazamiento de *Manco Capac*, la prensa cusqueña de entonces sugirió la Plaza Mayor o los pasajes de entrada a la ciudad. Para Félix Cosío, *el Manco Capac monumental va a representar ante las generaciones presentes i venideras no solo la época incaica, sino todas las culturas que la precedieron en esta gran tierra del Tahuantinsuyo. I así debe ser* (Cosío, 1917:1).

José de la Riva Agüero, entre otros destacados intelectuales de 1900, intervino en la polémica sobre cuál era el mejor lugar para la escultura. En este sentido, se debe destacar la visión que tenía el intelectual del que se ha llamado civilizador del mundo andino, pues pedía la inclusión en el monumento de su pareja, Mama Ocllo, y que se ubicara en la Plaza del Collcampata. Su justificación era histórica, pues allí se encontraban las ruinas del antiguo palacio que, según la tradición, había pertenecido al Inca. También propuso la realización del *Monumento para celebrar el Centenario de 1924* que marcó la consolidación de la independencia y que tenía un hondo simbolismo.

Dentro de su propuesta, Riva Agüero incluyó a José Gabriel Tupac Amaru II, personaje precursor de la independencia que había quedado un tanto condenado al silencio histórico por el discurso español primero y criollo después, como consecuencia de la rebelión que protagonizó a finales del siglo XVIII. El intelectual sugirió la Plaza de Cuzco para erigir un monumento a la memoria del noble cacique junto al último inca de Vilcambamba, Tupac Amaru I, ya que en este lugar fueron ajusticiados ambos personajes (Riva Agüero, 1917:1). Llama la atención que Tupac Amaru apenas fuera un referente para las fiestas Centenarias de la Independencia peruana. En *Varietades* se reprodujo su imagen, sin ninguna información sobre su persona y aislada del propio texto donde estaba inscrita. En ella, se construía la efigie del héroe, con rasgos faciales criollos más que indios, y con sombrero y traje negro. Este modelo de representación fue retomado por el imaginario del Gobierno militar a mediados de los años setenta con motivo de la celebración de los ciento cincuenta años de la Independencia⁴⁴². Durante la celebración del Centenario de la Batalla de Ayacucho, aparecieron dos artículos sobre el personaje, pero sin la carga política que adquiriría años más tarde.

El autor de *Paisajes Peruanos* incluyó a los personajes históricos representativos del proceso cultural peruano. Además, la incorporación del pasado incaico implicaba, desde su perspectiva, poner de manifiesto el origen de la República, que no sería sino su continuación, y el reconocimiento de un elemento integrante de la nacionalidad peruana, a pesar de la diferencia racial.

Nuestra nacionalidad tiene sus más innegables i gloriosas raíces en el Imperio incaico: i todos los blancos capaces de pensar i sentir con altura, hemos de convencernos de que nuestra república ha de ser en lo esencial continuación i perfeccionamiento, si es que aspiramos a que el Perú sea una patria de veras con fundamentos vocación y destino históricos personalidad sustantiva, categoría i porvenir propios, i no una mera república improvisada i estéril, colgada del vacío i agitándose en ridículos é incoloros plagios; nación de tablas pintadas, bambalinas i sainete (Riva Agüero, 1917:1).

⁴⁴² Para un estudio sobre la construcción de la imagen de Tupac Amaru durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado ver: Lituma, 2008.

Los consejos del historiador y doctor Antonio Lorena fueron precisamente los que motivaron la realización del primer proyecto al *Monumento a Manco Capac* presentado por el escultor peruano Mendizábal. El monumento medía 20 metros de altura e incluía a los dos fundadores del imperio, Manco Capac y Mama Oello. Estaba coronado por la representación del sol, simbolizado por un hombre desnudo con los brazos levantados; se pensó que ésta fuera dorada y las otras de bronce, los cuatro pumas en granito y las demás partes en piedra labrada local (“Un proyecto de...”, 1918:511-512). Mendizábal se basó para su monumento en el modelo de la representación clásica, que había conocido durante su formación en Roma, lo que determinó la idealización del tema incaico, pasado por el filtro de la noción occidental de lo *bello*. Este aspecto fue criticado en *Varietades* por Teófilo Castillo y, refiriéndose a la obra del escultor cuzqueño, dijo: *Parecen figurines de biscuit, sevres y saxes de etagere. Ningunísima vinculación tienen con la raza indígena nuestra* (Castillo, 1918h:1087). Aunque, según el *Comercio del Cuzco*, la primera piedra se colocó en la ciudad imperial, en realidad el proyecto fue ofrecido a la ciudad de Lima como regalo de la colonia japonesa para conmemorar el Centenario.

De esta manera, queda patente el fuerte centralismo que ejercía la capital en materia cultural, pues aunque el proyecto había nacido en Puno y Cuzco, la principal protagonista de las fiestas del Centenario fue la ciudad de Lima. A esto también contribuyó la personalización llevada a cabo por Leguía, quien hábilmente asoció las celebraciones de los Centenarios al triunfo de su propio régimen político. El segundo proyecto para Manco Capac, anunciado en *Varietades*, fue realizado por David Lozano y Benjamín Mendizábal, quienes previamente participaron en un concurso. La colonia japonesa preveía colocar el monumento en la Plaza del Congreso, junto a la estatua ecuestre de Bolívar⁴⁴³. A diferencia de la primera propuesta de Mendizábal, ahora se quería representar a Manco Capac individualizado, levantando su mano derecha y cogiendo con la otra el cetro real. Este monumento fue inaugurado el 5 de abril de 1926 en la Plaza Principal del distrito obrero de La Victoria, cuando habían transcurrido

⁴⁴³ De acuerdo con Gamaniel Palomino, se había pensado colocar el monumento en el cruce de las avenidas Grau y Abancay (Palomino, 2005:191).

nueve años de su concepción original en Puno y tras seis años de ser anunciado en Lima.

Como se puede apreciar, la escultura nacional realizada en el Perú estuvo encabezada por David Lozano, con un marcado gusto realista. El escultor es un ejemplo de artista autodidacta que luchó por triunfar en su oficio artístico, ganando plazas en Lima para sus obras. La validación del tema nacional, que había sido emprendida por el crítico de arte y pintor Teófilo Castillo, ayudó a ello. Por su parte, los artistas emigrados Huertas y Mendizábal prefirieron tratar lo incaico, lo que motivó la difusión de este tema en el ambiente artístico local a través de los concursos promovidos por la Academia Concha.

En el ámbito institucional, fue sin duda la Escuela de Artes y Oficios la que marcó la pauta para el desarrollo de los primeros escultores locales, así como también ayudó a la consolidación de su primer período. Después de 1919, la inauguración de los cursos en la Escuela de Bellas Artes dio inicio a una nueva etapa en el desarrollo de esta rama artística en el país. En este capítulo hemos pretendido rescatar la primera generación de escultores nacionales, que fundó esta disciplina en el Perú a pesar de las circunstancias, muchas veces adversas, que tuvieron que afrontar para realizar sus obras.

Capítulo IX: La presencia de escultores españoles en Lima durante las tres primeras décadas del siglo XX

Sin duda, la presencia de los escultores españoles en el Perú tuvo un carácter político, ya que en la mayoría de los casos estuvieron vinculados con proyectos de monumentos públicos para la ciudad de Lima. Es el caso de varios espacios públicos donde intervinieron escultores españoles. La reivindicación de los héroes nacionales se acentuó con la Celebración de los Centenarios de la Independencia (1921) y la Batalla de Ayacucho (1924), lo que condujo a un renacimiento de los sentimientos de hispanidad que sirvió para que intelectuales y políticos avalaran y afianzaran la unión entre la *madre patria* y su hija, el Perú. Esto último fue parte de una hábil maniobra de Leguía para poder conseguir créditos políticos. La idea era resaltar los vínculos entre España y el Perú, tarea en la que destacaron los escultores Gregorio Domingo, Manuel Piqueras Cotolí y Ramón Mateu. Además, se concibieron proyectos tan inverosímiles como un *Monumento a los españoles caídos en la Guerra de la Independencia y el Dos de Mayo del 1866*. La recreación de imaginarios políticos hizo revivir de la tumba a personajes olvidados o tal vez dormidos, pero nunca ausentes, del imaginario criollo, como el conquistador Francisco Pizarro.

Las celebraciones por los cien años de independencia política del Perú en la década de los años veinte estuvieron vinculadas con el inicio de la denominada *patria nueva* de Augusto B. Leguía. En abril de 1919, el que fuera conocido como *Maestro de la juventud* destituyó en el gobierno a José Pardo y Barreda, poniendo fin a la *república aristocrática* y dando inicio a un gobierno autoritario y personalista que rápidamente se convirtió en una dictadura. Quizás uno de los mejores ejemplos de ello fue la campaña de persecución que emprendió contra sus adversarios políticos⁴⁴⁴, como Augusto Durand, a quien expropiaron su diario *La Prensa*, que manifestaba una clara oposición al Gobierno.

⁴⁴⁴ El Gobierno denunció en septiembre de 1919 una conspiración y un atentado contra el presidente Leguía. Fueron apresados Miguel Echenique, Carlos Concha, Samuel Sayán y Palacios, José A. Letona, Ramón Aspíllaga, Germán Arenas, Aurelio García y Lastres, Juan Durand, Felipe Barreda y Laos y Luis Pardo y Barreda. Grupos populares incendiaron el diario *La Prensa* y atacaron *El Comercio*; fue saqueada la casa de Ántero Aspíllaga e incendiada la casa de Antonio Miró Quezada, perdiéndose una valiosa biblioteca y una colección de ceramios y telas prehispánicas (Basadre, 1968:36).

En materia económica la entrada de capitales norteamericanos vinculados con la construcción permitió la expansión de la ciudad, antes circunscrita a su casco histórico virreinal. El ensanche se dio hacia el sur, uniendo el centro con los balnearios de Miraflores, Barranco y Chorrillos. Los tres años previos al Centenario de la Independencia estuvieron marcados por la inestabilidad política y la lucha del gobernante por afianzarse en su cargo, erradicando a su oposición. Además, para consolidar su aceptación popular, mencionó hábilmente la intención de recuperar las provincias peruanas de Tacna y Arica, que estaban en poder de Chile.

Las primeras dos décadas del siglo XX resultan relevantes por la actividad de los escultores extranjeros en el espacio público, ya que los monumentos más significativos fueron realizados por los artistas españoles. Es el caso de Agustín Querol, con el *Monumento a Francisco Bolognesi* (1905), y Mariano Benlliure, con el *Monumento al General Don José de San Martín* (1921). Hacia 1906 Querol pidió al poeta peruano José Santos Chocano su opinión sobre el *Monumento a Mitre*, encargo que debía realizar para Argentina. Éste no ocultaba su sentimiento de pertenencia tanto a España como a América: *Digo al artista mis impresiones que son éstas, y le felicito como español que me siento y le doy las gracias como americano que soy* (Santos Chocano, 1907:18).

En 1907 en *Actualidades* se mencionó la rivalidad existente entre ambos: Benlliure tenía capacidad para relacionarse con los políticos, que le llenaban de encargos oficiales, y Querol veía con recelo cómo el otro escultor acumulaba todos los triunfos. La contienda por obtener encargos de monumentos públicos en España e Hispanoamérica les llevó a rivalizar, hasta el punto de que Benlliure, el favorito de los estamentos oficiales, pasó por casa de Querol haciendo alarde de su dinero. No obstante, según Manuel Carretero, ninguno de los dos estaba a la altura de las tendencias contemporáneas, ni eran escultores tan representativos como Rodin.

El ingenio, el gusto y hasta la sublimidad estarán en la cultura española de este siglo, representados nada más que por lo de bello y de exquisito nos muestren las estatuas de uno y otro conocido artista, de Benlliure y de Querol; cuando yo creo, y toda la

juventud intelectual conmigo, que estos dos habilidosos, no han entendido todavía cómo deben representar en su arte la belleza, tal y como demandan los adelantados tiempos en que vivimos, y Rodin, el gran artista de la época, nos enseña en sus maravillosas creaciones (Carretero, 1907:9).

El motivo de la proliferación de obras escultóricas conmemorativas hay que buscarlo en dos hechos históricos: en primer lugar estaba la necesidad de erigir monumentos a los héroes recientes de la Guerra del Pacífico (1879-1883). El ideal romántico del sacrificio sirvió como paradigma para encumbrar al coronel Francisco Bolognesi y al almirante Miguel Grau⁴⁴⁵. En segundo lugar, las celebraciones de la conmemoración del Centenario de la Independencia resaltaron la figura del general José de San Martín: sin duda, el hombre que proclamó la Independencia debía ser recordado en un monumento público.

A esto se añade la búsqueda del ornato público en la ciudad. Este proyecto de embellecimiento urbano estuvo encabezado por Federico Elguera, alcalde de Lima durante ocho años, quien propició la modernización de la urbe, dándole un aire cosmopolita y moderno que quería imitar a París. En este contexto, los proyectos de escultura realizados por extranjeros tendrían una mejor acogida que los presentados por los artistas peruanos. Muchas veces, se presentaba como excusa que la disciplina de la escultura estaba todavía en un estado embrionario en el país, mientras que otros pueblos ya la habían desarrollado.

IX.1.-El Monumento a Bolognesi

Tras los desastrosos resultados de la Guerra del Pacífico, pocas figuras fueron dignas de ser honradas con los lauros del héroe mártir, una manera de afrontar la crisis anímica provocada por la derrota y construir paradigmas nacionales en la reconstrucción de la posguerra. Una de estas figuras fue el coronel Francisco Bolognesi, fallecido en la Batalla de Arica. El héroe, que no se rindió *hasta quemar el último cartucho*, encarnó el

⁴⁴⁵ Tanto Francisco Bolognesi como Miguel Grau dieron sus vidas en la Guerra del Pacífico, el primero falleció en la Batalla de Arica y el segundo en el Combate Naval de Angamos.

arquetipo romántico del sacrificio, un peruano que, aunque ya estaba derrotado, prefirió morir antes que rendirse⁴⁴⁶.

Los alumnos del Liceo Internacional, presidido por Luis Gálvez, tomaron la iniciativa para la realización del monumento. Ellos y los demás colegios de Lima constituyeron la Asamblea Patriótica Bolognesi, que fue presidida por José Vicente Oyague. El congreso autorizó por ley su realización el 3 de noviembre de 1889, dejando encargado de la ejecución al Consejo Provincial de Lima. El monumento fue realizado gracias a las colectas públicas, las erogaciones del municipio y las sumas que votaron dos congresos. Integraron la comisión, presidida por Federico Elguera, Carlos de Piérola, Rafael Canevaro, Pedro Larrañaga, Manuel Vicente Villarán, Carlos G. Amézaga, Octavio Ayulo, José B. Goyburu, Félix Costa y Laurent, Carlos Porras, Carlos Borda, Plácido Jiménez, Hildebrando Fuentes, Rafael Grau, José Vicente Oyague y Soyer y Félix Caballero y Lastres (García Irigoyen, 1905:9-10).

La Municipalidad de Lima publicó las bases del concurso para escultores nacionales y extranjeros el 22 de mayo de 1901. Cabe señalar que un monumento al héroe de Arica había sido motivo de debate público muchos años antes⁴⁴⁷. En *El Comercio* se mencionaron algunos de los proyectos y escultores que participaron: *Roma 1* y *Roma 2* (“Monumento...”, 1901:1), desde Génova llegó el boceto del italiano Luis Gicchero (“Monumento...”, 1902a:1), *Salve, Patria, Fides* del español Agustín Querol, *Resurgit* del escultor italiano Alejandro Biggi (“Querol y Biggi”, 1902:1) y el presentado por el escultor francés Jean-Paul Aubé (“Concurso Bolognesi”, 1902:1-2). Las obras de los escultores participantes se exhibieron en los almacenes de la Casa del señor Du Bois, en la esquina de Baquijano y Jesús María (“De Arte”, 1901:1).

⁴⁴⁶ Tenemos representaciones como *La respuesta de Bolognesi* y *El último cartucho*, cuadros históricos realizados por el pintor Juan Oswaldo Lepiani. En el primer lienzo, Lepiani reproduce el énfasis fervoroso de Bolognesi al clamar ante sus compatriotas su convicción de no rendirse hasta llegar a las últimas consecuencias; en el segundo, representa el dramatismo del héroe yacente, aunque luchando, en pleno ardor de la batalla.

⁴⁴⁷ Incluso se había erigido antes un *Busto a Bolognesi* en la Plazuela de San Agustín a instancias de la Municipalidad de Lima. En la placa conmemorativa se había cometido el error de reemplazar el nombre del héroe por el de su hermano Mariano. Este busto, al igual que su placa, tuvo que ser retirado ante la indignación popular (“Una curiosidad...”, 1910:1068-1069).

El jurado estaba compuesto por los ministros de Bélgica, España, Estados Unidos, Francia e Italia y los miembros de la comisión municipal: Carlos Piérola, Rafael Canevaro, Pedro Larrañaga, Manuel Vicente Villarán, Hildebrando Fuentes, y José Vicente Oyague y Soyer como presidente de la Liga de Defensa Nacional y Félix Caballero y Lastre como secretario del consejo (“Monumento...”, 1902b:2).

El ganador se anunció el 31 de marzo de 1902. Por unanimidad se escogió *Salve, Patria, Fides* del español Agustín Querol (“El Monumento...”, 1902:3), cuyo tema central giraba en torno a la inmolación del héroe (Fig.163). El segundo premio fue para *Resurgit y Pershelles*, el tercer premio para *Roma 2* y el cuarto premio para *Gloria* (“Monumento...”,1902c:2). La comisión encargada cerró el contrato con el escultor español el 19 de julio de 1902 (García Irigoyen, 1905:10). La propuesta del catalán tenía un aire modernista no muy usual para el contexto local, caracterizado por la representación realista de los personajes.



Fig.163: Agustín Querol, *Monumento a Francisco Bolognesi* (*Prisma*, Lima, N° Extraordinario: A la gloria de Francisco Bolognesi, diciembre 1905).

El 22 de enero de 1903 la Municipalidad de Lima recibió once fotografías de las diferentes piezas escultóricas que coronan el capitel del monumento. De acuerdo con *El Heraldo de Madrid*, Querol se había retrasado cinco meses en su realización (“Crónica: El Monumento...”, 1903:2). Además el escultor catalán contó con las felicitaciones de la familia real española, que había visto partes del monumento en su taller

(“Monumento...”, 1903a:2). Aunque el escultor afirma en un cablegrama que la base del monumento sería embarcada desde Génova el 11 de marzo (“Monumento...”, 1903b:2), el envío no se haría efectivo hasta tres meses después, cuando se anunció que José Oyague y Soyer y Manuel Gutiérrez de la Barreda habían recibido las partes de granito del monumento (“Crónica: Monumento...”, 1903:1). Las piezas labradas en Italia ya estaban en su destino el 20 de junio de 1903 y en breve se preveía empezar con su colocación (“Monumento...”, 1903c:2).

En noviembre Querol pide que se autorice al cónsul peruano en Génova para que se encargue del embarque desde ese puerto a Lima del capitel para el monumento (“Monumento...”, 1903d:2). El cónsul en Génova, Solón Polo, informó de que se había puesto en contacto con el señor Boronat, agente del señor C. Nicoli de Carana, que había realizado el capitel según modelo del escultor catalán. Se les había solicitado las medidas. Después había contactado con Kosmos de Génova para el flete del envío, cuyo costo era de 5 500. Al no tener en Italia seguro contra accidentes, había buscado en París, donde el costo ascendía a 3 000 francos (Polo, 1904:2). En 1904, José Teobaldo Cansino informó desde Génova del embarque de las nueve cajas que contenían el mármol labrado del capitel del *Monumento a Bolognesi* (Cansino, 1904).

El 11 de marzo de 1904, *El Comercio* de Lima comentó una visita a la fundición Masriera y Campins de Barcelona, donde se fundieron las piezas del *Monumento a Bolognesi*. El periódico informaba de que sólo estaban terminadas la figura del héroe y la del ángel. Las otras tres caras ni siquiera se habían comenzado a fundir, ya que la Casa Masriera y Campins se negaba a hacerlo, alegando que Querol no había cumplido con sus compromisos (“Monumento...”, 1904a:2). Como respuesta a estas críticas, el doctor Amador F. del Solar envió una carta al alcalde de Lima, Federico Elguera, escrita desde Madrid el 26 de febrero de 1904, que fue publicada en el mismo periódico. En ella el doctor afirmaba que los tres grupos que faltaban ya estaban terminados (“Monumento...”, 1904b:2). El 21 de mayo de 1904, Elguera dijo que, de acuerdo con el telegrama del cónsul del Perú en Barcelona, las estatuas de Bolognesi, del ángel, la palma de ornamentación de la columna y la placa donde escribirían los nombres de los combatientes en el morro ya estaban terminadas y listas para ser embarcadas rumbo al Callao. Se acordó enviar al escultor español los 20 000 francos solicitados. También se

supo que la estructura arquitectónica estaría lista en un mes, a falta de la última escalinata de la base para erigir la columna (“Monumento a...”, 1904c:2).

La obra estaba definida por su captación del movimiento. En sus líneas se podía observar claramente la impronta del Art Nouveau, de moda en Europa por aquellos años⁴⁴⁸. El monumento poseía un carácter pictórico y narrativo, con representaciones de episodios de la Batalla de Arica. El autor asumió el trabajo desde el pedestal, donde la representación de la Fama (una mujer alada y con los ojos vendados) se imponía como elemento central. A los lados, reprodujo una escena narrativa de la Batalla de Arica y el sacrificio de Alfonso Ugarte⁴⁴⁹. Como remate, colocó una escultura de Bolognesi de pie, en el momento en que es abatido por una bala, abrazando la bandera contra su pecho y disparando sus últimas balas con la otra mano. Se colocaron dos reproducciones en altorrelieve de los óleos *La respuesta de Bolognesi* y *El último cartucho* del pintor peruano Lepiani (García Irigoyen, 1905:41). Su inauguración tuvo lugar el 6 de noviembre de 1905⁴⁵⁰, en medio de una concurrida ceremonia cívica⁴⁵¹. Como modelo para el coronel Bolognesi, Querol utilizó a un anciano de Segovia que terminó sufriendo

⁴⁴⁸ Según Merce Doñate, la evolución de la escultura modernista en Cataluña se produjo en la primera década del siglo XX, cuando Arnau, Clarasó, Blay y Llimona realizaron sus mejores obras. Ver: Doñate, Merce “1900-1916 Pintura y escultura”, en: (Tusell y Martínez- Novillo, 2000:74).

⁴⁴⁹ Alfonso Ugarte se inmoló por la patria al lanzarse con su caballo y la bandera nacional desde el morro de Arica.

⁴⁵⁰ Querol tuvo una intensa actividad en América: se puede mencionar el *Monumento a Garibaldi* en Montevideo, el *del general Urquiza* en Panamá, y el *Monumento a los españoles* y *del General Mitre* en Buenos Aires. Además en el Club Español de la misma ciudad se conserva la pieza *La tradición*. En Ecuador tenemos *La columna nueve de octubre*, realizado después de la muerte del escultor (12 de diciembre de 1909) por José Monserrat en el taller de fundición catalán Staccioli y transportada desde España por partes entre 1915 y 1917 (Fernández García, 2006:122).

⁴⁵¹ El conjunto escultórico satisfizo a gran parte de la colectividad y conservó su unidad alrededor de cincuenta años. Sin embargo, durante el gobierno de Manuel Odría (1948-1956), una nueva mirada a la obra hizo de ella el blanco de los embates de la opinión pública. Se alegó que la postura de Bolognesi, ensimismado con la bandera entre sus brazos, no era digna del panteón patriótico; por el contrario, se interpretó como una aptitud indecorosa para el héroe, más cercana a la imagen de la derrota. El ideal del romanticismo decimonónico, que ensalzaba al mártir que daba la vida por la patria, había perdido vigencia en la época. La efigie, que con el paso de los años se había convertido en uno de los principales símbolos del ejército, no era del gusto del general Odría. Debido a ello, por decreto supremo de gobierno se estableció el reemplazo de la escultura del héroe que coronaba el conjunto. Un nuevo Bolognesi, elaborado esta vez por el escultor peruano Artemio Ocaña, fue erigido en la cumbre del monumento el 7 de junio de 1954. Ocaña representó a un Bolognesi triunfalista, que levanta al viento la bandera nacional de manera más acorde con los nuevos ideales del ejército. Del mártir caído en batalla se pasó al héroe en actitud desafiante y triunfalista. Con ello, la presencia del ejército dejaba sus huellas en la ciudad, apropiándose de un espacio simbólico dentro de ella. La celebración conmemorativa de la batalla de Arica (7 de junio), que cada año realiza el ejército en la plaza que alberga el monumento, es un claro ejemplo de la importancia que reviste para esta institución.

de reumatismo debido a que el artista vaciaba yeso sobre él, que tenía que permanecer en una posición incómoda (“Habla Piqueras...”, 1924).

IX.2.-Recreando imaginarios: el general José de San Martín

¿Por qué todos nosotros, especialistas, yo menos que ustedes, puede interesarnos y apasionarnos tanto la independencia? Para mí, por un hecho fundamental: la sentimos como una frustración que todavía es una responsabilidad nuestra (Macera, 1971:18).

Una de las figuras de la independencia americana que fue rescatada durante la celebración de los Centenarios fue José de San Martín. En 1919 el recién nombrado director de la Escuela de Bellas Artes de Lima, el pintor peruano Daniel Hernández, realizó los *Retratos del general San Martín y de Simón Bolívar*. En el primero, el personaje aparecía con sombrero y de cuerpo entero, en actitud observante. En cuanto al rostro, buscó darle veracidad al tomar como modelo el retrato histórico que fue autorizado por el propio San Martín cuando el Mariscal Miller publicó sus memorias (1829)⁴⁵².

En el caso del retrato de Bolívar, el artista prefirió pintarlo de cuerpo entero, con las manos en la empuñadura de su espada, y de perfil, divisando desde una cumbre el proyecto de liberar a la América española. El pintor había tomado a dos personalidades destacadas de la gesta independentista que de alguna manera serían vistos de manera desigual en el arte peruano, donde tendría preferencia a San Martín sobre Bolívar. No sorprende que el crítico de arte y pintor Teófilo Castillo, en sus escritos en *Varietades*, responsabilizara a Bolívar de desmembrar al Perú y crear Bolivia, o que un artículo de *Mundial*, tiempo después, diera cuenta de las múltiples calles, avenidas y monumentos realizados en Lima que llevaban el nombre de San Martín (Ego, 1929c). Además, la nación tenía una deuda de gratitud con el general argentino que vino a las costas peruanas a proclamar la independencia. Éste no tenía a principios del siglo una

⁴⁵² La carta de autorización de la imagen escrita por San Martín fue reproducida en *Mundial* en su número extraordinario que conmemoraba el Centenario de la Independencia.

escultura representativa en un punto central de la ciudad, a diferencia de Bolívar, que poseía su escultura ecuestre, la primera en realizarse en Lima desde 1856.

A los cien años de la independencia peruana, el general José de San Martín fue el héroe más recordado. Tal vez esto motivó que la delegación venezolana no participara en los agasajos que se realizaron en la ciudad (Basadre, 1968:78). Como es sabido, el principal evento de la celebración del Centenario peruano fue la inauguración del *Monumento a San Martín* (1921). El primer proyecto para la plaza fue el presentado por el arquitecto polaco Ricardo de Jaxa Malachowski en la antigua estación del ferrocarril del Callao, que en ese entonces se encontraba en demolición, pero no llegó a ejecutarse (“Dos de mayo era una...”, 1972:35).

Ya en 1916, *Variedades* anunció la ubicación exacta de la futura plaza, entre las calles de La Colmena, Belén, Boza, Encarnación y Pacae (“La futura plaza...”, 1916:1537), donde estaba la antigua Plaza Micheo. Ahora resulta raro ver en el proyecto la vista desde una gran altura de una plaza rectangular alargada, delimitada por una gran avenida con edificios modernos afrancesados, que contrasta con el trazado cuadrangular actual (Fig.164).



Fig.164: *Perspectiva del proyecto de la construcción de la Plaza San Martín* (*Variedades*, Lima, N°455, 18 XI 1916, p.1537).

Este proyecto significaba la materialización del sueño de los que querían que Lima fuera una ciudad moderna, con la apertura de una gran avenida en su eje horizontal que llegaba hasta la Plaza Mayor y en su eje vertical a la Plaza del Combate del Dos de Mayo. Esta ordenación, propia de una urbe moderna, podría tener una analogía en otras ciudades latinoamericanas, como la avenida de Mayo en Argentina o Río Branco en Río de Janeiro. La modernización urbana inspirada en Haussmann, de grandes alturas y perspectivas, se hacía realidad con este ambicioso primer proyecto que el arquitecto polaco quería desarrollar en la ciudad de Lima. Sin embargo, la forma cuadrangular de la plaza ya inaugurada primó sobre la gran avenida, esta había fracasado en unirse con la Plaza Mayor. Estos hechos evidencian cómo la ciudad tradicional rechazó los nuevos planteamientos urbanísticos, relegando a la nueva ciudad hacia su periferia.

Cuando los modernos intentaron penetrar en el casco histórico fracasaron estrepitosamente⁴⁵³. En efecto, un grupo de intelectuales inspirado por la nostalgia de la Lima tradicional se alzó como defensor del ideal de autenticidad de la urbe histórica. Estos intelectuales, que tuvieron una activa participación en la prensa de entonces, configuraron la nostalgia al pasado y delimitaron su repertorio a través de las construcciones virreinales. Además, otro detalle puso de manifiesto la importación de una herencia ajena a la ciudad aldea: la gran altura del *Monumento a San Martín* contrastaba con su entorno urbano⁴⁵⁴. Esto se advirtió al observar las fotografías del recién inaugurado monumento, donde apenas resultaban visibles unas pocas construcciones.

A mediados del siglo XIX surgió la iniciativa de realizar un monumento en honor de José de San Martín. El poeta Luis Benjamín Cisneros publicó un artículo titulado *San Martín* en la *Revista de Lima*. En él hacía mención de que, tras la muerte del héroe en Francia (1849), el Gobierno peruano había decidido por medio de un

⁴⁵³ Otro ejemplo en Lima de directriz radial de acuerdo con los planteamientos urbanísticos del barón Haussmann fue la Plaza Bolognesi, realizada en la periferia de la urbe tradicional y con avenidas radiales que quedaron inconclusas.

⁴⁵⁴ Esto mismo ocurre con el *Monumento del dos de mayo*, que es preexistente a las construcciones de su alrededor. Ver: Majluf, 1994.

decreto realizar un monumento en una plaza pública de la capital, pero el lugar no se había concretado. La erección del primer monumento a la memoria de San Martín se realizó a inicios del siglo XX y no fue precisamente en la capital, sino en el puerto del Callao, por erogaciones voluntarias de la comuna chalaca. El monumento se inauguró el 30 de julio de 1903 y contó con la participación de Maximiliano Doig, responsable del trazado y la ejecución, el escultor italiano Agustín Marazzani Visconti (Fig.165) y el asesoramiento del escultor peruano Ricardo Gaspar Suárez. De esta manera, el Callao *se convirtió en el primer pueblo del Perú al que corresponde el honroso título de haber erigido la primera estatua en el suelo que liberto el gran patriota argentino* (“Monumento...”, 1901:1). Inicialmente se ubicó en la Plaza Gálvez hasta que fue trasladado a un emplazamiento situado entre la avenida Buenos Aires y Chuchito (1935).

El segundo monumento levantado a la memoria del héroe, donado por el coronel argentino Lucas Pérez Roca, fue un obelisco del escultor italiano Piero Nicole, para el que realizó la escultura de San Martín el joven escultor español Lorenzo Rosello⁴⁵⁵, muerto prematuramente. Se inauguró el 30 de agosto de 1906 en el Parque de la Exposición (Fig.166). Federico Larrañaga no tenía buena opinión del monumento, que consideró:

Una medianísima obra de cementerio, una tumba con ínfulas monumentales, que ni entusiasma, ni glorifica, y resulta una lección de cartilla de escuela para la admiración de las posteridades (...) Su aspecto lapidario, su falta de ligereza, su forma vulgar de pirámide, sus múltiples desproporciones, su mísera ornamental y sus incoherencias artísticas, lo hacen banal, indiferente, triste, indigno de la idea que pretende representar, mezquinamente encaramado sobre su base estrecha, de monótonos lineamientos. Un obelisco desfigurado y de escasa elevación, un ángel alado de Iglesia, subido en los aires, un ángel de aquellos que suelen custodiar la entrada de las tumbas (Larrañaga, 1906c:1838).

⁴⁵⁵ Lorenzo Rosello: escultor español de origen mallorquín. Falleció en 1901 a los 34 años. Residió en Lima, donde realizó la *Escultura de San Martín* tras ganar un concurso. El escultor mallorquín había presentado *El descubrimiento de América* en la Sección peruana de la Exposición de Madrid de 1893, donde obtuvo el primer premio. *Desolación* fue premiada en París, donde también obtuvo por el grupo *Vers le bon chemin* la medalla de plata. En Barcelona ganó medalla de plata por *Hornero Balear*. En el Salón de Sesiones de Palma de Mallorca se conservan los *Bustos de Ramon Llull y de Sagrera* (“El escultor...”, 1901:5).

Al parecer, la opinión adversa de Larrañaga tuvo aceptación, ya que se eliminó el ángel cuando el monumento fue trasladado a la avenida Sáenz Peña en Barranco en 1926 por iniciativa del alcalde distrital (“Inauguración del monumento...”, 1926). El monumento quedó mutilado al quitar la escultura del ángel que remataba el obelisco (Gamarra, 1996:60-61).

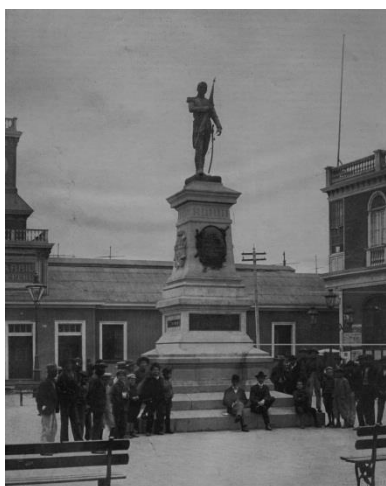


Fig.165: Maximiliano Doig y Agustín Marazzani Visconti, *Monumento a San Martín* (*Prisma*, Lima, N°27, 1 XII 1906, p.4).

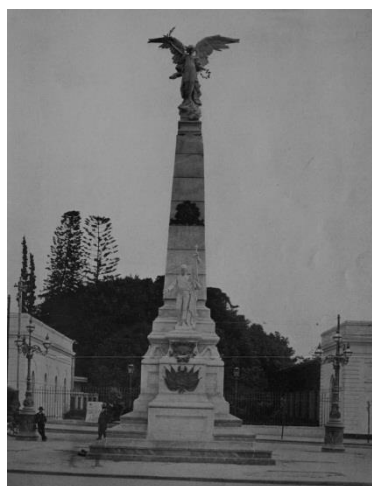


Fig.166: Piero Nicole, *Monumento a San Martín* (*Prisma*, Lima, N°28, 16 XII 1906, p.21).

Ambas esculturas enfatizaban el ideal patriota de San Martín al colocarlo junto a la bandera peruana que rodeaba con su brazo. Tal vez, incluso su postura tenía como objetivo realzar la propia proclamación de la independencia, al levantar su mano derecha y dirigir su mirada al público. Con esto seguía el modelo del pintor peruano Juan Oswaldo Lepiani⁴⁵⁶, que tres años antes había mandado desde Roma, donde residía como pensionado, su cuadro *La proclamación de la independencia* (1903) (Fig.167). En la pintura, el general estaba representado de espaldas, sujetando la bandera peruana con la mano izquierda y levantando la derecha hacia un público claramente identificable como limeño por la tipología costumbrista de la tapada que aparecía en primer plano. Entre la multitud, preferentemente criolla, también destacaba la figura de un negro que escuchaba atentamente las palabras de libertad dirigidas al *pueblo peruano*. Este modelo iconográfico en torno a la representación de San Martín, nacido de manera local y

⁴⁵⁶ La representación de San Martín proclamando la independencia con la bandera (a manera de estandarte) en la mano izquierda y la mano derecha levantada aparece por primera vez en el cuadro del pintor académico Ignacio Merino titulado *Proclamación de la independencia*.

concebido por artistas extranjeros y nacionales asentados en Lima, fue retomado en el proyecto para erigir el *Monumento a San Martín* con motivo de las fiestas centenarias.



Fig.167: Juan Oswald Lepiani, *La proclamación de la independencia* (1903), óleo sobre lienzo, 2,79 x 4,03 cm, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú.

IX.2.A.-El Monumento a San Martín

El monumento para mantener viva la memoria del general San Martín, promovido por el Gobierno, también motivó una larga controversia en relación con los proyectos presentados, las distintas posturas de los críticos de arte del período y el veredicto final de los miembros del jurado. El tribunal estuvo conformado por Agustín Arroyo, enviado plenipotenciario de la República Argentina, quien presidió la sesión, y como miembros figuraban Federico Elguera, alcalde de Lima, el doctor Óscar Heeren, el doctor J. V. Oyague y Soyer, el ingeniero José Castañón, Enrique Swayne y el doctor Manuel V. Villarán como secretario (Larrañaga 1906a:26). El veredicto del jurado para realizar el *Monumento* se conoció el 28 de abril de 1906, en el Ministerio de Gobierno. De los veintinueve proyectos evaluados se eliminaron veinticuatro, quedando sólo cinco: *Liberté, égalité, fraternité*; *Libertas*; *Al héroe*; *Parea ch'a danza e non a morte andasse*⁴⁵⁷ y *Libertador magno* (“Proyectos del Monumento...”, 1906). Los miembros del jurado decidieron exponer los trabajos seleccionados al público en la Municipalidad de Lima (Larrañaga 1906a:26).

⁴⁵⁷ Nombre tomado del poema *All'Italia* de la obra *Canti* del escritor italiano Giacomo Leopardi.



Fig.168: Carlos Baca Flor, *Liberté, égalité, fraternité* (*Prisma*, Lima, Nº13, 1 V 1906, p.32).

Liberté, égalité, fraternité fue el título del proyecto escultórico realizado por el pintor peruano Carlos Baca Flor (Fig.168). De esta época, en el Museu de Terrassa se conservan tres dibujos a pluma del monumento presentado por Baca Flor, consignados con los códigos 13482 (2) y 13420 (1) (Fig.169 y 170). En uno de estos bocetos, el pintor ensayó el movimiento que quería darle a la figura de San Martín, evidente por la posición de los pies del personaje, que fue repetida en las otras dos figuras del prócer. En los otros dos bocetos representó el monumento de perfil; en ellos destaca la figura de San Martín cogiendo la bandera sobre el grupo de gente apenas esbozado. El resultado final del proyecto escultórico que fue llevado a concurso enfatizaba la figura de San Martín sin la bandera, levantando el brazo derecho con el que señalaba el cielo y rompiendo las cadenas de la opresión con la mano izquierda. La posición de los pies respetó la idea de movimiento del boceto antes mencionado.



Fig.169: Carlos Baca Flor, dos *Estudios para el monumento a San Martín* (c.1904), tinta sobre papel, 45 x 35,7 cm, Museu de Terrassa (MT).



Fig.170: Carlos Baca Flor, un *Estudio para el monumento a San Martín* (c.1904), tinta sobre papel, 13,5 x 20 cm, Museu de Terrassa (MT).

Este proyecto contó con el apoyo de los principales críticos de arte del período. Entre ellos destaca Federico Larrañaga, que publicó su apreciación crítica en *Prisma* y *Actualidades*. El crítico de arte se pronunció a favor del monumento.

¿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? Bien meditado, ejecutando con fervor, labrando un ideal, ha realizado para todo espíritu culto, la más inmensa contribución de patriotismo y dado al mundo, una primicia de arte trascendental (...) el San Martín de Baca Flor, más que heroico, más que humano, más que Gran Libertador y argentino, es ídolo, un ideal que se mece en el girón de una capa, triunfal, rítmicamente inseparable, hecha así para impulsar la acción, vibrante, ondulando hiperbólicamente, encarrujada y esponjosa como una serpiente, azotada por todos los vientos é iracunda, en múltiples curvas; no arrojando al militar, ni al espadachín, ni al Generalísimo, como la vulgaridad estúpida lo interpreta, sino al Apóstol, al Mesías popular, que como tal, debe llevar algo de fantástico, de lo infinito de lo ultraterrestre (Larrañaga, 1906b:443-445).

Un grupo de intelectuales y artistas se reunió en la dirección de *Actualidades* para apoyar el proyecto presentado por Baca Flor como el más idóneo para obtener el triunfo del concurso (“El Monumento a...”, 1906). En el artículo de Larrañaga se resaltaba que la obra del artista peruano había decidido apartarse del academicismo lineal calificado como *escuela de Fontainebleau* y del *italianismo degenerado* en el que caían los demás competidores. En lugar de ello, el monumento contaba con un sentido moderno, *una estética nueva, personal, por su concepto, por su índole, por su carácter psicológico (sic) y social, por su simplicidad sintética, porque es cerebral y extraña* (Larrañaga, 1906a:27). Se relacionó con nombres como Rodin, Gustave Moreau y Puvis de Chavannes. Además, se añadió que Baca Flor había logrado caracterizar la idea central de la proclamación de la independencia política al reunir al general José de San Martín y al grupo de peruanos de distintos grupos étnicos que conformaban la nación peruana:

Borrachos de ideal, henchidos de fe, libres, ágiles, independientes, en derecho y en paz de todas las razas y todos los matices, máscaras diversas, humildes descendientes de los incas, mestizos, súbditos, esclavos, traidores, cansados de los reyes y de sus gobernadores (...) Y el ser superior, el símbolo de la paz y de la felicidad, el profeta, el sacerdote del ensueño (...) predicándoles el catecismo de la libertad del Perú (...) sus sujetos, aislados ó en conjunto, son pedazos de la humanidad en acción (...) la india fielmente representada, el campesino, el soldado, el aventurero, el niño, el sacerdote, la gran familia, todos; todas las expresiones y las aptitudes (...) vívidamente estudiado del natural (Larrañaga, 1906a: 27).

La proclamación de la independencia peruana y el diálogo entre el héroe y un pueblo étnicamente diferenciado y diverso, que incluía al indígena, fue la propuesta del artista: era una obra que, por su alarmante actualidad, difícilmente habría podido ser considerada ideal para conmemorar la independencia por la oligarquía del Perú de entonces. Por todo lo expuesto, no sorprende que el proyecto no resultara elegido para celebrar el Centenario de la Independencia política. El gusto dominante por la escultura de carácter preferentemente realista y clásica en sus formas chocaba frontalmente con el proyecto de Baca Flor y con todo lo que representaba, con su desconcertante modernidad que lo hacía sintonizar con la obra de los artistas europeos de vanguardia. Hubo otro detalle que resultó mucho más sospechoso para el ojo inquisidor de la censura: la presencia incómoda de todos los grupos humanos que formaban el país, que daban a la obra un conflictivo aire de actualidad. No se recurrió a personajes del pasado como los tipos costumbristas de la pintura de entonces, sino que los peruanos representados fueron tomados del natural. La igualdad entre grupos étnicos diversos era un tema que el Perú *oligárquico* y *aristocrático* de entonces estaba lejos de aceptar como un ideal apropiado para formar parte de un monumento.

Se optó por declarar desierto el concurso y pedir a un escultor español reconocido que realizase el monumento (Larrañaga, 1906c:1337). Así, se comisionó al escultor español Mariano Benlliure y Gil. En 1916 el cónsul del Perú en Barcelona, José de la Colina, no tenía noticias de las medidas y peso de los setenta cajones que contenían el *Monumento a San Martín*, requisito indispensable que le pedían las compañías navieras para efectuar su traslado a Lima⁴⁵⁸. Se solicitó a la Compañía Transatlántica Española un presupuesto, pero ésta no hacía escala en Alicante. Las cajas debían estar en Valencia, Barcelona, Málaga o Cádiz. De la Colina sugería que las piezas fueran llevadas de Alicante a Vigo, donde la Pacific Steam Navigation Company las podía trasladar al Callao (De la Colina, 1916a). En ese mismo año un artículo firmado con el seudónimo de El Corresponsal, publicado en *La Nación* de Buenos Aires, informaba de que todavía no se había decidido dónde colocar el *Monumento a San Martín* en Lima. Se barajaban tres posibles lugares: la Plaza Mayor de Lima, donde

⁴⁵⁸ Este problema persistió durante los meses de julio y septiembre del mismo año, como se sabe por cartas del cónsul del Perú en Barcelona (De la Colina, 1916b, 1916c).

San Martín pronunció su discurso, la Plaza de Zela o un parque que se construiría frente a la Plaza de la Exposición (El Corresponsal, 1916).



Fig.171: Mariano Benlliure, *Monumento a San Martín* (*Variedades*, Lima, N°1116, 26 VII 1929).

El proyecto de Benlliure representaba la figura de San Martín a caballo a su paso por los Andes, camino a proclamar la independencia peruana, obviando la presencia incómoda del pueblo peruano y su singularidad étnica. El héroe aparecía en tránsito, con un aire internacional y cosmopolita que hacía que la escultura perdiera toda relación con su entorno (Fig.171). Se enfatizó la larga marcha emprendida por el personaje desde Argentina, durante la que tuvo que cruzar los Andes para liberar a los pueblos de Chile y el Perú. En palabras de Benjamín Cisneros: *La figura de San Martín atravesando los Andes es una figura colosal: lo demás es una epopeya* (Cisneros, 1921). Es decir, no importaba a quiénes liberó, sino únicamente la acción de liberarlos. La heroicidad de San Martín se hacía evidente por su victoria sobre la geografía y el cumplimiento de su misión. A esto se añade el carácter cosmopolita e internacional de la pieza, un aspecto que fue criticado por la prensa de entonces, ya que hacía que la escultura fuera intercambiable con cualquier ciudad latinoamericana, debido a que no establecía una relación directa entre el héroe y la proclamación de la independencia peruana, principal evento que se celebraba en las fiestas centenarias.

Además, la prensa peruana criticó el movimiento antinatural del caballo. La estatua ecuestre, la segunda que se realizó en Lima, estaba acompañada en la base del monumento por la representación alegórica de la conquista. Era una figura femenina con ropaje griego que llevaba el yelmo usado por los soldados españoles durante la conquista de los incas. Sobre el casco se colocó una inusual representación de la llama, auquénido andino, quizá con el objetivo de caricaturizar la celebración de la independencia⁴⁵⁹. El encargado de la disposición del monumento fue un discípulo de Benlliure, el escultor español Gregorio Domingo⁴⁶⁰, al que pronto asignaron un nuevo proyecto.

Teniendo como invitados en las fiestas del Centenario al mariscal Andrés Avelino Cáceres, héroe peruano vivo de la Guerra del Pacífico, y al general francés Charles Mangin, héroe de la Batalla de Verdún⁴⁶¹ que había tenido lugar durante el reciente conflicto mundial, se inauguró el *Monumento a San Martín* el 27 de julio de 1921. Desde el advenimiento de la República, Francia había sido la influencia fundamental para el sistema político peruano, pero también había sido el espejo en el que se miraba la cultura del país, que tenía como referentes la modernización haussmanniana y el Art Nouveau, estilo que en arquitectura fue un precepto a seguir durante las dos primeras décadas del siglo XX. Pero desde el punto de vista de los peruanos, había un detalle más que unía ambos pueblos, y era la ocupación de las provincias de Alsacia y Lorena por los alemanes y de Tacna y Arica por los chilenos.

⁴⁵⁹ No se puede afirmar ya que no existe documentación, pero podría tratarse de una referencia a la conocida iconografía de un auquénido pisando a un león, símbolo ibérico asociado a España, que se manejó en las guerras iconográficas de las primeras décadas del siglo XIX. En este caso, la llama que simboliza al Perú aparece minimizada, ya que no tiene patas, frente a la magnificencia clasicista de la alegoría de la conquista que representa a España. Si el artista quiso dar a conocer su desacuerdo con la independencia o no, es una cuestión por aclarar.

⁴⁶⁰ Gregorio Domingo y Gutiérrez: natural de Madrid, discípulo de Agustín Querol, premiado con mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899. Vive en 1901 en Santa Engracia, 104. Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 las siguientes obras: 1267 *La Fuerza* (figura en yeso) alto 1,85 x ancho 1,08 y 1268 *Busto* (retrato en barro crudo) alto 0,50 x 0,35 (Catálogo...1901:169). Exhibió en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908: 939 *La primera salida* (grupo en yeso), 0,90 x 0,78 (Catálogo..., 1908:73). En 1910 cambió su domicilio a Santa Engracia 94. Fue discípulo de Don Mariano Benlliure. Mostró en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910: 758 *Medallón retrato* (yeso), 0,40 x 0,40 (Catálogo..., 1910:66). Para el tercer Salón de Otoño de 1922 fue propuesto como socio ("El Tercer Salón...", 1922:13). Concurrió a la Exposición Nacional de 1926 con: (24) *Retrato*, bronce, 0,65 x 0,40 y (25) *Retrato*, bronce, 0,53 x 0,15 (Catálogo..., 1926:14).

⁴⁶¹ La preeminencia de ambos personajes fue registrada en un cuadro histórico realizado por Daniel Hernández, *Saludo al presidente Leguía* (1921) donde se ve al héroe francés saludando al presidente peruano frente a las delegaciones extranjeras. Destaca la figura de Andrés Avelino Cáceres, colocado en el mismo plano que los personajes centrales pero, a diferencia de ellos, mirando al espectador.

La comitiva española estuvo integrada por el Conde de la Viñaza, el consejero de la Embajada, el Ministro residente jubilado, el Conde de Torata, el secretario de la Embajada, Álvaro Muñoz y Roca de la sección de cifra del Ministerio de Estado, el agregado militar Luis Bermúdez de Castro, el comandante González Pumarieja y el capitán de navío Enrique Montero (Manzanedo, 1921a). Ellos trajeron un arca de plata y oro, obsequio del Rey de España Alfonso XIII para Augusto B. Leguía, que contenía un mensaje regio y la concesión al presidente peruano de la Gran Cruz de Carlos III (Manzanedo, 1921b).

El español Emilio Huidobro criticó la designación de los representantes españoles en las fiestas Centenarias de la Independencia del Perú, pues en su opinión este país tenía que ocupar un puesto preferente en el evento. El disgustado señor dijo que incluso para el Centenario de Magallanes en Chile se había contado con miembros de la realeza para representar a España y se lamentaba de que no hubiera sido el caso del Perú. Se preguntó si era justo que uno de los que habían sido uno de los virreinos más importantes para la Corona española no despertara el interés esperado (“Por el prestigio...”, 1921:1). La carta tuvo una réplica que fue escrita por Guillermo Fritz con el seudónimo de El Amigo Fritz: en ella, respondía que las embajadas enviadas a los otros Centenarios, como el de Chile, no habían sido tan representativas como la del Perú. Además, al margen de su justificación, dejaba entrever la postura del grupo criollo en su vinculación con España, que sería reiterada a la largo de la década en los homenajes a la denominada *madre patria*.

Sólo para nuestro centenario; para la fiesta en que declaró el Perú su mayoría de edad, recordando España que era este país el más preciado florón de su corona; que era el país donde su idioma, sus costumbres, su sangre conservábanse con mayor pureza; que había sido esta Nueva Castilla el centro y núcleo de su desmesurado poder del imperio en el cual no se ponía el sol (“Por el prestigio...”, 1921:2).

Otro gesto significativo por parte del Gobierno de Leguía fue el regalo de una casa para la delegación española en Lima, según la propuesta realizada por el diputado de Dos de Mayo Jorge Prado en 1920. Con motivo del Centenario se colocó la primera

piedra en la avenida Leguía (hoy avenida Arequipa). El canciller Salomón quiso agilizar la propuesta y decidió comprar la casa del diputado Miguel A. Checa en Barranco, que había sido construida por el arquitecto polaco Ricardo de Jaxa Malachowski. Esta casa había sido la residencia de la delegación española que había asistido a las fiestas centenarias del 21. El presidente Leguía acompañado del canciller Salomón hicieron entrega de la casa el 12 de octubre de 1922 al ministro de España en el Perú, Jaime de Ojeda y Brooke (“La Cordialidad...”, 1922:6115-6116).

En esos años no sólo se reafirmó el componente hispánico como parte integrante de la identidad peruana, sino que el propio Leguía quiso asociarse con los próceres y los conquistadores, por lo que obtuvieron un papel destacado figuras como San Martín y Francisco Pizarro. A continuación se explicará cómo lo consiguió sirviéndose del arte.

IX.2.B.-De San Martín a Leguía: del prócer de la independencia al fundador de la *patria nueva*

Con el derrocamiento de Augusto B. Leguía en los años treinta, un grupo enardecido se dirigió a la Alameda de los Descalzos para destruir el Arco del Triunfo dedicado a los próceres de la independencia, especialmente al general José de San Martín. En 1921, por iniciativa del alcalde distrital, se había colocado la primera piedra. Pero, ¿por qué un monumento asociado a la figura de San Martín era destruido por la masa popular que había rechazado el régimen autoritario y dictatorial de Leguía? ¿Acaso el arco, que tuvo por finalidad recordar a San Martín, de alguna manera se asoció a Leguía? A continuación, para desentrañar estos interrogantes, comentaremos las referencias directas recogidas en la gráfica, que vinculan la imagen del prócer de la independencia con Leguía, el creador de la *patria nueva*.

La figura de San Martín se había convertido en la principal candidata para ser homenajeada por haber proclamado la independencia. Leguía, que necesitaba la legitimación de su poder político, aprovechó hábilmente la figura de San Martín para asociarse a ella. Durante los años previos a la celebración del primer Centenario, hubo una intensa campaña de represión que se tradujo en la deportación de sus adversarios políticos, la censura a la prensa y la clausura de la universidad. Las libertades democráticas fueron vulneradas y la supuesta madurez política del país se puso en entredicho en un estado de precaria estabilidad que recordaba a los tiempos del caudillaje de los inicios de la República. Una vez controlados los medios, el autoritario Leguía, asoció su imagen a la figura del héroe. Supo explotar bien el incidente ocurrido el 28 de mayo de 1909, cuando un grupo del partido demócrata dirigidos por Carlos, Isaías y Amadeo de Piérola lo sacó del Palacio de Gobierno en calidad de prisionero y lo llevó a la Plaza del Congreso para exigirle su renuncia. A pesar de correr el riesgo de perder la vida, Leguía no firmó (Basadre, 2005:214)⁴⁶². Este hecho, conocido como el *Día del carácter*, sería celebrado ampliamente durante el oncenio.

Esto, unido a la personalidad autoritaria y protagónica del presidente, hizo que su figura fuera incorporada en la celebración del Centenario. No sorprende que fuera el primer presidente vivo con una avenida que llevara su nombre. Esta principal arteria unía el balneario de Miraflores con el centro de la capital y en su inicio se colocó el *Busto del presidente Leguía*. Realizar una escultura al presidente o perennizarlo a través de un lienzo fue algo usual para los artistas que querían integrarse en un mercado artístico recién formado, que tuvieron que tratar con un régimen autoritario. De esta manera, el alemán Edmund Möller realizó un *Busto del presidente* y Leguía posó para el artista: con esto el escultor ganaba una credencial para introducirse en el ambiente artístico local. Leguía era visitante habitual de las exposiciones que se celebraron en la época. Se puede decir que la presencia del régimen en el medio artístico fue una marca distintiva de este Gobierno y una manera de adquirir prestigio social.

⁴⁶² Uno de los cuadros que directamente recogen el acontecimiento fue el realizado por Daniel Hernández, *¡Y no firmo!*

Uno de los artistas que se convirtió, tal vez sin proponérselo, en el legitimador del Gobierno de Leguía fue el pintor peruano Daniel Hernández. Este artista, que se había formado en Italia y Francia, tenía una posición incómoda, pues había sido pensionado para estudiar en Europa en el primer gobierno de José Pardo, el mismo que en su segundo período había sido depuesto por Leguía. Además hay que agregar que fue Pardo quién había solicitado el regreso del artista para dirigir la Escuela de Bellas Artes. Para conservar su cargo, se convirtió en el pintor de historia que los Centenarios demandaban y en el principal retratista del dictador. De hecho, resultaba extraño que el que fuera maestro de las escenas de género, del desnudo femenino, y de sus conocidas perezosas, tratara ahora semejantes temas. Aquellas obras habían consagrado al artista, haciéndole ganar medallas en los salones parisinos, consiguiendo incluso que lo declararan fuera de concurso. Pero los años de fama estaban lejos, él mismo reconoció su desorientación al encontrarse en París con Teófilo Castillo en 1910, por los absurdos que se producían en la Ciudad de la Luz. De esta manera Daniel Hernández se convirtió con el paso de los años en el legitimador gráfico de la política publicitaria emprendida por Augusto B. Leguía.

La apropiación de la imagen de San Martín por parte de Augusto B. Leguía se hizo evidente en su reivindicación del concepto del héroe: el *día del carácter* sacó a relucir su personalidad, pues aunque arriesgaba la vida no claudicó frente a sus enemigos. Sus partidarios políticos comentaban sus cualidades sobresalientes, aquellas recogidas entre los visitantes a las celebraciones del Centenario y publicadas en *Mundial*. Los funcionarios de gobierno tenían en sus dependencias su fotografía en la parte central de su despacho y el propio presidente asistía a todo evento cultural y social de entonces.

La personalización de su imagen, identificada con el aura del héroe, culminó en la asociación de su figura con la de San Martín. En el Consejo Provincial de Lima colgaban dos cuadros pintados por Daniel Hernández: el primero era el *Retrato de José de San Martín* (Fig.172). El artista había retomado el modelo pintado en 1919, pero desprovisto de sombrero y capa, con un paisaje difuso de nubes. El segundo era el

Retrato de Augusto B. Leguía (Fig.173), con la bandera de fondo y en actitud de orador. La analogía entre ambos retratos se revelaba en la posición de los cuerpos en forma dialogante. Además, para enfatizar esta conexión el artista los representó de dos tercios. Por último, Leguía se apropió de una de las características de San Martín: haber anunciado la independencia peruana, principal motivo por el que se le recordaba. Esta actitud declamatoria fue mayoritariamente un elemento distintivo del héroe argentino, presente en varias de sus representaciones plásticas y escultóricas. Sin embargo, ahora sólo era un elemento pasivo, callado y ausente por encontrarse en un entorno indefinido, mientras que el orador Leguía iba acompañado por la bandera peruana.



Fig.172: Daniel Hernández, *Retrato de San Martín* (c.1923), óleo sobre lienzo, 1,50 x 1,08 cm, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.



Fig.173: Daniel Hernández, *Retrato de Augusto B. Leguía* (c.1923), óleo sobre lienzo, 1,49 x 1,07 cm, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

La representación de *la patria nueva* a través de su asimilación con la imagen del prócer se consumó en su imagen como fundador de un nuevo orden. Esto se evidenció en una estampilla realizada en el Centenario, donde estaban juntos los *Retratos de San Martín y Leguía*. En la parte posterior se colocó la imagen de *La proclamación de la independencia* de Juan Oswald Lepiani. Pero quizá esta suplantación en el imaginario artístico local fue más indiscutible en el diploma hecho por el pintor Altissimo como homenaje al presidente por haber realizado las fiestas del Centenario. En dicho documento, el pintor escenificó, a la acuarela, a la patria sentada

y a San Martín pasándole el testigo al presidente Leguía al entregarle la bandera nacional.

Las celebraciones por el Centenario, marcadas por la inestabilidad política y social de entonces, dieron a los peruanos la sensación de falta de previsión. A pesar de que los proyectos se iniciaron desde las primeras décadas del siglo, cuando faltaba un mes para cumplirse el Centenario los medios de prensa se quejaban de que los trabajos todavía estaban inconclusos. Además el problema financiero había llevado a las arcas fiscales a la bancarrota: no había dinero para grandes obras y el ambiente social y político no lo permitía. Esta imagen crítica de la celebración fue recogida en dos caricaturas de la revista *Variedades*: la primera representaba al general José de San Martín y a la patria, personificada por la Marianne francesa con el gorro frigio, que era presentada a Leguía y a su primer ministro, Germán Leguía y Martínez. La caricatura enfatizaba la debilidad de la joven, y el héroe sugería que la cuidaran para que tuviera mejor semblante durante las fiestas centenarias. En la segunda, la propia joven, mucho más grande que el gobernante, insinuaba a un pensativo presidente que mirara hacia su jardín y contemplara el amanecer con el sol naciente, junto al que podían leerse las palabras de “Centenario del 24”.

IX.3.-El regalo de la colonia española por el Centenario de la Independencia peruana: el Arco Neomorisco

Muchos de los lugares donde inicialmente se tenía pensado colocar los regalos por la independencia provenientes de las colonias extranjeras fueron sustituidos en la práctica por otros espacios. Las propuestas de estos territorios foráneos estuvieron determinadas preferentemente por el afán de embellecer la ciudad. Se puso de manifiesto el centralismo imperante, al ser proyectos concebidos y pensados para la capital⁴⁶³. La construcción de monumentos conmemorativos, ya fueran museos, arcos

⁴⁶³ Entre los regalos recibidos por el Centenario, *La torre del reloj*, ubicada en el Parque Universitario, fue un obsequio de la colonia alemana. Los encargados del proyecto fueron los ingenieros alemanes Dunkelberg y Pellny y colaboró con ellos el arquitecto F. Jordán. La colonia de Italia quiso honrar a Lima con un Museo y su colección, denominado por la prensa del momento como el *arte latino*, que incluía las

triunfales, fuentes o monumentos, ponía de relieve la idea de civilización que compartían quienes participaron en los obsequios: el progreso de un pueblo considerado *moderno* estaba determinado por el desarrollo de su ámbito cultural y ejemplificado en su arte.

La colonia de España donó un Arco Neomorisco que se iba a colocar en la avenida Wilson. El Círculo de Bellas Artes de Madrid había sido el encargado de convocar un concurso entre los artistas españoles. En 1921, fecha del Centenario, ya se habían recibido algunas maquetas y se pensaba poner la primera piedra el 2 de agosto. Este monumento se construyó al inicio de la avenida Leguía, hoy Arequipa, pero por poco tiempo: en 1930 se descubrió que no estaba en eje con la avenida y el municipio decidió demolerlo, convirtiéndose en el único regalo que no ha llegado hasta nuestros días⁴⁶⁴.

IX.4.-Escultores españoles activos en Lima

Aunque desde principios del siglo el Perú contaba con una serie de monumentos públicos realizados por escultores españoles como Querol y Benlliure, estos artistas no tuvieron una presencia significativa en la prensa escrita peruana. En 1920, Antonio

obras más representativas de los pintores y escultores modernos italianos. La selección fue realizada por el escultor y arquitecto Gaetano Moretti. Los trabajos de construcción estuvieron a cargo de los señores Lavenas y Poli. El señor Mario Vanini se responsabilizó de la parte decorativa. La compra de objetos de arte corrió a cargo de Arduino Colosanti, director general de Bellas Artes de Italia, el pintor Inocente y el escultor Cánonica. La colonia francesa preveía realizar una *Estatua de la Libertad* para ser colocada en el portal de botoneros en la Plaza de Armas, pero para el 21 no se había acabado el proyecto y se pospuso para el año siguiente a las fechas del Centenario. La colonia norteamericana propuso como regalo las *bibliotecas viajeras*, con el objetivo de completar la educación que se impartía en las escuelas de la República. Además, obsequió la fuente ornamental compuesta por *Tres atlantes* que fue colocada en la avenida Leguía. La colonia belga regaló una copia de *El estibador*, escultura del artista belga Constantin Meunier, símbolo del trabajo. La colonia inglesa donó los terrenos para la construcción de un futuro *Estadio Nacional*. La colonia china, una fuente monumental a cargo del artista italiano Gaetano Moretti, que fue construida en el Parque de la Exposición.

⁴⁶⁴ Aunque para las celebraciones del Sesquicentenario de la Independencia peruana, Ernesto Archer pidió su reedificación (Archer, 1971:26), esta demanda no fue satisfecha hasta el 25 de noviembre de 2001, cuando, con motivo de la visita oficial al Perú de Sus Majestades los Reyes de España Juan Carlos y Sofía, se reedificó el Arco Neomorisco. A su inauguración también asistieron el alcalde de Lima, Alberto Andrade, y el alcalde de Santiago de Surco, Carlos Dargent Chamot. Esta vez el Arco Neomorisco se ubicó en un distrito del sur de la capital, fuera del eje urbano histórico y emplazado en un parque.

Garland anunció que el escultor catalán Federico Marés se había ofrecido para hacer un proyecto sobre las provincias cautivas de Tacna y Arica (1883-1929), tema recurrente en la gráfica de las revistas ilustradas debido a la ocupación de ambas por parte de Chile (Villegas, 2006). Marés había sido amigo del literato José Gálvez, entonces cónsul del Perú en Barcelona, a quien había retratado en un *Busto* (Fig.174) (Garland, 1920:78-81). Gálvez entregó la maqueta del *Monumento de las provincias cautivas* a los estudiantes del Perú en la recepción que le hicieron con motivo de su regreso a este país. En esa reunión, a la que asistió el Ministro de España Jaime de Ojeda, Gálvez disertó sobre el movimiento artístico y literario catalán, de gran intensidad en los últimos años (“Recepción...”, 1920).

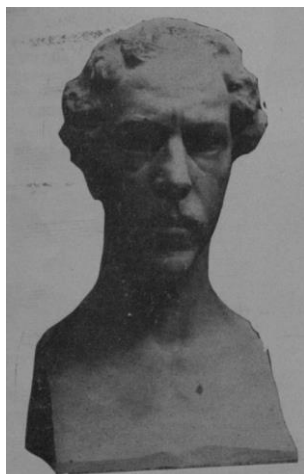


Fig.174: Federico Marés, *Busto de José Gálvez* (*Variedades*, Lima, N°622, 31 I 1920, p.80).

Ese mismo año, José Francés informó de la inauguración del *Monumento a Benito Pérez Galdós* realizado por Victorio Macho en el Parque del Retiro. El monumento se sufragó con una colecta popular que recaudó el dinero necesario para comprar el material, la piedra, y para pagar los jornales de los obreros. El escultor donó su trabajo en homenaje al maestro y la enseñanza de una nueva estética (Francés, 1920a). En 1923, Alberto Guillén narró su visita a la exposición de Macho en Madrid, donde se exhibía la estatua que el escultor había dedicado a su hermano muerto. Sobre esta obra, Macho afirmó: *todo el dolor de mi carne y todo el desgarramiento de mi alma están allí* (Guillén, 1923b:2350). Guillén reconoció que, al estar frente a esta obra, había entendido que la escultura no sólo era un arte formal, sino que también implicaba la expresión de sentimientos. De acuerdo con el literato peruano, los dibujos y los bronce de Macho manifestaban la expresión de una raza, su estilización y su palabra. Cuando

Bartolomé Soler llegó a Lima en 1929 para pronunciar una serie de conferencias sobre temas literarios y culturales, *Variedades* publicó un dibujo del intelectual español realizado por Victorio Macho (“La figura...”, 1929).

En 1920 Francés escribió sobre Mateo Inurria, dando cuenta de su trayectoria artística y de las cualidades especiales que requería el color del mármol para complementar el ritmo de la forma de sus figuras. En opinión del crítico, el escultor sabía reflejar en sus rostros *aquella viril belleza de su raza, nieta de romanos e hija de árabes* (Francés, 1920b). En 1924 *Variedades* anunció su muerte, y añadía que, junto a Benlliure y Macho, había conformado la trilogía del arte plástico hispánico (“A través del mundo...”, 1924)⁴⁶⁵.

En 1922, dicha revista publicó que Benlliure realizaría un *Mausoleo del torero Joselito* (“Honrando la memoria...”, 1922). Este mismo año y también en *Variedades*, Garland comentó el carácter moderno de la obra del escultor español Mateo Hernández, que por la síntesis de los elementos merecía ser comparada con el arte de los egipcios, los asirios, los incas o los primitivos cavernarios.

Y por una paradoja aparente, yendo a la más remota antigüedad, - a la talla directa y a la piedra, - he aquí que el arte de Mateo Hernández produce los más apasionados elogios y señala un momento de arte original, de novedad artística, en este País, donde a diario se ofrecen y consumen verdaderos talentos persiguiendo arbitrarias y exaltadas novedades (Garland, 1922).

Aunque las revistas ilustradas del período encontramos pocas referencias a los escultores, estos también estuvieron presentes en Lima durante la segunda década del siglo XX. Algunos vinieron por encargo, como Gregorio Domingo, otros para enseñar en la Escuela de Bellas Artes de Lima, como Manuel Piqueras Cotoí, y otros para comercializar sus obras, como Ramón Mateu. Los proyectos en los que participaron en el Perú y principalmente en Lima se comentarán a continuación.

⁴⁶⁵ Sobre la obra de Mateo Inurria, se puede consultar el siguiente catálogo de exposición: (Brihuega y Pérez Segura, 2007).

IX.4.A.-Las esculturas del Parque Universitario, baluarte del hispanismo (1922-1931)

Uno de los proyectos más interesantes de la parafernalia leguista fue el acercamiento a España que quiso promover durante los años que estuvo en el poder. La conmemoración del Centenario de la Independencia debía recordar los vínculos estrechos entre ambos países: arte y política se daban la mano en la construcción de monumentos y edificios en los espacios públicos de la ciudad. El Parque Universitario de Lima fue uno de los lugares donde se concentró la aportación de España y sus escultores durante los años veinte. De esta manera, se recrearon en el imaginario colectivo las figuras que, con sus historias, recordaban los estrechos vínculos que existían entre ambos países. Leguía fue un hábil manipulador social y quiso contar con un respaldo exterior para su política dictatorial, apoyándose en su pro hispanismo para afianzarse en el poder. Esta estrategia fue evidente durante toda la década a través de la campaña de construcción de monumentos que emprendió en el espacio público de Lima. Sin embargo, se cree que tardó en conseguir la aprobación del Gobierno español, y cuando por fin obtuvo su apoyo a finales de los años veinte, con el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla (1929), estaba a punto de terminar su gobierno.

No es casual que el espacio público se acondicionara de manera que recordara los vínculos entre los dos países. Hacia 1912, Víctor Andrés Belaunde publicó en la sección *Lima viejo y Lima nuevo* de la revista *Ilustración Peruana*, un artículo sobre “La Real y Pontificia Universidad de San Marcos” (Belaunde, 1912:43-48). Curiosamente algunos de los artículos presentados en esa sección por Juan Bautista Lavalle en ese año fueron republicados para la conmemoración del Centenario de la Independencia en 1921⁴⁶⁶. Las fronteras entre el virreinato y el legado español de alguna manera eran difusas, ya que se entendía que la etapa virreinal recordaba la presencia de España en el Perú. El Parque Universitario pertenecía en tiempos virreinales al

⁴⁶⁶ En 1921 en el número extraordinario por el Centenario de *Variedades*, se republicaron los siguientes artículos, tomados de *Lima viejo y Lima nuevo* de *Ilustración Peruana* de 1912, cuyos autores eran Clemente Palma, Juan Bautista de Lavalle y Víctor Andrés Belaunde: “Lima... La regia mansión de los Marqueses de Torre Tagle” (Palma, 1912), “Lima... La Quinta del Virrey” (De Lavalle, 1912a), “Lima... Convento de San Agustín” (De Lavalle, 1912b), “Lima... Convento de San Francisco de Asís” (De Lavalle, 1912c), “Lima... La Casa de Olavide” (De Lavalle, 1912d), “Lima... El Puente de Piedra” (De Lavalle, 1912e) y “Lima... La Real y Pontificia Universidad de San Marcos” (Belaunde, 1912).

Convento de San Pablo de los Jesuitas y hacia el siglo XIX pasó a albergar la sede del Real Convictorio de San Carlos, que dependía de la Universidad. Así, la Casona de San Marcos, nombre por el que actualmente se conoce el convictorio, ubicada frente al Parque Universitario, era parte del legado español y virreinal.

Una de las figuras que pronto cobró actualidad en el marco de las fiestas centenarias fue el arzobispo de Lima, Bartolomé Herrera. El mitrado, conservador, absolutista y diputado en el Congreso, defendía una teoría aristocrática basada en la soberanía del intelecto, que dignificaba el principio de autoridad. Fue uno de los grandes opositores al liberalismo, al que acusó de soñador y desviado (M.G.A, 1921). En un discurso que pronunció en la Catedral de Lima el 28 de julio de 1846, resaltó que ya era tiempo de reconocer el legado español en América.

Se proclamó la independencia del Perú y la reconquista del Imperio de los Incas como una misma cosa. Y tan de buena fe creyeron esto muchos españoles peruanos, que hasta hoy están persuadidos de que pertenecen al Imperio de los Incas, de que son indios, y de que los españoles europeos los conquistaron y les hicieron grandes daños. Mas no reparan en que los indios no podían tomar ni tomaron parte activa e inteligente en la revolución americana. Fueron españoles los que lucharon contra españoles, los de aquí, contra los de allí. (...) es tiempo de conocer que el imperio de los Incas desapareció, hace tres siglos; que el nuevo Perú es el Perú español y cristiano, no conquistado, sino creado por la conquista; y que lejos de tener motivo de queja por aquel hecho inmortal de los españoles del siglo XVI, les debemos la gratitud y la veneración que los hijos, sean cuales fueren las faltas de sus padres, no pueden negarles sin pasar por desnaturalizados (...) La América moderna es pues hija de España. Por eso la independencia no fue una vuelta al estado prehispánico; sino una continuación española, sin más diferencia que la política de la proclamación de nuevos estados soberanos por los mismos hijos de españoles. (...) La revolución americana no fue por tanto sino una guerra civil de españoles contra españoles, de españoles de América contra españoles de España, de los que creían que América ya tenía derecho a emanciparse contra los que así no pensaban (...) Por tanto, el nuevo Perú es el Perú español y cristiano, no conquistado, sino creado por la conquista (Martínez Vélez, 1921).

Estas palabras fueron retomadas por *Mundial* en plenas celebraciones centenarias, en un artículo escrito por el agustino español Fray Pedro Martínez Vélez que resaltaba el españolismo de Herrera. El autor enfatizaba que el amor por España provenía de tiempos antiguos, e identificaba en Herrera un caso de fervor españolista *avant la lettre*. Según sus palabras, se trataba de entender la patria como una continuidad gloriosa no sólo de la tierra, sino de la raza. Para el fraile, cuando ya se

había apagado el fragor de la lucha y aun en ella, siempre se había venerado a la madre que nos dio raza, lengua y religión (Martínez Vélez, 1921). Con Herrera nació el concepto de *madre patria*, término utilizado por los peruanos hasta el día de hoy para referirse a España. Surgía como una identidad dual compuesta por dos patrias, donde había una madre (España) y una hija (el Perú); era un ente con dos cabezas, como la corona de los Habsburgo.

Tres siglos nos llevó la madre patria en sus brazos. Nos aseguró el catolicismo, la unidad de la fe que se iba perdiendo, junto con el orden y el reposo público, en Europa; nos comunicó sus costumbres, sus leyes, su ciencia, su sangre y su vida; nos formó nación (...) el primer sacudimiento de esfuerzo estremeció dolorosamente a la madre. Luchó para detenerlos; lucharon ellos con todas sus fuerzas por su parte; y lastimados, y dejándola lastimada, fueron saltando en medio del mundo, robustos, ágiles y hermosos (Martínez Vélez, 1921).

El artículo enfatizaba el legado español y anulaba la presencia india como parte de la nación. Además, Herrera pedía amar como a un padre a los conquistadores y a los que proclamaron la independencia. Ambos grupos fueron retomados en las fiestas centenarias a partir de las figuras de Pizarro y San Martín, que se asociaron con Leguía. Martínez Vélez mencionaba en su artículo a las mezclas raciales surgidas de los grupos originarios, ya que aquellos que, perteneciendo a estas colectividades, consideraban ilegítima la conquista española, no hacían sino negar su propio origen: *Si el que piensa así es blanco, mestizo, mulato, de cualquiera raza en fin, que no sea la que poblaba el Perú antes de la conquista, debe convenir en que no tiene patria, porque la conquista es quien le trajo aquí (Martínez Vélez, 1921).*

El acercamiento a España se produjo en América desde 1892, coincidiendo con el cuarto Centenario del descubrimiento de América, fecha que marcó un nuevo rumbo de los estudios hispanoamericanos y en general de las fraternales relaciones entre España e Hispanoamérica. Martínez Vélez mencionaba al uruguayo Zorrilla de San Martín y su mensaje de América, la poesía de Carlos C. Amezaga publicada en el *Ateneo* (1905), donde decía que la sangre española estaba en América. También aludía a otros nombres hispanistas como Luis Benjamín Cisneros, José Santos Chocano, José Gálvez, pero en lo fundamental consideraba que Bartolomé Herrera era el principal promotor del hispanismo. En *Varietades* también se destacó el famoso discurso

pronunciado por el obispo en 1846, donde subrayó las cualidades de la raza hispánica y los beneficios que obtuvo América de ella. Esta vez tomaron los discursos en los que Herrera se oponía a que los mestizos e indios que no supieran leer y escribir fueran ciudadanos de pleno derecho, pues no estaban facultados para participar en los asuntos del Estado a través del sufragio. En su opinión, su incapacidad natural los hacía equiparables a niños y mujeres.

Está visto ya que el que en su ignorancia de la lectura y escritura lleva el indicio cierto de su imbecilidad, no puede practicar esta operación completa, en la que intervienen la razón, la voluntad y la acción exterior (...) Y después que por muchos años hayan permanecido los indios en tal estado: después que se haya arraigado en ellos el hábito de ejercer esta función de esclavos, de bestias o de máquinas, o cómo será posible ennoblecerlos nunca y elevarlos a la clase de ciudadanos verdaderos? Y a la casta indefinida de mestizos? ¿Será porque peruanos, como algunos insensatos, que sólo los indios y sus descendientes son los dueños de esta tierra? ¡Cuidado señores! El que nace en un suelo es natural de él: tiene los mismos derechos que, los que como él, han nacido allí, y nadie puede disputárselo, porque ha recibido su título de la naturaleza de manos de la naturaleza, que los da siempre legítimos (Herrera, 1922: 1755).

La publicación en *Variedades* y *Mundial* de los discursos que Bartolomé Herrera había pronunciado en el siglo XIX no incidían en el cargo que había ocupado, el de rector del Convictorio de San Carlos, lo que justificaba el monumento. En su lugar, la prensa adoptó una abierta posición hispanista que derivó en la siguiente conclusión: la continuidad de España (conquistadores) en los españoles americanos (criollos) que protagonizaron la independencia y que regían los destinos de los Estados nacionales latinoamericanos surgidos en el siglo XIX. Otra consecuencia fue la absoluta fidelidad a la *madre patria* (España), de la que habían heredado raza, lengua, y religión. Y para terminar se anulaba al indio o mestizo como sujeto político, por ser incapaz de participar en el gobierno por su natural estado de ignorancia. Éstas fueron las conclusiones extraídas del legado de Herrera que se resucitó en el Centenario de 1921, y el proyecto que servía de fundamentación ideológica para la *Escultura de Bartolomé Herrera* (Fig. 175), realizada en el Parque Universitario de Lima por el escultor español Gregorio Domingo (“Honrando a un maestro”, 1922). Este monumento se inauguró en agosto de 1922 y asistieron a la ceremonia el presidente de la República, Augusto B. Leguía, los Ministros de Instrucción y Fomento, el rector y algunos de los catedráticos de la Universidad. Los discursos de inauguración estuvieron a cargo del mandatario, el

alcalde de Lima, el catedrático de Historia Carlos Wiesse⁴⁶⁷, y el senador por Arequipa, el doctor Del Prado (“Inauguración...”, 1922).



Fig.175: Gregorio Domingo, *Monumento a Bartolomé Herrera* (*Variedades*, Lima, N°714, 5 XI 1921).

El escultor español Domingo también viajó a Lima para encargarse de la instalación del *Monumento a San Martín*. Según *Variedades*, en noviembre de 1921 llevaba más de seis meses en esta capital. Durante su estancia recibió encargos, como la base de los faroles de la Plaza San Martín (eran grupos escultóricos que se asemejaban a *putti* italianos) y *Suerte de varas*, bronce propiedad de Justo Barnechea. Además en su taller se pudo ver un *Busto del padre del artista*, un *Busto de cabeza de mujer*, *Don Quijote*, *La primera salida* (boceto), *Un toro de poder*, boceto para la *Estatua de Francisco Pizarro* (Fig.176) y *Cabeza de niña* (“El discípulo...”, 1921).



Fig.176: Gregorio Domingo, Boceto para la estatua de Francisco Pizarro (*Variedades*, Lima, N°714, 5 XI 1921).

⁴⁶⁷ Padre de la escritora María Wiesse y suegro del pintor peruano José Sabogal.

Domingo estudió en la Academia de San Fernando y trabajó varios años en el estudio de Benlliure. En 1923, el retrato que expuso en el Salón de Otoño de Madrid recibió los elogios de las revistas francesas *Revue du Vrai et du Beau*, que decía que se revelaba como un gran artista, y la *Revue Moderne*, que le decía que su obra sería bienvenida en París⁴⁶⁸ (“El escultor Gregorio...”, 1923). La prensa publicada en el Perú anticipó la llegada del artista en su segundo viaje a Lima, que tuvo lugar en septiembre de 1923 (“El escultor...”, 1923). En ese año presentó tres obras en *Variedades*, y señaló que su objetivo era realizar las esculturas de carácter nacional que le habían encomendado: dos magníficos bustos y un estudio de desnudo (“El arte español...”, 1923). Al parecer hubo un tercer viaje, ya que por una carta de Eduardo Leguía, Ministro del Perú en Madrid, se sabe que el 24 de julio de 1925 se estaba gestionando un billete en primera clase para el escultor de España al Callao (Leguía, 1925g).

La realización de la escultura de Herrera revivió la rivalidad con el escultor español Manuel Piqueras Cotolí, que había trabajado en el taller de Querol. Los discípulos arrastraban los resentimientos de la antigua enemistad entre Querol y Benlliure. Cuando en *Variedades* se mencionó que la *Escultura de Bartolomé Herrera* sería realizada por Domingo, ya le habían retirado el encargo a Piqueras Cotolí, a quien había correspondido inicialmente su realización. Sobre este tema, Piqueras Cotolí dijo:

Hombre, sí ahí. Usted me entiende, y me entiende bien. En el Perú las cosas son de esa manera. Y no hay modo de ponerles remedio. Espero que con este Unanue no me ocurra lo propio (...) todo el que llega es grandioso, piramidal y formidable. Después resulta imbécil. Nunca el término medio! Aunque el término medio se reduce a vivos. ¡Y después dicen que no se hace la América!...Yo les aseguro he trabajado sin descanso. Les he dicho la verdad a todos. Al gobierno mismo. Pero, no se me escucha ni se escucha a los que son sinceros. Les gusta tanto a la gente los elogios (“Habla Piqueras...”, 1924).

La siguiente escultura que se levantó en el Parque Universitario, aunque ya desde 1918 el parlamento peruano había aprobado una ley para realizarla, estuvo dedicada al historiador español Sebastián Lorente, un destacado intelectual que escribió

⁴⁶⁸ Ambas revistas francesas dieron cuenta de sus obras y de las preferencias temáticas del escultor. Entre las creaciones que mencionaban estaba una *Cabeza de niño*, la *Cabeza del padre del artista*, *Busto de mujer joven* y *Estatua de Bartolomé Herrera*. Sintió predilección por los temas de tauromaquia y los caballos, aunque todos los géneros le eran familiares (“El escultor Gregorio...”, 1923).

sobre la historia peruana. Teobaldo González López en *Mundial* lo recordaba de esta manera:

El doctor Lorente marcó dentro de nuestros estudios la corriente renovadora, el concepto moderno de la historia filosófica. Su narración de los Incas y sus capítulos coloniales, además de algunas monografías que publicara, nos mostraran todo su esfuerzo (González López, 1921).

Lorente enseñó en el Colegio de Guadalupe, el de Santa Isabel de Huancayo y en la Facultad de Medicina de San Fernando. También fue titular de las cátedras de Medicina Legal y Fisiología y se le consideraba el fundador de la Facultad de Letras de San Marcos, donde impartió el curso de estética y fue responsable del reglamento de instrucción (“El monumento al...”, 1922). La maqueta, encargada al escultor piurano Luis Agurto, se presentó en *Varietades* en 1922 (Fig.177) (“Honrando la memoria...”, 1922). A la inauguración, realizada dos años después en noviembre de 1924, asistió el presidente de la república Augusto B. Leguía y el historiador Carlos Wiesse, quien nuevamente habló en nombre de los ex discípulos del maestro (“El monumento a...”, 1924).



Fig.177: Luis Agurto, *Monumento a Sebastián Lorente (Varietades, Lima, N°768, 18 XI 1922).*

La escultura del precursor de la independencia Hipólito Unanue fue la última en realizarse y estuvo a cargo de Manuel Piqueras Cotelí⁴⁶⁹ (Fig.178). Su inauguración fue posterior al régimen de Leguía, durante el gobierno de Luis Sánchez Cerro, el 28 de

⁴⁶⁹ Un estudio que aborda la obra escultórica de Manuel Piqueras Cotelí es: (Castrillón, 2003).

julio de 1931, aunque se sabe que la obra llegó a proyectarse durante el oncenio de Leguía, ya que en 1924 Piqueras dijo que era la tercera vez que rehacía la escultura. El escultor español dio a su obra un aspecto deforme para que pareciera monumental; de hecho, lo exagerado de la estatua le sugería al periodista la influencia de Goya (“Habla Piqueras...”, 1924). La posición de Unanue como personaje histórico hacía que de alguna manera estuviera presente tanto en la época virreinal como republicana, ya que participó en el gobierno virreinal y se encargó, tiempo después, de las actividades de los primeros días republicanos. Pablo Macera lo recordó como un buen funcionario sin convicción política.

Yo creo que a Unanue habría que reservarle, si aceptáramos la validez del título, el de precursor, no sólo del tipo de independencia que se produjo en 1821-24 sino de situaciones posteriores. Porque Unanue es un tipo que ha sido muy frecuente en el Perú republicano. El del hombre que se identifica de tal modo con sus funciones, que le es posible ponerlas al servicio de cualquier sistema político (...) Yo quisiera destacar lo que acaba de decir Deustua: Unanue tuvo una gran voluntad de servicio. Tanto, que sirvió a todos (Macera, 1971:14).

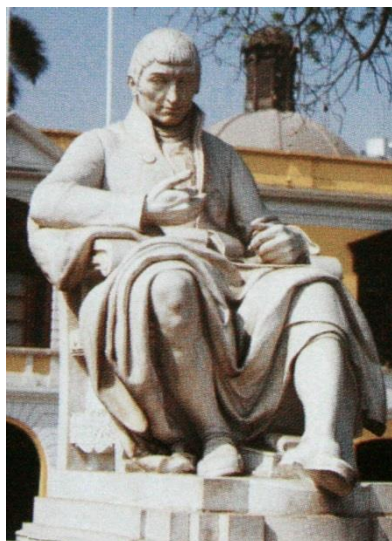


Fig.178: Manuel Piqueras Cotolí, Monumento a Hipólito Unanue, En: V.V.A.A. Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y Perú, p.74.

La idea de continuidad entre la administración española y la criolla fue perfectamente asumida en el personaje. Cuando la familia Paz Soldán le encargó a Vila y Prades su retrato, en *Mundial* se recordó que el objetivo del viaje del médico peruano Hipólito Unanue a España había sido pedir perdón para el joven Landaburu, del cual era apoderado testamentario. El joven había sido acusado de participar en actividades contra

el Gobierno español en el Perú y por ello lo arrestaron y confiscaron sus bienes. Unanue asombró por su erudición sobre América al propio Rey Fernando VII, quien no sólo le otorgó el perdón al joven, sino que le ofreció a su abogado el título de Marqués del Sol. El letrado no aceptó, pero a cambio pidió un óleo de *Nuestra Señora de la Gracia* que estaba en el Salón de Espera del Palacio, ya que el médico peruano se había encomendado a esta imagen para que sus diligencias obtuvieran un resultado positivo (Solari, 1927h).

Hipólito Unanue, junto a Bartolomé Herrera y Sebastián Lorente, estuvo muy relacionado con la vida académica de la Universidad. La construcción simbólica que debían recrear los nuevos monumentos del Parque Universitario se inspiraba en la vinculación con España desde tiempos virreinales y las estatuas de estos tres personajes de la historia del Perú eran las encargadas de actualizarla y subrayar su vigencia. Primero estaba el precursor, Unanue, que vivió ambos tiempos (virreinato y República, siendo fiel a ambos). Le seguía el hispanista Bartolomé Herrera, que en la República recordó la gratitud que el Perú sentía hacia España, la llamada *madre patria*. Y por último, el historiador del Perú, el español Sebastián Lorente, contribuyó a la educación peruana a través de sus publicaciones⁴⁷⁰. Con excepción de la Torre del Reloj, regalo de la colonia alemana, este conjunto escultórico del Parque Universitario fue la prueba más fehaciente de la presencia hispana en la historia peruana. Cuando Julio Camba se propuso escribir un libro sobre el Perú con el título *El Perú de Manco Capac al presidente Leguía*, afirmó que éste incluiría dos capítulos sobre el españolismo del Perú:

Sería para mí una grandísima satisfacción el poder hacer un libro sobre el Perú, país donde creo que España se ha encontrado a sí misma más que a ningún pueblo ajeno a ella y al que considero, por la tanto, como a una patria ideal, y celebraré infinito, por

⁴⁷⁰ La influencia de los modelos culturales extranjeros también atañe a la educación, como se puede comprobar en el informe que redactó el cónsul español en Lima, Antonio Pinilla Rambaud, para la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado, el 26 de junio de 1934. El cónsul español enumeraba los colegios que podían difundir la cultura española en el Perú, aunque echaba en falta centros docentes laicos fundados por españoles. Las órdenes y las congregaciones religiosas eran dueñas de los principales colegios de Lima, donde se educaban los hijos de los sectores más altos de la sociedad. También inventariaba las órdenes que regían estos colegios: los Agustinos, la Congregación de Pequeños Hermanos de María (Maristas), los Jesuitas y, en el ámbito de la educación femenina, las Dominicas. Pinilla Rambaud añadía la lista de los hispanistas peruanos que podían contribuir a este proyecto de difusión: José de la Riva Agüero y Osma, José Gálvez, Raúl Porras Barnechea, Jorge Basadre Grohman, José Jiménez Borja, Alberto Ureta Sotomayor, M. Ugarte, Manuel G. Abastos, Carlos Romero, Clemente y Angélica Palma (Martínez Rianza, 2008:144-148).

consiguiente, el que su gobierno me diera al afecto las necesarias facilidades (Camba, 1926).

El arte y la política se unieron en la búsqueda de una recreación simbólica del pasado que estrechara los lazos de la herencia cultural que compartían ambos países, en un proyecto que escondía el afán propagandístico del régimen dictatorial de Leguía. Dos de los escultores españoles activos en Lima, Manuel Piqueras Cotoí y Gregorio Domingo, entre los que existía una antigua rivalidad, participaron en este proyecto.

IX.4.B.-El Monumento a los españoles caídos por la independencia de 1821 y el Dos de Mayo de 1866

Una consecuencia de la campaña hispanista abierta por el Gobierno de Leguía fue el inverosímil proyecto de un *Monumento a los españoles caídos en Guerra de la Independencia de 1821 y el Dos de Mayo de 1866*. Con él se quería cumplir una promesa hecha por el presidente Augusto B. Leguía y el Ministro de Guerra Benjamín Huamán de los Heros al cardenal español Juan Benlloch⁴⁷¹ durante su visita en 1923 (“Dos monumentos...”, 1926). El viaje del cardenal español al Perú, que se había producido por iniciativa del presidente peruano, sólo duró doce días, desde su llegada a Lima el 7 de noviembre de 1923. En su corta estancia, revivió la relación entre España y el Perú en los términos de *madre patria* e hija, concepto que se remontaba a las celebraciones del Centenario de la Independencia. Estas opiniones fueron recogidas en un libro que relataba su visita; al respecto, dijo:

Hay un pueblo que fue, es y será siempre grande y poderoso entre todos los pueblos de la tierra, en cuya frente parece haber dejado el soplo de Dios una estela de luz para señalar al mundo los derroteros de su verdadero destino (...) Y siendo como es, además madre fecunda, de pechos ubérrimos e inagotables, cuyo néctar dio vida y alimentó más de veinte repúblicas florecientes y lozanas que se honra y ufanan de llevar el nombre de hijas, muy digna es, desde luego, que se le tribute el homenaje de la más profunda gratitud, respeto, veneración y amor.

Ese pueblo, esa nación, la habéis adivinado ya, lectores míos, llamase España.

¡España!: la que tuvo dos mundos por corona e hizo por la humanidad lo que no hizo ninguna de las naciones; la que tuvo la hegemonía de todos los órdenes, y la victoria en

⁴⁷¹ Se sabe que el Gobierno español agradeció la invitación que le hizo su par peruano al cardenal español para que visitara el Perú (Swayne Mendoza, 1923d).

todas las luchas y la corona en todos los triunfos y la palma en todos los certámenes de la espada; aquella cuyo vasto poderío, fue antaño menos grande que su nombre y que su fama; la que supo luchar por su Dios, su religión y su territorio (Linares, 1924:42).

El cardenal Benlloch recurrió a los conceptos de religión, raza y lenguaje para enfatizar la unión entre la madre (España) y la hija (el Perú). Estas ideas serían una constante durante la década para justificar la unión de ambos países. Aunque el *Monumento a los españoles caídos...* no llegó a realizarse, motivó una serie de comunicaciones de la delegación peruana en Madrid, ya que la prensa española sí publicó las bases y varios escultores hispanos mostraron su interés en participar. Este proyecto fallido apenas se mencionó en Lima, debido al descrédito que podía ocasionar por su directa filiación hispánica. La Capilla de Pizarro tuvo más suerte, pero el *Monumento a los caídos españoles en la Guerra de la Independencia de 1821 y el dos de mayo de 1866* estaba destinado al fracaso. Constituyó un primer intento de acercamiento a la denominada *madre patria* de la política exterior que ejerció Leguía.

En Lima, el Ministro de Guerra Benjamín Huamán de los Heros presentó el proyecto al Parlamento Nacional el 12 de noviembre de 1923. En palabras del Ministro, el Gobierno peruano quería interpretar *el sentir unánime de la Nación, (un) deseo (de) exteriorizar en forma perenne y digna el hondo afecto filial del Perú a la madre patria y el culto fervoroso que a los héroes sabe rendir nuestro pueblo* (Linares, 1924:267). La justificación, mencionada en el libro de visita del cardenal Benlloch, era el reconocimiento a los héroes de una madre común, además de las expectativas de unión entre la madre y las hija.

No es posible leer los términos en que está concebido, sin sentirse con el ánimo conmovido y lleno de alentadoras esperanzas respecto a una unión moral, comercial, afectiva e inextinguible entre España y sus hijas. Es la consagración fervorosa y la más viva expresión de la profunda simpatía que los peruanos sentimos por España, cuyos hijos, que son hermanos nuestros rindieron heroicamente su vida en aras del más acendrado patriotismo y a quienes debemos una sepultura digna de la gloriosa epopeya que los inmortalizó y de la madre común que a todos nos infundió las virtudes que en ellos admiramos (Linares, 1924:268-269).

Desde Madrid, Eduardo Leguía, Ministro del Perú⁴⁷², informó de que el Ministerio de Guerra convocaba a los escultores españoles y peruanos a presentar modelos y maquetas para un monumento que albergara los restos de los soldados españoles caídos en la Guerra de la Independencia de 1821 y en la jornada del Dos de Mayo de 1866. En julio, el Ministro del Perú en Madrid ya tenía una copia de las bases del concurso (Leguía, 1924c), que fueron publicadas también en los diarios españoles. En la noche del 21 de julio, la oficina de la legación peruana entregó a los periodistas españoles las bases del concurso (“Perú y España”, 1924). El *Sol* de Madrid, aunque no publicó las bases, dijo que el Gobierno peruano *había consignado en sus presupuestos la cantidad de 45.000 libras —más de un millón de pesetas— para erigir un monumento a los soldados españoles cuyos restos descansan en tierra peruana y que sucumbieron durante la Guerra de la Independencia de aquella república* (“Un monumento...”, 1924:5).

El 23 de julio de 1924, en *La Correspondencia Española*, salieron las bases del concurso⁴⁷³. El monumento se erigiría en memoria de los soldados españoles que murieron en la Guerra de Independencia y en la campaña del Dos de Mayo en el Puerto del Callao. Los artistas participantes podían ser de nacionalidad española o peruana. De los proyectos realizados en España, se preseleccionarían los cinco mejores, que luego se enviarían al Perú para someterlos a concurso junto con los proyectos de los escultores peruanos. Se otorgarían tres premios, de 500, 300 y 150 libras para el primer, segundo y tercer puesto respectivamente. El escultor podía escoger los materiales que quisiera utilizar. El monumento se ubicaría en la avenida central del Cementerio General de Lima. Se dio un plazo de tres meses desde la publicación de las bases del concurso en los diarios de Madrid y Barcelona.

Para los escultores peruanos, la publicación de las bases se anunció en la secretaría del Ministerio de Guerra y no en la prensa del país, lo que explica que no participaran en el concurso, ya que su celebración pasó inadvertida: esto evidencia que en realidad el proyecto estaba dirigido a los españoles. En las bases se recomendaba

⁴⁷² Leguía informó sobre la realización del *Monumento* de acuerdo con el oficio N°31 del Ministerio de Guerra del 16 de mayo de 1924(Leguía, 1924b).

⁴⁷³ En *La Época* también se publicaron las bases del concurso el 21 de julio de 1924 (“Homenaje del Perú...”, 1924).

consultar las siguientes obras históricas: Andrés García Camba, *Memoria para la Historia de las Armas Españolas en el Perú*; Mariano Torrente, *Historia de la Revolución Hispanoamericana* (1830); Sebastián Lorente, *Historia del Perú independiente (1821-1827)*; Laureano Villanueva, *Guía del gran mariscal D. José Antonio de Sucre*; Guillermo Miller, *Memorias del General Guillermo Miller al servicio de la república del Perú* (1829)⁴⁷⁴; el folleto editado con motivo del Cincuentenario del Combate del Dos de Mayo de 1866; el discurso pronunciado por Bartolomé Herrera el 28 de julio de 1846, y el oficio del Ministro de Guerra al remitir el oficio respectivo y el texto mismo de la ley. Según las bases, los últimos documentos expresaban los sentimientos del país en la actualidad (“Monumento a los soldados...”, 1924:3). En efecto, el hispanismo nacido de las fiestas centenarias de la Independencia y ejemplificado en el *Monumento de Bartolomé Herrera* en el Parque Universitario se había hecho mucho más explícito, aunque ahora la campaña era a nivel exterior, en la propia España.

Leguía, en septiembre del mismo año, dudaba de si el monumento debía estar en el Cementerio General, y barajaba la posibilidad de colocarlo en alguna plaza pública de la ciudad. Ésta había sido una sugerencia de los escultores y arquitectos españoles interesados en participar en el concurso, ya que los altos costos del proyecto justificaban que tuviera un espacio en la ciudad. Leguía necesitaba una respuesta definitiva a su propuesta (Leguía, 1924d). Sobre este hecho, *La Época* de Madrid informó que el Gobierno peruano *ha resuelto modificar las bases del concurso (...) en el sentido de que el emplazamiento se efectúe, no en el cementerio, como se tenía dispuesto en las referidas bases, sino en una plaza pública de la capital peruana* (“El Monumento a los...”, 1924a)⁴⁷⁵. Ante la modificación de las bases, en octubre los artistas pidieron un aplazamiento para presentar sus bocetos; además, requerían datos específicos sobre las dimensiones y la plaza donde estaría el monumento (Leguía, 1924e).

A principios de enero de 1925, Leguía informó que se había puesto de acuerdo con la Academia de San Fernando para la recepción de los proyectos. Refirió que, desde hacía más de cinco meses, los escultores españoles se encontraban consagrados al

⁴⁷⁴ La obra fue escrita en inglés en 1829, y traducida al español en 1910 por el General Torrijos.

⁴⁷⁵ La noticia del cambio de ubicación del monumento también apareció en *Sol* de Madrid (“El Monumento a los...”, 1924b).

concurso. Cuatro de ellos tenían ya listos sus proyectos y otros dos de importancia aseguraban su participación si les concedía una prórroga para presentar sus bocetos (Leguía, 1925a). Las impresiones sobre el espacio destinado para el monumento motivó la controversia en la capital española. *Estoy extraoficialmente enterado de que en los círculos artísticos de esta corte se hacen los comentarios más adversos, en relación con este asunto y estimo indispensable que ese Ministerio me comuniqué, sin mayor tardanza, la solución que tengan a bien darle* (Leguía, 1925b). El ministro peruano advirtió que esto podía causar un escándalo en la prensa y comprometer el buen nombre del Perú. Pero el problema no se había resuelto todavía, pues aún no había plaza ni datos concretos, más bien se hacía más acuciante por la colocación en el Cementerio General de Lima de la primera piedra de un monumento conmemorativo vinculado con España⁴⁷⁶. Leguía pedía desde Madrid que se aclarase este tema (Leguía, 1925c). Según oficio 72 del 23 de abril, el plazo para la recepción de los bocetos se amplió hasta el 30 de septiembre, pero seguía faltando la información básica sobre el monumento, lugar y medidas. Los escultores españoles iban casi a diario a la delegación en Madrid para preguntar sobre el tema (Leguía, 1925d).

El escultor español Lorenzo Coullaut Valera remitió la memoria de su proyecto del monumento a la delegación del Perú en Madrid y mandó directamente su boceto al Perú (Leguía, 1925h). Terminado el plazo de entrega de los proyectos, la Academia de San Fernando no disponía de un espacio para exhibirlos y Leguía seguía ocupado en la búsqueda de un nuevo emplazamiento (Leguía, 1925i). Según *El Heraldo de Madrid*, ya se había conseguido un local y se pedía que se enviaran los trabajos lo antes posible.

La Legación del Perú nos hace saber que habiendo vencido el plazo señalado para la presentación de los bocetos destinados al monumento que se levantará en Lima en homenaje a los soldados españoles caídos durante las guerras de independencia, los escultores españoles que tomen parte en el concurso abierto por el gobierno del Perú deben enviar sus proyectos, dentro del plazo más breve, a la antigua Escuela de Bellas

⁴⁷⁶ Por insistencia del cónsul español en Lima, Antonio Pinilla Rambaud, la junta del Casino Español en Lima se adhirió el 8 de enero de 1925 al acto de colocación de la primera piedra del *Monumento a los soldados españoles caídos en la Guerra de la Independencia de 1821 y el Dos de Mayo de 1866* (Martínez Riaza, 2006:313). Martínez Riaza cita a Pinilla Rambaud como impulsor indirecto de la construcción de este monumento (Martínez Riaza, 2008:141).

Artes de la Castellana, donde se procederá a la eliminación prescrita en las bases (“Monumento a los...”, 1925a:6)⁴⁷⁷.

La difusión de la noticia en varios periódicos españoles indica que el Gobierno peruano, debido a la controversia suscitada en los círculos intelectuales españoles, quería lavar su imagen. Además de la preocupación por ejecutar la obra, era necesario que las bases no incurrieran en ambigüedades y que no se notara una falta de criterio a la hora de definir el espacio público del monumento en Lima. La Academia de Bellas Artes de San Fernando designó a dos de sus miembros, de acuerdo con las bases, para que ayudaran a Eduardo Leguía a elegir a los cinco finalistas. Ya se contaba con las memorias de los proyectos de los escultores Tomás Mur y Lapeyre y J. Barnechea⁴⁷⁸ (Leguía, 1925k). A finales del año sólo se habían recibido cuatro bocetos. Leguía se preguntaba irónicamente si los enviaba todos o procedía a su eliminación (Leguía, 1925l). Se tenían que seleccionar cinco, pero sólo se habían presentado cuatro proyectos. La falta de claridad de las reglas del concurso despertó la desconfianza de los escultores españoles sobre la viabilidad del concurso, lo que explica la ausencia de participantes. A finales de año se embarcó rumbo al Callao la maqueta del escultor Coullaut Valera (Leguía, 1925m).

En la primera nota que apareció en el Perú sobre el monumento no se mencionó que estaba dedicado a los caídos españoles, sino que se prefirió utilizar el nombre genérico de *Monumento de los muertos del Callao*. Así pudo leerse en *Varietades* en mayo de 1926, junto a la reproducción de una fotografía del proyecto presentado por Barnechea y el arquitecto J. Carlos de la Guerra (Fig.179). Su maqueta había sido reproducida en el *ABC* de Madrid, y estaba considerada, según informaba *Varietades*, como el mejor proyecto enviado al concurso (“Dos monumentos...”, 1926). La decisión de no especificar que se trataba de un monumento dedicado exclusivamente a los soldados españoles indica que no se quería ofender la dignidad nacional, pues al

⁴⁷⁷ La nota apareció publicada en *La Libertad* (“Monumentos a los...”, 1925b:4), *La Voz* (“Monumentos a los...”, 1925c:3), *El Sol* (“Monumentos a los...”, 1925d:2) y *La Época* (“Monumentos a los...”, 1925e:1).

⁴⁷⁸ León Barnechea nació en Irún (Guipúzcoa). Fue discípulo de Agustín Querol, vivió en Montera 37 tercero. Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912: 1054 *Flor de otoño* (mármol) 0,60 x 0,55 (Catálogo oficial..., 1912:80).

generalizarlo como *muertos del Callao* parecía incluir a los peruanos. Es un ejemplo de la política ladina que siguió el Gobierno de Leguía a la hora de construir sus aparatos simbólicos en los espacios públicos de la ciudad. Ante el fracaso de la invitación a intelectuales españoles con motivo del Centenario de la Batalla de Ayacucho de 1924, Leguía buscó una política de acercamiento al Gobierno español a través de la creación de monumentos que homenajearan a la llamada *madre patria*.



Fig.179: Escultor Barnechea y arquitecto J. Carlos de la Guerra, proyecto del Monumento a los españoles caídos en la Guerra de la Independencia de 1821 y el Dos de Mayo de 1866 (Variedades, Lima, N°948, 1 V 1926).

El monumento estaba destinado a España y sus creadores debían ser españoles. En la siguiente noticia que apareció en la prensa limeña, también pequeña, se especificaba que era un homenaje del Perú a España y aparecía por fin el nombre del monumento: *Los caídos españoles en la Guerra de la Independencia y la jornada del Dos de Mayo*. En ella se mostraban fotografías del monumento presentado por el escultor español Manuel Garci González⁴⁷⁹ (“Homenaje del Perú...”, 1926).

En febrero de 1926 Leguía informó de que los cuatro bocetos presentados para el monumento serían enviados al Perú a la mayor brevedad posible (Leguía, 1926b). Los tres miembros de la Academia de San Fernando que participaron en la selección del proyecto fueron Aniceto Marinas, Juan Moya y Miguel Ángel Trilles. En las bases del concurso se estipulaba que fueran dos quienes dieran su informe, pero a juicio de Leguía ninguno de los cuatro proyectos cumplía debidamente con la cuantiosa suma que

⁴⁷⁹ Manuel Garci González: nacido en Requena (Valencia), fue discípulo de Teodoro Bordaji o Bordajé, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, fue premiado con tercera medalla en la Exposición General de 1901 y en la de 1906 y con segunda en la Exposición General de 1908 y 1910. Con residencia en Miguel Ángel, 1. Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910 lo siguiente: 766 *El dolor universal* (escayola), 1,57 x 060 (Catálogo..., 1910:67). Presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912 lo siguiente: 1086 *La Experiencia*, 1,50 x 0,80, (reproducida en las imágenes del catálogo) y 1087 *Retratos de niños* (mármol), 0,50 x 0,65 (Catálogo..., 1912:83).

el Estado tenía destinada para realizar el monumento *ni en cuanto a su riqueza material, ni desde el punto de vista de la inspiración artística* (Leguía, 1926c). El 15 de febrero, Leguía envió la memoria de los proyectos de Ángel García Díaz y Arturo Sordo, que participaron en el concurso (Leguía, 1926d), y sobre este tema en marzo dijo que el embalaje de los proyectos ascendía a 2 800 pesetas⁴⁸⁰.

Los cuatro bocetos se colocaron en diez cajones y, según él, al estar *obligado por las circunstancias a proceder al embalaje de dichos bocetos, designé a la casa Sánchez Cambronero para efectuar esa operación* (Leguía, 1926e). En julio remitió una comunicación al Ministro de Guerra con un paquete anexo relacionado con el monumento que se levantaría en Lima a los soldados españoles caídos en la Guerra de la Independencia (Leguía, 1926j). No se especificó el contenido de esos documentos, pero podemos inferir que contenían información detallada sobre los problemas del proyecto y las consecuencias de llevar una mala política en su resolución. Ese mismo mes se envió la memoria de la maqueta presentada por el escultor Manuel Garci González (Fig.180) (Leguía, 1926k). En octubre, Leguía comunicó que esperaba recibir el comprobante de flete Madrid-Santander del boceto del escultor Garci González para enviar las cuentas correspondientes a dicho embarque (Leguía, 1926m). Para noviembre los escultores españoles participantes querían conocer el fallo del jurado (Leguía, 1926n). Esto se reiteró desde enero de 1927 (Leguía, 1927b) hasta enero de 1928.



Fig.180: Manuel Garci González, proyecto del Monumento a los españoles caídos en la guerra de la independencia de 1821 y el dos de mayo de 1866 (*Variedades*, Lima, N°963, 14 VIII 1926).

⁴⁸⁰ La suprema resolución del Ministerio de Guerra autorizando a la legación de Londres a abonar las 2800 pesetas por el importe del embalaje y los bocetos del monumento llegó hacia mayo de 1926 (Leguía, 1926f).

La decepción de los participantes se puso de manifiesto en la carta de Tomás Mur al ministro del Perú en Madrid, en la que expresó su descontento por el retraso de los resultados. El escultor español, a través de una carta, decía que personas cercanas al Perú le habían dicho que los proyectos presentados no eran conocidos en Lima, que era un concurso sin estado oficial (Mur, 1928). Para Leguía, esto comprometía el buen nombre del país y pidió que se comunicara la resolución definitiva (Leguía, 1928a).

No se tienen noticias del resultado final del concurso. En la prensa peruana no existen referencias sobre la participación de escultores peruanos, ni de fallos realizados por ningún jurado. Este monumento permaneció casi en el anonimato. Sí se sabe que en Santiago de Chile, en el campo de Maipú, el ejército chileno inauguró un *Monumento al soldado español de la Independencia* en homenaje a España, donde se recordaba al brigadier José Ordóñez. En el acto participó el embajador de España en Chile, Méndez Vigo. ¿Qué motivó que el *Monumento a los españoles caídos en la Guerra de la Independencia de 1821 y el Dos de Mayo de 1866* no se realizara en Lima? Entre las posibles causas podemos indicar el fallecimiento del cardenal Benlloch, principal promotor del proyecto; la mala política del régimen de Leguía al cambiar la propuesta inicial del Monumento, destinado en un primer momento al Cementerio General y luego a una plaza pública en Lima; y por último que, a juicio de Eduardo Leguía, los proyectos de los escultores españoles no cumplían los requisitos mínimos exigidos a nivel artístico y material. El primer intento de acercamiento a España de la política exterior emprendida por el Gobierno de Augusto B. Leguía había fracasado. Sin embargo, el presidente no se daría por vencido, y pronto comenzarían los preparativos para la construcción del Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

IX.4.C.-Manuel Piqueras Cotolí y el Salón Neo-peruano (1924), la propuesta conciliatoria a través del arte

El arte nacional que los escritos y pinturas de Teófilo Castillo habían ensalzado se basaba en la nostalgia del pasado precolombino y virreinal y los personajes que lo

poblaban, inscritos en un tiempo lejano y grandioso, limitaron la visión nacional a una fantasía romántica imposible de superar. Pero había otra opción para el arte nacional que defendía el crítico y pintor peruano: su interpretación nacionalista del paisaje de Lima, la sierra sur andina y su natal Ancash (Villegas, 2006). Este primer reconocimiento del entorno local, a partir de un naturalismo que valoraba la representación realista del paisaje, fue de vital importancia para la construcción del arte nacional. Sin embargo, en 1919 José Sabogal dio un nuevo planteamiento al arte peruano: a través de la representación figurativa de los tipos peruanos y de la influencia del arte español renació un arte costumbrista. Su primera muestra contó con la representación de tipos cuzqueños, mestizos, criollos, indios, alternados con paisajes con arquitectura (Villegas, 2008). El grupo étnico indio, que hasta entonces había estado ausente en su realidad actual, empezó a formar parte del arte peruano por derecho propio con el mal llamado *indigenismo*.

La coherencia de un proyecto nacional basado en el mestizaje se pudo apreciar en una obra realizada por los maestros y los alumnos de la Escuela de Bellas Artes que se expuso en el Salón Neoperuano, celebrado en el Palacio de Gobierno con motivo del Centenario de la Batalla de Ayacucho (1924). Más allá de la individualidad de Sabogal y Piqueras Cotoí como autores del proyecto mestizo, los paneles aparecieron como cuadros del taller de la Escuela de Bellas Artes: se trataba de una propuesta artística colectiva llevada a cabo por una institución y que incidía en el proyecto nacional. La escuela aprovechó la ocasión para demostrar el aprendizaje de los alumnos más destacados y por primera vez la pintura y la arquitectura coincidieron en un mismo proyecto artístico mestizo. La política y el arte sintonizaron en un programa iconográfico que reconocía el peso de la tradición, pero lo ponía en diálogo con la realidad actual a través de la temática costumbrista. La claridad del mensaje que quería transmitir este programa exigía una lectura de las obras expuestas en su conjunto integral, y no según la individualidad de los participantes, para llegar a entender su significado.

En la decoración ornamental participaron el escultor español Manuel Piqueras Cotelí, profesor de escultura; el pintor Daniel Hernández, que pintó el cuadro central en el que representó la Batalla de Ayacucho; el profesor de pintura José Sabogal, que realizó ocho paneles, así como los alumnos Camilo Blas, Jorge Vinatea Reinoso, Elena Izcue y Wenceslao Hinostroza.

El programa apelaba a una concepción mestiza del país que superara la concepción dicotómica defendida por el nacionalismo criollo. A la ornamentación decorativa inspirada en la combinación de motivos precolombinos e hispanos, se sumaba la lectura de los cuadros, que mostraban el pasado precolombino, visto a través a la ambigua y poco realista representación de Elena Izcue, y la nostalgia virreinal, pintada por José Sabogal y Jorge Vinatea Reinoso. El cuadro de Daniel Hernández abría un paréntesis en la serie (Fig.181): representaba a los libertadores a caballo con sus banderas, vistos desde lo alto de una colina, y como escena principal una multitud caótica que aludía la *Fiesta de San Juan de Amancaes* del pintor romántico Juan Mauricio Rugendas. Era una escena costumbrista que constituía un hito fundacional de una nueva mirada o concepción de país. Sólo al fondo podía verse la batalla que teóricamente era el tema principal, el motivo del cuadro histórico de eminente concepción modernista. La obra se dispuso en la parte central del salón y de alguna manera presidía a las demás. A continuación, en los paneles se representó la contemporaneidad del Perú actual, con cuadros inspirados en las costumbres de la sierra de Cajamarca de Blas (*Procesión de cuaresma* y *La cashua*) y una escena de la costa de Vinatea Reinoso. La Batalla de Ayacucho representó, con tintes costumbristas, la unión del pasado y presente, delimitados por la independencia de la América española.

Con ello se superaba el antagonismo dicotómico entre lo criollo y lo indio y se proponía una justificación histórica circunscrita al ámbito mestizo a través del costumbrismo criollo como aglutinante de las mezclas. Aunque muchos de los pintores participantes tomaron diferentes caminos: por un lado, Elena Izcue aplicó el arte precolombino a la gráfica y Vinatea Reinoso reconoció en una entrevista ser el continuador del discurso dicotómico criollo (blancos e indios sin mezclarse); por otro

lado, Camilo Blas y José Sabogal continuaron con el proyecto mestizo. Este último lo llevó a cabo a través del arte popular, que interpretaba como culminación de un proceso histórico, en el marco del Instituto de Arte Peruano (Villegas, 2008). El escultor Manuel Piqueras Cotoí desarrolló el proyecto de un arte mestizo con implicaciones identitarias y políticas en el campo de la arquitectura, con la portada de la Escuela de Bellas Artes de Lima (1924) y el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla (1929). La propuesta del mestizaje se sustentó en el costumbrismo decimonónico criollo, que sirvió de unión entre el pasado indígena y virreinal y la realidad contemporánea peruana.

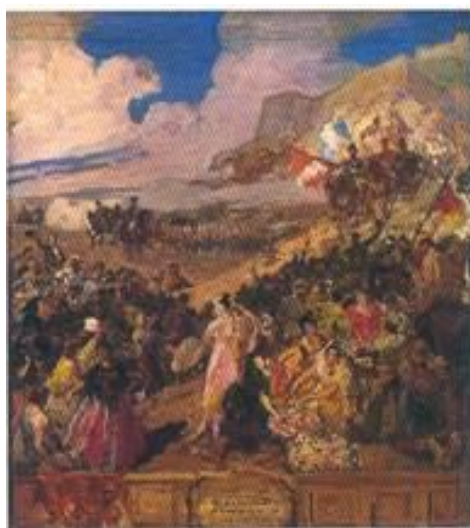


Fig.181: Daniel Hernández, boceto de *Apoteosis de los libertadores o La apoteosis de Ayacucho* (c.1924), óleo sobre lienzo, 0,61 x 1,14cm, Pinacoteca del Banco Central de Reserva.

IX.4.D.-Los discípulos de Manuel Piqueras Cotoí en la Escuela de Bellas Artes de Lima

En una visita a los talleres de escultura de la recién fundada Escuela de Bellas Artes, podía verse que los alumnos realizaban una gran variedad de temas; uno de ellos era la representación del tema costumbrista como aglutinante del mestizaje artístico. Una característica general común a todos los alumnos de Piqueras Cotoí fue la deformidad en su representación de los cuerpos, muchas veces de negros, indios y sus mezclas, como impronta del espíritu moderno. El artista español desarrolló un discurso acerca del mestizaje, que él denominó *neoperuano*, como idea fundamental que guió su

actividad en el campo de la arquitectura. Este término fue utilizado por el pintor Daniel Hernández y Carlos Solari lo hizo suyo; según sus palabras, el neoperuano consiste en:

(...) procurar la fusión de la arquitectura colonial con lo indígena. Partiendo del supuesto de que el alma criolla debe ser una amalgama de la cultura importada y de la originaria del medio, llegaba Piqueras Cotoquí a la posibilidad de encontrar el pathos de una técnica arquitectónica que fuera síntesis de uno y otro elemento componente (...) de un pueblo hijo de España, poseedor de dos espléndidos legados llamados a unirse en un solo caudal artístico inagotable (Solari, 1930a).

Esta idea de mestizaje estuvo presente en las propuestas desarrolladas por Piqueras Cotoquí en el ámbito de la arquitectura y la decoración interior, como el Salón Neoperuano (1924), la fachada de la Escuela de Bellas Artes de Lima (1924) y el Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). Piqueras Cotoquí continuó el discurso criollo costumbrista, que había nacido en el siglo XIX y que estaba centralizado en Lima como imagen del Perú (Villegas, 2011). La mezcla justificó la fusión de las razas, como ha señalado Deborah Poole al analizar la propuesta de Juan Fuentes en *Lima. Apuntes Históricos, Descriptivos, Estadísticos y de Costumbres* (1867). La visión que Fuentes tenía sobre la ciudad limeña y sus habitantes negaba sus extremos raciales (negro e indio), y veía las variaciones de la piel como un *campo de flores*. La capital del Perú se acercó así a la homogeneidad racial y cultural y fue considerada un Estado-nación moderno (Poole, 1997:190-193).

Este discurso criollo, que anulaba la presencia india a favor del mestizaje urbano limeño, fue la bisagra que justificó que el pensamiento artístico del período planteara una fusión de la herencia de lo español y lo indio. Compartimos la distancia que establece Natalia Majluf entre Piqueras Cotoquí y sus alumnos, por un lado, y Sabogal, por otro (Majluf y Wuffarden, 2010:7). Debemos entender que la variedad de temas representados por los alumnos de Piqueras Cotoquí no permiten que circunscribamos su producción sólo al tema costumbrista limeño u andino: aunque también lo representaron, Ismael Pozo esculpió *Una chola dando de mamar a su hijo* (1924), que constituye una clara alusión al tema costumbrista andino que Sabogal y sus discípulos pintaban.

En la visita a los talleres de escultura, Carmen Saco expresó su deseo de representar los tipos nacionales, como hizo *Adolescente reclinada*, *Limosneta*, *Devota*, *India del altiplano* (friso simbólico) y *knock out* (boxeador). Rivera presentó *Indio colosal que luchaba contra una boa* (Fig.182) y *Pugilista*. La Torre, *Soldado a caballo*, en el que incluyó a un tipo con rasgos negros entre los integrantes de la escolta. Moreno mostró *Cabecita de chiquilla* y Rosas tenía un *Relieve de mujer* (S, 1924). En la siguiente entrevista, agregaron que Pozo estaba vaciando *La marca*, que representaba a un esclavo atado sufriendo la huella del hierro de su dueño (Fig.183), y *El ñoco*, un chiquillo que jugaba con las bolitas (Fig.184) (“Habla Piqueras...”, 1924). Alguno de los temas representados tenía antecedentes en el imaginario costumbrista elaborado por Francisco Fierro y otros pintores del siglo XIX. No se trataba de reflejar en exclusiva la presencia indígena: también había representaciones de los distintos tipos raciales de la urbe limeña, como negros y mestizos, aunque en algunos casos estaban basados en la contemporaneidad.



Fig.182: Rivera, *Un indio colosal que lucha contra una boa* (*Mundial*, Lima, N°189, 11 I 1924).

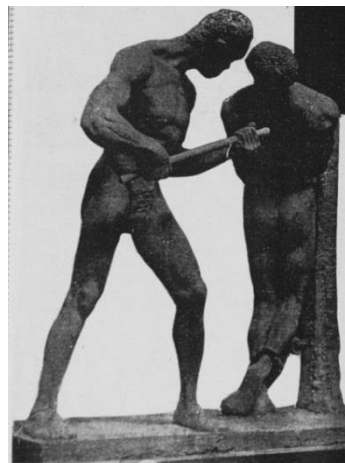


Fig. 183: Ismael Pozo, *La marca* (*Mundial*, Lima, N°193, 25 I 1924).

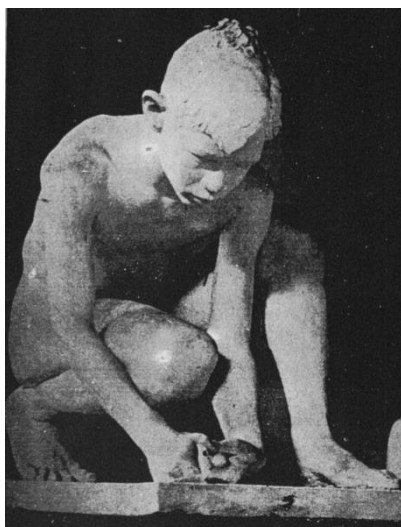


Fig.184: Ismael Pozo, *El niño* (Mundial, Lima, N°193, 25 I 1924).

Piqueras Cotoí ya era un creador destacado en el medio español antes de su llegada al Perú⁴⁸¹: había sido compañero de escuela de Victorio Macho y amigo de Eugenio d'Ors, y se había acercado a las vanguardias artísticas. Con motivo de la Exposición Nacional de 1915, *La Esfera* publicó un artículo acerca de una nueva generación de escultores que había renovado los conceptos inadecuados que se tenían en España sobre la escultura, formada sin el apoyo de la prensa y con la indiferencia del público. Entre ellos se mencionaba a Piqueras Cotoí (Francés, 1915f). En 1919, durante su estancia como becario de escultura de la Academia Española en Roma, expuso en el Ministerio de Estado el relieve *El amor roto*, *El íncubo* y *Desesperación*. El artículo ensalzaba la propuesta moderna de sus obras, *donde la estilización llega a aparentar masas informes bajo las que hay que adivinar los accidentes de las carnes*. Piqueras

⁴⁸¹ Manuel Piqueras Cotoí: nació en Lucena, Córdoba. Discípulo del Colegio de María Cristina, donde tuvo como profesor al comandante Manuel González Simancas, arqueólogo y dibujante. Piqueras Cotoí residía en Toledo, en el Colegio de María Cristina, cuando presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 lo siguiente: 1730 *Al pobre ciego* (busto en yeso, mención de honor). Participó en la Exposición Nacional de 1906 con tres retratos al carbón y siete esculturas de mármol y escayola (Wuffarden, 2003:245). Recibió Mención de Honor en la Exposición General de Bellas Artes de 1908 donde presentó con el número 1013 *Una chula*, escultura en escayola, 0,40 x 0,15, premiada con dos menciones en las Exposiciones Generales de 1904 y 1906 (Catálogo..., 1908:80). Participó en la Exposición Nacional de 1910 con el número 811 *Retrato en yeso* (medalla), 0,30 x 0,30. Fue discípulo de Filiberto Montagud, premio de dos menciones honoríficas en varias Exposiciones Generales. Vivía en Glorieta de Atocha 8 en 1910 (Catálogo..., 1910:71). Concorre a la Exposición Nacional de 1912 con el número 1135, *Un boceto* (barro), 0,13 x 0,10 (Catálogo...,1912:86). Dos obras suyas, *Un torso masculino* y una *Figura de anciana*, fueron enviadas a la exposición de los pensionados de Roma, abierta en 1917 durante el mes de febrero en el Ministerio de Estado de Madrid. Realizó las esculturas *La leona herida* y *El amor roto*, que fueron enviadas a Madrid y colocadas en el Ministerio de Estado (Wuffarden, 2003:246).

Cotolí sacrifica demasiado el detalle a la espiritualidad (Blanco Coris, 1919). Esa modernidad se veía en su obra y en las enseñanzas a sus alumnos.

Un periodista, tras ver el *Hipólito Unanue* en su visita al taller de Piqueras Cotolí en la Escuela de Bellas Artes del Perú, dijo que le parecía una representación cercana a Goya por la exageración de la estatua. El autor de la obra reconoció que era la tercera vez que rehacía la escultura y que le había dado ese aspecto deforme para acentuar su monumentalidad (“Habla Piqueras...”, 1924). En efecto, el legado del maestro a sus alumnos fue un sentido de la modernidad basado en la monumentalidad y la exageración de las formas y rostro. Esto se puede ver en *La cabeza de indio* de su discípulo Amadeo de La Torre, en la que *Variedades* detectó en 1923 características *lombrosianas* (Urashima, 1923). En este sentido, sobre Carmen Saco, discípula del español, se dijo:

Generalmente todos los escultores que han intentado hacer obra nacionalista, han esculpido indios pero con las exactas proporciones de un blanco, y de un blanco perfecto, de un griego clásico. Naturalmente han dado por resultado que sus obras representen a helenos disfrazados de indígenas, nunca a indios de verdad. Y esto sí es digno de aplauso, en la figura de Carmen Saco. Nada de armonía en las caderas, ni de vientres combados ligeramente, ni de piernas esbeltas. La india no es así. La india es como la vemos en la sierra, como aparece en nuestras calles vendiendo maní y cancha, como la ha cogido Carmen Saco en aquella escultura (S, 1924).

En 1907 Ventura García Calderón citaba la obra de Rodin, a quien considera el único escultor que había dado un paso más que Miguel Ángel al exagerar las actitudes, *haciendo que la forma exprese la agitación interna. Así comprendo al Penseur. Los músculos hinchados, el reposo que engaña la contracción interior, simbolizan – con el único medio que alcanza la escultura- la palpitación del espíritu, el tormento de la idea* (García Calderón, 1907:737). La escultura de Piqueras Cotolí y de Carmen Saco debe interpretarse de acuerdo con este análisis.

Alberto Guillén resaltó el temperamento primitivo de Saco, su fuerte alma aborigen que podía enaltecer a la raza. La creadora admiró la obra de Rodin, Donatello, Miguel Ángel y Pisano; a este último lo consideró un gran estilista. Entre las obras de la escultora, Guillén mencionaba *La mendiga*, *La raza*, *Manco Capac* y *Mama Ocllo* (Fig.185), *La raza triunfante*, *El pensamiento femenino* y *Adolescencia*. El autor

concluyó que en sus obras se podía ver a los indios en su fealdad nativa (Guillén, 1925a). Ella explicó en un artículo lo que pensaba sobre la perfección, que ella asociaba a la decadencia, y que el arte no debía ser inmutable ni seguir sólo una forma. Si los artistas peruanos querían hacer un arte nacional, necesitaban traducir su raza y dejar a un lado lo clásico de la proporción helénica. Aunque los tipos peruanos tenían enormes cajas torácicas, para la discípula de Piqueras Cotoquí en el arte todo era bello, sólo había que saber interpretar con la emoción y el pensamiento. Además, en su escrito explicitaba su forma de entender su obra, nacida de un ideal moderno, y también opinaba sobre la escultura clásica.

En el arte moderno no podemos buscar la bella forma en un concepto de composición clásica, porque lo interesante de la humanidad no es su cuerpo sino su alma indagadora y torturada (...) porque son tan sin imaginación que se alimentan sólo de las sombras del pasado, de comida tan masticada que ya no tiene sustancia nutritiva. Pero hoy debe dejar el arte a los muertos en un museo y traducir nuestra vida, lo que dará un nuevo sabor a nuestro idealismo (...) Y sólo cultivemos con valor nuestra sensibilidad moderna, aunque nos apedreen, llevando alta nuestra bandera sobre las ruinas, contra todos si es preciso (Saco, 1925).



Fig.185: Carmen Saco, *Manco Capac y Mama Ocllo* (*Mundial*, Lima, N°251, 3 IV 1925).

Fue la escultora con mayor presencia en el contexto artístico peruano durante la década de los años veinte. A su cargo estuvo la realización de la primera exhibición de escultura⁴⁸² en el Estudio Peruano de Artes Decorativas, en junio de 1926, fecha en que también anunció su segundo viaje a Europa (“Una exposición...”, 1926). Saco afrontó

⁴⁸² Antes se habían realizado muestras de escultura colectivas, especialmente en los concursos Concha o los proyectos para los concursos públicos de monumentos. La exposición de Saco correspondió exclusivamente a esculturas exhibidas por una artista de manera individual.

una crítica a su obra sobre el tipo indígena representado. El español Ramón Mateu recurría a una correcta representación de este tipo que no se basaba en la idealización griega, sino en la sobriedad y realismo de los rostros. Se podía decir que eran tipos andinos clásicos en su construcción, pero no modernos. En junio de 1928, Solari anunció en *Mundial* que la escultora se iba a Francia, donde le habían hecho una propuesta para la exposición y venta permanente de su obra. Se llevó sus maquetas y tres grandes proyectos: *El triunfo del campesino*, *La fuente de la vida*, y *El esfuerzo humano* (Solari, 1928). En todas estas obras estaba presente el legado de Piqueras Cotolí en su evidente contenido simbólico. El año siguiente la prensa anunció su éxito en Valencia, al obtener una buena crítica por parte de *La Semana Gráfica*. Ella estuvo en Manises en ese período, haciendo cerámica. Había ya realizado en octubre una muestra en París con obras de ese material. El artículo comentaba que la artista seguía fiel a sus convicciones:

Su trabajo no es maquillaje ni snobismo, es amor a su raza a su leyenda, amor debido en la fuente misma de su origen (...) del estudio de ellas saca el patetismo tan poco académico que tienen sus creaciones (...) lleva consigo el vivo empeño de elevar la condición de la mujer americana; y trata de conseguirlo demostrando que la mujer sabe pensar, trabajar y producir (“El triunfo...”, 1929).

La monumentalidad de las figuras, el carácter simbólico de las obras, y la tendencia a buscar nuevas estéticas alejadas del clasicismo son rasgos de las enseñanzas de Piqueras Cotolí que heredaron sus alumnos. Estas características formales fueron muchas veces eclipsadas por la participación del español en los proyectos de arquitectura que realizó durante la década de los años veinte.

La apreciación de la escultura que tenía Piqueras Cotolí manifestaba un carácter moderno y en una ocasión dijo que el Renacimiento había encasillado a la disciplina en moldes de los cuales no se lograba salir; sin embargo, no se tenía que imitar a los griegos: *Pero ¿a qué viene el empeño de perdurar en lo que alcanzó la perfección absoluta? ¿Por qué no buscamos nuevas perfecciones en nuevos caminos?* (Solari, 1927d). Piqueras Cotolí simpatizó con el Modernismo: pensaba que ese estilo estaba desorientado, pero que daría buenos frutos que ya se podían ver en la decoración. Además tuvo fe en lo que llamó *expresivismo*, que consideró el norte de las

vanguardias. En su taller había un monumento funerario que tenía como único tema a Jesús muerto, cuya cabeza se desplomaba sobre el pecho y sus brazos eran dos líneas quebradas. Solari no había visto nada tan emocionante y nuevo (Solari, 1927d).

Son pocas las noticias sobre esculturas modernas que aparecieron en la prensa ilustrada peruana de los años veinte. Julio de la Paz, cuando habló del Expresionismo en Alemania en la revista *Varietades*, reprodujo *La mujer de pie*, obra del ruso Archipenko (De la Paz, 1923:885). En 1924 *Varietades* informó sobre Tótila Albert, considerado como un primitivista sabio por su poder de análisis y concepción (...) uno de los pocos que han conseguido el triunfo definitivo sobre el desprestigio de las izquierdas del arte (Pérez Reinoso, 1924). En el artículo reprodujeron las fotografías de las obras *Las mujeres de la montaña*, *El pensamiento*, *El dolor* y *La perfección* (detalles de un proyecto), *Gran torso*, *El ritmo eterno* e *Himno*. Ese mismo año, acompañando a los comentarios de José Carlos Mariátegui sobre el Cubismo, aparecieron fotografías de las esculturas *La mendiga rusa* de Ernst Barlach y *Venus* de Archipenko (Mariátegui, 1924b:221).

Cuando en 1927 este mismo autor se pronunció acerca de Der Sturm y Herwarth Walden, se reprodujeron *La danza* y *El beso* de Archipenko (Mariátegui, 1927a). Clodo Aldo informó desde Italia en 1925 sobre el arte de Eugenio Baroni, con su *Monumento a Garibaldi y sus mil leales*. Además, comentó sus obras *Paolo y Francesca* y *La lámpara* (López Merino, 1925:2205-2207). Magda Portal disertó en 1927 sobre el taller de escultura y talla directa al aire libre que dirigió desde México el escultor Guillermo Ruiz (Portal, 1927). Ya hacia finales de los años veinte, *Varietades* publicó un artículo de Adolfo Wildt que habla de su vida y arte (Wildt, 1929:61-63). Las referencias a la escultura moderna en las revistas ilustradas limeñas de los veinte son escasas y muchas veces consisten en simples menciones en artículos que se ocupan de temas generales relacionados con el arte de vanguardia. También son escasos los artículos que tratan específicamente sobre un escultor moderno y realizan análisis teóricos del campo de la escultura.

El ambiente peruano, de gusto conservador, dio cabida a pocas propuestas modernas en el campo de la escultura monumental: la única fue el *Monumento a La*

Libertad del alemán Edmundo Moeller, realizado por concurso público. Esta obra fue una iniciativa del diputado regional Marquina en el congreso del norte, al constituir en 1919 una comisión del Centenario integrada por el prefecto del departamento, el rector de la universidad, el presidente de la corte de justicia, el de la cámara de comercio, el alcalde, el director de la beneficencia, el gerente del ferrocarril y otras personas notables. El concurso, de índole internacional, fue convocado por el prefecto Molina Derteano en agosto de 1921; en él participaron ciento cuatro maquetas procedentes en su mayoría de Europa. La obra de Moeller, que fue la ganadora, tenía características simbólicas y fue uno de los pocos ejemplos que abordaron la escultura en relación con los nuevos tiempos.

Consta de un gran basamento de granito con escalinatas en un segundo plano de donde emerge un hermoso pedestal triangular en cuyos vértices habrá tres magistrales estatuas simbolizando en forma culminante la opresión, la lucha, y la liberación o sea los tres momentos del drama americano de la libertad; luego emerge un segundo pedestal de maravillosa geometría, tallado en forma de diamante, sobre el cual se afirma la esfera del mundo sosteniendo, alta y armoniosa, la serena efigie de la Libertad (F.B, 1924:1704).

Durante la realización del *Monumento a La Libertad* de Trujillo, Moeller quiso abordar el tema costumbrista, y propuso su propia versión de esculturas de tipos nacionales, que fueron expuestas en el Colegio Nacional de San Juan de Trujillo en 1928⁴⁸³ y que había hecho en sus ratos libres. Algunas de sus obras que dan fe de ello son *El ciego*, *Tocador de flauta*, *Maternidad* (Fig.186), *Ciego y lazarillo*, *Zambita* y *La mochera*. En opinión de José S. Wagner, muchas estaban inspiradas en la vida criolla (Wagner, 1928). Clodo Aldo añadió algo más al describir *Maternidad*: *Esta escultura, no sólo por su técnica, recuerda a Pancho Fierro. Bien se me alcanza que es arduo empeño establecer una relación de técnicas entre acuarelista y escultor, pero yo no soy crítico; me dejo llevar por mis impresiones* (López Merino, 1928). Ninguno de los autores se equivocó al vincular la vida criolla y a Francisco Fierro con la obra del escultor alemán: éste seguía el camino abierto por la Escuela de Bellas Artes de Lima.

⁴⁸³ Ya desde 1922, el escultor eslavo Albert Pablich expuso en la fotografía Ugarte tipos y costumbres de la sierra y montaña del Perú (“La exposición...”, 1922).

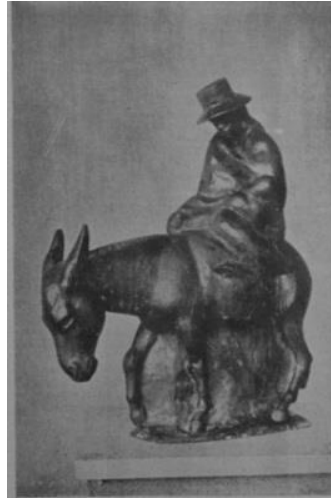


Fig.186: Edmundo Moeller,
Maternidad (*Variedades*,
Lima, N°1057, 2 VI 1928).

Piqueras Cotoí infundió en sus alumnos el gusto por una mezcla de escultura simbólica moderna y monumental de temática variada, producto del deseo de aunar arte moderno y tradicional. Su propuesta no recibió la comprensión esperada, ya que el camino de la escultura por encargo del Estado tenía un claro gusto conservador y fueron escultores extranjeros, como el español Ramón Mateu, quienes obtuvieron los trabajos oficiales.

IX.4.E.-Ramón Mateu y su obra en el Perú

El valenciano Mateu fue un artista itinerante que recorrió Cuba y los Estados Unidos. En Nueva York expuso *Un Cristo crucificado*, que tuvo una buena acogida. En el *ABC* de Madrid, Miguel de Zárraga comentó que su obra en Cuba era bastante amplia⁴⁸⁴ y Rafael Larco Herrera comentó en *Variedades* su encuentro en la isla caribeña con el escultor español. De acuerdo con el peruano, este escultor obtuvo varios premios en los certámenes de Madrid y fue propuesto por Su Majestad Alfonso XIII para una medalla⁴⁸⁵. El artículo escrito por Larco Herrera tenía como finalidad dar a

⁴⁸⁴ Se le habían encomendado los *Monumentos a Maceo* y *de Panchito Gómez* en Punta Brava y el *de Juan Clemente* en La Habana. Por encargo del gobierno cubano, hizo los *de Finlay*, *Guiteras*, *Lacear*, *Gorzas* y *Claudia Delgado*. En Santa Clara le encargaron el *del doctor Emiliano Núñez* y *de Carmita Gutiérrez*. Para el *Diario de la Marina* modeló el *de su redactor*, *Joaquín N. Aramburu* en Guanaja (De Zagarra, 1926:6).

⁴⁸⁵ Ramón Mateu Montesinos: natural de Valencia. Vive en Marqués de Urquijo 37. Se presentó a la Exposición Nacional de 1915, con los números 733 *Embeleso* (yeso), 1,95 x 1,20, y 734 *Busto de niña* (escayola), 0,60 x 0,40 (Catálogo..., 1915:50). En esta muestra obtuvo una tercera medalla ("Bellas

conocer sus esculturas y anunciar su próxima visita a Lima, camino a Cuzco, en la búsqueda de temas indígenas y del esplendor incaico (Larco Herrera, 1926). El propio Larco Herrera fue quien despertó el interés del escultor por el tema indígena al mostrarle, en el barco que les conducía desde Europa a Cuba, retratos y acuarelas de los indígenas, monumentos antiguos y paisajes de la sierra sur peruana y Bolivia, que despertaron su entusiasmo por realizar un viaje al Perú (Larco Herrera, 1927).

Al año siguiente Mateu hizo un viaje de estudios a Lima, después de haber estado en España y en La Habana (“El escultor español...”, 1927). Carlos Ríos Pagaza dio la primicia a los lectores de *Varietades* de las cinco cabezas que había realizado el español en Cuzco.

Mateu, enajenado de prejuicios, limpio de toda tara mental que deforman la visión neta, auténtica prístina, de las cosas, se ha acercado al autóctono en contacto con la raza tendida por el dolor de un cautiverio de cuatro siglos que aún no termina, logró aprehender parte apreciable de sus psiquis (...) ni el menor grito del dolor de la raza vencida, de la raza noída por la miseria y el desencanto, animalizada, embrutecida por el conquistador codicioso, zafio e inmisericorde y por el gamonal, aún más zafio y vil que sucediera a aquel (...) Y para el Perú, que aún atesora en su seno especímenes de una raza antes triunfadora, fuerte, enormemente artista, admirablemente organizada; especímenes cuyo estudio, cuyo trasunto de bronce, al mármol, a la tela, en la prosa bien alineada y todo color puede brindarnos un arte propio, intenso, el más original que en América pueda forjarse (Ríos Pagaza, 1927).

No se trata de que el indio no estuviera presente en la escultura, sino que la representación de los escultores peruanos respondía a los moldes helénicos. Ése fue el problema de Mendizábal y de Huertas entre 1910 y 1917. En este último año los escultores peruanos parecían romper esa maldición, aunque su representación no superó los modelos del pasado incaico al representar guerreros como Cahuide. Es el caso de Ocaña y Mendizábal. Mateu presentó un indio contemporáneo a la manera clásica, pero no en el sentido helénico, procurando registrar los rostros de los indígenas de una manera realista y con una sobriedad de elementos que le daban un carácter moderno. Ése fue el aspecto que resaltó la prensa de entonces. Frente a la propuesta de Carmen

Artes...”, 1915:15). Participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934 con el *Busto de la pintora Marissa Pinazo*, hija del maestro fallecido José Pinazo; en el *ABC* de Sevilla reprodujeron la obra (De Galinsoga, 1934:6-7). Discípulo de Gabriel Borrás. Concurrió a la Exposición Nacional de 1926 con: (18) *Retrato de la Srta. de Pinazo*, mármol, 0,60 x 0,30 y (37) *Héroe*, escayola (Catálogo..., 1926:63,78). Obtuvo la primera medalla en la Exposición Regional de Valencia en 1934 (“La Exposición...”, 1934:19).

Saco, que buscó caracterizar al indio a través de la deformación, la mirada del español gustó más a una sociedad que era muy conservadora. Estos aspectos de la representación del indio fueron resaltados por Eguren Larrea.

Nadie, entiéndase bien, NADIE, en escultura, desde que el Perú es Perú, ha hecho, ni como inspiración ni como técnica nada que se pueda comparar siquiera a lo hecho por Mateu (...) Aprendan de él, los artistas que han dado en la manía de representarnos a los indios como grotescos y deformes, que en esa raza hay suficiente belleza para inspirar una obra bella (Eguren Larrea, 1927).

Eguren de Larrea recomendaba a los escultores nacionales tomar lecciones con el escultor español. Le reconoció su habilidad para captar el carácter de sus modelos. Mencionó que había estado pocos días en Lima, para luego permanecer cuatro meses en Cuzco. De allí trajo seis esculturas; entre ellas mencionó *El amauta*, de la que dijo: *es una sola cabeza y es toda la raza. ¡Toda nuestra raza! Vedla bien (...). Se ve el desdén y el desprecio que siente toda su raza, por esa vetusta y envilecida civilización europea (Eguren Larrea, 1927).* Las demás fueron comentadas por Larco Herrera: *Cantuta, El Keshua, Chola cuzqueña, Yupanqui y La virgen india (Larco Herrera, 1927).* En el ABC de Madrid, Antonio Azpeitua reseñó las obras de Mateu a través de las fotografías enviadas por Rafael Larco Herrera, que anunciaban el renacimiento de Indoamérica. Según él, las esculturas del valenciano habían captado el alma indígena. Azpeitua criticó la política de exterminio del indio llevada a cabo en Norteamérica y la importancia de la relación entre el nativo y su tierra para construir una identidad espiritual colectiva de país.

La resurrección del alma india en América; mejor sería decir el sondeo que los pueblos americanos hacen en el alma india para encontrar la expresión de la propia personalidad (...) Los pueblos americanos que lograron personalidad política sienten que les falta personalidad espiritual. ¿Dónde encontrarían sus fuentes? En la historia postcolombina (...) entonces retrocedían más y encontraban al indio. Méjico (sic) remueve la capa azteca, Perú la inca, y hasta Argentina busca la guaraní. América es la gran promesa en la marcha foronómica de la civilización; pero no podrá realizarse por la sola opulencia de los bienes materiales. Eso es lo que falta al gran florecimiento norteamericano: los colonos yanquis, al exterminar al indio, secaron las fuentes de espiritualidad autóctona. En vano quieren ahora recuperar lo perdido; la cabeza del piel roja está grabada en las monedas de oro, pero su único valor es el dólar. Toda civilización que no tiene raíces en el propio suelo no pasa de trasunto, y, como tal, tiene vida efímera. La eclosión de las riquezas materiales es más rápida: la de los tesoros espirituales necesita de lluvias de muchos siglos. ¡Cuán equivocados estaban los pueblos que se enorgullecían de tener sus territorios limpios de indios! Nosotros somos

europeos decían. No; no son ni europeos ni americanos; son masas amorfas, aleación de elementos étnicos, a la que falta esencia de la tierra en que se han plantado (Azpeitua, 1927:39-40).

Como dice Azpeitua, lo indio, o mejor dicho, su apropiación, fue uno de los fundamentos en los que se basó la identidad americana, especialmente en países como el Perú, con una tradición precolombina de 5 000 años de antigüedad. Aunque las obras de Mateu suscitaron estos comentarios en la prensa, de ninguna manera se puede pensar que los escultores peruanos no supieran caracterizar al indio y en general a los tipos locales. Artemio Ocaña, Luis Agurto, Benjamín Mendizábal y otros, tanto en la Escuela de Bellas Artes como en la de Artes y Oficios, dieron sobrados ejemplos de su capacidad de representar a los tipos peruanos⁴⁸⁶. El escultor español fue introducido en el medio social limeño por uno de sus representantes más ilustres, Rafael Larco Herrera. La temática india cultivada por el artista significó una acreditación en Lima, donde era usual personificar al tipo local tanto en la pintura como la escultura. Esta propuesta fue circunstancial en su producción y no constituyó un ideario programático, como sí lo fue para Piqueras Cotolí, Sabogal y Pantigoso.

No fue un artista vanguardista, aunque tampoco estaba en contra de los artistas modernos. En la entrevista que le hicieron en *Variedades*, dijo: *tratándose de un arte revolucionario, en plena agitación, no puedo decir sino que en mi concepto, es muy interesante y ha de producir, seguramente grandes obras en un futuro no muy remoto*. Otra pregunta fue su opinión sobre el indio peruano, al que consideró como *una raza fuerte e inteligente, llena de posibilidades y de promesas solo necesita despertar de su actual marasmo, librarse de malsanas influencias, que pesan sobre su vida* (“Instantáneas...”, 1927).

Mateu pronto abandonó la representación del indio a cambio de los encargos oficiales y de los círculos sociales de la sociedad limeña a la que frecuentó. En julio, *Variedades* publicó que había modelado el *Busto de Leguía, el de la señora María*

⁴⁸⁶ Desde 1917, ya se presentan tipos locales bastante cercanos a los tipos peruanos, como *El Cahuide* y *La cabeza de negro* de Artemio Ocaña y *El Cahuide* de Benjamín Mendizábal. En la década de los años veinte se puede mencionar la *Cecilio Limaymanta* de David Lozano (Gálvez, 1922), *Raza maledetta* (tipo negro) de Ocaña (“Arte Nacional...”, 1922), *El soldado desconocido* de Agurto, de rasgos indígenas (“La obra...”, 1922), y *El chavinavi indomable* de Agurto (Otero, 1923h).

Larco de Dogny y el *Busto del Dr. Manuel Augusto Olaechea* (“Las últimas obras...”, 1927). Ese mismo mes se anunció la exhibición de sus obras en el Palacio de la Exposición, en un artículo donde se reproducían cinco de ellas (“El escultor Ramón...”, 1927). Al parecer, debió de tener problemas con el primer lugar destinado a albergar su exposición, ya que se cambió a los Salones del Palacio Municipal (“La exposición Mateu”, 1927a). La inauguración contó con la presencia del presidente de la República. Entre las obras expuestas, figuraron: *La primavera*, *Niños para una fuente*, *María Rosa du Bois de Olaechea*, *Mi hijita*, *Venus valenciana*, *Boceto de estatua de Carrión*, (“Exposición Mateu”, 1927b). *Varietades* también menciona *Mari (mármol)* y *Estatua del Dr. Finlay*, boceto de la escultura erigida en Cuba (“Exposición Mateu”, 1927a). Ego añadió los seis grupos de indígenas realizados en Cuzco (*Chola cuzqueña*, *El keshua*, *Yupanqui*, *Cantuta*, *Amauta* y *La virgen india*), *Cristo en la cruz*, *Retrato de Leguía*, *Doña María Larco de Dogny*, *Rafael Larco Herrera*, *Despertar*, *Angelina* y las *Mascarillas de Beethoven*, *San Juan* (Ego, 1927) y el *Busto de Manuel Augusto Olaechea* (“La exposición Mateu”, 1927).

Los encargos oficiales no se hicieron esperar y la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima le pidió el *Busto de Augusto Pérez Aranibar* (Solari, 1927f). Una vez terminado se colocó en el patio principal del Hospital Arzobispo Loayza, en homenaje a su creador (“Una nueva obra...”, 1927). En 1928, Mateu regresó a España, donde expresó su deseo de regresar al Perú (“Valencia y Mateu”, 1928). Otros encargos que realizó para el Gobierno fueron *Las cuatro estaciones*, *Alegorías de la primavera*, *El verano*, *El otoño* y *El invierno*, destinadas a los nichos de la parte central del corredor de Palacio de Gobierno. También se había llevado a España el *Busto del presidente Leguía* en yeso. Todas estas obras fueron vaciadas en bronce allí y traídas al Perú en la segunda visita del escultor. Solari comentó que para la *Alegoría de la primavera* se había inspirado en el arte griego del siglo II.



Fig.187: Ramón Mateu, *Estatuilla de la señorita Marta Dogny Larco* (*Variedades*, Lima, N°1165, 2 VII 1930).

En Valencia obtuvo el primer premio en la Exposición de Arte de Levante organizada por la Sociedad Nacional de Turismo (Solari, 1930a). Ya en el Perú, realizó el *Busto del alcalde de Lima Luis Albizuri*, la *Estatuilla de la señorita Marta Dogny Larco* (Fig.187) (Solari, 1930b)⁴⁸⁷, el *Busto de Manuel Augusto Olaechea*, *Manuel Pablo Olaechea* (Fig.188) y *señora María L. Dubois de Olaechea*. Sorprende la cobertura de prensa que tuvo el escultor español en las dos principales revistas limeñas ilustradas del período (*Variedades* y *Mundial*), además de gozar del favor oficial. Sus obras el *Busto de Leguía* y el grupo de seis esculturas de tipos indígenas estuvieron en el Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla y fueron compradas por un filántropo (se cree que se refería a Rafael Larco Herrera), quien pensó donarlos al estado peruano (Eguren Larrea, 1927). No hay duda de que Mateu había creado en Perú *sólidas vinculaciones amistosas y bien fundado prestigio* (“Tres bustos...”, 1930).

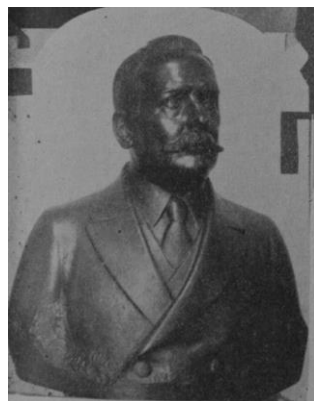


Fig.188: Ramón Mateu, *Busto de Manuel Pablo Olaechea* (*Variedades*, Lima, N°1168, 23 VII 1930).

⁴⁸⁷ Otra nota publicada en *Variedades* dio cuenta de las mismas esculturas mencionadas en *Mundial* (“Esculturas de...”, 1930).

IX.5.-Recreando imaginarios 2: Francisco Pizarro y su Capilla en la Catedral de Lima (1928)

En 1921, cuando se recordó a Bartolomé Herrera y su discurso pronunciado en la Catedral el 28 de julio de 1846, el agustino Pedro Martínez Vélez se preguntaba por qué no se había levantado en Lima una estatua al gran Pizarro para reconocer el mérito de este genial conquistador. El religioso no encontró motivos para que no fuera representado, *amándose como se ama a la madre patria, y estando aquí los españoles como en su propio hogar* (Martínez Vélez, 1921). Desde antaño, el historiador español Sebastián Lorente, merecedor de una estatua en el Parque Universitario, al narrar la muerte del conquistador en *Historia de la Conquista del Perú* (1861) transmitió una opinión positiva del personaje.

De esa suerte fue muerto, en su palacio, á las doce del día, en su ciudad favorita, entre sus compañeros y agraciados, por un puñado de hombres atrevidos, el Conquistador del Perú que había atacado el imperio de los Incas con audacia de gigante. El hijo desgraciado de un amor ilegítimo, porquerizo en su niñez, soldado de Italia en su juventud, domador de salvajes en la edad madura, jefe de cruzada y gobernador de turbulentos colonos en sus últimos años, no ofrece uno de esos caracteres completos cuyo genio admiramos y cuyo excelente corazón inspira amor; mas sus faltas que fueron las de su carrera, las de su siglo y las de su educación no destruyen ni los altos hechos, ni el sentimiento de lo grande, ni otras bellezas morales que le colocan entre los hombres extraordinarios. España debió á Pizarro su más preciosa conquista y el Perú las primeras ciudades cristianas, junto a los gérmenes de su actual prosperidad (Lorente, 1861:450-451).

La generación de limeños que leyeron a Lorente en la escuela, en el Colegio de Guadalupe, o en la Universidad de San Marcos quedó reflejada en los comentarios de Manuel Beingolea en *Actualidades* en 1904. El autor confesó su admiración por el conquistador español que hizo palidecer a los Incas. Igualmente comentó el episodio de los trece de la Isla del Gallo, cuando Pizarro trazó en la playa una línea con la espada e invitó a sus soldados a escoger entre la pobreza de Panamá o la riqueza del Perú. También incluyó en su narración la captura del Inca en Cajamarca y la muerte del conquistador en manos de Juan de Rada. Los episodios que describe más detenidamente fueron retomados por pintores peruanos y extranjeros para representar al conquistador durante el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Beingolea se refirió a la semioscuridad de la Capilla de Pizarro, donde descansaban los restos del conquistador

en una urna cubierta con un sencillo lienzo blanco. A pesar del olvido en que se encontraba, el autor prefirió recurrir a la evocación al imaginarlo con los brillos del conquistador. Su cuerpo fue un referente para un poema bélico y medieval, un poema de la conquista:

El Alma se eleva hacia esa patria española que nos envió sus hombres y sus luces, que nos legó su hermosa lengua, su caballerosidad i su sangre guerrera; hacia esa raza que cruzó su sangre con la de nuestros aborígenes, que embelleció sus formas desgarradas, que atemperó su color cetrino, que dio audacia á su carácter apocado i encojido (Beingolea, 1904).

Alrededor de 1923, se tiene noticia del interés del Gobierno de Leguía por la figura histórica de Pizarro. R. Curreo Vislal informó al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú de que había revisado más de treinta documentos entre repartos del patronato del Perú y la sección Judicial. Estuvo en Trujillo de Extremadura, donde los señores Marqués de la Conquista y Vizconde de Amaya, descendientes de Hernando Pizarro, habían puesto a su disposición los archivos de su casa. También había revisado el Archivo Nacional. Los documentos revelaban los orígenes de Pizarro, de su madre, su nacimiento y el de sus hermanos, las primeras hazañas cuando fue ennoblecido por sus Reyes, y la noción que tuvo de los Incas en 1529. Pero algo más relevante se estableció por primera vez: la conquista no había sido realizada por unos cuantos conquistadores frente a un ejército Inca.

Esta no fue, ni puede ser, el resultado del esfuerzo de un puñado de hombres colocados en plena serranía, a trescientas leguas de distancia del punto de su partida (Túmbez) (sic), como hasta aquí se ha venido enseñando en nuestras escuelas, presentando como nulidad despreciable a un conjunto de ocho millones de peruanos, poseedores de ejércitos aguerridos y dueños, lo que es más, de un sentimiento de patria y de religión que es fuerza conceder a toda agrupación nacional humana (...) Fue necesario que Tupac Huallpa Yupanqui, hermano de Huayna Capac, aceptado por Pizarro como sucesor de Huáscar, puesto a la cabeza de cinco mil indios de pelea, allanase el camino de los españoles hasta Jauja donde falleció envenenado por los partidarios de Atahualpa, que, entre Jauja y el Cuzco, Manco II, recién llegado de la montaña, donde ocupábase en fundar el reyno del Paititi, a la cabeza de diez mil indios de pelea, se consagrara a combatir y exterminar a los quiteños del bando de Atahualpa, guardando en esta forma las espaldas a Pizarro, y dando campo a este último para penetrar, como conquistador, en el Cuzco, y establecerse en él (...) Fue necesario que los esfuerzos con que Pizarro robusteció su posición y la de Almagro en dicha ciudad del Cuzco vinieran

custodiados por los soldados de Manco, a través de un país envuelto en espantosa guerra civil (Correo Vislal, 1923).

Aunque era una realidad conocida por el régimen de Leguía, la verdad histórica tuvo que esperar muchos años más para ser revelada. Se necesitaba construir un mito, crear un héroe a partir de la figura del conquistador. Ana María Fernández García ha señalado que el hispanismo sirvió como contrapartida a la política imperialista de los Estados Unidos y la teoría de Monroe de *América para los americanos*. Los intelectuales hispanoamericanos encontraron en las raíces españolas un pilar para asentar su identidad nacional.

El hispanismo operó con un ideario que consideraba la existencia de una gran familia, la de las antiguas colonias españolas en ultramar, donde se desarrolló un estilo de vida, unas tradiciones y una cultura peculiar y diferenciada con respecto a otros pueblos o ámbitos culturales (Fernández García, 2006:122).

Tenemos que añadir que quienes construyeron este imaginario hispanista se asumían a sí mismos como descendientes de los españoles en América. Al conmemorarse el Centenario de la Batalla de Ayacucho en 1924, *Mundial* publicó un número extraordinario donde comentaban que la fiesta de la patria de ningún modo significaba rencor hacia España; al contrario, representaba *un tributo de filial veneración a la tierra de nuestros progenitores* (“El Alma...”, 1924). El artículo mencionaba que crecía el amor por los próceres de la independencia y aumentaba el respeto por los conquistadores y la tierra que los engendró. El conquistador, según este anónimo artículo, representó la idiosincrasia del pueblo español con sus virtudes y defectos: era la síntesis de las expresiones típicas de España, encarnaba a su pueblo en la edad de pocas letras, Pizarro y Almagro. Estableció una vinculación entre los conquistadores y los próceres de la independencia como Bolívar y San Martín, para afirmar que había que apreciar a los conquistadores y valorarles por su temeridad ante la muerte. Primero examinaron la vida de Pizarro como ejemplo de conquistador. El autor del artículo se preguntaba por el olvido de este personaje tanto en Lima como en Trujillo de Extremadura, lugar que lo vio nacer.

Francisco Pizarro, conquistador del Perú, fundador de la ciudad de Lima, en la cual no hay una piedra que recuerde su vida (...) Pero ahora, a los trescientos ochenta y nueve años de fundada Lima, no encontramos todavía el monumento que perpetúe la fama del conquistador en cuyas virtudes, en cuya audacia y en cuya agudeza bien pudiéranse simbolizar las características de la España de entonces, picaresca como el Lazarillo, arrojada como el gran capitán (...) Pizarro está olvidado de la ciudad que él fundó y en la cual halló muerte (...) en olvido, como su casa de Extremadura, en donde un portalón abandonado, cubierto de maleza, frente por frente a una iglesia modestísima, dice de la ingratitud de los pueblos para sus hombres representativos (...) honrar a varón de tan pintoresca e importante historia ("El Alma...", 1924).

De lo anterior se puede entender que Pizarro era un personaje incómodo, tanto en España como en el Perú. Por un lado, la guerra civil entre Pizarro y Almagro y después la sublevación de su hermano Gonzalo, no gustó nada a los Reyes españoles. Por otro lado, la permanente diferenciación del criollo con el español, producto de las justas independentistas, hacía aparecer al conquistador como español frente a la nueva elite criolla que regentaba el poder político. En el nuevo estado nacional había que diferenciarse del grupo que había estado en el poder anteriormente. Así, la figura de Pizarro permaneció en el limbo entre dos frentes. Era un personaje difícil de tratar y la erección de un monumento en su honor o que fuera pintado al óleo no resultaban opciones fácilmente justificables.

El régimen de Leguía, por su política de acercamiento, quiso que España estuviera presente en las celebraciones del Centenario de la Batalla de Ayacucho, ya que este país tenía que representar los orígenes de la nación. Después de la crítica realizada por Huidobro hacia la comisión que representaba a España en el Centenario de la Independencia, el propio presidente peruano invitó al Rey de España a que asistiera a las fiestas del Centenario de 1924 (Leguía, 1924a), así como a una serie de personalidades entre profesionales reconocidos, intelectuales y artistas españoles⁴⁸⁸.

⁴⁸⁸ Entre ellos se encontraban: Ramón de Valle Inclán, Ramón Pérez de Ayala, José Ortega y Gasset, Antonio Machado, Manuel Machado, Eugenio d'Ors, Ignacio Zuloaga, Mariano Benlliure, Santiago Ramón y Cajal, Azorín, Luis Araquistáin, Eduardo Gómez de Baquero, Gregorio Marañón, José Vázquez de Mella, Ramiro de Maeztu, Niceto Alcalá Zamora, Leonardo de Torres Quevedo, Julio Romero de Torres, Rafael de Altamira, Miguel de Unamuno, Manuel González Hontoria, J. Odón de Buen, Gabriel Maura Gamazo, Adolfo Bonilla de San Martín, Roberto Castrovide, Manuel Bueno, Santiago Rusiñol, Julio Camba, Vicente Gay, Luis Jiménez de Asúa, Gabriel Alomar y Eduardo Marquina.

La gran mayoría se excusó de asistir⁴⁸⁹, sólo cinco aceptaron la invitación: Gabriel Alomar, Julio Camba, Vicente Gay, Luis Jiménez de Asúa y Manuel Bueno (Leguía, 1924f). Finalmente Alomar y Bueno declinaron la invitación y a Jiménez de Asúa la Universidad de Córdoba en Argentina no le envió los pasajes. A Camba le negaron en *El Sol* el adelanto de sus haberes. A Jiménez de Asúa le dieron el pasaje que requería para su esposa y a Camba, 100 libras para el arreglo de sus asuntos personales (Leguía, 1924g). La embajada intelectual organizada por el Gobierno peruano fue todo un desastre, como hemos mencionado anteriormente. Otro evento que se celebró con aparente éxito en las fiestas centenarias fue la feria de productos hispano-peruanos realizada en Lima.

Pizarro jugó un papel crucial en el establecimiento de un nexo entre ambos países, ya que había que unir a los conquistadores con los próceres de la independencia para crear una continuidad entre ambos períodos. En este sentido, *Mundial* mencionó la entrevista de Morillo, jefe de las tropas realistas, con Bolívar que tuvo lugar el 27 de noviembre de 1820 en un poblado de Venezuela llamado Santa Ana. El abrazo de ambos hombres se interpretaba como el símbolo y augurio de la unión de los dos pueblos. Se recogió una frase dicha por Morillo, que hablaba de la relación de una madre con su hijo: *Si es cierto -Dijo Morillo- que las madres al nutrir a sus hijos les comunican algo de su carácter, en el vuestro debe haber obrado el de tan digna matrona* (Uzategui, 1924). Si bien Morillo se refería a la madre de Bolívar, a la que había conocido en otros tiempos menos turbulentos, la referencia podía aplicarse a las relaciones de España con los territorios americanos.

⁴⁸⁹ Aunque todos los intelectuales y artistas que me han excusado su asistencia a aquella conmemoración lo hayan hecho pretextando la imposibilidad de abandonar su país donde urgentemente les reclama la índole de sus ocupaciones, he podido comprobar que, en la mayoría de los casos, ese retraimiento no ha obedecido, en realidad, sino a apremios de carácter económico, Ramón de Valle Inclán iba asistir pero luego rechazó hacerlo por solidaridad con supuestos intelectuales peruanos, amigos suyos, que él cree perseguidos por nuestro gobierno (Leguía, 1924f).

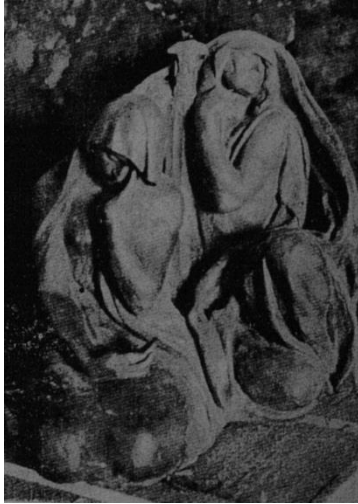


Fig.189: Manuel Piqueras Cotolí, *La fortaleza y La templanza* (*Mundial*, Lima, N°382, 7 X 1927).



Fig.190: Manuel Piqueras Cotolí, *La prudencia y La justicia* (*Mundial*, Lima, N°382, 7 X 1927).



Fig.191: Manuel Piqueras Cotolí, *La tumba de Francisco Pizarro* (*Variedades*, Lima, N°1038, 21 I 1928).

La figura de Francisco Pizarro fue rescatada muy pronto con la construcción de su mausoleo en octubre de 1927. Carlos Solari en *Mundial* informó de que los trabajos de decoración de los muros de la tumba de Pizarro se encontraban bastante adelantados (Solari, 1927g). Eran tres paneles, en el fondo estaba representado el episodio de la Isla del Gallo. En la parte superior, podía verse el escudo del Perú y encima el sol de los Incas. Dentro del escudo se habían incrustado motivos incaicos, coloniales y republicanos (“Solemnemente fue...”, 1928). En la parte inferior aparecían las esculturas alegóricas del valor y la fe y, en el muro de la izquierda, una piedad con la

representación de la cruz. En el muro derecho, encima del sepulcro del fundador, pusieron el escudo de Lima. Sobre la osamenta había un león dormido (Fig.189, 190 y 191). En torno a la urna situaron las cuatro virtudes cardinales en dos grupos: la prudencia, la justicia, la fortaleza y la templanza (Solari, 1927g).

Pizarro sería recordado por la heroicidad que mostró al decidir enfrentarse a lo desconocido en la Isla del Gallo, y además fue vinculado con la evangelización cristiana del Perú y sobre todo con la fundación de Lima, que aparecía representada con su escudo en el mausoleo. Esta historia fragmentaria, que intencionalmente escogía ciertos episodios de su vida y no otros, servía para dignificar a un personaje en realidad cuestionable, como argumentaron otras opiniones en el momento. Lo cierto es que, desde comienzos del siglo, esta iconografía ya estaba presente tanto en la pintura como en el discurso de la prensa cuando se pensó en homenajear al conquistador. A partir de este momento, la identidad peruana sería concebida como el resultado de un proceso histórico, lo que hacía que aglutinara varios períodos⁴⁹⁰.

Las esculturas estuvieron a cargo del escultor español Manuel Piqueras Cotolí. Los muros donde estaban las imágenes se cubrieron con mosaicos que fueron encargados a una cooperativa de artistas musivarios de Venecia. También las esculturas de Piqueras Cotolí fueron fundidas en esa misma ciudad. El encargado de poner los mosaicos fue Amadeo Mantellato, que ya había hecho este trabajo en el Museo de Arte Italiano.

Solari, al comentar la Capilla, pidió que se realizase una escultura de Pizarro a caballo para la plazuela del Convento de San Francisco y que esta plaza cambiara su nombre por el de Plaza España (Solari, 1927g). Ya en 1921, el escultor Gregorio Domingo había mostrado en *Varietades* una *Escultura ecuestre de Pizarro*, que pasó

⁴⁹⁰ Esta interpretación de la identidad peruana como una sumatoria de tiempos reunidos en el presente se vio reflejada en el ámbito de la arquitectura en el Salón Neoperuano del Palacio de Gobierno (1924), la Fachada de la Escuela de Bellas Artes de Lima (1924) y el Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), todas ellas obras de Manuel Piqueras Cotolí. Sabogal también retomó este concepto de la construcción histórica de la identidad del país para justificar su propuesta del mestizaje artístico basado en el arte popular (Villegas, 2008).

inadvertida en ese momento (“El discípulo predilecto...”, 1921). Unos años más tarde se concretó esta idea⁴⁹¹.

La inauguración de la Capilla funeraria de Pizarro se celebró el 18 enero de 1928. La obra fue iniciada por el alcalde de Lima, en ese momento el canciller José Rada y Gamio, y concluida por el alcalde Andrés F. Dasso. Colocaron dos placas con el nombre de los trece de la Isla del Gallo⁴⁹² y otra con los de los responsables de su construcción⁴⁹³. El proyecto de Piqueras Cotoí fue modificado por Amadeo Mantellato debido a la ausencia del escultor español, que se encontraba en Sevilla supervisando la construcción del Pabellón Peruano para la Exposición Iberoamericana de esa ciudad. Para construir el mausoleo hubo que destruir la Capilla del Señor del Consuelo, situada en la nave derecha de la basílica, lugar donde los curas celebraban los bautizos desde su fundación hasta la creación de la parroquia del Sagrario (“Solemnemente fue...”, 1928). La inauguración estuvo presidida por el presidente Augusto B. Leguía y sus ministros, el arzobispo entonó un tedéum para bendecir el lugar. El Jefe de Estado, el Ministro de Justicia y Culto doctor Pedro M. Oliveira⁴⁹⁴ y el alcalde de Lima leyeron discursos

⁴⁹¹ La escultura ecuestre de Pizarro fue una donación de la viuda del escultor norteamericano Charles Carey Rumsey y se levantó en Lima, en el atrio de la Catedral, el 18 de enero de 1935, conmemorando el cuarto Centenario de la fundación española de la ciudad. Rafael Varón afirmó que la escultura del conquistador se justificaba como parte de una de las vertientes, la española, sobre las que se había construido la condición mestiza de la identidad peruana, una tesis que estaba presente también en los textos escolares. Varón alertaba de la ausencia del componente indio, cuya población estaba sumida en la pobreza más extrema del Perú; además, los grupos quechua hablantes sufrían exclusión social. Ésta fue una de las principales causas que el monumento a Pizarro provocara tanta controversia y que haya sido desplazado en tres ocasiones dentro de la ciudad de Lima. Además, pone en evidencia que los peruanos actuales no han resuelto el conflicto heredado del período virreinal, ya que el impacto de la colonización española y el abierto segregacionismo racial que caracterizó la estrategia virreinal no han sido superados en el aspecto político ni estructural (Varón, 2006:230-235).

⁴⁹² Estos trece miembros de la fama en la Isla del Gallo fueron: Cristóbal Peralta, Nicolás de Rivero, Domingo de Soraluce, Francisco de Cuéllar, Pedro de Candio, Alonso de Molina, Pedro Alcón, García de Jarén, Antonio de Carrión, Alonso Briceño, Martín de Paz, Juan de la Torre y Francisco Rodríguez de Villafuerte (“Solemnemente fue...”, 1928).

⁴⁹³ *Se hizo arreglo y decorado de esta Capilla, siendo presidente de la república el señor Augusto B. Leguía, y Arzobispo de Lima monseñor Emilio F. Lisson. Inició los trabajos, el alcalde de Lima, doctor Pedro José Rada y Gamio y le dio término y verificó la inauguración en MCMXXXVIII el alcalde señor Andrés F. Dasso- La vigilancia de las obras se encomendó en 1924 al concejal señor Egisto Novelli* (“Solemnemente fue...”, 1928).

⁴⁹⁴ El Ministro de Justicia y Culto dijo que ya se había superado el divorcio, contrario a la naturaleza, entre España y sus ex colonias. Según él, había caído la venda que impedía que los peruanos apreciaran el valor de la obra que España realizó en el Nuevo Mundo. A continuación, entendía la independencia como un ciclo natural de madurez de la hija frente a la madre y destacaba la vitalidad de España en el presente: *Tanto es así que España resurge. Ella tiene un pretérito que podrían envidiarle muchos pueblos, pero no es una Nación del pasado al contrario, es una Nación nueva, mentalmente casi virgen. La raza hispana y las variedades que proceden de su tronco son junto con el dilatado y rico territorio americano, las*

(“Homenaje al fundador...”, 1928). En el suyo, Leguía destacó la fe cristiana como legado de Pizarro; además elogió su valentía al haberse lanzando al descubrimiento de mares y tierras con un grupo reducido de hombres. Mencionó el episodio de los trece de la Isla del Gallo y afirmó que Pizarro marcaba un hito fundacional en la historia peruana:

Y en el caso del Conquistador, esa luz irradia de la raza gloriosa y fecunda de España, madre no de naciones sino de un mundo y cuya sangre y cuyo espíritu es nuestra sangre y nuestro espíritu. Glorificar a Pizarro es glorificar a España y en España a nosotros mismos.

El pueblo peruano, que ve acrecentarse su patrimonio material, quiere también que se incremente su patrimonio espiritual. Es por eso que, como su genuino Mandatario, yo exalto la memoria esclarecida de los grandes representativos de la raza; ayer los próceres de la independencia, hoy el lejano fundador de nuestra civilización (...) Y Pizarro es la personificación del carácter, de la constancia en la adversidad, de la fe invencible en un designio providencial. Su gran espíritu flota en nuestro ambiente y perdura en su viejo Palacio de Marqués (“A la gloria...”, 1928:3).

El discurso del presidente Leguía motivó una carta de felicitaciones realizada por la legación española en Lima. El ministro del Perú en Madrid, Germán Leguía, informó que en el diario coruñés *El Noroeste* y en la *Vanguardia* de Barcelona se había insertado el recorte de *La Prensa* de Lima donde se hacían eco de las felicitaciones al presidente del Perú por su discurso (Leguía, 1928f). El escrito, firmado en Barranco el 15 de mayo de 1928 por Manuel Acal y Marín, decía lo siguiente:

Mi gobierno me encarga exprese al de esta república, su profunda gratitud por los conceptos emitidos de amor y respeto a España en el magnífico discurso que pronunció el señor presidente de la república con motivo de la inauguración en el Basílica Metropolitana de la Capilla en que descansan los restos del insigne (Acal y Marín, 1928).

Además añadía que el gobierno de su majestad estaba interesado en difundir el discurso del presidente Leguía a través de la prensa. Leguía informó de que otros diarios españoles habían publicado las felicitaciones; entre ellos, citaba a: *El Liberal* y *El Correo de Andalucía* de Sevilla, *El Pueblo Vasco* de San Sebastián, *El Diario* de

verdaderas reservas del mundo. Debidamente rectificadas, pues, los falsos conceptos a que acabamos de referirnos, este homenaje a Pizarro alcanza el sentido de la glorificación de una raza y de su obra (“En la Basílica...”, 1928:2).

Cartagena y *La Prensa* de Santa Cruz de Tenerife. Los recortes de los periódicos acompañaban el oficio del Ministro de Madrid en España (Leguía, 1928h). El objetivo político se había cumplido: el renacimiento de la figura de Pizarro obtuvo réditos para la política exterior de Augusto B. Leguía, un hábil manipulador social que recogía el sentir de un grupo de peruanos que se identificaron con el conquistador. Manuel Romero Ramírez (El Abate Faría), desde *La Prensa*, identificó a los herederos de los conquistadores como los principales responsables de dignificar a Pizarro:

El homenaje que rinde hoy la ciudad de Lima a su fundador y creador, es tributo de gratitud, al cabo de cuatro siglos por los hombres que en diez generaciones se han sucedido de padres a hijos, desde el 18 de enero de 1535, en que el Marqués de la Conquista demarcara la ciudad y pusiera la primera piedra de los que, más tarde, serían soberbios palacios y suntuosos templos, hasta hoy, 18 de enero de 1928, en que los nietos de los capitanes del siglo XVI, agradecidos al conquistador del Perú fundador de Lima, vamos a la regia capilla a tributar un recuerdo a poner una flor sobre la urna que contienen las reliquias del que fuera el más grande de los castellanos, el primero de los soldados españoles en estas tierras de Indias (Romero Ramírez, 1928:9).

Variedades pidió la opinión de varios periodistas, literatos e historiadores peruanos, que respondieron la siguiente pregunta: ¿Qué admira usted de la figura de Pizarro? Las opiniones mayoritarias sobre el personaje histórico eran positivas. José Santos Chocano resaltó como su máxima cualidad el carácter. Según él, Pizarro era el hombre que había incorporado al Perú a la vida occidental. Para Luis Varela y Orbegozo (Clovis) era un hombre que dominaba la fortuna y vencía a la vida. Emilio Gutiérrez de Quintanilla admiró la fortaleza de su fe, que fue probada en la Isla del Gallo. El Perú tenía que agradecerle la raza, la lengua de Castilla y la fe cristiana. Raúl Porras Barnechea admiró el episodio de Cajamarca y mencionó no conocer otro personaje que supiera vivir y morir más heroicamente. Luis Alberto Sánchez no lo admiraba, pero reconocía que gracias a él se tenía el idioma y una escritura extranjera, y para Jorge Basadre, Pizarro fortalecía lo admirable del conquistador español del siglo XVI. Éstas eran las opiniones positivas, pero hubo dos que contrastaron con lo dicho por la mayoría, las de Horacio H. Urteaga y Jorge Guillermo Leguía. El primero criticó los medios empleados para conseguir sus objetivos:

Allí debe terminar nuestra hidalguía, porque cuando un exagerado españolismo insinúa la elevación de un monumento, cruza nuestra mente un triste cortejo de figuras que protesta contra semejante desequilibrio moral: el inca traicionado, Manco II encarnecido, Almagro agarrotado; y dos grupos trágicos, el de los favorecidos ahítos y el de los vencidos hambrientos. Ausencia de hidalguía, ausencia de justicia, ausencia de caridad, no se elevan sobre ningún pedestal (“¿Qué admira...”, 1928).

El segundo sólo pudo decir que lo que salvó a Pizarro fue el episodio de la Isla del Gallo, pero le acusó de utilizar ardides de zorro y tener arranques de hiena. Se preguntó cómo Hernán Cortes, siendo superior a Pizarro, no había merecido ningún homenaje por parte del pueblo mexicano. El Perú debió haber adoptado una actitud de frialdad e incluso de repudio frente a Pizarro. Sugirió levantar un monumento a Hernando de Soto, amigo de Atahualpa, en honor a las virtudes castellanas, para desagraviar a los indios, que tenían justificados motivos para buscar represalias. No se le puede hacer esfinge a quien *traicionó a Pedrarias, el que entregó al Inca al verdugo después de recibir el rescate. El victimario de Almagro. Con la complicidad de Valverde convirtió a la iglesia de Cristo en Celestina de la iniquidad* (“¿Qué admira...”, 1928).

La búsqueda por equilibrar el espacio simbólico de la Catedral de Lima, con una propuesta basada en el mestizaje como opción de la identidad peruana, estuvo encabezada por José Sabogal. Frente al predominante hispanismo que proponía la Capilla de Pizarro, el pintor propuso la construcción de una Capilla dedicada a Atahualpa. Ésta se justificaba porque el Inca fue el primer cristiano convertido en estas tierras. Existía la *necesidad del símbolo aborígen ante el símbolo español* (“Una capilla...”, 1929:11). El proyecto sería realizado por José Sabogal en colaboración con el italiano Amadeo Mantellato, autor de la anterior Capilla. El pintor se encargaría de la parte escultórica y arquitectónica. Se narró la historia inca de manera evolutiva (inicio, desarrollo y decadencia) a través de tres episodios de su historia, que destacamos en negrita a continuación:

El muro del fondo de la capilla contendrá un detalle arquitectónico, saledizo a manera de bastión, en cual aparece un nicho trapezoidal que contiene la estatua de Atahualpa (...) a ambos lados del bastión, ya propiamente en el muro, sendas hornacinas con ánforas cuzqueñas, cuya perfecta belleza de líneas y ornamentación es uno de los

mayores precios de la cerámica peruana. El paño superior del muro, como alivio de la severidad pétreo que lo sustenta, estalla el cromatismo del mosaico representando, con profusión de rojos y oros **La fundación del Imperio** por Manco Capac, quién aparece con sus atributos simbólicos: Barreta, puma y llama.

Contra el muro lateral derecho estará adosado el altar de piedra tallada al estilo cuzqueño y, encima, figurará al (sic) mosaico **El anda del Inca**, brillantísima expresión de la pujanza, riqueza y señoría del imperio.

Los mosaicos del muro lateral izquierdo representarán **El Oro del Rescate**, marcando el declinar fastuoso del Imperio así como en los otros dos muros se narra su nacimiento y su apogeo. El zócalo contrapuesto al altar será de piedra, con una gradería y relieves ornamentales incaicos. El sol de los antiguos peruanos coronará el muro del fondo, y esparcirá sus rayos por la bóveda formando con los cóndores imperiales una hermosa alegoría. El arco de ingreso mostrará la más refinada decoración cuzqueña y la fachada, sin salirse del estilo del resto de la obra, lo atenuará, a fin de que no choque violentamente con el de la catedral (López Merino, 1929a:2).

La Capilla de Atahualpa concluía con la representación de la escena del rescate del Inca, que marcó el final del Imperio. Así se establecía una continuidad con la conquista española, ya que enlazaba con la Capilla de Pizarro. Diez meses después, esta apropiación del temario precolombino para encadenarlo con el predominio hispano podría apreciarse en el Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. La obra de Sabogal fue recogida por la prensa limeña y española. La futura capilla se situaría frente a la de Pizarro. Este proyecto no llegó a realizarse, pero constituye un antecedente del Pabellón Peruano en Sevilla. Sabogal tuvo que lidiar durante la década con un grupo abiertamente hispanista, que erróneamente interpretó como indigenista su propuesta de mestizaje (Villegas, 2008).

Los ecos de la dignificación de Pizarro en Lima desembocaron en una particular iniciativa en España. La señora Mary Harriman Rumsey, viuda del escultor norteamericano Charles Carey Rumsey, manifestó su deseo de donar la *Estatua ecuestre de Francisco Pizarro* realizada por su esposo a la ciudad de Trujillo de Extremadura en España, ciudad de nacimiento del personaje. El 15 de abril de 1925, la señora Harriman viajó a España para escoger el emplazamiento de la escultura. Ésta había sido exhibida en el Grand Palais, en el marco del Salón de Primavera de París. El monumento se inauguró el 2 de junio de 1929 en el atrio de la iglesia de San Martín en la Plaza Mayor de Trujillo (Varón, 2006:227-235). Ese mismo mes, Eduardo Leguía informó de su visita a Trujillo acompañado del agregado militar y naval de la legación peruana en Madrid. Colocó en nombre del presidente de la República una corona de flores en la

escultura ecuestre del conquistador (Leguía, 1929i). Este monumento dedicado a Pizarro suplía el olvido español de cuatro siglos. La península no sintió aprecio por el conquistador, y así lo expresó Dionisio Pérez desde *La Voz*.

Más agradecido el Perú que España, tiene a su descubridor y conquistador blanco, destructor del Imperio de los Incas, en constante recuerdo y devoción, alzado en mármoles y reproducido en bronces. Es más, en un lugar preeminente de la basílica de Lima tienen sus restos a la vista de todos (...) En España no se amó nunca a Pizarro ni se le admiró con rendido acatamiento, como a Hernán Cortés, por ejemplo. Los historiadores le reprochan la perfidia de Caxamalca(sic), la cruel ejecución de Atahualpa -reprobada en público por Carlos V, pero aprobada en secreto, doblez que parecía legítimo en un rey- la muerte infame de Almagro, la codicia en sus relaciones con sus compañeros y capitanes, la soberbia con que, dueño ya del Perú entero -un territorio más grande que cuanto poseía en Europa Carlos V-, lo gobernó como si fuese su natural emperador y, finalmente, la obstinación con que llegó a la hora de la muerte sin aprender a escribir ni casi deletrear (...) también debiera perpetuárseles y escribir en el monumento de Trujillo estos dos nombres, Martin de Bilbao y Juan Rodríguez Barragán (...) (Pizarro es un) tipo curioso de la raza, digno de ser estudiado, amado y admirado. No lo teníamos en efigie, como no tenemos a otros muchos de su temple, y así nos parece más noble y generoso, gentil y gallardo el gesto y la obra de la señora Ramsay (sic) (Pérez, 1929).

En *Varietades* se publicó un extracto del libro de Federico García Sanchiz en el que relataba su visita a Trujillo de Extremadura. Allí observó la *Estatua ecuestre de Francisco Pizarro*, que esperaba que inaugurara el Rey, y también visitó la Catedral de Lima, donde se encontró con su Capilla. García Sanchiz lamentó la poca información que se tenía sobre el Perú en la capital española: *En Madrid sólo se atiende, por lo que toca a Hispanoamérica, a La Prensa y La Nación, de Buenos Aires y a la política mejicana (...) En Trujillo no se conciben otras indias que las reveladas por Francisco Pizarro* (García Sanchiz, 1929). El conquistador había resucitado desde Lima y Trujillo, había sido recuperado por un régimen político que expresó la visión criolla de la identidad peruana. Se habían superado las negaciones criollas que, a mediados del siglo XIX, quisieron distanciarse de los conquistadores (Majluf, 1995) y ahora abiertamente se les reconocía como sus antepasados.

Capítulo X: El Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)

El Perú ha llevado para siempre a Sevilla -ja España, que adora!- una síntesis monumental de toda su historia (Sassone, 1929a:4)⁴⁹⁵.

El Pabellón del Perú (Fig.192) en la Exposición Iberoamericana de Sevilla fue sin lugar a dudas la culminación de un período en las relaciones del arte español y el peruano. Poco se ha estudiado el contenido de los proyectos artísticos expuestos en sus salas y los que no pudieron estar. En este sentido, los estudios que se han realizado se limitan en su mayoría al ámbito de la arquitectura⁴⁹⁶.

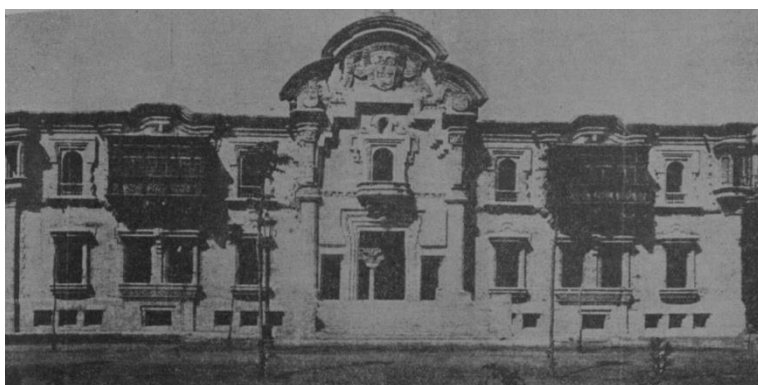


Fig.192: Manuel Piqueras Cotoí, Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (*Varietades*, Lima, N°1113, 17 VII 1929).

En las siguientes páginas se pretende redescubrir el espacio expositivo del Pabellón Peruano, el contenido de sus salas y los proyectos artísticos que mostraron los pintores que participaron en él. Fue, en definitiva, el resumen de la obra de los principales artistas peruanos que estuvieron vinculados con España. En él participaron José Sabogal, Daniel Hernández, Herminio Arias de Solís, Camilo Blas⁴⁹⁷ e Isabel

⁴⁹⁵ Este artículo, publicado en el *ABC* de Madrid (Sassone, 1929a:4-5), fue reproducido al mes siguiente por *Mundial* de Lima (Sassone, 1929b).

⁴⁹⁶ Uno de los más recientes es el realizado por Amparo Graciani García, que ha analizado los elementos precolombinos presentes en el Pabellón. La autora ha destacado la influencia de Arthur Posnansky en Piqueras Cotoí. Muchos de los signos presentes en la obra del español están basados en los estudios del polaco, que publicó *Una metrópoli prehistórica en la América del Sud* (1914), donde interpretaba los signos precolombinos (Graciani, 2010:216-228).

⁴⁹⁷ Sabemos que el pintor recibió el 30 de mayo de 1930 el premio grupo I (Bellas Artes), clase segunda (pintura y dibujo) por su participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (Majluf y Wuffarden, 2010:239).

Morales Macedo. Los responsables de la decoración artística fueron el tallador Isidoro de la Cruz Melo, Ismael Pozo⁴⁹⁸, quien realizó las esculturas ornamentales del interior del claustro, y Domingo Pantigoso⁴⁹⁹ (Pantigoso, 2007:53). Intentaron participar Carlos Quizpez Asín, Raúl Pro y Reynaldo Luza⁵⁰⁰ y fue propuesto Carlos Baca Flor. La participación del Perú en la Exposición Iberoamericana señala el final de una etapa en la que el arte peruano estuvo muy cerca del español: además de un proyecto artístico e intelectual, el arte fue el reflejo de que el régimen de Leguía consideró que el fortalecimiento de sus vínculos con España resultaba muy conveniente para mantenerse en el poder.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla fue pospuesta en varias ocasiones durante la década de los años veinte. Finalmente se inauguró el 9 de mayo de 1929⁵⁰¹, aunque el Pabellón Peruano no se había terminado (Leguía, 1929b). Las marchas y contramarchas del proyecto, que comenzó en 1905, se reseñan en la investigación de María Teresa Solano⁵⁰². Se quería otorgar importancia a la ciudad de Sevilla y

⁴⁹⁸ Todo indica que Ismael Pozo exhibió *La marca del esclavo, El ñoco y Maternidad*: Juan de Almunia menciona estas obras en la visita que hizo al Pabellón cuando escribía un artículo sobre el escultor en Sevilla (De Almunia, 1929:19). *El ñoco* había sido exhibida cuatro años antes en el Pabellón Peruano del Centenario de la Independencia de Bolivia (1925), como puede verse en una foto de este evento publicada en *Mundial* ("El Pabellón...", 1925). Por todo ello, podemos pensar que las esculturas de Pozo sí formaron parte del Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

⁴⁹⁹ Manuel Pantigoso ha criticado en una nota la omisión del nombre de Pozo, de la Cruz Melo y el de su padre, Domingo Pantigoso, que participaron en el Pabellón Peruano, tanto en el catálogo de la exposición de 2003 sobre el escultor Manuel Piqueras Cotelí, celebrada en el Museo de Arte de Lima (Wuffarden, 2003), como en la Enciclopedia Ilustrada del Perú (Peisa, 2001). Pantigoso expone que Pozo fue el encargado de la mayoría de las esculturas y Pantigoso de la decoración, los frisos, los trabajos de naturaleza ornamental, los diseños de los bajorrelieves de las paredes e incluso de las losetas de los suelos (Pantigoso, 2007:82).

⁵⁰⁰ Estos dos últimos enviaron comunicaciones al presidente de la comisión del Pabellón y a los directores de la Escuela de Bellas Artes y Artes y Oficios solicitando su participación (Leguía, 1928d).

⁵⁰¹ Uno de los aplazamientos para la apertura de la Exposición Iberoamericana fue la muerte de la Reina madre María Cristina (Leguía, 1929a). El 18 de febrero llegó Francisco Graña a Sevilla pero ante el aplazamiento decidió embarcarse a París (Leguía, 1929c). El 27 de marzo Graña regresa a Sevilla y se aloja en el Pabellón (Leguía, 1929f). Rada y Gamio informó de que Graña partió en el vapor *Orazio*, llevándose algunos objetos. Se pensó enviar la mayor parte de la colección en julio en un vapor peruano (Rada y Gamio, 1929c).

⁵⁰² Los antecedentes de la Exposición Iberoamericana de Sevilla se remontan a la primavera de 1905, cuando se clausuró en esa ciudad una exposición de productos agrícolas y mineros. Entre los promotores estaban el primer teniente alcalde, Vidal Salcedo, Luis Rodríguez Caso, Francisco Pacheco y Núñez del Prado, Manuel Rojas Marcos, Manuel Corbato García, Narciso Ciaurriz Rodríguez, que fueron la primera comisión encargada de organizar el certamen. Entre 1905 y 1908 la idea no tuvo apoyo oficial, y se mantuvo en el círculo de Rodríguez Caso y sus amigos. El 26 de junio de 1909, cuando se galardonó a Rodríguez Caso por la organización de acontecimientos conmemorativos, el premiado consideró oportuno lanzar su proyecto: una Exposición Hispanoamericana que se inauguraría el 1 de abril de 1911. La

restablecer los vínculos con los países latinoamericanos. La escritora Angélica Palma lamentó que los estudiosos de España no hubieran dado importancia a su historia en América; en su opinión, la muestra realizada en Sevilla *es la primera lección objetiva de tan necesaria enseñanza* (Palma, 1929). Francisco Graña, miembro de la Comisión del Perú en Sevilla, lamentó el desconocimiento que se tenía del Perú, por lo que su Pabellón en Sevilla daría a conocer la realidad del país. Al respecto dijo:

Los países de la costa occidental de América eran prácticamente desconocidos en Europa. A nuestro orgullo de americanos parecería mentira. Pero es lo cierto. De ese desconocimiento participaba España. Y el Perú que por un siglo cometió el error de vivir aislado, no acudiendo a las grandes exposiciones internacionales o haciéndolo en forma que desmedraba su prestigio, en esta ocasión, se ha colocado en primer término entre todos los países de América redimiéndose del olvido (...) Los miles de personas, amigos y no amigos del gobierno, declararon que se sentían orgullosos de ser peruanos al conocer el Pabellón de Sevilla (“El éxito del Perú...”, 1930).

El Perú se comprometió oficialmente a participar el 20 de junio de 1925, aunque su respuesta había sido afirmativa desde que se planteó la idea en 1911. Por carta fechada el 5 de junio de 1923, se sabe que Enrique Swayne y Francisco Graña⁵⁰³

propuesta encontró eco en los cónsules de Argentina, Cuba, Panamá, El Salvador, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, Guatemala, Haití, Honduras, México y Paraguay. Por las gestiones de la familia Ibarra, la Exposición de Sevilla mantendría su finalidad hispanoamericana y se inauguraría en 1914. El 10 de diciembre de 1910 se aprobó en las Cortes el dictamen emitido por la comisión de presupuestos, concediendo una subvención de 3.000.000 de pesetas para la Exposición Hispanoamericana. Se pensó realizar la exposición entre el 1 de abril de 1914 y el 30 de junio de 1915, pero la coincidencia con otra exposición de similares características en San Francisco, en los Estados Unidos, motivó su aplazamiento. Portugal, a través de la cámara de comercio de Lisboa, pidió su incorporación en mayo de 1921, por lo que se cambió el nombre por Iberoamericana. Con Primo de Rivera se fijó una nueva fecha de apertura, el 17 de abril de 1927. La respuesta en 1924-1925 fue nombrar un comité especial para el Pabellón Peruano. En 1926 Primo de Rivera, interesado en la imagen que las exposiciones de Sevilla y Barcelona darían a España, decidió relacionarlas. Se fijó la fecha de apertura el 12 de octubre de 1928 y la de clausura el 30 de junio de 1929. Algunos países habían recibido los terrenos donde participarían: México en 1926, y Brasil, Perú, los Estados Unidos, Colombia y Chile en 1927. Al inaugurarse la muestra en 1929, sólo México, los Estados Unidos, Cuba y Argentina habían podido concluir sus palacios. La fecha de apertura del 12 de octubre de 1928 se aplazó nuevamente al 15 de marzo de 1929 y el fallecimiento de la reina María Cristina obligó al último retraso. Finalmente, fue inaugurada por el Rey Alfonso XIII el 9 de mayo de 1929 (Solano, 1986:163-187).

⁵⁰³ Francisco Graña (1878-1959) era hijo del médico español Waldo Graña González, natural de Vigo, que llegó a Perú en 1856 y se casó con Andrea Reyes Largacha, hija del coronel Andrés Reyes, reconocido hacendado y compañero de armas de San Martín en la Guerra de la Independencia y presidente del Senado en 1831. Graña padre estuvo vinculado pronto con los grandes negocios, instituciones financieras y los círculos exclusivos de la vida social limeña. Fue uno de los socios fundadores del Casino Español y otras instituciones vinculadas con España. Su hijo Francisco estudió, al igual que él, medicina. Trabajó en la Maison de Santé y de ahí pasó al Hospital Dos de Mayo. Entre 1903 a 1904 fue miembro de la Dirección de Salubridad Pública. En 1908 se graduó en Medicina con su tesis *El problema de la población en el Perú. Inmigración y Autogenia*. Fue diputado por Lima al Congreso

conformaron la comisión responsable de preparar la participación del Perú en la exposición, aunque en ese momento se tenía prevista su realización en los años 1925 y 26 (Swayne, 1923)⁵⁰⁴. Ya en 1925, el nuevo canciller del Perú en Madrid, Eduardo Leguía, hermano del presidente Augusto B. Leguía, subrayó la conveniencia del evento para publicitar al Perú y los logros que había alcanzado el país con el nuevo Gobierno, aunque todavía se pensaba celebrarlo en 1927.

Como tengo entendido que el Supremo Gobierno ha de querer aprovechar esa ocasión extraordinaria para exhibir a nuestro país en los múltiples aspectos de su actividad y desarrollo, estimaré a U. se sirva informarme acerca de los propósitos de ese ministerio sobre el particular (Leguía, 1925j).

Un año después, Leguía gestionó la autorización del Gobierno español para que el comité ejecutivo de la Exposición se encargara de la ejecución del local para el Perú. Además informó de un problema de competencias que pudo llevar al resentimiento de uno de los arquitectos propuestos para realizar el Pabellón. En un artículo del *ABC*, se mencionaba que el proyecto del arquitecto español Manuel Piqueras Cotoí había sido aceptado por el Gobierno peruano. No obstante, se había consultado oficialmente al arquitecto argentino Martín Noel para que propusiera un nuevo proyecto (Leguía, 1926o). A inicios de enero de 1927 la legación de Madrid preguntó sobre la construcción del futuro Pabellón Peruano (Leguía, 1927a) y en abril del mismo año se remitieron al Ministerio de Estado los planos del Pabellón (Leguía, 1927d). En junio, el comité presupuestó la construcción del Pabellón Peruano en 1 300 000 pesetas. Las obras comenzarían en cuanto el Gobierno peruano aprobara dicho presupuesto. Oscar

Nacional de 1922 a 1930 y vicepresidente de la Cámara. Recibió a la embajada enviada por el Rey con motivo de los actos del Centenario de la Independencia. Fue parte de la comisión encargada de la erección del Arco Neomorisco, regalo de la colonia española por el Centenario. En España se le otorgó por los servicios prestados la Cruz de la Orden de Isabel La Católica (Martínez Riaza, 2006:151-157).

⁵⁰⁴ Graciani refiere que la muerte del presidente motivó una reforma de la comisión del Perú y en enero de 1926 Francisco Graña (diputado por Lima) fue nombrado presidente. Esta información no concuerda con la que hemos obtenido al consultar el archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, donde se señala que Graña ya es presidente de la Comisión del Perú desde 1923. La autora ignora quiénes conformaban la primera comisión, que no debió de existir. El secretario general fue Oscar Martínez Molins. En diciembre de 1928, aparte de los mencionados, integraban la comisión Guillermo Shaw, cónsul del Perú, Enrique Swayne y Argote (diputado por Cañete), Julio C. Tello y Enrique Sagarra (Graciani, 2010:230).

Martínez Molins⁵⁰⁵, teniente de navío de la armada española, tomó posesión del terreno, que comprendía un área de 4359 m² (Leguía, 1927e). En julio se enviaron 10 000 libras para iniciar la construcción, que comenzó con la cimentación del terreno.

Manuel Piqueras Cotolí viajó a Sevilla el 30 de julio de 1927 (Leguía, 1927j) y el 31 de agosto fue designado director técnico de la construcción (Leguía, 1927l). En octubre de ese año se le consideró en comisión de servicios, y fue eximido de sus obligaciones en la Escuela de Bellas Artes de Lima por encargarse del Pabellón Peruano (Leguía, 1927n). Ya en noviembre, el comité ejecutivo de la Exposición Iberoamericana se desligó del compromiso de intervenir en la construcción al ser responsable de la misma Piqueras Cotolí, delegado oficial del Gobierno peruano y encargado de la dirección artística (Leguía, 1927ñ).

Piqueras pudo ver la conclusión de los Pabellones de Argentina y México antes de que se terminara el del Perú. El 19 de diciembre de 1928 se terminó el Pabellón de México, lo que fue reseñado por el *ABC* (Leguía, 1928k). El Pabellón de Argentina también fue rematado antes que el de Perú; fue diseñado por Martín Noel en estilo neocolonial, aunque en su interior, en una sala principal, había diseños tomados de la Estela de Raimondi. La estructura del edificio recordaba a la arquitectura del virreinato, incluso se reprodujo una biblioteca conventual. El Pabellón Mexicano combinó el lenguaje decorativo precolombino con las últimas tendencias arquitectónicas modernas del Art Déco. Algo poco evidente en el Pabellón Azteca era el componente hispánico, apenas representado por la escultura de un conquistador. En efecto, el proyecto de la identidad nacional mexicana se asentaba en su herencia indígena. Las propuestas artísticas de ambos pabellones mostraban de forma aislada las referencias históricas

⁵⁰⁵ Martínez Molins, encargado de gestionar el presupuesto del Pabellón, al encontrarse con el impago se trasladó a Madrid para saber el estado de sus gestiones. No pensaba regresar a Sevilla hasta que se le abonara el trimestre devengado y se ordenara desde Londres el pago mensual. Este inconveniente se resolvió y pudo regresar a Sevilla (Leguía, 1927f). Ante al presupuesto dado por el comité de la Exposición Iberoamericana de Sevilla para la construcción del Pabellón Peruano, Martínez Molins buscó otras alternativas con contratistas particulares (Leguía, 1927g) Aunque no convencieron las cantidades propuestas desde fuera, al final el Gobierno peruano aceptó el presupuesto del comité ejecutivo de 1 322 124 pesetas. La delegación peruana en Madrid se comprometió a dar remesas de 10 000 libras. El 28 de julio de 1927 Piqueras Cotolí recibió instrucciones para fijar el valor definitivo del presupuesto (Leguía, 1927k).

india (México) y española (Argentina), que sumadas darían como resultado la propuesta mestiza que presentó Piqueras Cotolí. Llama la atención que tanto los documentos de los miembros de la comisión española de la Exposición Iberoamericana como el presupuesto aprobado por el Estado peruano indican que Piqueras Cotolí iba a realizar un Pabellón con una estética indigenista o estilo incaico (Graciani, 2010:207-209).

De acuerdo con Graña, presidente de la comisión, el Pabellón tenía una superficie de 1 700 m² y tres plantas. Fue visitado por 200 000 personas durante dos meses y en un día tuvo 14 000 visitantes. Incluso una fábrica de perfumes de España anunciaba en sus afiches que sus productos eran los mejores de España como el Pabellón del Perú era el mejor de Sevilla. El local estaba dividido en secciones: Arqueología e Historia, Agricultura, Minería, Industrias, Bibliografía, Artes y otras, como la sección Forestal (“El éxito del Perú...”, 1930).

Según Felipe Sassone⁵⁰⁶, tenía once salones de 17 por 7 metros, repartidos en dos pisos que se disponían en torno a un patio de tradición española y estructura claustral que estaba decorado con motivos indios⁵⁰⁷ (Sassone, 1929b). El salón principal y la dirección contaban con alfombras con diseños precolombinos realizadas en

⁵⁰⁶ Felipe Sassone y Suárez pertenecía a una familia italo-peruana. Nació el 10 de agosto de 1884 y falleció el 11 de diciembre de 1959. Cultivó el teatro, el periodismo y la poesía. En Lima, estudio en el Colegio Santo Tomás de Aquino. En 1896 se inició como cronista taurino en *El Espectador* con el seudónimo de *El Nene*. En 1903 entró en la Universidad de San Marcos, donde estudió dos años de Filosofía y Letras y uno de Medicina. En 1905 decidió viajar a Europa. Visitó Italia, París y se quedó en España. En Madrid, en 1906 colaboró en el *ABC* y *Blanco y Negro*; además, ese año debutó como autor teatral con su comedia *El último de la clase*. Regresó a Lima, donde dio conferencias sobre la novela y el teatro español. Hacia 1913 estuvo en Buenos Aires, donde trabajó en *Última hora* y realizó su segundo estreno teatral con su comedia *El miedo de los felices*. En 1914 regresó a Madrid. Al siguiente año fue director de una compañía teatral donde participó María Palau. En 1951 es agregado cultural de la Embajada de Perú en España. Entre sus obras figuran: *Hidalgo, hermanos y compañía*, *La princesa está triste*, *Vida y amor*, *De veraneo* (1910), *La muñeca del amor* (1914), *Lo que se llevan las horas* (1916), *La señorita está loca* (1919) y *Calla corazón* (1923). Fue biógrafo del diestro Antonio Bienvenida. Otros libros representativos son: *Por la tierra y por el mar (palabras de un errante)* (1930) y *España, madre nuestra* (1939) (Luna, 1965:57-59). Martínez Riaza ha caracterizado a Sassone como pro-monárquico y luego franquista. Estuvo en Lima, donde realizó campaña en favor de los nacionalistas (Martínez Riaza, 2008:135).

⁵⁰⁷ El reportero describe los motivos escalonados de los muros del Pabellón, que también tenía puertas cruciformes de Tiahuanaco y trapezoidales de los Incas. Tenía dobles y triples dinteles, y pilares indios como los del Templo del Sol. En las ménsulas, frisos y capiteles había esculturas de la fauna peruana: en el patio pusieron el pájaro coriquireño, el gato montés, las aves guaneras, el puma, los monos, las llamas, las vicuñas, las alpacas, variedad de carneros peruanos y el pelícano (Sassone, 1929b). El escultor huancaíno Ismael Pozo fue el encargado de las esculturas ornamentales del Pabellón (De Almunia, 1929:19).

Cotahuasi⁵⁰⁸. Las lámparas de madera tallada y el mobiliario estaban inspirados en ese mismo estilo⁵⁰⁹: el encargado de realizarlo fue Alberto Valli de la Escuela de Artes y Oficios de Lima, aunque Graciani refiere que los bronce ornamentales (lámparas y apliques de portajes) fueron encargados a la Casa Teranny Aguilar de Madrid (Graciani, 2010). En el corredor del sótano se reproducían motivos Paracas hechos en mosaicos valencianos (“El éxito del Perú...”, 1930). Estos diseños, al igual que los de las vigas que cruzaban varios espacios del Pabellón, fueron realizados por Domingo Pantigoso. Para las decoraciones superiores el pintor arequipeño se inspiró en la cultura nazca, ya que representó a su ser mítico (figura antropomorfa). Es probable la participación del propio Piqueras en los diseños, o al menos que indicara al pintor peruano cómo debía ejecutar esta obra, ya que en su archivo se conservan diseños del artesonado con decoraciones precolombinas, fechados en 1925 (Wuffarden, 2003:40).

Los policías peruanos que custodiaban el Pabellón Peruano y que presenciaron los actos conmemorativos habían sido formados por la Guardia Civil española en el Perú⁵¹⁰ (“El éxito del Perú...”, 1930). Una de las iniciativas que se tomaron con motivo de la Exposición Iberoamericana fue la inauguración del Colegio Mayor Hispanoamericano. El 24 de junio de 1925 el Gobierno peruano se adhirió al establecimiento y sostenimiento del colegio (Leguía, 1925f). La idea era situarlo en el edificio de la Plaza España. Estaría bajo la tutela de las naciones latinoamericanas que quisieran participar. Se ocuparía de la enseñanza práctica y los títulos serían reconocidos por los gobiernos que participaban (Larco Herrera, 1929).

X.1.-Eventos y actividades culturales en el Pabellón

El primero de los eventos celebrados fue la bendición del Pabellón Peruano. El cardenal arzobispo de Sevilla fue el encargado de impartirla el viernes 18 de octubre a

⁵⁰⁸ Las alfombras llevadas debieron exceder el número requerido, ya que el 8 de noviembre de 1929 Graña las envió junto a catorce huacos, uno roto, a la legación del Perú en España (Leguía, 1929m).

⁵⁰⁹ Las artes tradicionales, a partir del textil de Cotahuasi de Arequipa, ingresaron como objetos de ornamentación dentro de los Pabellones Peruanos. El de Sevilla del 29 tiene como antecedente el Pabellón Peruano realizado con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia de Bolivia en 1925, donde también estuvieron las alfombras de Cotahuasi y otras artes tradicionales (Villegas, 2013).

⁵¹⁰ El gobierno español accedió a la iniciativa del presidente peruano de llevar una Sección de la Guardia Civil peruana y otra de seguridad, compuesta cada una de quince hombres (Leguía, 1928i).

las 11:00 de la mañana⁵¹¹. El altar provisional, acondicionado en la Sala Pizarro, estaba presidido por una *Santa Rosa de Lima* obra de Bartolomé Estaban Murillo (Fig.193)⁵¹², como se aprecia en la fotografía publicada en *Mundial* (“El éxito del Perú...”, 1930). El párroco de la Iglesia de San Isidoro, José Luis Cortés, ofició la misa (“En Sevilla”, 1929:13). Otro evento destacado fue la imposición de la Medalla de la Paz a la señora Enriqueta Garland de Graña, esposa de Francisco Graña, a cargo de la Infanta Doña Isabel por encargo del Rey (“El éxito del Perú...”, 1930).



Fig.193: Bartolomé Estaban Murillo, *Santa Rosa de Lima* (c.1670), óleo sobre lienzo, 144 x 147,5 cm, Museo Lazaro Galdiano.

Una de las actividades más significativas fue la visita y el banquete en honor de Sus Majestades los Reyes de España el día 29 de octubre⁵¹³. Asistió la familia real, el general Primo de Rivera, presidente del consejo de ministros, el marqués de Estella, miembros del cuerpo diplomático hispanoamericano, altas autoridades de Sevilla y el personal de la comisión peruana y de la legación (Leguía, 1929). Después del banquete ofrecido, hubo una actuación de música incaica realizada por señoritas, un concierto de música y baile general (“En el Pabellón del Perú...”, 1929:15). Tanto los invitados al

⁵¹¹ En otro artículo, se menciona que el encargado de celebrar la misa fue el cardenal arzobispo de Madrid (“Los Reyes de España...”, 1929). Otra nota de prensa informa de que fue el cardenal Llundain(sic) prelado vasco quién impartió la bendición (“El éxito del Perú...”, 1930).

⁵¹² Esta pintura se encuentra actualmente en el Museo Lázaro Galdiano.

⁵¹³ Leguía informó así del evento por telegrama: *Octubre 30 Realizase(sic) anoche Pabellón Perú en Sevilla banquete y recepción ofrecía SSMM en nombre del Gobierno. Asistió toda la familia Real presidente del Consejo, cuerpo diplomático, altas autoridades de Sevilla, personal de la legación fiesta resultó brillantísima. Se cambiaron cordiales discursos entre presidente consejo y suscrito. Brindándose por el Perú y el presidente Leguía. Felicito gobierno por magnífica presentación Pabellón que es objeto generales y calurosos elogios* (Leguía, 1929k:342).

banquete como los asistentes al Pabellón degustaron los distintos aguardientes del Perú⁵¹⁴.

El Rey Alfonso XIII había estado en mayo en el Pabellón con motivo de la inauguración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En esa ocasión, manifestó su deseo de visitar las distintas secciones del Pabellón Peruano cuando estuviera concluido (Leguía, 1929h). En octubre el Rey pudo visitarlo, y tanto el monarca como el jefe de gobierno manifestaron que el Pabellón del Perú *era la más alta representación de los países americanos en esta histórica exposición* (“Inauguración del Pabellón Peruano”, 1929:1). En este evento Francisco Graña hizo entrega al Rey de un plato de oro macizo de 21 kilates de 60 centímetros de diámetro, repujado, con el escudo de Carlos V y acompañado de la leyenda *cuando el sol no se ponía en los dominios de la madre patria* (“En Sevilla”, 1929:13). El plato (Fig.194) había sido burilado a mano usando cinceles por el artista cuzqueño Juan Julio Lanao, descendiente de reconocidos orfebres nacionales. Uno de sus antepasados fue el artífice del altar de plata de la Catedral del Cuzco. El presidente Leguía, personalmente, encargó este obsequio (“El plato de oro...”, 1929:8). Otro regalo ofrecido al Rey fue el que realizó a título personal el presidente de la comisión, Francisco Graña: un caballo peruano disecado con apero criollo (“Una carta del Rey...”, 1930).



Fig.194: Juan Julio Lanao, *Plato recordatorio* (*La Crónica*, Lima, 3 XI 1929).

⁵¹⁴ El 26 de julio de 1929 se pedía al Estado peruano la exoneración de derechos de impuestos por seis pipas con aguardiente de diversas clases de los fundos Santa Bárbara de Ica, que servirían de muestrario en la Exposición de Sevilla (Masías, 1929:162).

La importancia del evento y el objetivo propagandístico del Gobierno se evidenciaron en la semana del Perú que se celebró del 10 al 16 de octubre⁵¹⁵ (Swayne, 1929). Se pronunciaron una o dos conferencias de carácter histórico y literario sobre cada república participante (Leguía, 1928e). En la semana peruana, Felipe Sassone dio una serie de conferencias sobre los siguientes temas:

- 1.-Historia del Perú desde los primeros incas hasta nuestros días (10 minutos).
- 2.-Historia de las guerras civiles de la República comparada con las demás guerras civiles de Hispanoamérica (20 minutos).
- 3.-Estado actual del Perú (Industria, comercio, agricultura, minería, etc.) (40 minutos).
- 4.-El presidente Leguía (30 minutos) (Leguía, 1929g).

Sassone, inteligentemente, pidió documentación sobre los puntos 3 y 4, no porque el periodista estuviera desinformado, sino porque necesitaba saber qué quería el régimen que dijera sobre esos dos aspectos. La comisión encargada del Pabellón juzgó oportuno incluso rendir homenaje al presidente peruano con una escultura en bronce que se colocaría en la puerta de entrada o un cuadro mural al óleo para el salón principal. La comisión consideró que la mejor opción era la segunda y pensaron en proponer al pintor peruano Carlos Baca Flor para realizar el retrato (Graña, 1929a). Sin embargo, las gestiones con el pintor no progresaron: el arequipeño no podía viajar al Perú hasta finales del año y el retrato tenía que estar listo en octubre para ser colocado en la sala principal. La comisión consideró otras posibilidades. Una opción era encargar una copia del retrato de Leguía que había pintado el español López Mezquita para la Hispanic Society previa evaluación. Una segunda posibilidad era realizar un nuevo retrato del presidente. Se tenía como posibles participantes en esta comisión a los pintores Felipe Lazlo o Neville Lewis, radicados en Inglaterra⁵¹⁶ (Graña, 1929b).

⁵¹⁵ Todo indica que en un principio la semana del Perú iba a tener lugar en otra fecha. Leguía señaló la inconveniencia de hacerla en verano, con 40 grados a la sombra, ya que desluciría el festejo, por lo que pedía instrucciones para saber qué hacer (Leguía, 1928g)

⁵¹⁶ Rada y Gamio, Ministro del Perú de Relaciones Exteriores, se dirigió a Lebru para que consultara al pintor Neville Lewis cuáles serían las condiciones para que fuera a Perú a la mayor brevedad posible para pintar el *Retrato del presidente Leguía* que debía colocarse en el Pabellón Peruano de la exposición (Rada y Gamio, 1929a).

La omnipresencia de Leguía era evidente en todas partes del Pabellón, y no sólo por haber colocado su *Retrato* en el Salón Pizarro, acompañado del *Retrato del Rey Alfonso XIII*. Ambos estaban ubicados al lado del *Pizarro a caballo* de Daniel Hernández, como se aprecia en la fotografía de *Variedades* (“El Perú en la Exposición...”, 1929). También aparecía una efigie suya en un marco de plata en la sección de plata y filigrana. En la biblioteca se había puesto una fotografía del presidente y el escultor español Ramón Mateu había esculpido un *Busto* para que fuera exhibido en el Pabellón. Graña no se cansó de decir que todo el esfuerzo del proyecto se debía a la iniciativa y decidido apoyo del presidente⁵¹⁷ (“Inauguración del Pabellón Peruano...”, 1929:1).

Como de costumbre, el dictador asumió la personalización del Pabellón, ya que le permitió ganar créditos políticos a nivel internacional y afianzar su ya alicaído régimen. Incluso la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Toledo quiso obsequiar con una obra a su par en Lima en la que abiertamente le rendía homenaje. Se trataba de un cuadro artístico en cuyo centro había un pergamino con una salutación de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Toledo dedicada a su hermana de Lima. Rodeaban el pergamino hierros artísticos, los escudos de España y el Perú y en las esquinas superiores se apreciaban los perfiles en relieve del Rey Alfonso XIII y del presidente Leguía realizados en marfil. Para ello necesitaron una buena fotografía del perfil izquierdo del presidente. La pieza se exhibiría en el Pabellón Peruano; era la primera vez que se hacía algo así con una Escuela de Artes y Oficios de Hispanoamérica (Vázquez de Velasco, 1929).

Además de las conferencias, se proyectaron películas nacionales como *Machu Picchu*, que también se estrenó en Lima en el Teatro Municipal en honor a la señorita Lola Leguía de Martínez Molins (“Macchu-Pichu”, 1929). El presupuesto para construir el Pabellón fue tomado del Ministerio de Fomento que dispuso del dinero de la empresa cinematográfica PENKA (Leguía, 1927m). La liquidación final de la mencionada empresa, de 47 500 dólares, sirvió para la construcción del Pabellón (Leguía, 1927o).

⁵¹⁷ *El Pabellón de Sevilla que es síntesis elocuente del estado del país es, a la vez, la más alta expresión de la obra realizada por Leguía en nuestra patria* (“El éxito del Perú...”, 1929).

Además se exhibió y comentó la película muda *La Perricholi* (1928, 70 min.), dirigida por Enzo Longhi, un drama de época ambientado en el siglo XVIII (Leguía, 1928j).

En agosto de 1929 ya estaban embalados los objetos para la exposición y se había seleccionado al personal acompañante⁵¹⁸. El viaje estaba anunciado para el 22 de agosto. Las comisiones se encargarían de las distintas secciones en que se dividía el Pabellón⁵¹⁹. El 19 de septiembre de 1929 llegó al puerto de Cádiz a bordo del transatlántico *Colombo* la delegación del Perú para la Exposición Iberoamericana, presidida por Graña y Swayne, y la Guardia Civil del Perú (Leguía, 1929j).

El área de bellas artes estuvo ausente, al no contar con una sección especialmente dedicada a ella. Los proyectos artísticos e intelectuales implicados en la concepción del Pabellón estaban implícitos en las distintas secciones proyectadas por Piqueras Cotoí, arquitecto responsable de la obra. Esta ausencia del arte virreinal y republicano se evidenció en un oficio y se intentó salvar esta omisión con el envío de una selecta colección de obras:

He podido darme cuenta de que en la sección histórica y artística se ha omitido la exhibición de cuanto significa un exponente de las más altas manifestaciones de la

⁵¹⁸ Sección de minería: Sr. A. Jochamowitz, su señora y un empleado de la Sección de minas, el Sr. Tomás Padró; Sección de agricultura: Sr. G. Rodríguez Mariátegui y familia. De acuerdo con Enrique Swayne, Rodríguez Mariátegui fue responsable de dirigir con éxito el Pabellón del Perú en La Paz en 1925(Swayne, 1929). Sección industrias: Sr. Enrique Zegarra; Sección textiles: Sr. Coronel Stordy e hijo; Sección arqueología e historia natural: Sr. C. Rospigliosi y un empleado el Sr. C. Andrade. Los comisarios Francisco Graña y Enrique Swayne con sus respectivas familias. Los comisionados de artes, bibliografía y literatura: Sr. Clemente Palma y familia y la Srta. Angélica Palma (Graña, 1929c). Todo parece indicar que la escritora no formó parte de la comisión. Existe una carta de Leguía en el Archivo de Relaciones Exteriores donde refiere que varios intelectuales españoles solicitaron la participación de ella en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (Leguía, 1929d).

⁵¹⁹ Graciani refiere que el Pabellón se dividía en cuatro secciones: la primera, llamada general de información, presentaba datos sobre la extensión geográfica del país, su población y descripción física, estadísticas y bibliografía sobre el Perú. La segunda Sección era de corte científico e industrial, y se ocupaba de regiones vinculadas a la agricultura, la industria y la minería. La tercera Sección se dedicó a la medicina y su sanidad, un apartado trataba del arte de curar a los antiguos peruanos. La cuarta Sección abarcó asuntos históricos artísticos relativos al arte, literatura, música y costumbres del país. Esta última tenía tres Subsecciones: la primera Subsección era de arte peruano antiguo, época preincaica e incaica. Se exponían cerámicas, orfebrería, tapicerías, telas y bordados, objetos de metal, armas y utensilios en madera y piedra, momias, quipus, instrumentos musicales, herramientas, habitaciones de época, planos, grabados y litografías sobre arquitectura monumental incaica. La segunda Subsección era de literatura y música peruana y la tercera Subsección de habitaciones, costumbres y trajes típicos (Graciani, 2010:209).

pintura y la escultura nacionales que corresponden a la época colonial y señaladamente, a la republicana (Leguía, 1928b).

No se sabe si estas obras fueron expuestas, ya que no se observan pinturas ni esculturas de las fotografías que se conservan ni en los archivos consultados. En una de las crónicas sobre la exposición, se menciona la visita del Rey de España al Pabellón, donde vio obras de arte, joyas de oro y plata (“Inauguración del Pabellón Peruano...”, 1929), pero la presencia del arte correspondiente a estos períodos no se puede asegurar.

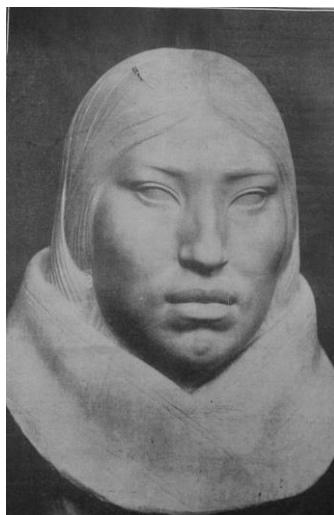


Fig.195: Ramón Mateu, *La pasña* (*Variedades* Lima, N°999, 23 IV 1927).

El escultor español Ramón Mateu, además de realizar el *Busto de Leguía* ya mencionado, presentó cinco bustos de indios: *Cantuta*, *El pongo*, *El aymará*, *El amauta* y *La pasña* (Fig.195), tomados de su reciente viaje al Cuzco. Estas representaciones mostraron a personajes contemporáneos y cotidianos de la región. Con ello las idealizaciones de los escultores peruanos de la primera década del siglo XX se habían superado. Los bustos andinos del valenciano buscaron la mayor verosimilitud para caracterizar el tipo indígena en sus rasgos faciales. No obstante, evidencian también un lenguaje moderno al resumir sus formas.

El Pabellón Peruano quiso mostrar la riqueza natural del Perú llevando ejemplares de las principales especies de la fauna y flora peruana. Para ello se realizó un

montaje que reproducía una isla guanera con sus aves disecadas en una Sección. En una vitrina llena de agua podían verse los principales peces del mar peruano. En los sótanos donde estaba la Sección de agricultura, había maíz de varios colores y tamaños, trigos de múltiples clases, legumbres como el frijolillo, judías gigantes, algodón y frutas exóticas, así como una maqueta de la irrigación de los valles de Piura, para la que se había excavado un túnel de 60 kilómetros perforando la cordillera y se había desviado uno de los ríos andinos para irrigar el valle de Piura (T, 1929:6). El fondo estaba dedicado a la Sección algodonera. En otra sala se exhibían cereales, frutos y raíces (“El éxito del Perú...”, 1930).

A continuación estaban los espacios más significativos del Pabellón, con motivos decorativos realizados por los pintores peruanos. Aunque la idea general se puede atribuir a Piqueras Cotoí, las propuestas de Sabogal y Pantigoso, que tenían en cuenta al indio, fueron completamente diferentes. Además, Hernández y Morales Macedo aportaron un punto de vista hispanista.

X.2.-Sección de Arqueología e Historia natural

Sin lugar a dudas, el período precolombino cobró un gran protagonismo. La cultura de Paracas, de manera estelar, se mostraba en el extranjero por primera vez con la riqueza de sus mantos⁵²⁰. El descubrimiento de esta cultura era reciente. Entre enero de 1927 y abril de 1928, con motivo de la Exposición Iberoamericana, Julio C. Tello y su equipo del Museo Nacional de Arqueología había organizado exploraciones en varios yacimientos arqueológicos⁵²¹ y descubrió el cementerio de Paracas Necrópolis.

⁵²⁰ En Lima el material encontrado en Paracas se expuso por primera vez en el Museo de Arqueología Peruana (actual Museo Nacional de la Cultura Peruana) el 16 de octubre de 1929, con motivo del II Congreso Sud-americano de Turismo (Tello y Mejía, 1967:168). La inauguración del Pabellón Peruano fue en el mismo mes, lo que permitió que los objetos descubiertos pertenecientes a la cultura Paracas fueran conocidos nacional e internacionalmente.

⁵²¹ Comprendía varios yacimientos en los valles de Kopara o Las Trancas, Nazca, Ingenio, Wayuri, Ica y Pisco. El resultado de las excavaciones sobrepasó los ocho mil especímenes sin incluir el contenido de los fardos funerarios descubiertos en las necrópolis de Paracas (Tello y Mejía, 1967:158-159).

La riqueza del material encontrado excedía los objetivos que se habían marcado inicialmente, es decir, buscar objetos para una exposición. Tello se encontró con algo que le permitía consolidar sus ideas sobre el desarrollo del Perú antiguo con una cronología mayor, superando definitivamente la mirada sesgada que dominó hasta 1900, que consideraba todo el período precolombino como parte de lo inca. Los objetos arqueológicos preparados por el Museo de Arqueología Peruana para el Pabellón Peruano eran 1 380 piezas⁵²²; además se incluían seis grandes fardos que contenían momias de Paracas⁵²³. En enero de 1929 Antonio Hurtado estimó que las momias depositadas eran de segunda clase; estaban signadas con los números 33, 38, 112, 115, 192 y la sexta carecía de numeración. Habían sido extraídas del cementerio de Wari Kayan, pero estaban deterioradas y habían sido despojadas de lo más valioso que tenían: aunque pertenecían a individuos de elevada jerarquía a juzgar por los trajes, sólo una conservó su enfielamiento primitivo (número 33) y dos de ellas tampoco tenían sus trajes. Además, Hurtado informó que Tello había renunciado a ser miembro de la comisión cuando ya se había comprometido a realizar toda la exposición de arqueología peruana (Hurtado, 1929). En un informe del mismo mes, Julio C. Tello, director del Museo de Arqueología, advirtió del riesgo de trasladar el material sin antes inventariar el contenido de los fardos, además de destacar su importancia:

⁵²² El conjunto estaba formado por piezas de las tres épocas de la pre-historia nacional. **I época** Cultura Chavín, 1 réplica del obelisco, 2 cuadros del lanzón y 1 cuadro de la figura del jaguar. Paracas 1 momia con indumentaria bordada y adornos de oro, plumas y conchas, 1 esqueleto del hombre paracas, 2 mantos de lana con figuras bordadas de seres mitológicos, 1 copia en colores del manto calendario de Paracas, original propiedad de Rafael Larco Herrera, 10 ejemplares de cerámica y 2 maquetas que ilustran las secciones arqueológicas exploradas en Paracas. **II época** Muchik 423 ejemplares de cerámica y 17 cuadros pintados que ilustran los tipos humanos muchik y chimú. Nazca: una olla funeraria, 319 ejemplares de cerámica, 1 estólida, 8 collares de conchas, 1 cuadro que ilustra el tipo de mujer nazca y tres maquetas de tumbas. **III época** Inca 1 momia, 1 esqueleto humano armado, 1 manojo de kipu, 5 llautos de lana, 6 bolsas o chuspas, 17 hondas o warakas, 13 ejemplares de cerámica, 3 objetos de plata, 36 objetos de cobre, 9 objetos de piedra y hueso. Chincha: 18 objetos de madera tallada y 21 ejemplares de cerámica. Andino del sur 1 cráneo trofeo, 1 manto recamado de plumas, 1 costurero de junco con útiles de tejidos e hilado, 90 ejemplares de cerámica y 2 maquetas de tumbas y zonas arqueológicas de Kopara y Nazca. Chancay 26 ejemplares de cerámica, muestras de textiles: 254 fragmentos de tejidos de lana y algodón de diversas técnicas y estilos de la costa peruana. Además se incluían en la colección dos cabezas humanas reducidas de jibaros, 1 cuadro al óleo del pintor Arias de Solís y 9 marcos de madera tallada con motivos de arte peruano. En total, 1 380 objetos (Tello y Mejía, 1967:158-159).

⁵²³ Extraídos en la primera quincena de diciembre de 1927 de los antiguos cementerios de Paracas por el doctor Julio C. Tello en compañía de Toribio Mejía Xespe, Eugenio Yacoleff, Ricardo Robles, Alejandro González, Cristóbal Cheeseman, Urbano Isidor y Alfredo Álvarez (Catálogo de los objetos arqueológicos..., 1929).

(...) los fardos escogidos por usted son los de mayor volumen y probablemente los más importantes del hallazgo de Paracas//Cada uno fue encontrado al centro de cadáveres de inferior categoría a juzgar por su pobre indumentaria y algunos son cadáveres de mujeres sacrificadas, lo que revela que los cadáveres contenidos en dichos fardos pertenecen a grandes personajes, sacerdotes o jefes// 3-- Si bien no es posible calcular la cantidad y calidad de los tesoros que cada fardo contiene, sin embargo, es de suponer que el material sea excelente a juzgar por los tres fardos similares aunque de menor tamaño que se han abierto en el Museo, uno de ellos en presencia del Dr. Pedro M. Oliveira, Ministro de Instrucción, en los que se encontró objetos de extraordinaria elegancia y belleza, especialmente en el arte textil; en uno de ellos se halló 130 piezas de indumentaria finísima con ricos bordados representando figuras mitológicas, y adornos preciosos como abanico de plumas, láminas de oro de diferentes formas, e instrumentos ceremoniales, algunos verdaderas obras maestras de arte(...). Que habiéndose probado mediante el estudio de las estratificaciones que la cultura de Paracas es la más antigua de la costa peruana, antigüedad que se remonta a un período anterior a la era cristiana, toda especie perteneciente a esta cultura tiene un valor histórico excepcional superior al de cualquier otro objeto del antiguo Perú conocido hasta hoy (Tello y Mejía, 1967:162).

El 25 de julio de 1929, Graña pidió que las momias se enviaran al Dr. Carlos Rospligiosi y Vigil (Graña, 1929d). Días después, Julio C. Tello entregó las momias al Ministerio, como consta en una carta del responsable del Pabellón del Perú (Graña, 1929e).

Como elementos accesorios a la colección arqueológica, se incluyó un cuadro grande que representaba a un jefe amuesha con un ave herida sobre la espalda (N·893), pintado por el peruano Herminio Arias de Solís; veinte cuadros al óleo representando diferentes tipos (N 874 a 893) y nueve marcos tallados de madera (N·894 a 902) con motivos de estilo nazca (Catálogo de los objetos arqueológicos...,1929). Cuando un periodista sevillano visitó las salas precolombinas enfatizó la importancia artística de los objetos exhibidos, comparables en la calidad a cualquiera que hubiera sido producido en Asia o Europa. *Los tejedores, alfareros y tintoreros de la civilización peruana de hace dos y tres mil años, pueden ser por sus obras comparadas a codos con los artistas de las lejanas épocas de Asia y Europa, con la ventaja de más singular personalidad, por la ausencia de trasiegos influénciales* (T, 1929:6).

Además de los objetos cerámicos, había maquetas que reproducían los lugares en los que habían sido descubiertos. Entre los dioramas mostrados, uno representaba el

Templo del Sol del Cuzco; en otro podía verse un desfile del cortejo imperial incaico donde se observó al Inca sobre andas con el llauto (turbante multicolor) y la borla roja (mascaypacha), así como las plumas del coraquenque negra y blanca, símbolos de la noche y el día (T, 1929:6). Los motivos precolombinos estuvieron presentes como elementos decorativos en la propia arquitectura del edificio y en el mobiliario.

X.3.-Sección de Minería y el proyecto mestizo de Sabogal

Se expusieron muestras de las riquezas minerales del Perú, como el cinabrio de Huanuco; el azogue de Huancavelica; la plata de Colquijirca, de Morococha, de Cerro de Pasco, de Huantajaya, de Hualgayoc y de Arequipa; el oro de Sandia, Carabaya, Pataz y Abancay; el plomo de Pallasca; el cobre de Morococha, de Cerro de Pasco, Huarón y Oroya; el petróleo de Paita y Tumbes y de la región amazónica y el moderno ypreciado vanadio de Minasrraga. Un sistema de gráficos explicaba la variedad de minerales del Perú y se llevaron unos lavaderos de mineral virreinales (T, 1929:6). Los proyectos artísticos de los pintores se exhibían junto a las riquezas naturales del Perú. En la Sección de Minería, la propuesta mestiza y de revalorización del arte popular de José Sabogal compartía espacio con un mapa minero del Perú y la reproducción de un castillo para perforar pozos de petróleo (“El éxito del Perú...”, 1930). Además, formaron parte de esta Sección dos muebles escultóricos de madera que representaban indígenas que sostenían minerales en su regazo (Fig.196).



Fig.196: *Sección de Minería con las dos esculturas de indígenas que sostienen minerales.* En: V.V.A.A. *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú,* s/p.

De los ocho frisos realizados por el pintor se conservan cuatro⁵²⁴ inspirados en el período inca, como puede verse en la indumentaria de sus personajes. Los frisos decoraban las paredes superiores de la sala. En ellos aparecían varios elementos formales que los relacionaban con los keros virreinales⁵²⁵ (Majluf, 1994b:622): uno sería la planitud y la disposición esquemática de las figuras; la representación de la flor de cantuta, la del propio kero en *La metalurgia*⁵²⁶ (150 x 491.5 cm) y *Las acllas*⁵²⁷ (149.7 x 478 cm). *Los artifices*⁵²⁸ (150 x 590.1cm) representaba la metalurgia del oro. En el centro, unos maestros indígenas cincelaban una escultura en oro. Este friso reflejaba la capacidad de los artistas del Perú Antiguo para desarrollar un oficio artístico. En el último aparecían los fundadores del Imperio Incaico, *Manco Cápac* y *Mama Ocllo* (150.1 x 490.5), vistos de manera frontal. El hombre portaba el báculo con el que fundó el imperio y su mujer y hermana sostenía la rueca en la mano derecha y en la izquierda un copo de lana, instrumentos con los que enseñaría a las mujeres el arte textil (Fig.197). Ambos personajes estaban acompañados por un puma al lado del Inca y una vicuña junto a la Coya. Al fondo se veían unas montañas apenas sugeridas, una arquitectura incaica en piedra, la flor de cantuta y un cóndor.

⁵²⁴ Los frisos desaparecidos por el deterioro resultado de la mala conservación son: *Soldados del Inca* (155.5 x 487cm), *La metalurgia* (154 x 479 cm), *El Inca* (150 x 484.5) y una segunda versión de *La metalurgia*. Estos frisos fueron reproducidos en *Amauta* (“Las acllas...”, 1929:33-36). Durante años, estuvieron en la Embajada del Perú en España. Actualmente los frisos se encuentran en el Museo de la Nación. A su regreso al Perú, su estado de conservación era lamentable. La autoría de la obra se consignó en la ficha de ingreso de bienes culturales del Museo de la Nación del 30 de agosto de 1991, en la que se señala que sólo podía verse parcialmente la obra.

⁵²⁵ Los keros son vasos ceremoniales de origen inca, realizados en madera y decorados con representaciones geométricas. Durante este período fueron utilizados de manera dual (dos keros iguales) para establecer vínculos de reciprocidad y jerarquía entre el Inca y su pueblo. Sus orígenes se remontan al período Tiahuanaco aunque el material era diferente, ya que se realizaban en cerámica. Durante el virreinato aparecen los motivos figurativos y se introduce el color. Se realizaron hasta mediados del siglo XIX (Cummins, 2004).

⁵²⁶ En el Ministerio de Cultura de Perú esta fichado como *Los arrieros*. Nos basamos en *Amauta*, para consignar su verdadero nombre, ver: (“Las acllas...”, 1929: 36).

⁵²⁷ La ficha del Ministerio de Cultura del Perú esta registrado como *El Inca y la ñusta*. Tomamos la referencia de *Amauta* (“Las acllas...”, 1929:33) y de *Variedades*, N°1117, 31 julio 1929 para establecer su nombre verdadero.

⁵²⁸ Consignado en la ficha del Ministerio de Cultura del Perú como *Los orfebres*, su nombre original esta en *Amauta* (“Las acllas...”, 1929:34).



Fig.197: José Sabogal, *Manco Capac y Mama Ocllo* (c.1929), témpera sobre lienzo, 150,1 x 490,5 cm, Museo de la Nación.

El pintor, en su viaje a México de 1923, descubrió el arte popular y decidió incorporarlo a su propuesta de un arte nacional. Hacia 1925 realizó los primeros diseños basados en keros para el Pabellón Peruano de la Exposición del Centenario de Bolivia (Villegas, 2013). El kero figurativo era mestizo, ya que era un objeto que había sobrevivido a la conquista española y, aunque mantenía su forma, había incorporado los diseños figurativos occidentales (Cummins, 2004). Como objeto artístico era la prueba del proceso histórico que había culminado en la unión de ambas tradiciones, española e indígena, en el arte popular.

La propuesta general del Pabellón Peruano concebida por Piqueras Coto  mantenia su correspondencia con el proyecto artístico de José Sabogal y sus frisos inspirados en los keros virreinales. Se trataba de ver la nación a través del mestizaje. Este planteamiento se gestió en la recién fundada Escuela de Bellas Artes de Lima entre 1919 y 1924. Este último año, Piqueras Coto  realizó la portada de la Escuela de Bellas Artes, cuyo estilo fue denominado *neoperuano*⁵²⁹. Un año después, Sabogal presentó sus cuadros pintados en Cuzco, *Fuente de Arones* y *Cuzco*, que son buenos ejemplos del proyecto mestizo del pintor.

⁵²⁹ La primera referencia al término *neoperuano* la hizo el pintor Daniel Hernández, que le mostró a Carlos Solari (El Quijote) una acuarela con los elementos decorativos de un futuro Salón de Recepciones proyectado por Piqueras Coto  para el Palacio de Gobierno con motivo del Centenario de la Batalla de Ayacucho (Solari, 1924:2). Queremos agradecer a Karla Robalino, investigadora de la crítica de arte de Solari, que nos haya facilitado esta información.

Resulta pertinente citar el comentario a la fachada del Pabellón Peruano de Sevilla de Luis Eduardo Wuffarden: *De un modo inequívoco, la fachada de Piqueras parecía anunciar que la Escuela Nacional de Bellas Artes había encontrado su rumbo definitivo y éste consistía en la creación de un movimiento artístico auténticamente nacional* (Wuffarden, 2003:44). Esto desmiente las interpretaciones que han querido ver la propuesta artística de Sabogal como un posicionamiento indigenista dentro de la dicotomía hispano/indígena (Majluf, 1994b:624), así como las supuestas diferencias que existirían entre la propuesta mestiza de Piqueras y la indigenista de Sabogal⁵³⁰.

X.4.-Sección textil y el proyecto indianista de Domingo Pantigoso

En esta sala se expusieron animales disecados como la vicuña, la alpaca y la llama (Fig.198)⁵³¹, siendo la lana de las dos primeras la de mejor fibra textil. En cuanto al color de estas fibras, éste era más resistente al tiempo por ser natural. También se exhibieron los carneros de origen español denominados merinos (T, 1929:6) que fueron importados durante el virreinato. Esta especie fue mezclada con ejemplares franceses, ingleses y australianos para producir un carnero corpulento, cuya lana se vendía en los mercados británicos. Además se exhibieron aspectos de la granja oficial de Puno (“El éxito del Perú...”, 1929).

⁵³⁰ Aunque Wuffarden reconoce la búsqueda de una arte nacional gestada desde la Escuela de Bellas Artes (Wuffarden, 2003), diferencia los proyectos artísticos de Piqueras Cotoí y Sabogal; al respecto, dice: (el tema precolombino) *de parte de Piqueras, queda reflejado en una multitud de pequeños diseños a la aguada o en sus estudios a lápiz con eventuales anotaciones sobre la procedencia cultural de las piezas que le servían de fuente, mediante los cuales el artista acometió un trabajo fundamental para la futura definición de su estilo neoperuano. Debido al rumbo que iba tomando el indigenismo de Sabogal y su grupo- más interesados por el universo campesino contemporáneo-, estas aproximaciones a lo precolombino no tendrían una repercusión considerable en la pintura o incluso en la escultura, pero fueron rápidamente asimilados por las artes decorativas y la arquitectura (...)* Durante esos años la búsqueda de raíces peruanas en el diseño arquitectónico se expresaría por medio de dos tendencias claramente diferenciadas: la indigenista o incaísta y la neocolonial o hispanista (...) otro tanto ocurría, a su vez, en las obras contemporáneas de Sabogal y su grupo o en las primeras composiciones nativistas de un pintor independiente como Vinatea Reinoso, alternativamente dedicadas a lo indígena y lo criollo (Wuffarden, 2003:40-44).

⁵³¹ El 22 de julio de 1929, Víctor Somocurcio de Arequipa pidió autorización al Estado peruano para movilizar de quince a veinte objetos de vicuña y otros similares de alpaca de Mollendo al Callao para la Exposición de Sevilla (Mendiola, 1929:195).

Aparte de la riqueza ganadera del Perú, se dio a conocer el proyecto artístico de Domingo Pantigoso (Fig.199). De acuerdo con su hijo, Manuel Pantigoso, al terminar su exposición en París (1927), el pintor contactó con Piqueras Cotoí, que ya estaba en el Pabellón de Sevilla; ya habían conversado antes en Lima cuando el pintor expuso en 1926 y 1927. A su llegada a Sevilla, el arquitecto y escultor español le dijo que pediría al Gobierno peruano su contratación para realizar todos los trabajos vinculados a la decoración pictórica y le aconsejó que fuera a Madrid a exponer sus cuadros (Pantigoso, 2007:48).



Fig.198: Sección Textil, En: V.V.A.A. *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú, s/p.*

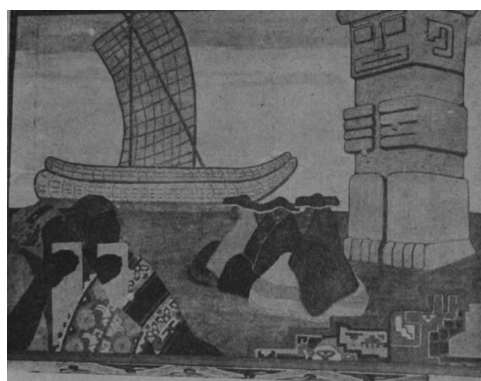


Fig.199: Domingo Pantigoso, *Panel decorativo para el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla, (Variedades, Lima, N°1140, 08 I 1930).*

El éxito que obtuvo su exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1928) contribuyó a que lo escogieran para pintar las decoraciones que faltaban en el Pabellón. Eduardo Leguía, Ministro del Perú en Madrid, informó así de la muestra del arequipeño: *El joven y distinguido pintor peruano Domingo Pantigoso inauguró el 17 de los corrientes en el Círculo de Bellas Artes una exposición de sus obras más interesantes que ha constituido un éxito muy estimable de público y crítica (Leguía, 1928c).*

Además, en *Varietades* se mencionó que durante su estancia en Madrid el Gobierno le encargó ejecutar algunos paneles para el Pabellón (“De arte Domingo...”, 1930:6-8).

Uno de los pintores peruanos que no participo en el Pabellón fue Carlos Quizpez Asín. Tenía pensado presentar unos paneles que representaran las tres regiones del Perú, costa, sierra y montaña. Había concluido dos: *Las lavanderas del Rímac* y *Los labradores de la costa (Alegoría de los labradores)*. En el archivo del pintor hemos encontrado una carta dirigida al presidente Augusto B. Leguía en la que le solicitaba su intervención para poder participar en la decoración del Pabellón Peruano. En ella mencionaba su conversación con Francisco Graña y Manuel Piqueras Cotolí, quienes le dijeron que su colaboración sería difícil dadas las circunstancias económicas. Aprovechó que su prima Carmen Velarde conocía al presidente Leguía para hacerle llegar la carta. El pintor, formado en la Academia de San Fernando, acusó a Piqueras Cotolí de ser el principal oponente a su participación. Esta actitud le extrañó, ya que el escultor español no había visto obras suyas desde que dejara la Escuela de Bellas Artes en 1920.

(...) sin su apoyo el Pabellón quedará sin decoraciones y yo sin realizar la obra que más podía alcanzar en cualquiera otra oportunidad, según usted mismo me había ofrecido con la decoración de la casa de su señor hijo Juan; sino por llevar a España, el fruto de mis doce años de trabajo a la exposición a la que asistirá América entera (Quizpez Asín, 1927).

El pintor le pedía a Leguía que intercediera por él ante los señores Graña y Piqueras Cotolí, quienes se marchaban el 30 de septiembre para España. Lamentablemente su petición no fue atendida y Quizpez Asín no participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), quedando truncado el cuarto proyecto plástico más significativo del arte peruano de la segunda década del siglo XX. A diferencia de Pantigoso y Sabogal, asentados en lo indio y lo mestizo, el proyecto de Quizpez Asín era quizás el más europeo por su contacto directo con movimientos vanguardistas españoles. En *Las lavanderas del Rímac* asimiló la influencia de la cultura nazca en sus formas, y trató un tema costumbrista donde aparecían indígenas. Con esta pintura proponía un lenguaje moderno a través de la simplificación de las

formas, que aparecían redondeadas. Esto recuerda al periodo clásico de Picasso, de Fernand Léger y de Juan Gris.

La muestra de Pantigoso en Madrid tuvo éxito en la prensa española y fue objeto de críticas a favor y en contra. A través de un lenguaje vanguardista, Pantigoso criticaba el proyecto mal llamado *indigenista*, que estaba representado en Lima por Sabogal. El pintor, como ya hemos mencionado, propuso junto con los intelectuales puneños el *Ultraorbicismo*. Él se consideró el representante del indio y fue precisamente su pertenencia a lo indio lo que suscitó las críticas negativas en Madrid. Francisco Alcántara, crítico de arte de *El Sol*, lamentó que un indio peruano estuviera influenciado por las vanguardias de Europa y que no expresara el verdadero sentir del indio (Alcántara, 1928b). Esto debió ser un duro golpe para el arequipeño, ya que a pesar del lenguaje vanguardista que adoptó en su obra, se consideraba un verdadero pintor indio. Cuando años después le preguntaron sobre su viaje a Europa, dijo:

Mi viaje a Europa me sirvió especialmente para conocer mejor el valor pictórico de nuestro paisaje y de la figura humana autóctona y allá me di cuenta que los artistas europeos tienen sus museos y sus artistas que les han marcado rumbos, pero también vi y sentí los rumbos que marcaban los tejidos Paracas, las piedras de Chavín, estilizadas con una sapiencia que le hizo decir al gran Daniel Vázquez Díaz: A mí me habían dicho que los indios eran salvajes; las estilizaciones a que han llegado aquellos peruanos lo sacude a un viejo artista español. Yo como Indio que soy y pintor creo que es mi obligación seguir por este camino (“Yo siempre...”, S/F).

Otro crítico como Gil Fillol reconoció en sus pinturas *las preferencias interpretativas de los antiguos alfareros peruanos* (Fillol, 1928b:8). Estas críticas, positivas y negativas, ayudaron al pintor a replantear su lenguaje vanguardista europeo e incorporar el estudio del lenguaje formal del Perú antiguo. Estamos de acuerdo con Manuel Pantigoso en que en el pintor se afirmó la necesidad de incorporar el lenguaje precolombino a su propia obra⁵³². Según el pintor, este lenguaje vanguardista, que fue

⁵³² *La urgente necesidad de crear o proyectar ideas visuales generadoras de amplias representaciones pictóricas se afirmó en la Exposición de Sevilla apenas Pantigoso ratificó que en las bases de su definitivo estilo estaba la identificación de imágenes, alegorías, historias y símbolos, y la interpretación de contenidos del mundo de los valores simbólicos de las telas y ceramios preincas y precolombinos* (Pantigoso, 2007:53).

criticado como dependiente de Europa, mantenía semejanzas con los planteamientos del hombre andino; uno de estos aspectos era el afán decorativo.

El sentido decorativo es tradicional en nuestra raza ¿no ha observado usted que el indio es colorista y decorativista? Pues yo soy un indio en el siglo veinte y en el Perú republicano soy decorativista y colorista porque siento la tradición, porque soy leal a mis ideas sobre arte, que consisten, como ya lo he dicho, en que las realizaciones estéticas deben tener raíces muy lejanas en el pasado. ¡Qué vamos a improvisar ni a ensayar, si el incario, con sus decoraciones y sus colores nos está dando las maravillosas fuentes de nuestra pintura! (“¿Conocemos...”, 1946).

Los seis paneles, hoy en paradero desconocido, que decoraron las salas de la Sección de textilería dan cuenta de ello: los podemos conocer a través de las fotografías publicadas en *Varietades*. Al lenguaje vanguardista de Pantigoso, en estas obras se sumó la presencia de elementos precolombinos. En el primer panel aparecía el monolito Bennet de la cultura de Tiahuanaco, acompañado de personajes de Puno, con dos hombres en primer plano que tocaban la zampoña. Los diseños de sus ponchos tenían elementos precolombinos, así como la esquina inferior, en la que se apreciaban representaciones antropomorfas asociadas al felino, los tocapus o los símbolos escalonados. La vestimenta de las mujeres y el Lago Titicaca al fondo, identificable por la presencia de la balsa, hacía reconocible su ubicación: Puno.

En el segundo panel, una mujer acompañada de vicuñas estaba hilando. A su lado tenía un ceramio precolombino, parecido a un aríbalo inca por su forma, aunque diferente en el gollete y los diseños figurativos.

El tercer panel representaba las figuras planas y sintéticas de un grupo de hombres con grandes sombreros, uno de los cuales sostenía un báculo como símbolo de su poder en la comunidad. Destacaba un tejido que era sostenido por el grupo, inspirado en los diseños de las paredes de la ciudadela de Chan Chan de la cultura chimú.

En el cuarto panel se veía a una pareja con una llama que sostenía sobre su lomo un ceramio con diseños geométricos y se apoyaba sobre un manto con diseños inspirados en la cultura Paracas, aunque los personajes eran campesinos

contemporáneos, reconocibles por los sombreros utilizados en la zona de Cuzco. Al fondo colocó dos ventanas trapezoidales incas y un friso que representaba a esclavos para el sacrificio, propio de los Moches.

Los dos últimos paneles fueron los únicos que no incluyeron motivos precolombinos. En el quinto pintó a una mujer con su llama sobre un fondo montañoso apenas sugerido. En el sexto, a un poblador de Puno montado en su balsa sobre el Lago Titicaca. Al fondo se podía ver otra embarcación, una montaña y las nubes. Estos últimos paneles guardaban relación con las xilografías presentadas en la publicación *Ande* (1926) de Churata y ponían de manifiesto la propuesta ultraorbicista del pintor y los intelectuales puneños.

Se debe apreciar que Sabogal recurrió al pasado preferentemente inca, mientras que Pantigoso escogió la contemporaneidad del campesino puneño y cuzqueño, en la que integró los elementos precolombinos. Las propuestas nacionales de ambos estuvieron asentadas en el pasado del Perú antiguo, aunque la diferencia radicaba en cómo veían la contemporaneidad de sus proyectos artísticos en torno al indio o mestizo: Sabogal recurría al mestizaje ejemplificado en los diseños de keros virreinales, así el pintor hacía hincapié en el proceso histórico que estaba en su origen al incorporar el período virreinal; para Pantigoso, lo indio visto desde lo precolombino no necesitaba del arte popular mestizo para entender que el indio actual mantenía la misma cosmovisión y planteamientos que sus antepasados. Por ello, presente y pasado estaban integrados en sus paneles, obviando el legado español en América.

X.5.-El Pabellón del Perú y el proyecto peruano mestizo de Manuel Piqueras Cotelí: del mestizaje al hispanismo criollo

El escultor español Manuel Piqueras Cotelí fue sin lugar a dudas el responsable del Pabellón y del discurso programático del que era manifestación. Quiso validar un proyecto que integrara la herencia española e indígena en el mestizaje, y para ello recurrió a varios elementos artísticos. En los elementos decorativos de la fachada

engarzó elementos tiahuanaco, como el dios de la portada del sol, con elementos chavín, superponiendo el escudo nacional. En la portada, el presente y el pasado se unían (Fig.200). El arquitecto ideó cuatro fachadas y se ha pensado que los elementos decorativos que las adornaban sólo eran precolombinos. Al analizar la fachada contrapuesta vemos el escudo de Lima en relieve como referente principal, junto a los escudos nobiliarios de la nobleza española en Lima: se trata de una delantera sumamente sobria con escasos elementos precolombinos, lo que la identifica como española.



Fig.200: Manuel Piqueras Cotoí, Portada principal del Pabellón Peruano en Sevilla, (1929), detalle.



Fig.201: Fachada posterior del Pabellón Peruano de Sevilla (1929), detalle.

El conjunto formado por las dos fachadas pétreas constituía una unidad dicotómica del mestizaje entre lo español, representado por Lima, y lo indio, visto por las dos culturas más destacadas de origen andino: Tiahuanaco y Chavín. Varios intelectuales del período intentaban establecer cuál de ellas era la más antigua (Yllia, 2011). Fue curioso que Lima estuviera presente a través de su escudo (Fig.201), pues simbólicamente aludía no sólo a una parte complementaria, sino a una realidad presente,

mientras que las culturas precolombinas de la fachada principal estaban enraizadas en un pasado glorioso, pero a fin de cuentas muerto.

Una narrativa histórica marcaba la lectura del conjunto en el circuito de ingreso: primero se verían las culturas precolombinas de las fachadas, se recorrerían las salas y se contemplaría su esplendor a través de los textiles Paracas y las cerámicas Nazca, Moche e Inca, además de apreciar la riqueza del Perú en su flora, fauna y recursos naturales. En la sala principal se podría ver el *Pizarro a caballo* de Hernández (Fig.202) y la escultura de la patria evidentemente mestiza estaría en las escaleras de acceso al segundo nivel. Por último, se dejaría claro que Lima, y sobre todo su aristocracia, sería la aglutinadora y vocera del destino del Perú a través de su propio discurso.



Fig.202: Sala Principal del Pabellón Peruano de Sevilla. Se puede ver el *Pizarro a caballo* de Hernández y la *Santa Rosa de Lima* de Murillo (*Mundial*, Lima, N°500, 18 I 1930).

Esta noción del mestizaje vista a través del prisma criollo fue parte del nacionalismo criollo que se desarrolló en el siglo XIX a través del Costumbrismo, que pretendía definir al Perú a través de Lima (Villegas, 2011:20). El artículo de *Mundial* rescató tal vez los puntos centrales del Pabellón: mencionó el *Pizarro a caballo* de Hernández, los frisos que expuso Sabogal y la decoración de muebles en estilo precolombino. Todos traslucían una correspondencia con la idea central de Piqueras: el mestizaje visto con ojos criollos y sobre todo limeños. Tanto Sabogal como Piqueras

habían expuesto la propuesta del mestizaje como un proyecto nacional que se había gestado en la Escuela de Bellas Artes de Lima. Se planteó *la visión conciliatoria de una historia entendida como continuidad armónica* (Wuffarden, 2003:48) sin incidir en las diferencias, pero aun así no dejaba de ser una mirada centralista que se implantaba desde Lima. En este sentido, la noción del mestizaje como proyecto artístico y político de la segunda década del siglo XX superó la dicotomía antagónica del hispanismo e indigenismo sin dejar de reconocer las herencias española e indígena como parte de la identidad nacional.



Fig.203: Manuel Piqueras Coto, *Alegoría de la Patria*, (c.1929), En: V.V.A.A. *Manuel Piqueras Coto (1885-1937)*. Arquitecto, escultor y urbanista entre España y Perú, s/p.



Fig.204: Zoila Sánchez Concha como modelo de la alegoría de la Patria, fotografía, (c.1926), En: V.V.A.A. *Manuel Piqueras Coto (1885-1937)*. Arquitecto, escultor y urbanista entre España y Perú, s/p.

Piqueras destacó la *Alegoría de la Patria* (Fig. 203), escultura para la que posó su esposa, Zoila Sánchez Concha (Fig.204). Esta imagen simbólica reunía varios elementos precolombinos de origen andino como motivos chavín y tiahuanaco. La escultura de la patria tenía unas alas de cóndor, y entre ellas aparecía la representación del sol tomada de la Puerta del Sol de Tiahuanaco. En las esquinas del pedestal de la figura había dos cabezas clavav chavín y en la parte posterior las carabelas que llevaron a Colón al Nuevo Mundo y una cruz donde se insertó el rostro de Cristo. Esta obra fue pensada como pareja de otra, por eso llamaba la atención la posición de las manos de la

imagen: el brazo derecho estaba levantado hacia arriba como si sostuviera algo y el brazo izquierdo hacia abajo con la palma de la mano hacia el suelo. El hueco del pedestal indica que se pensaba colocar otra imagen junto a la de la patria peruana.

El análisis de las fotografías de la esposa del escultor Zoila Sánchez Concha, modelo de la escultura, y los dibujos preparatorios del conjunto escultórico han dado algunas respuestas. En la fotografía sostenía en la mano derecha un báculo con el símbolo del sol. En el dibujo y en la moneda conmemorativa aparecía un racimo de una planta, aparentemente el olivo, símbolo de la paz. Pero la escultura que debía estar y que nunca estuvo, despertaba curiosidad: en el dibujo aparecía un soldado apoyado en una espada. Este personaje, que nunca llegó a realizarse, guarda similitudes con la imagen del conquistador español que estaba en uno de los nichos interiores del Pabellón de México. Pero, ¿quién era ese individuo vinculado con la patria peruana? Además, para hacer más evidente la propuesta del mestizaje, añadía en posición sedente a una ñusta y a un conquistador español. La alegoría de la patria mestiza era ante los ojos del escultor español una síntesis histórica y el significado de todo el Pabellón se resumía en una estatua hierática. En ella, el artista puso el motivo escalonado, símbolo del cielo y la tierra, el del pez, que representaba los abismos del mar, y otros emblemas hispanos o criollos, como los guerreros y Santa Rosa de Lima.

Al parecer, el soldado de apariencia española era el Inca Garcilaso de la Vega (Gómez Suárez de Figueroa): su representación como soldado remite a la biografía del personaje, que combatió junto a Juan de Austria en la represión de los moriscos en Granada. El Gobierno de Leguía en esos años estaba interesado en trasladar los restos del Inca, depositados en la Catedral de Córdoba, al Cuzco. Unas reformas en la catedral y la presunción de que pudieran resultar dañados los restos del famoso personaje eran la excusa perfecta para pedir su repatriación al Perú. Así se infiere de las cartas enviadas desde Madrid por el Ministro peruano Eduardo Leguía al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, un miembro de la Comisión de la Exposición de Sevilla, un señor

llamado Montero, y el propio Ministro de Relaciones Exteriores⁵³³. Aunque, como sugería el ministro, había que proceder con cautela frente a la posible negativa del Gobierno español a dar su autorización⁵³⁴. Por lo reseñado, el personaje histórico, considerado el primer mestizo peruano, estaba incluido dentro del imaginario peruano de la década de los años veinte.

Pero, ¿por qué el escultor abandonó su proyecto original, despojando al Pabellón de la figura de tan egregio personaje? Se tienen algunas hipótesis de trabajo: en primer lugar, la figura ambigua del personaje (un soldado con su espada) podría sugerir un discurso abiertamente hispanista y no mestizo, al vincular patria con conquista. No había suficientes datos para representarlo. Los personajes peruanos en los que descansaba la identidad peruana siempre habían sido ambiguos y Garcilaso no fue la excepción⁵³⁵. La imagen de un soldado español se oponía a la propuesta conciliatoria que proponía Piqueras Cotoquí acerca del mestizaje, que evitaba ver la unión de lo español con lo indio como fruto de la dominación o conquista. Se sugirió un pasado utópico remarcado por la rama de olivo como símbolo de la paz. Un motivo más práctico sería que al escultor y arquitecto le faltó tiempo y presupuesto para concluir su obra⁵³⁶.

⁵³³ El 5 de diciembre de 1926 se informó de la solicitud del traslado de los restos de Garcilaso de la Vega de la Catedral de Córdoba a la ciudad del Cuzco (Leguía, 1926ñ). La tumba donde se encuentran los restos del Inca podría sufrir daños por las obras de remodelación de la Catedral, como advirtió el presidente de la comisión encargada de la Exposición de Sevilla; por tanto, se pedía su traslado al Perú (Graña, 1926). Edmud Montera afirmó al año siguiente que no se tocaría la tumba de Garcilaso de la Vega de la Catedral de Córdoba (Montera, 1927). En 1929 Leguía informa de que, desde el 14 de octubre de 1926, se estaba solicitando al Gobierno español el traslado de los restos de Garcilaso de la Vega de Córdoba al Cuzco, pero los españoles no querían acceder a la petición (Leguía, 1929n).

⁵³⁴ En el libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre de 1929, Rada y Gamio, Ministro de Relaciones Exteriores, dice lo siguiente: *Octubre 10. Estimamos que resto Inca Garcilazo de la Vega deben ser trasladado Cuzco donde nació aquel con motivo exposición Sevilla podría ser fácil obtener gobierno español de permiso para que estos restos sean devueltos Perú. Sírvase Ud. hacer la gestión discretamente* (Rada y Gamio, 1929b:336).

⁵³⁵ La imprecisión de estos héroes históricos fue señalada en *Túpac Amaru como imagen histórica* (Lituma, 2008), y ya desde el siglo XIX, con *El habitante de las Cordilleras* de Francisco Laso, se representó la ambigüedad del rostro. Esto ha dado mucha tinta a los investigadores para comprender a quién buscó representar Laso: a un mestizo (Buntinx, 1993:9-92) o un indio dicotómico (Majluf, 1995).

⁵³⁶ Leguía refiere que, de acuerdo con lo dicho por Piqueras Cotoquí, la deuda del Pabellón del Perú en Sevilla ascendía a un 1 000 244 pesetas. El escultor informó que los acreedores amenazaban con emprender acciones judiciales. A fin de evitar el desprestigio, se pedía el envío de 200 000 pesetas del país para cancelar las deudas urgentes (Leguía, 1929o:347).

En todo caso, dejar el conjunto sin terminar puso de manifiesto para Piqueras Cotoquí que el proceso cultural todavía no estaba concluido y por tanto estaba incompleto, todavía había que evolucionar. En la entrevista que Piqueras Cotoquí le dio a Felipe Sassone se revelan a manera de manifiesto los objetivos del artista.

*Es como su obra, peruano y español (...) locuaz a veces, como un andaluz; a ratos desconfiado y tímido como un indio. Piqueras Cotoquí me habla de un arte prehistórico, preincaico, mejor antes de que el legendario Manco Capaz (sic) fundase la dinastía de los incas. Fueron culturas diversas, que tomaron el nombre de sus regiones, ya en la costa, ora en el llano, cuando en la montaña; se llamaban Nazca, Chanchan, Paracas y Tiahuanaco y Chavín son las más antiguas; el imperio de los Incas, al conseguir la unidad política, trata de fundir los diversos motivos, y nace el estilo indoperuano, luego viene España, y todo es español, y ya sólo se trata de culturas superpuestas. El indio desaparece; pero, por influencia del medio, por la mano de obra- el obrero indígena deforma sin querer lo español- nace el mestizaje, y los españoles aprovechan la disposición arquitectural del indio peruano. En plena colonia crece un arte español, nacido allí, y es el criollismo, el colonial, y ya en la república- odioso siglo XIX hay un influencia europea, una imitación sin orden, ni concierto, ni gusto, que lo arruina y lo confunde todo. (...) Esto, que yo intenté en la fachada de la Escuela de Bellas Artes de Lima! Esto que un escritor de allá bautizó con el nombre de neoperuano. Yo he sentado una teoría que quisiese que formara escuela. Estudiando la raza nueva, **aún en formación**, se percibe las influencias españolas e indias, y, al cruzarse, los estilos español y aborigen deben considerarse como dos seres animados, de los cuales puede nacer uno nuevo. Es sólo un intento, no juguemos. Viendo una casa española en Arequipa la segunda ciudad del Perú- cuya construcción data del siglo XVII, percibí algunos ritmos en la ornamentación de arte aborigen, y he creído que éste debe entrar francamente en la construcción, sin que quiera decir que deba copiarse nada, ni español, ni incaico; pero sí el espíritu de ambos estilos, acoplando sus características para que den movimiento a la obra arquitectónica (Sassone, 1929a:3-4⁵³⁷).*

Según este manifiesto, era necesario entender una realidad artística que era miles de años anterior a la época inca, ya que hasta ese entonces la realidad incaica oscurecía la mirada de otras culturas mucho más antiguas. De ahí el protagonismo de los mantos paracas. Entender la larga tradición cultural del Perú a través de su arte lo hacía un pueblo civilizado que no tenía nada que envidiar a los demás pueblos civilizados de Europa. Por otra parte, también se debe analizar el proceso del mestizaje a través de la arquitectura de Arequipa, muchas veces debatido por los intelectuales argentinos Ángel Guido y Ricardo Rojas como señal de la mezcla. Y por último se debe entender que los indios fueron los creadores del arte mestizo, como variación del europeo, al no

⁵³⁷ Este texto fue reproducido por Manuel Solari Swayne en *El Comercio* de Lima en 1939 (Ver Solari Swayne, 1939:3).

supeditarse a la norma occidental. La apuesta por este arte nació en la Escuela de Bellas Artes de Lima, aunque en arquitectura el proceso se truncó por la caída del régimen de Leguía en los años treinta.

Sin embargo, el proyecto arquitectónico de Piqueras tuvo continuidad con la fundación del Instituto de Arte Peruano (1931) de José Sabogal y sus discípulos, donde el protagonismo mestizo descansó en el arte popular peruano (Villegas, 2008). El Instituto mostró el proyecto en el Pabellón Peruano de la Exposición Universal de París (1937). En esta ocasión el proceso cultural peruano tuvo como protagonista al arte popular, a diferencia de lo que había ocurrido en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), donde se resaltó el arte precolombino y la arquitectura mestiza. Esta mirada a las artes peruanas se había gestado en los veinte y continuó hasta 1956, el año de la muerte del pintor de Cajamarca. Resulta interesante que la explicación del Pabellón publicada en la *Revista Nacional* sea igual a la realizada por Piqueras Cotoquí ocho años antes, ya que seguía incidiendo en que el arte mestizo aún se encontraba en formación y casi todo el planteamiento era idéntico al de Piqueras Cotoquí.

El Perú tiene una doble herencia artística. Las antiguas culturas aborígenes dejaron testimonios muy valiosos en arquitectura, textilería, cerámica, metalistería. Los conquistadores españoles, poseionados de la tierra, trasplantaron junto con los productos de la economía nuevos para América, como el trigo y la vid, las artes pictórica, escultórica y arquitectónica de los siglos renacentistas. Las dos inspiraciones confluyeron, ésta ostensiblemente bajo la dirección de los maestros peninsulares, aquella en forma subconsciente como réplica obstinada y profunda. El resultado fue una nueva creación artística que se puede comprobar en la mayoría de las obras salidas de manos indias y mestizas: templos de Puno, Arequipa y Cuzco, alfombras y tapices, vasos de madera, mates, platería, cerámica pucareña, etc.

En el siglo XVIII se produce un renacimiento indio que puede seguirse en todo su proceso, principalmente en el tejido. El ritmo del arte precolombino inunda toda la producción y se mueven conforme a él, inclusive los motivos extraños, todas las formas. En lo político, los levantamientos de Tampu Ajsu y Tupaj Amaru revelan el nuevo espíritu. Tan interesante gestación anuncia, es el preludio de la independencia; más, producida ésta, lejos de vencer la tendencia indianista, se desvía la marcha y un rumbo distinto es impreso por los mestizos y criollos que dirigen las campañas militares. Una nueva importación de elementos culturales: (ideologías y lenguaje, oratoria, arte) determina la persistencia del primitivo duelo entre las dos herencias. La indígena se reduce al arte popular en tanto que la española renueva sus aportes, tomándolos de otras fuentes europeas. Transcurre así un siglo. En los últimos veinte años una corriente que crece día a día toma otra vez el patrimonio aborígen para depurarlo e incrementarlo con amor y afanoso empeño. Arqueólogos, pintores, escultores y literatos

forman hoy, en el Perú, legión numerosa orientada en ese sentido. Su obra no tiene exclusivo carácter nacional, es americana. Mejicanos en el norte y peruanos en el sur aspiran a la creación de una nueva cultura, cuyas raíces es preciso buscar en la prehistoria de mayas y de Inkas. En esta muestra de arte peruano puede seguirse todo el proceso señalado (“El Museo Nacional...”, 1937: 188-189).

Francisco Graña dijo sobre Piqueras Cotoquí y el Pabellón: *Proyecto y ejecución de Manuel Piqueras Cotoquí, ha puesto en ello, toda su alma y ha conseguido vaciar en la piedra, nuestra fisonomía espiritual. Su estilo es neoperuano o sea una fusión de las dos raíces arquitectónicas: la precolombina y la barroca importada por los españoles* (“El éxito del Perú...”, 1930). Según la escritora peruana Angélica Palma, el escultor español, durante su larga estancia en el Perú, había podido entender la compleja carga racial del país y armonizar lo que denominó elementos contradictorios en este bello edificio. La escritora puntualizaba que no se trataba de resucitar el pasado, ni la rigidez aborigen o el barroquismo criollo, sino que *el Pabellón del Perú realiza la afortunada fusión de elementos atávicos dentro de las tendencias del gusto moderno* (Palma, 1929).

Tanto la propuesta de Piqueras como la de Sabogal traslucen un proyecto conciliatorio para el país en un período donde se buscaba, eso sí, desde Lima, incorporar al indio. Es una respuesta a una época turbulenta en la que las revueltas indígenas quisieron restablecer los tiempos incaicos y expulsar al explotador español y al mestizo cómplice, parafraseando a Valcárcel⁵³⁸. En ese sentido sí se puede entender la dicotomía entre la costa y la sierra, frecuente en los escritores de vanguardia andinos⁵³⁹. Siguiendo a Pablo Macera, durante el siglo XVIII, la independencia peruana derivó en el desarrollo de dos tipos de movimientos nacionales, uno criollo, urbano y occidental, y otro indio y mesiánico. El último se frustró.

⁵³⁸ En 1913 y entre 1915 y 1917, el altiplano fue escenario del segundo movimiento milenarista, al mando del cual estuvo el sargento mayor de caballería Teodomiro Gutiérrez Cuevas, conocido como Rumi-Maqui (mano de piedra), que quería restaurar el Tahuantinsuyo. Entre 1920 y 1921, el altiplano estuvo convulsionado por las demandas de los ayllus de la región, que terminaron con la gran sublevación de Huancané en marzo de 1922. En Cuzco, el movimiento indígena se inicia en 1921 con el levantamiento de los pastores de Tocroyoc (Espinar), dirigidos por el ganadero Domingo Huerca, y la sublevación de los colonos de la hacienda de Lauramarca en 1922, liderados por Miguel Quispe, llamado *El Inca del Tahuantinsuyo*. En Arequipa el *Movimiento Pro-Tahuantinsuyo*, dirigido por Venancio Mamani Valdez, logró la elección de autoridades propias y la interrupción del pago de impuestos prediales e industriales entre 1921 y 1923. En Ayacucho en 1922 dos mil indios asaltaron la hacienda Patibamba y en 1923 Paulino Romero se proclamó *Presidente de la república incaica* (López Lenci, 1999:122-126).

⁵³⁹ López Lenci ha tratado el tercer capítulo de su libro a los vanguardistas andinos y sus propuestas (López Lenci, 1999:113-167).

Esto plantea además un problema básico el cual no es sólo de si puede hablar de un Perú en 1821-1824, sino todavía más: si aun hoy día es posible hablar de un Perú. Yo a veces he dicho, con exageración que la palabra Perú es un abuso de lenguaje; que el Perú no existe como nación; que para pensar el Perú hay que pensar mucho en entidades multinacionales como por ejemplo en Imperio austrohúngaro; y que en realidad, a mediados del siglo XVIII como aún hoy día, subsistían diversos grupos étnicos, cada uno de los cuales tenía una tradición histórica propia y un modo de organizarla diferente (...) Creo que hay que reivindicar aquí los trabajos de dos hombres, un norteamericano y un cuzqueño, John Rowe y Horacio Villanueva, que han sido los primeros en indicar que en el siglo XVIII existían en realidad dos movimientos nacionales en marcha. Un movimiento nacional de reivindicación criolla y un movimiento nacional de reivindicación indígena. El primero tenía una base urbana, una ideología occidental. El otro era netamente rural y era de tipo mesiánico. La diferencia entre ambos es radical, es abismal (...) En cambio entre cada uno de los movimientos portuarios, el de Buenos Aires, de Nueva Granada y el de Lima, podía haber si algunas coincidencias de intereses. Y lo que en definitiva triunfó fue el movimiento urbano de ideología occidental. No es una casualidad que no sólo Riva Agüero, sino el propio Vizcardo y Guzmán casi excluyan a los indios- porque, ¿a quiénes se dirige Vizcardo y Guzmán? A los españoles americanos. Con excepción de una crítica del régimen colonial contra los indígenas, toda la carta de Vizcardo y Guzmán no es, en buena cuenta, sino la reivindicación tardía de lo que hubiera podido escribir Gonzalo Pizarro en el siglo XVI: la reivindicación por los conquistadores y sus hijos del derecho de gobernar aquello que ellos o sus padres habían ganado (Macera, 1971:15).

X.6.-El hispanismo del Pabellón Peruano

La Exposición Ibero-Americana de Sevilla ha de contribuir poderosamente a la realización de anhelos nobles e ideales de pueblos unidos por vínculos de religión, raza e idioma.

Rey Alfonso XIII (“Una carta del Rey...”, 1930).

Con esas mismas palabras la revista limeña *Variedades* reseñó la Exposición Iberoamericana de Sevilla⁵⁴⁰, y también con ellas respondió el presidente Leguía ante los miembros de la cámara de comercio española en Lima cuando estos fueron a felicitarlo por la participación del Perú en Sevilla. Aunque esta vez estos vínculos no fueron suficientes para el presidente peruano: su respuesta mostró a un Leguía no sólo hispanista, sino más bien hispanófilo.

⁵⁴⁰ *Aparte del acercamiento espiritual con la gran nación española a la que nos ligan los más estrechos vínculos, como son los que derivan de la sangre, del idioma, de la religión, esto es de factores sustantivos en la vida de los pueblos (“El Perú en la exposición...”, 1929).*

*Hasta hace algunos años se habría hecho gala de un hispanoamericanismo meramente declamatorio sin ambiente en el plaza pública, que es donde palpita el verdadero pueblo, de poco servían la eternidad, el idioma y la **unidad de la raza**, cuando el ejemplo de muchos países, diversos en su lenguaje y en su tradición, nos estaban probando que existen otras fuerzas para hacer más estrecha la unión entre las naciones. Mi gobierno sintiendo la necesidad de mantener vivos los vínculos históricos, se ha preocupado en haceros cada vez más sólidos y fructíferos. En este afán de acercamiento á la **Patria Mayor**, ha hecho que se afirme en la conciencia de todos los peruanos, la idea de que los generales españoles, al entregar sus espadas, pusieron con ellas sobre el campo glorioso de Ayacucho la rúbrica de una paz perpetua y de una alianza espiritual indestructible.*

Por eso, el Pabellón que el Perú ha erigido en Sevilla está expresando en su fisonomía el símbolo de nuestra unión. En la piedra, como en el corazón y en la sangre, se enlazan dos civilizaciones, igualmente grandes por su pujanza y su originalidad y es, sobre todo, ese edificio, el testimonio de que el Perú quiere demostrar perennemente en España que las virtudes que heredó de ella las ha multiplicado en todos los órdenes de la vida para hacerse digno de su noble alcurnia (“Homenaje...”, 1929).

Leguía quiso demostrar la importancia de las culturas española e indígena y su fructífera unión en la *patria nueva*. La separación entre ellas no se debía a la independencia política de la metrópoli, sino que los criollos, descendientes de españoles y culturalmente dependientes de ellos, construyeron un nacionalismo bicéfalo donde convivían dos patrias: una menor (el Perú), pero sobretodo una mayor (España). Literalmente, ocuparon el papel del español en América. Al ser el grupo que tenía el poder, excluyeron al indio, al negro y a sus castas (Villegas, 2011:10) y se apropiaron del imaginario incaista (Méndez, 2000:19). Al referirse a España como *Patria Mayor* se ponía de evidencia uno de los principales problemas del nacionalismo criollo peruano. Por ello, no resultan extrañas las palabras de Rafael Larco Herrera sobre su visita al Pabellón:

(Sevilla) Por los tesoros de toda índole que encierra, por su espíritu y sus costumbres, afines a los nuestros, ejerce y ejercerá siempre poderosa seducción en nosotros, que no en vano sentimos rebullir en las venas la misma sangre heroica de los lejanos abuelos conquistadores (Larco Herrera, 1929).

El Pabellón había sido concebido como un guión narrativo histórico asentado en lo precolombino (pasado), en las riquezas naturales del Perú y en las obras actuales de la *patria nueva* de Leguía (presente). Dentro de ese proceso histórico, la presencia de lo español era fundamental ya que determinaba el rumbo del Perú, y no fue casual que la

fachada posterior se rematara con el escudo de Lima, superpuesto al escudo de Cuzco. Esta fachada representó el poder criollo político de Lima como centro del Perú. Pablo Macera respondía porque en el Perú no hubo una revolución social durante la independencia política de España. Al grupo criollo lo calificó como un grupo portuario, un verdadero enclave occidental.

¿Por qué no se produjo una revolución social? Porque, por desgracia, los grupos sociales promotores de la independencia pueden ser designados por el nombre de grupos portuarios. Son verdaderos enclaves occidentales en un continente al cual quieren conocer, con el cual quieren identificarse; pero con el cual no consiguen identificarse. Y ellos juegan durante todo el siglo XIX con respecto a Inglaterra y Francia el mismo rol de agentes intermediarios que habían jugado durante los tres siglos anteriores con respecto de España. Son los canales de comunicación y, por consiguiente, los canales de dependencia entre el país y los centros dominantes. Es indudable que toda esa ideología revolucionaria criolla, hablada y escrita en castellano, no tenía ninguna opción de ser comunicada a una masa de analfabetos que no hablaba castellano (Macera, 1971:14).

Por esta razón, el episodio de la conquista era vital ya que sin él no podía entenderse la hegemonía criolla de Lima en el Perú. Tampoco fue raro que en la fachada principal apareciera a la izquierda el escudo nobiliario de Manco Capac coronado por dos felinos y un casco indígena. En el cuartel superior derecho colocaron la llama, y en el inferior izquierdo el felino y una construcción incaica. En el centro se podía ver una mazorca de maíz. El escudo estaba bordeado por la inscripción *Manco-Capac. Tahuantinsuyo*, que aludía a las palabras de Garcilaso, que lo consideraba fundador del Imperio Incaico. El otro escudo estaba dedicado a Pizarro y Carlos V, durante cuyo reinado el imperio fue conquistado por los españoles, con la siguiente inscripción *Karoli Cesaris Auspicio et labore ingenio ac impensa ducis Picarro inventa et pacata* (originalmente era el escudo de Francisco Pizarro, ahora es el escudo de la provincia peruana de Tumbes).

Además, para enfatizar la conquista se remató con la figura de un guerrero español alzando su espada. Estaba claro que, a pesar de que los ornamentos precolombinos eran mayoritarios, los vinculados a la conquista establecían el sentido narrativo del Pabellón y ahí radicaba la importancia de establecer un pasado precolombino glorioso, pero derrotado, y una conquista hispánica que regiría, desde

entonces, el destino del Perú. También en la fachada principal, a ambos lados de la portada, se ubicaron cabezas de indígenas sostenidas por cadenas como referencia a la esclavitud a la que fueron sometidos por los españoles. Graciani ha mencionado que en los falsos arcos de la planta baja del Pabellón aparecían levemente indicados, entre las representaciones del felino, el puma de nariz anular y el signo escalonado (Graciani, 2010:227).



Fig.205: Daniel Hernández, *Pizarro a caballo* (1929), óleo sobre tela, 2,22 x 1,95cm, Lima, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

Había que narrar la conquista española para legitimar a sus herederos; así, Francisco Pizarro, personaje de la conquista, cobró actualidad⁵⁴¹. La sala Pizarro estaba presidida por el retrato ecuestre del conquistador a caballo en señal de victoria pintado

⁵⁴¹ El carácter fundacional de la figura de Francisco Pizarro vinculada con el Inca Garcilaso de la Vega se pudo comprobar seis años después con la propuesta del cónsul español Antonio Pinilla Rambaud. El 3 de abril de 1935 planteó el obsequio de España a Lima por su aniversario de una placa realizada por el escultor Manuel Piqueras Coto. Esta se colocaría en la estatua ecuestre de Pizarro y representaría la fusión de ambos pueblos a través del ilustre mestizo; al respecto dijo: *El genio creador de España está simbolizado por un niño alado tocado por casco guerrero que representa el impulso espiritual y conquistador de nuestra raza (...) la raza autóctona peruana, simbolizada por una niña grave y maciza en actitud estática, receptiva del ímpetu fundador de España en cuya fusión nace el Perú contemporáneo.* El fondo representa a las olas del mar, el camino por el que España encontró a América. Aparecen amaros (serpientes) y pumas, animales totémicos del arte incaico. Y dos escudos, el del Cuzco, solar de la raza indígena, y el de España, la nación colonizadora, sobre el que Piqueras Coto coloca una rosa evocando la labor evangelizadora española y a la Santa de Lima. El retrato de Garcilazo ocupa un lugar preeminente flanqueado por un pergamino con dos fechas: 1539 año de su nacimiento y 1935 y una leyenda: *A Garcilaso Inca de la Vega, hijo de ñusta y de conquistador pujante brote de la unión de dos razas. Los españoles del Perú en el monumento a Pizarro este homenaje con fervor dedican* (Martínez Rianza, 2008:143).

por Daniel Hernández (Fig.205), y a los lados estaban los retratos del Rey de España Alfonso XIII y del presidente del Perú Augusto B. Leguía.

Esta obra había nacido para el gran comedor del Palacio de Gobierno diseñado en estilo neocolonial, proyecto ejecutado por Claudio Sahut. Incluso los muebles y los adornos estaban inspirados en este estilo. El cuadro se encontraba sobre una chimenea y, además de un comedor anexo, había un patio sevillano. Se inauguró el 6 de agosto de 1927 con un banquete ofrecido por Leguía al cuerpo diplomático (“El nuevo comedor...”, 1927).

La versión encomendada para el Pabellón Peruano tuvo mayores dimensiones, pero se trataba de una reproducción literal⁵⁴². La figura de Pizarro tendría un desarrollo significativo desde mediados del siglo XIX, ya que su revaloración coincidió con la formación del imaginario criollo que construyó el Estado nacional peruano. *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero sería quizá el ejemplo más significativo: como dijo Miró Quesada, la muerte del Inca asociada al conquistador que custodia el cadáver era una alusión a quiénes iban a detentar el poder desde entonces y quiénes terminaban su reinado (Miró Quesada, 2011:49). Más de cincuenta años después que se pintara *Los funerales de Atahualpa*, resultaron muy sugerentes las palabras del periodista peruano Sassone sobre su visita al Pabellón; emocionado, dijo:

He sentido latir el corazón de mis abuelos maternos y cantar en el mío el alma de mi raza. Se imagina ver el episodio de Atahualpa capitulando ante Pizarro pidiendo el bautismo- ¡Soy español y me llamo Juan! Piensa escuchar la música india, el llanto de 700 concubinas del inca, ¡Y luego el agrio clarinear triunfante de las trompetas españolas! (Sassone, 1929a).

⁵⁴² La versión presentada al Pabellón de Sevilla del *Pizarro a caballo* se conserva en la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. El comedor neocolonial con el tiempo recibió el nombre de Salón Pizarro y tendría ese nombre hasta que en los años setenta, durante el gobierno militar de Velasco, se cambió a Salón Túpac Amaru, y se reemplazó el cuadro de Pizarro de Hernández por una imagen utópica del precursor de la independencia (Lituma, 2008). La primera versión del cuadro se encuentra actualmente en el Palacio de Gobierno, pero no en su emplazamiento original.

Sassone sintetizó de alguna manera *Los funerales de Atahualpa* y con su evocación sugirió el término del Imperio Incaico, el triunfo de los españoles y la conexión directa que existía entre los criollos actuales y sus antepasados conquistadores. Esta evocación legitimaba un discurso que se había formado a mediados del siglo XIX y que estuvo presente en la muestra del 29 que defendía una identidad bastarda, anulando el componente precolombino e indio en favor del español/criollo en un Perú blanco sin indios o, mejor dicho, tolerados como una gloria pasada, pero al fin de cuentas muerta. La pintura de Luis Montero fue un cuadro fundacional del imaginario criollo republicano. Su imagen gozó de gran fama durante los años posteriores, fue impresa en billetes e incautada como trofeo por los chilenos en la Guerra del Pacífico. Incluso la imagen de la pintura llegó a ser burilada en una versión sobre un mate en el siglo XX por el artista popular Mariano Inés Flores (Majluf, 2011:162).

Durante el siglo XIX la imagen de Pizarro se retomó con la escena trágica de su muerte en *La muerte de Pizarro* de Manuel Ramírez Ibáñez (1877)⁵⁴³. Carlos Reyero ha mencionado como fuente literaria de este cuadro *Vida de los españoles célebres* de Manuel José Quintana (Reyero, 1999:230); sin embargo, este libro no es la fuente que siguió el pintor ya que, aunque el texto narra la muerte del conquistador peruano⁵⁴⁴, no incide en el detalle, presente en la pintura, donde Pizarro hizo una cruz con las gotas de su sangre. Esto se menciona en el libro de William H. Prescott *History of the Conquest of Peru* (1847).

⁵⁴³ La pintura apareció en la Exposición Nacional de 1878, fue premiada con la medalla de tercera clase, pero se le criticó su dependencia con *Asesinato del conde de Guisa* de Paul Delaroche. Esta misma crítica la recibió en la Exposición Universal de París, donde se presentó la pintura (Reyero, 1987:325).

⁵⁴⁴ *Al fin, Juan de Rada, dando un empeñon á su compañero Narvaéz, que estaba delantero, le echó encima de Pizarro para que él y los suyos, embarazados en herirle, no estorbasen tanto la entrada á los demás. Así pudieron ganar la puerta, y ya entonces la suerte del combate no podía permanecer incierta mucho tiempo. Cayó muerto Martínez de Alcántara; muertos fueron también los dos pajes y derribado en tierra gravemente herido Don Gomez. El Marques aún solo y teniendo que hacer rostro á todas partes, pudo defenderse algunos momentos más; pero desangrado, fatigado y sin aliento, apenas podía ya revolver la espada, y una grande herida que recibió en la garganta le hizo en fin venir al suelo. Respiraba aún y pedía confesion, cuando uno de ellos, que á la sazón tenia una alcarraza de agua en manos, le dio con ella fuertemente en la cabeza, y á la violencia de aquel golpe inhonesto acabó de rendir el alma el conquistador del Perú (Quintana, 1852:366).*

“Why are we so long about it? Down with the tyrant!” and taking one of his companions, Narvaez, in his arms, he thrust him against the Marquess. Pizarro, instantly grappling with his opponent, ran him through with his sword. But at that moment he received a wound in the throat, and reeling, he sank on the floor, while the swords of Rada and several of the conspirators were plunged into his body. “Jesu!” exclaimed the dying man, and, tracing across with his finger on the bloody floor, he bent down his head to kiss it, when a stroke, more friendly than the rest, put an end to his existence (Prescott, 1847:167-168).

Fue la versión en español de Prescott (1848)⁵⁴⁵ o la de Sebastián Lorente en *Historia de la conquista del Perú* (1861)⁵⁴⁶ las que tomó el pintor Ramírez Ibáñez para inaugurar este tipo de iconografía. Luego seguirían a esta representación los españoles Ramón Muñiz, con *El asesinato de Pizarro* (1885)⁵⁴⁷, y José Pérez Laguna, con *Pizarro muerto por sus compañeros* (1887), y el argentino Graciano Mendilaharsu, que expuso *La muerte de Pizarro* en el Salón francés de 1886. Carlos Reyero añade otros temas vinculados con el conquistador, realizados por pintores españoles; nos referimos a *Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro* (1881) y *Francisco Pizarro excita a sus compañeros a emprender la conquista del Perú* (1882) de Ángel Lizcano, y *El emperador Carlos V da el título de gobernador del Perú a Francisco Pizarro* de Vicente Campesino, exhibido en la Exposición Nacional de 1890 (Reyero, 1987:324).

⁵⁴⁵ «¡Qué tardanza es esta! ¡Acabemos con el tirano!» Y cogiendo en brazos a uno de sus compañeros llamado Narvaez, le arrojó contra el marqués. Pizarro en el mismo instante se agarró con él y le atravesó con su espada; pero en aquel momento recibió una herida en la garganta, titubeó y cayó al suelo mientras Rada y los demás conspiradores le hundían sus espadas en el cuerpo. «¡Jesús!» exclamó el moribundo, y trazando con el dedo una cruz en el sangriento suelo inclinó la cabeza para besarla. Entonces un golpe mas benigno que los demás puso fin á su existencia (Prescott, 1848:162).

⁵⁴⁶ Lorente había realizado una mezcla de Quintana y Prescott en su versión sobre la muerte de Pizarro: *Pizarro se parapeta en la puerta de su cámara, terciada la capa al brazo, la espada en mano y sin haber tenido tiempo de ajustársela coraza. — « ¿Qué desvergüenza es esta? exclama con el brio de sus mejores años ¿cómo? ¿habéis venido á matarme en mi propia casa? ¡ á ellos, hermano, que traidores son!» — Con la pujanza que aterró á los salvajes de Punta-Quemada, hace caer á dos asesinos bajo los filos de su espada. Los demás penetran en la cámara, por que les grita Juan de Rada «¿qué tardanza es esta? ¡ea! ¡acabemos con el tirano! » Y de un empujón arroja hacia la puerta á su compañero Narvaez, que era de los mejor armados. Es muerto Martín de Alcántara, mueren también los dos pajes y cae gravemente herido D. Gómez. Pizarro, solo, acosado por todas partes y pudiendo apenas sostener la espada en su fatigada mano, recibe entre otras una herida mortal en la garganta; cae clamando ¡Jesús! con voz moribunda; hace con el dedo una cruz en el ensangrentado suelo; bésala y en la inclinada cabeza le dan con una jarra llena de agua un recio golpe que le despena (Lorente, 1861:448-449).*

⁵⁴⁷ Esta pintura mereció ser publicada como suplemento artístico a todo color y en dos carillas en *Varietades*, con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia peruana (“Suplemento Artístico...”, 1921). Dos años después, Edgardo Rebagliati escribió un artículo sobre la pintura que fue publicado en *Mundial* a una semana de conmemorarse el Centenario de la Batalla de Ayacucho. Su propietario era el español Miguel Garreta (Rebagliati, 1924b).

Pero los pintores extranjeros y los peruanos asumieron al personaje de diferente manera. Los primeros incidieron en la muerte del conquistador, pero los segundos nunca se atrevieron a mostrarlo difunto. El tema de la muerte del fundador de Lima también fue tratado por Teófilo Castillo a principios del XX, en *La muerte de Pizarro* (1904), aunque prefirió otro momento de la historia del personaje: en lugar de situarlo yacente en el suelo, lo representó preparado para el combate, esperando a que entraran los almagristas. Se sabe que después de este momento recibió una estocada en el cuello y murió, pero fue un hecho ajeno al imaginario criollo peruano y por tanto omitido entre sus pintores. Otro peruano que representó a Pizarro fue Juan Oswaldo Lepiani durante su período de estudios en Italia. En *Los Trece de la Isla del Gallo* (1903) pintó el famoso episodio en el que el grupo español tenía que decidir si regresaban a Panamá o seguían la exploración del sur en la búsqueda de las riquezas que prometía un imperio que comía en platos de oro. El tema histórico heroico formaba parte de la mirada criolla y giraba en torno al conquistador, que era indigno de ser representado agonizante.

Los pintores extranjeros sí escogieron verlo así. Cuatro años antes, en el *Ateneo de Lima*, se premió el ensayo histórico *Los de la Isla del Gallo* de Carlos Alberto Romero (Romero, 1899:385-454), que narraba esta gesta. Los miembros del jurado que premiaron este ensayo fueron: Ricardo Palma, Manuel M. Salazar, y Pablo Patrón (“Informe...”, 1899:381-383). En la primera década del siglo XX, Teófilo Castillo retomó la imagen de Pizarro en un retrato donde aparecía de dos tercios, casi de perfil, y en actitud orgullosa, con armadura y casco⁵⁴⁸. Además el mismo artista pintó con un sentido alegórico la *Higuera de Pizarro*, la única planta sembrada por el conquistador según la tradición. Este elemento histórico unía el pasado con el presente y por ello, como símbolo, era significativo rescatarlo del olvido y darle importancia⁵⁴⁹.

El pintor Carlos Baca Flor, a finales del siglo XIX, se interesó por pintar episodios de la historia peruana; llamó su atención el rescate de Atahualpa en Cajamarca. Sólo ha quedado el boceto y parte de lo que debió ser un conjunto

⁵⁴⁸ Apareció en *Ilustración Peruana* como portada: *Francisco Pizarro fundador de Lima* (“Portada...”, 1912).

⁵⁴⁹ Esta obra mereció aparecer en portada en la revista *Ilustración Peruana* en 1912 (“Portada: La Higuera...”, 1912).

escultórico donde aparecían dos conquistadores, uno de ellos podría ser Pizarro⁵⁵⁰, lo que demuestra que el proyecto también quiso ser llevado a la escultura en estilo modernista. Además, dejó un *Retrato de Pizarro* (1898) de características simbolistas y con el rostro del personaje casi desdibujado.

Una excepción, que ya antes hemos mencionado, a la representación habitual del marqués entre extranjeros y peruanos fue el *Retrato de Pizarro* realizado por el español Vila y Prades⁵⁵¹, por encargo de la Municipalidad de Lima para conmemorar la fundación de esta ciudad. El español, a diferencia de sus compatriotas, pintó un retrato inserto en la tradición virreinal, con elementos notoriamente identificables con esta tipología como el cortinaje, el escudo nobiliario, los muebles y las sillas que acompañaban al personaje, retratado de cuerpo entero. Da la impresión de que, al ser un retrato conmemorativo, el pintor tuvo que aceptar los requerimientos de quienes pagarían el cuadro. Se trataba de inventarse una tradición en la que la imagen del conquistador, antes ausente, servía para legitimar una propuesta conservadora, por este motivo había que darle un aspecto antiguo a la pintura. Este retrato, pintado en los años veinte, guardaba relación con el *Pizarro a caballo* de Hernández. Pizarro había resucitado y esta vez, gracias a los criollos peruanos, parecía que quería quedarse.

Hasta el momento se ha mencionado la prevalencia del proyecto mestizo de Piqueras y el protagonismo del arte precolombino, vistos a través del filtro costumbrista criollo que tenía a Lima como aglutinante de lo peruano, pero aún ha sido poco estudiado un aspecto vinculado con la herencia española. Según el pintor Enrique Barreda, la obra de Piqueras Cotoí era un edificio español con elementos decorativos precolombinos⁵⁵². La crítica podía ser aceptada, ya que era una descripción fiel de la estructura del edificio, ideado con un patio claustal, balcones cerrados con celosías, y

⁵⁵⁰ Las piezas escultóricas de los conquistadores se conservan en el Museu de Terrassa. Agradezco a su director Domènec Ferran i Gómez, las facilidades otorgadas para la realización de esta investigación.

⁵⁵¹ De acuerdo con la hija del pintor, el *Retrato de Pizarro* tuvo como modelo a un hombre, que vendía bigotes postizos, que el pintor encontró en la verbena de San Antonio (Vila Artal, 1974).

⁵⁵² Barreda dijo sobre el Pabellón Peruano lo siguiente: *Piqueras fue el autor del Pabellón Peruano en Sevilla. Dicen que allí supo maridar el arte incaico y el arte español, y desgraciadamente no estoy de acuerdo con esa opinión. Fue una contrucción muy hábil, (...) pero española, con detalles de ornamentación indigenista* (Citado en García Bryce, 2003:130).

fachada de entrada barroca. Los elementos precolombinos (nazca, paracas, tiahuanaco, chimú, moche, chavín e inca) estaban presentes como elementos decorativos en la estructura general del edificio. Se podía ver en la fachada, en los diseños de las paredes del exterior, en los frisos de los dinteles de los salones de exhibición, en los capiteles del claustro interior, en los pisos de cerámica y en los muebles.

Una de las artistas peruanas que participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla fue Isabel Morales Macedo, alumna de Daniel Hernández en la Escuela de Bellas Artes de Lima. La pintora estaba en España para continuar sus estudios en la Academia de San Fernando de Madrid y para esos años ya estaba instalada en la península con su familia e hijos. Todo indica que la pintora participó en el Pabellón gracias a su amistad con Hernández, donde presentó *La gitana* (Fig.206) que mereció una segunda medalla. La obra de Morales Macedo perteneció a la corriente hispanista, que estaba presente tanto en su ejecución como en la temática escogida. No sólo utilizó el tema de las gitanas, frecuente en el imaginario romántico español que escogía a Andalucía y sus tipos como representativos de lo español, sino que la técnica utilizada seguía el naturalismo realista de Velázquez y Ribera. La gitana era una modelo que posaba para las clases de pintura de Manuel Benedito, como se aprecia en una fotografía en la que aparece junto al maestro y sus alumnos hacia 1923.

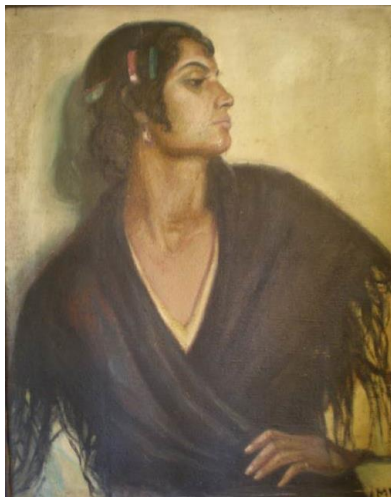


Fig. 206: Isabel Morales Macedo, *La gitana* (c.1923-1924), óleo sobre lienzo, col. part.

A modo de conclusión, podemos decir que el Pabellón sintetizó todas las propuestas generadas por los artistas más destacados de la década de los años veinte, aunque el gran ausente fue Carlos Quizpez Asín. La mirada abiertamente *indianista* representada por Domingo Pantigoso se encontró con sus antípodas hispanistas en las obras presentadas por Daniel Hernández e Isabel Morales Macedo; mientras que la fusión mestiza del indio y el español se pudo ver con Piqueras Cotolí y Sabogal. El escultor español ganó el gran premio del jurado superior de recompensas por el Pabellón Peruano.

La propuesta mestiza de Sabogal, asentada en el arte popular, y la de Piqueras Cotolí, que retomaba la arquitectura del sur andino, fueron interpretadas desde la visión que se tenía en Lima. El grupo criollo, a través del Pabellón Peruano, se apropió de las retóricas precolombina, mestiza e indianista encumbrando a Lima como centro del país. Nunca antes el arte español y el peruano habían estado tan cerca al contar no sólo con la participación de escultores españoles, sino también de artistas peruanos en el intento de representar la memoria de un país con múltiples identidades, muchas veces contrapuestas. El Pabellón aún ahora representa al Perú.

CONCLUSIONES

La vinculación entre el arte español y el peruano se manifestó de forma temprana en la obra del pintor piurano Ignacio Merino: aunque se había formado en Francia, en su segundo periodo (1857-1877) pintó temas relacionados con la cultura española. Este contacto inicial con la pintura hispánica se manifestó a un nivel temático más que técnico, como se aprecia en sus cuadros sobre Cristóbal Colón o en sus interiores inspirados en la pintura española del siglo XVII. Llevó a cabo todo un ciclo sobre la vida de Colón que enfatiza especialmente los primeros episodios de su llegada al Convento de La Rábida y que concluye con la muerte del descubridor. Su lienzo *Cristóbal Colón delante de los doctores de Salamanca* logró el reconocimiento internacional, obteniendo medalla de oro de tercera clase en el Salón de París de 1863.

La actividad de los pintores españoles que desarrollaron parte de su carrera artística en Lima constituyó un factor relevante para el desarrollo de la pintura de historia en el Perú. Es el caso de Ramón Muñiz: formado en la Academia de Bellas Artes San Fernando de Madrid, está documentada su presencia en el sur andino (Arequipa) y en el Callao, lugares donde trabajó como fotógrafo, para finalmente establecerse en la ciudad de Lima. Fue impulsor del historicismo pictórico con *La muerte de Pizarro* y *El repase* y creó escuela: su discípulo Juan Oswaldo Lepiani aplicó las enseñanzas de Muñiz en su obra pictórica, especialmente en los óleos en los que representó algunos de los episodios de la Guerra del Pacífico o en los vinculados con la vida del conquistador Francisco Pizarro. Además, Muñiz fue uno de los más destacados retratistas del ambiente artístico limeño, como lo prueba el éxito que obtuvo en el concurso convocado por la Municipalidad de Lima para realizar el *Retrato de Adelinda Concha*.

Por otra parte, es importante destacar la influencia del pintor catalán Mariano Fortuny en la obra de Daniel Hernández, cuya formación estuvo vinculada a los círculos de artistas españoles con los que se relacionó en la Academia Española de Roma: en este período, fueron amigos suyos José Villegas, Francisco Pradilla y Moreno Carbonero, entre otros. En sus primeros trabajos, la influencia de Fortuny se manifestó tanto en la temática como en la técnica empleada. En lo referente al contenido, sus pinturas de casacón ejemplifican claramente la vinculación existente entre ambos

pintores. La influencia técnica es evidente en el colorido, el preciosismo en el detalle y el acabado de los cuadros del peruano. Aunque más tarde abandonaría este tipo de producción, la pintura de Fortuny constituyó su principal referente durante sus años de aprendizaje. A principios de siglo, Daniel Hernández se especializó en escenas de género y desnudos femeninos, obteniendo con estos últimos el reconocimiento de la crítica en los Salones de París.

Otro caso de interés es el del pintor Teófilo Castillo, quien, de manera tardía, introdujo el tema de casacón en el contexto limeño a partir de 1910. En estos cuadros, el pintor evocaba, además, los ejemplos más representativos de la arquitectura de la Lima virreinal, como el Palacio de Torre Tagle. De esta manera, Castillo expresó en su pintura una mirada nostálgica que a la vez que revivía la grandeza de la capital, entroncaba con la tradición artística hispánica, puesto que la herencia arquitectónica que había dejado España en América, especialmente en Lima, estaba constituida fundamentalmente por el arte mudéjar. Para Castillo, este legado cultural era la mejor opción a la hora de distinguir Lima de otras ciudades como Buenos Aires, una ciudad cosmopolita y de gusto francés. Paradójicamente, la identidad peruana se fundamentaba así en la tradición española: Lima era reflejo de la herencia hispánica y su arquitectura la mejor evidencia. La que fuera conocida como *Perla del pacífico* había perdido protagonismo frente a la ciudad de Buenos Aires. Teófilo Castillo, que conocía el desarrollo modernista que había experimentado la capital argentina, quiso apelar a la tradición y a la historia de Lima como elementos distintivos. De este modo, Castillo reivindicaba la Ciudad de los Reyes como la única en Sudamérica que todavía conservaba la riqueza cultural de los tiempos del virreinato.

En sus escritos, Castillo reconoció la importancia histórica de ciudades como Toledo y Lima. Ambas compartían un pasado esplendoroso que él quiso evocar y representar en sus cuadros y textos. Esta nostalgia por los tiempos de gloria vincula su pensamiento con el de los intelectuales de la generación del 98, entre ellos, particularmente con el pintor Aureliano de Beruete, que escogió como motivo emblemático de su obra el paisaje de Toledo. Castillo se convirtió en el pintor más notable entre los artistas de dicha generación que tenían como objetivo la reivindicación del antiguo esplendor nacional y la grandeza perdida. Este mismo sentimiento fue el que

llevó al crítico y pintor peruano a defender la historia limeña como fundamento de la identidad de la ciudad, que se basaba en su pasada magnificencia.

El viaje realizado por este artista a España (1908-1910) motivó la asociación entre la arquitectura española y limeña. Esta mirada, asentada en la historia, convirtió a Castillo en el principal impulsor de la herencia española como parte integrante de la identidad peruana. No obstante, este trasvase de lo español al imaginario peruano no deja de ser problemático, ya que el pintor no reconocía el componente indio o mestizo en uno de los puntos vitales de su discurso identitario: la arquitectura.

En la crítica de Castillo fueron mencionados los siguientes artistas españoles: Mariano Fortuny, Joaquín Sorolla y José Villegas, todos ellos formados en Italia en la segunda mitad del siglo XIX. El pintor basó la construcción de su discurso crítico en nociones raciales y culturales que le llevaron a establecer la afinidad entre el Perú y determinados países, en detrimento de otros: por un lado, consideró las vanguardias artísticas como *decadentes* y *primitivas*; por otro, reconoció que las corrientes derivadas del Postimpresionismo eran ajenas a la realidad del carácter peruano, que él sentía más cercano al español.

En sus artículos, Castillo llevó a cabo una firme defensa del Impresionismo como una de las opciones más válidas del arte moderno. En cambio, se negó a aceptar posiciones simbolistas en el género del paisaje. Esto se hace evidente en la polémica que tuvo lugar en 1916 entre Teófilo Castillo y el crítico Abraham Valdelomar, a raíz de la celebración en Lima de las exposiciones de tres artistas extranjeros: el italiano Aristodemo Latanzzi, el catalán Roura Oxandaberro y el argentino Suetozar Franciscovich. Castillo, que se identificó con el argentino, era partidario de una pintura fiel a la realidad, que se guiara por los principios del Naturalismo. Contrariamente, críticos como Valdelomar defendieron la obra de Oxandaberro porque el catalán transmitía sentimientos e ideas con sus paisajes de contenido alegórico, menos reales y más ideológicos. Castillo volvió a insistir en sus ideas sobre la pintura con ocasión de otras dos exposiciones que tuvieron lugar en España: la Exposición de Bellas Artes de Madrid (1915) y el Primer Salón de Otoño de los Amigos de las Artes en Barcelona (1919). El pintor defendió la tradición verista del arte español, ejemplificada en la

tradición de Velázquez, que había seguido Joaquín Sorolla. Por ello, descalificó la obra de los jóvenes artistas españoles que imitaban el gusto francés.

El pensamiento del artista se puso en práctica en la labor de enseñanza que llevó a cabo en el taller de la Quinta Heeren (1906-1916), donde impartió clases de pintura del natural a un grupo de alumnos mayoritariamente femenino. En cualquier caso, debe diferenciarse el Naturalismo practicado en este taller del Impresionismo francés de la época: Castillo adoptó la copia del natural como método de enseñanza, pudiendo apreciarse en las obras realizadas por sus alumnos el dibujo académico y las manchas de color que se alternan en el cuadro; los impresionistas, en cambio, se caracterizaron por el uso uniforme y regular de la pincelada en toda la obra. Si el juego de los complementarios fue vital en la composición de las obras de los artistas vinculados con la escuela francesa, la de Castillo está más relacionada con el Luminismo español, escuela valenciana que partía de la pintura de Fortuny y que tenía en Sorolla a su representante más notorio. Esto fue lo que quiso enseñar a sus alumnas. El propio artista hizo referencia al tipo de Impresionismo que defendía, para el que resultaría quizá más conveniente el término de Naturalismo, que tiene su principal fuente en la obra realizada por artistas españoles en Italia, que Castillo conoció durante su período formativo.

Fuera del Perú, el pintor Carlos Baca Flor fue el primer peruano en dialogar con el arte moderno postimpresionista. Tuvo contacto con artistas españoles como el pintor Francisco Pradilla y el escultor Miguel Blay, en Roma (1892), y más tarde en París mantuvo un interesante diálogo artístico con Anglada-Camarasa (1897-1904), pintor catalán que, años después, reconoció en el peruano a su maestro. Las escenas de los cafés y las calles de París, tratadas con una estética nabi, fueron los temas que en este momento representaron ambos pintores. Sin embargo, Baca Flor abandonó las tendencias artísticas modernas cuando se convirtió en el retratista de la alta burguesía neoyorkina. Baca Flor no tuvo contacto con el ambiente local peruano y este período de su obra no fue conocido en su país natal. El proyecto para el *Monumento a San Martín* que el pintor presentó a concurso en 1905 fue una excepción, ya que el gusto conservador limeño rechazó su proyecto modernista. En lo concerniente a su pintura, el Postimpresionismo del arequipeño no tuvo ninguna influencia en el arte peruano.

En Lima, la opción moderna estuvo representada por el taller de pintura al aire libre de la Quinta Heeren. Por lo tanto, los inicios de la pintura moderna peruana se manifestaron en los paisajes y objetos cotidianos que allí se representaron, lo que contrastaba con la preferencia por el retrato característica del ambiente cultural limeño. En efecto, el retrato era el único género pictórico en el que los artistas peruanos podían desarrollar sus carreras. Por ello, el taller de pintura en Heeren significó una puesta al día en el contexto artístico local. Los motivos modernos estaban muy alejados de los temas de la pintura de historia, y tenían como premisa la verosimilitud de la representación.

Además, en el taller de pintura de la Quinta Heeren se pintó por primera vez en el siglo XX un objeto cerámico precolombino perteneciente a la cultura Moche. El propio Castillo incluyó la alfarería de las culturas Nazca y Moche en sus pinturas a partir de 1912 e insistió en el legado artístico representado por estos objetos a través de sus escritos.

No obstante, no existió en el taller una incorporación de las formas precolombinas para reinterpretarlas en un lenguaje formal moderno. La verosimilitud de la copia no fue superada ni en el caso del maestro ni en el de sus alumnos, distanciándose así de la propuesta cubista de Pablo Picasso, que había interpretado plásticamente los objetos procedentes de África y Oceanía que había podido ver en el Museo del Trocadero de París. Mientras en el arte occidental europeo el desgaste de la tradición cultural obligaba a buscar otras realidades que sustentaran el quehacer artístico, en el Perú, por el contrario, los artistas estaban más preocupados por reafirmar la vinculación del país con lo occidental, entendido como lo español, que por representar el pasado indígena americano. La centralidad de España y su arquitectura en la propuesta de Castillo es un buen ejemplo de ello cuando quiso definir la identidad peruana: sus pinturas de patios conventuales, cuya arquitectura representaba el legado español, contrasta con los escasos cuadros donde pintó objetos cerámicos precolombinos, estos sólo aparecen como objetos mudos y ausentes, debido a que fueron copiados pero no interpretados.

Curiosamente, el arte mudéjar de España, que Castillo reconoció en Lima como la aportación fundamental del arte español en América, constituye ante los ojos hegemónicos europeos (franceses, ingleses y alemanes) su propia frontera, ya que el legado andaluz fue considerado como *lo exótico* en el imaginario de los artistas del norte y centro de Europa que viajaron a España, de la que apreciaron principalmente su marcado carácter oriental. Así pues, mientras que en el Perú se trataba de establecer un vínculo entre centro y periferia a través de sus costumbres y hábitos –al asimilar Castillo el legado español e incorporarlo a su quehacer artístico y teórico y a su propuesta de un arte propiamente peruano–, sin embargo, el supuesto centro español, al que se dirigían las miradas de estos artistas peruanos, era interpretado a su vez como periferia por otros occidentales. De ahí que la representación de cada territorio dependa del espacio geográfico que ocupe y de la jerarquía que se le conceda a ese espacio en función del lugar desde el que se formulan las distintas estrategias identitarias.

En Castillo se aúnan dos factores que, aunque parezcan distintos, representan lo mismo tanto en su enseñanza como en su crítica de arte: en primer lugar, el ejercicio práctico del Naturalismo a través de la enseñanza en la Quinta Heeren (1906-1916); y en segundo lugar, la defensa de la opción del Impresionismo en su labor como crítico.

Al analizar la prensa peruana del período se puede comprobar que el Futurismo y el Cubismo fueron vistos como propuestas curiosas o ridículas que provocaban la risa del espectador.

Sólo en 1916 se introdujeron posiciones simbolistas y decadentistas en el contexto artístico peruano, con la exposición en Lima del pintor catalán Roura Oxandaberro. A la irrupción del Simbolismo debemos sumar la construcción del tipo costumbrista español con claras reminiscencias simbolistas en la obra de José Sabogal (1919). La influencia de Zuloaga y Anglada-Camarasa es notoria en su primera etapa (1910-1925), ya que pudo ver cuadros de ambos artistas en la Exposición del Centenario Argentino (1910). A partir de 1925, el reconocimiento del arte popular peruano y su continuidad histórica en el arte mestizo marcó la propuesta artística de Sabogal, alejándolo del modelo español.

El mestizaje que caracterizó la obra de Sabogal hunde sus raíces en el costumbrismo limeño y el proyecto criollo del siglo XIX. En efecto, dirigió su mirada hacia la arquitectura arequipeña del sur andino, lo que evidencia el componente español de su propuesta. Al residir en Lima, baluarte del criollismo y el hispanismo, Sabogal tuvo que incorporar el repertorio costumbrista limeño.

El pintor arequipeño Domingo Pantigoso, a diferencia del proyecto mestizo de José Sabogal, propuso una revalorización de la raza indígena. Sus obras iniciales mostraron una clara influencia de Castillo, al pintar paisajes e interiores con arquitectura (1919-1922). También pintó escenas ambientadas en la campiña arequipeña que sintonizaban con la fotografía sur andina, especialmente con el pictorialismo de los hermanos Vargas o Enrique Masías. Hacia 1923, Pantigoso comenzó a pintar la raza indígena quechua, influido por los movimientos intelectuales gestados en Cuzco.

Mientras que la pintura de Sabogal estaba anclada en la pintura costumbrista de Zuloaga, Pantigoso asimiló la influencia del Ultraísmo español, que había llegado al Perú de manera indirecta a través de las revistas ilustradas argentinas. Junto con el grupo de poetas de Puno, denominado grupo Orkopata, desarrolló el *Ultraorbicismo*. De esta manera replanteó los postulados modernos españoles para hacer un ismo peruano vinculado con el pensamiento andino. El pintor basó su nacionalismo en una combinación del tema racial (el indio quechua) y el lenguaje vanguardista. Estos aspectos pudieron apreciarse en sus exposiciones en Montevideo, Buenos Aires, Potosí, La Paz (1924) y Lima (1926 y 1927), y finalmente en París (1927) y Madrid (1928).

En la muestra madrileña los críticos españoles encontraron reprobable la influencia vanguardista presente en la obra de Pantigoso, pues consideraron que, por su condición de indio, debía expresarse en un lenguaje distinto al europeo. Así, la importancia de la muestra de Madrid radicó en que permitió que el pintor se replanteara su mirada y se acercara al estudio del arte precolombino, especialmente la cultura Nazca y Paracas. Los frisos decorativos realizados para la decoración del Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) son una muestra de la obra que desarrollará a partir de su experimentación con el arte precolombino.

Sin lugar a dudas, Carlos Quizpez Asín fue el pintor peruano más cercano al arte vanguardista, con un lenguaje y una obra consecuentes con los postulados del arte moderno interpretado a través de sus propios elementos formales. Desde sus inicios mostró un alejamiento del contexto local peruano, tanto de la posición naturalista de Castillo como de la costumbrista de Sabogal. En Lima el pintor se formó en la Academia Concha y en la Escuela de Bellas Artes, para continuar en Madrid en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sus primeros trabajos en las revistas limeñas del período como *Stylo* (1920) ya evidenciaban la influencia del Modernismo y el Simbolismo en su gráfica. En Madrid continuó con su trabajo de ilustrador en revistas como *Mundial*, *Buen humor* y *Revista Hispanoamericana*. Esta experiencia le permitió familiarizarse con el Ultraísmo.

Sus cuadros del período español culminaron en la exposición del Ateneo de Madrid (1925). En la muestra se pudo apreciar su familiaridad con el Cubismo y el Futurismo que conformaban el primer ismo español: el Ultraísmo. Muchos de los integrantes de este grupo, tanto en el ámbito literario como en el artístico, eran hispanoamericanos, como el uruguayo Rafael Barradas, el chileno Vicente Huidobro o los hermanos argentinos Jorge Luis y Norah Borges. El lenguaje ultraizante de Quizpez Asín, con una clara influencia de Barradas, se puede ver en *Jazz Band* (1924). No obstante, su preferencia por las tendencias cubistas ya es perceptible en un retrato de formas cúbicas (1921), en el fondo del *Retrato decorativo* (1922) y en *Calle de Lavapiés* (1923).

Tanto Sabogal como Quizpez Asín adoptaron posiciones vanguardistas en sus obras. Sin embargo, hay diferencias entre ellos, ya que mientras el primero representó una mirada concentrada en la tipología costumbrista, el segundo defendió una posición ultraísta. Una diferencia sustancial entre el mal llamado *Indigenismo* como propuesta vanguardista y el Ultraísmo es que el primero no fue nunca capaz de abandonar el tema de lo indio, lo mestizo y sus circunstancias y constituyó un leitmotiv para la representación de personajes peruanos, mayoritariamente sur andinos. Son sujetos anónimos colocados en un paisaje irreal de tintes simbólicos, ajenos a su entorno, en una sierra casi abstracta desprovista de una mirada realista. En cambio, el Ultraísmo buscó aglutinar la experiencia de las vanguardias, fundamentalmente el Futurismo y el

Cubismo, en la búsqueda de un nuevo lenguaje artístico. Este movimiento constituyó el principal referente de Quizpez Asín en su trabajo plástico, lo que lo convierte en el primer vanguardista peruano y, con ello, en un ejemplo de la influencia directa del arte español en el Perú. En sus cuadros no trató de plasmar la identidad peruana como un prerrequisito, tal y como había sucedido en el caso de Castillo, Sabogal y Pantigoso, sino todo lo contrario: su obra constituyó en última instancia una mirada a la pintura desde su propia problemática.

Debemos añadir a otra pintora peruana que se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la limeña Isabel Morales Macedo. Se trata de un descubrimiento en esta investigación. Existen pocas referencias a ella en la prensa peruana del período. Se ha tenido noticia de los cursos que llevó a cabo en la Academia de San Fernando de Madrid, donde coincidió con Ana María Gómez González (cuyo seudónimo es Maruja Mallo) y Salvador Dalí. Se puede decir que, a diferencia de Quizpez Asín, la obra de Morales Macedo refleja las enseñanzas impartidas en dicha institución madrileña. Su pintura está especialmente influenciada por su maestro, el pintor Manuel Benedito, en el tipo de retrato burgués aristocrático común en la época. Este género fue el que mostró en la Exposición Nacional de 1926 con el *Retrato de Josefina Serna*. Las vanguardias artísticas le fueron desconocidas: prefirió el retrato realista, siguiendo el modelo de la escuela española del Siglo de Oro.

Puede decirse que la presencia e importancia de los pintores españoles en Lima aumentó progresivamente. Mientras en 1918 sólo se tiene constancia de la muestra del paisajista Antonio Ribas Prat, en la década siguiente la presencia del arte español aumentó en Lima cuantitativa y cualitativamente, tanto en número como en trascendencia. Si en un principio se trataba de pintores poco conocidos que desarrollaban una obra comercial, como es el caso de Ramón Palmarola (1923), especializado en retratos de manolas, y el del retratista autodidacta Ángel Espinoza (1929), hacia finales de los años veinte se dan cita en Lima pintores de reconocida trayectoria en el contexto español, como José María López Mezquita (1927) y Ramón de Zubiaurre (1930). Además, el pintor valenciano Julio Vila y Prades, discípulo de Joaquín Sorolla, estuvo directamente vinculado con el régimen de Augusto B. Leguía,

llegando a pintar dos dioramas para conmemorar el Centenario de la Batalla de Ayacucho.

Con respecto a la recepción de la pintura española en la prensa limeña, durante la realización de esta investigación hemos podido comprobar cómo la crítica local se mostró partidaria de un arte pictórico que se identificaba con la tradición artística peninsular, en concreto con la escuela del Siglo de Oro y, muy especialmente, la tríada formada por Velázquez, Goya y El Greco.

Así pues, este arte promovido por los artículos sobre pintura española tenía unas características formales particulares: era naturalista y costumbrista. Por este motivo, el arte español de gusto conservador sería un referente para el arte oficial peruano. José Sabogal y sus discípulos adoptaron los principios de la escuela hispana y entendieron la vinculación existente entre ésta y el arte peruano a través de los vínculos históricos y étnicos por todos conocidos. La Casa Bou realizó dos muestras en Lima en 1927 y 1928, de forma que el público limeño pudo ver obras de artistas españoles reconocidos, como Julio Romero de Torres o Joaquín Sorolla entre los más representativos. Además expusieron pintores jóvenes, algunos de los cuales habían participado en las Exposiciones Nacionales. Las muestras de arte español, tanto las de aquellos que exhibieron en Lima como las de la Casa Bou, permitieron mantener vigentes los postulados de la escuela española hasta finales de la segunda década del siglo XX.

El arte español de vanguardia tuvo escasa repercusión en el contexto peruano, aunque el lenguaje del paisajista Ángel Cabanas Oteiza (1927), de un cubismo atemperado, recordaba a la obra de Vázquez Díaz. En cuanto a la prensa limeña, primó la influencia del arte conservador. Fue en el extranjero, en este caso Madrid, donde el Ultraísmo influyó directamente en la obra de Carlos Quizpez Asín. Además, de manera indirecta, desde Puno, se puede reconocer un diálogo entre la primera vanguardia española y el Ultraorbicismo de Domingo Pantigoso.

A este respecto, uno de los medios donde mejor se evidencia la recepción del lenguaje vanguardista en el Perú es en la gráfica de las revistas ilustradas del período,

aunque hay que añadir una segunda opción: la ilustración de libros. Las técnicas artísticas preferidas para estas tipologías artísticas fueron el dibujo y el grabado xilográfico. Tanto Pantigoso como Sabogal pudieron expresar su propuesta moderna a través de estos formatos y por medio de esta técnica: el primero mostró las principales líneas del Ultraorbicismo en sus ilustraciones para *Andes* (1926) del poeta Alejandro Peralta. El segundo publicó sus xilografías en *Amauta* y realizó exposiciones en Buenos Aires (1928) y Lima (1929), que, a diferencia de su pintura, estaban marcadas por la influencia del Expresionismo. Constituyen, en el caso de ambos pintores, ejemplos de arte vanguardista unidos al tema indígena, mestizo o costumbrista.

En la segunda década del siglo XX, las vanguardias artísticas fueron comentadas en la prensa peruana con mayor precisión, y se explicó la naturaleza de su contenido y su importancia. Esto fue llevado a cabo por José Carlos Mariátegui, quien conocía de manera directa los movimientos de vanguardia (Futurismo, Cubismo y Expresionismo). Mariátegui sería, al igual que Castillo, el principal referente para autorizar el verdadero arte peruano durante la década de los años veinte. Consideró que las vanguardias eran búsquedas emprendidas en una época de decadencia. Apeló a la importancia del contenido ideológico, que primaba sobre los aspectos formales, y con ello dio su apoyo a la propuesta de José Sabogal. También manifestó su apoyo al Surrealismo debido a que este movimiento había expresado su adhesión al partido comunista. El intelectual peruano entendía que la creación artística debía estar subordinada a la política. En su crítica de arte, reconoció a la vanguardia su carácter revolucionario. El apoyo otorgado por Mariátegui a Sabogal y su grupo, que no evidenciaron en su obra una revolución social o política, debe entenderse como una propuesta hacia una revolución cultural: la idea de un Perú integral que superara la dicotomía virreinal entre lo indio y lo español a través del mestizaje.

Además de Mariátegui, que ejerció como crítico desde París, las revistas ilustradas de Lima como *Mundial* y *Variedades* acogieron la crítica de César Vallejo y Felipe Cossío del Pomar. Por un lado, el poeta mostró su apoyo al Cubismo y al arte afín a éste, como el realizado por Quizpez Asín desde Madrid. Vallejo se distanció del Surrealismo, al que acusó de anarquista y pseudo-comunista. Por otro lado, el pintor ejerció la crítica en los Salones en París. Cossío del Pomar valoró en sus escritos el arte

postimpresionista de Gauguin, pero le fueron ajenas las vanguardias artísticas, a las que consideraba decadentes.

Hacia 1924, a través del vestuario de teatro de la Compañía Rusa Duvan Torzoff, se vieron en Lima diseños modernos vinculados con el Cubismo, que se mostraron en el Teatro Municipal de Lima. Así, por primera vez, el público limeño tuvo contacto con el Cubismo de manera gráfica. No obstante, en la prensa ilustrada siguieron apareciendo retratos a base de cubos que representaban a los políticos del período, lo que pone de manifiesto que el arte vanguardista era considerado todavía como una práctica sin una connotación seria.

Existe una interesante derivación desde la caricatura de principios del siglo XX hacia las tendencias modernas de las tres décadas siguientes. A la joven generación que realizó gráfica ilustrada en las revistas se la conoció como *pintores decorativos*. Recibieron la influencia de las revistas ilustradas extranjeras, donde pudieron conocer una multiplicidad de lenguajes artísticos modernos, entre los más destacados podemos citar el Simbolismo, el Decadentismo y el Modernismo. Estos fueron los elementos formales que tuvieron para expresarse jóvenes pintores peruanos modernos como Carlos Quizpez Asín, Camilo Blas, Domingo Pantigoso, Emilio Goyburu, César Moro (Alfredo Quizpez Asín), Carlos Raygada, Jorge Soane, Víctor Morey, Reinaldo Luza y Juan Devescovi. A excepción de los tres primeros, que pudieron integrarse en el mercado de la pintura al óleo, los demás desarrollaron su propuesta artística en la periferia de lo que oficialmente era reconocido como arte, ya que se movieron en el terreno de la gráfica. Celebraron algunas exposiciones tanto en Lima como en Madrid.

Su aparente aislamiento, en cuanto a su limitación a la gráfica, nos recuerda al grupo de pintoras mujeres del taller de la Quinta Heeren, ceñidas a la técnica del pastel o a determinados temas en sus composiciones. El ambiente artístico limeño nunca habría admitido que los ilustradores jóvenes o las mujeres pintoras efectuaran un trabajo destacado digno de atención. La pintura con mayúsculas, la realizada al óleo, tuvo su campo de acción en la Escuela de Bellas Artes y su academia en la pintura de tema nacional realizada por Sabogal y sus discípulos.

Otra aportación de esta investigación es la influencia del psicoanálisis en la obra de varios de los jóvenes pintores antes mencionados. Honorio Delgado y Hermilio Valdizán fueron los encargados de introducir en el Perú las teorías de Sigmund Freud, que fueron asimiladas por varios de los pintores que fueron conocidos como *Los locos* (Jorge Soane, Carlos Raygada, César Moro, Carlos Quizpez Asín). Esto les permitió revelar la importancia del inconsciente en el desarrollo de su gráfica y estas teorías también se reflejaron en su obra. Es especialmente significativo el caso de Moro, que se unió a las filas surrealistas como consecuencia de su interés por el psicoanálisis.

Aunque es conocido que César Moro desarrolló su obra principalmente en París, donde predominó su adscripción al Surrealismo (1929), es importante establecer su relación con la plástica española. Mientras estuvo en Lima, su gráfica se vinculó con la pintura del artista español Beltrán Massés. Además, ya en París, en 1927, manifestó su cercanía con la Figuración Lírica Española. En la capital francesa, la gráfica de Moro se vio influida por la obra de Jaime Colson, lo que tuvo como consecuencia que Moro fuera uno de los primeros artistas peruanos en acoger el Cubismo en su producción (1925). Este título podría compartirlo con su hermano, pero Quizpez Asín planteó su propuesta geométrica incluso antes que Moro (1922). En cualquier caso, debemos concluir que la obra de Quizpez Asín está vinculada con el Ultraísmo español y especialmente con la producción artística de Rafael Barradas.

Es indispensable destacar la relación de los hermanos Quizpez Asín con la pareja formada por Alfonso y Alina de Silva, que serían fundamentales en el desarrollo de las carreras de los hermanos. El primero llegó con Carlos Quizpez Asín a Madrid en diciembre de 1921. Por una carta del músico, sabemos que el pintor conocía la revista *Vltra* y a su adjudicado director, el poeta Humberto Ribas. El ambiente bohemio del que supo rodearse De Silva le sería de gran utilidad a Quizpez Asín para entrar en contacto con el movimiento de vanguardia español. La cantante Alina de Silva actuó en las mejores salas de París y fue ella quien introdujo a Moro en el grupo de los surrealistas al llevarlo a una de sus reuniones.

Se puede decir que en el ámbito de la escultura monumental el predominio de los escultores españoles es notorio. Los proyectos para el embellecimiento de las

principales plazas públicas de Lima, desde inicios del siglo XX, fueron realizados por escultores españoles. Es el caso del *Monumento a Francisco Bolognesi* de Agustín Querol (1905) y el *Monumento a San Martín* (1921) de Mariano Benlliure.

Uno de los espacios públicos de Lima que presentó un carácter hispánico más acentuado fue el Parque Universitario. Aunque el *Monumento de Sebastián Lorente* (1924) fue realizado por el artista peruano Luis Agurto. Dos escultores que llevaron a cabo el *Monumento a Bartolomé Herrera* (1922) e *Hipólito Unanue* (1931) eran españoles. Se trata de Gregorio Domingo y Manuel Piqueras Cotelí. En cualquier caso, es preciso analizar también las biografías de los personajes representados, debido a los estrechos vínculos que mantuvieron con España.

El primero en erigirse fue el *Monumento a Bartolomé Herrera*, quien pronunció un famoso discurso en la Catedral de Lima el 28 de julio de 1846, en el que reconocía los lazos que unían al Perú y España, a la que la nación latinoamericana debía lengua, raza y religión. Consideraba que la lucha independentista había tenido lugar entre los mismos españoles, americanos y peninsulares, y, por ello, no había razón para mostrarse desagradecidos con España, la llamada *madre patria*.

El segundo fue el *Monumento a Sebastián Lorente*, maestro español que enseñó en el Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe y en la Universidad de San Marcos, ambos en Lima. El catedrático fue el encargado de narrar una historia del Perú que buscaba la conciliación entre los conquistadores y los peruanos, que no eran sino sus descendientes. Esto se comprueba especialmente en sus escritos sobre Francisco Pizarro. Una generación de limeños creció con sus enseñanzas, aquella que sustentaría el discurso hispanista durante los años veinte.

En cuanto al tercer representado, Hipólito Unanue, constituye de por sí un personaje ambiguo por situarse en el momento de transición entre el Gobierno virreinal y los inicios republicanos. El Parque Universitario, a través de estos tres personajes, fue el espacio hispanista que recordó y destacó la importancia de la vinculación entre España y el Perú.

Las celebraciones por el Centenario ayudaron a recordar dichos vínculos. En estas conmemoraciones, producto de una hábil política llevada a cabo por Augusto B. Leguía con el objetivo de obtener réditos políticos para su régimen dictatorial, se buscó un acercamiento entre ambos países, lo que se manifestó principalmente a través de una campaña de construcción de monumentos públicos. Uno de los más significativos, aunque no llegó a realizarse, fue el *Monumento de los Españoles caídos en la Guerra de la Independencia y el Dos de Mayo de 1866*. Éste, en un primer momento, había sido pensado para el Cementerio General de Lima, aunque luego se buscó para su ubicación un espacio público en la propia ciudad. El proyecto del monumento ha llegado hasta nosotros a través de la correspondencia consular del embajador del Perú en España, Eduardo Leguía. Por la escasa información sobre el monumento que encontramos en la prensa peruana del momento, que contrasta con la amplia cobertura que se le otorgó desde España, se deduce que el concurso convocado para su realización estaba dirigido implícitamente a los escultores españoles, ya que Leguía buscaba así ganar visibilidad en el contexto español. Sin embargo, el resultado fue un fracaso, debido sobre todo a la imprecisión del espacio asignado para el Monumento, lo que despertó la desconfianza de los escultores españoles, que participaron en minoría.

Dos figuras históricas fueron rescatadas durante el régimen de Augusto B. Leguía. En primer lugar, el prócer José de San Martín, a quien se llegó a vincular con el propio Leguía. Además, resurgió la imagen del conquistador Francisco Pizarro, al que se recordó como fundador de Lima. Se construyó una capilla en su memoria en la Catedral de dicha capital (1928), que estuvo a cargo del escultor español Manuel Piqueras Coto. Pizarro había regresado y estaba presente en el imaginario de identidad del grupo criollo.

En las representaciones pictóricas del siglo XIX, la figura de Pizarro fue asociada con su muerte. Era usual que en los cuadros apareciera moribundo y trazando una cruz con su mano. A este respecto, cabe mencionar que los pintores peruanos nunca lo representaron en este estado; esto fue más propio de pintores de otras nacionalidades, incluyendo a los españoles. A inicios del siglo XX, aparecieron nuevas iconografías: se omitieron aquellas escenas que recordaban los hechos de traición y felonía que había protagonizado Pizarro y que habían propiciado su olvido, y se buscó recordarlo como

héroe, rescatando los episodios de su vida que lo enaltecían, fundamentalmente los trece de la Isla del Gallo y la fundación de Lima. Otras veces simplemente se le quiso recordar con un retrato. Se puede rastrear en la pintura peruana un proceso de construcción iconográfica de su figura que comienza a principios del siglo XX, y que parte de su enaltecimiento para terminar convirtiéndolo en héroe victorioso, desde *Los trece de la Isla del Gallo* de Juan Oswaldo Lepiani (1903) hasta el *Pizarro a caballo* de Daniel Hernández (1929).

La influencia del arte de vanguardia español en la escultura peruana fue muy limitada. Con excepción del *Monumento a La Libertad* en Trujillo, del alemán Edmundo Moeller, se puede decir que las vanguardias escultóricas fueron casi inexistentes en el contexto peruano. Las tendencias del arte moderno, aunque influidas por el tema nacional, se evidencian en el grupo de los escultores discípulos de Manuel Piqueras Cotoí. En las obras de sus alumnos se puede identificar una búsqueda de la monumentalidad y una valoración de la deformidad características del arte moderno. Esto es especialmente evidente en la obra de su discípula Carmen Saco.

Existe una correspondencia entre la pintura y la escultura peruana en lo referente a la representación del indio por parte de los jóvenes artistas. Puesto que el arte moderno implica una alternativa al canon griego, recurrieron a figuras deformes para caracterizar la raza indígena, como podemos ver en las esculturas de indios de Saco y en la pintura de Domingo Pantigoso. El arequipeño utilizó un trazo grueso e inacabado y la deformación para los rostros de los nativos. Con ello podemos concluir que una característica de la representación del indígena en clave moderna fue la apelación al primitivismo que llevaron a cabo estos artistas peruanos.

Sin embargo, en el campo de la escultura también hubo artistas, como el español Ramón Mateu, que prefirieron representar al indio con características realistas. El hecho de que se eligieran sus obras y no las de Saco para que fueran expuestas en el Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla demuestra el gusto conservador de la época. El carácter comercial de la obra de Mateu se hace evidente en los encargos de bustos que recibió por parte de la alta sociedad limeña, que le hicieron abandonar la representación de tipos indígenas.

Tanto los proyectos mestizos de Piqueras Cotoquí como los de Sabogal nacieron en Lima y tuvieron un trasfondo político, ya que representaban el punto de vista del arte oficial peruano. Hay similitudes entre ambos: una es que se basan en una evolución histórica del arte peruano que integraría en el presente una sumatoria del período prehispánico y virreinal. El otro es el componente costumbrista, evidente tanto en la obra pictórica de Sabogal como en la propuesta arquitectónica de Piqueras Cotoquí.

Si para los detractores de Sabogal lo mestizo podía pasar por indígena, lo mismo ocurría en sentido inverso, pudiendo referirse lo criollo a lo español. A mediados del siglo XIX el grupo criollo asentado en Lima había intentado superar esta dicotomía, nacida en tiempos del virreinato. Al tener en sus manos el poder político, los criollos habían anulado la presencia india, pero se apropiaron del imaginario incaico en las luchas independentistas, temerosos de la venganza que los indios pudieran emprender contra los descendientes de los españoles en el Perú. Así, a mediados del siglo XIX, abogaron por un costumbrismo criollo tipológico de raíz limeña, encumbrando a Francisco Fierro como el prototipo ficcional de ese repertorio. El mestizaje era, a ojos del discurso criollo, el trasfondo que anulaba el componente puro de lo español, lo negro y, principalmente, lo indio.

La propuesta que desarrollaron Piqueras Cotoquí y Sabogal en la Escuela de Bellas Artes de Lima fue una reformulación de este costumbrismo criollo decimonónico. Los descendientes de los españoles, que se habían hecho con el poder político en Lima, nunca aceptaron el componente indio y, si tuvieron que tolerarlo, no fue sino a través del mestizaje. La imprecisión de este término anulaba totalmente dicho componente, expulsándolo de cualquier tipo de jerarquía social.

Este enfoque, que tendría larga duración histórica desde su nacimiento en tiempos virreinales, nos muestra la complejidad del nacionalismo criollo a la hora de construir sus repertorios, como es especialmente evidente en las obras artísticas y monumentos peruanos de la época. En cuanto a la noción del costumbrismo del siglo XIX y la de las tres primeras décadas del siglo XX, hay que precisar algunas diferencias. En primer lugar, tanto Piqueras Cotoquí como Sabogal se decantaron por

incorporar a su repertorio el costumbrismo andino, es decir, una tipología vinculada con los Andes peruanos.

Según Sabogal, su discípulo más cercano, Camilo Blas (seudónimo de Alfonso Sánchez Urteaga), era el Fierro andino. Por su parte, Ismael Pozo, discípulo de Piqueras Cotoquí, incluyó la tipología costumbrista andina en sus esculturas.

Ahora habría que preguntarse por qué José Carlos Mariátegui, uno de los principales detractores del grupo criollo, impulsó el proyecto artístico de Sabogal del mestizaje, que, como hemos señalado, mantenía vigentes ciertos planteamientos criollos. Para ello, debe tenerse en cuenta la polémica que se originó entre él y Luis Alberto Sánchez en torno al término Indigenismo. A este propósito, el intelectual declaró que se mostraba partidario de un Perú integral, que superara la tradicional dicotomía entre españoles e indios. De acuerdo con su enfoque socialista, Mariátegui entendía que los proletarios peruanos constituían el grupo indio mayoritario en el país. Desde ese punto de vista, la propuesta de Sabogal, en tanto que reivindicación del indio y de sus productos culturales (arte popular), constituía un intento de superación de dicha dicotomía, motivo por el que obtuvo el apoyo de Mariátegui.

Durante los años veinte, pueden reconocerse dos planteamientos diferentes en torno al mestizaje, el de Piqueras Cotoquí, que tendía al hispanismo, y el de Sabogal, que legitimaba el componente indio. El Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) constituyó la culminación de la vinculación entre el arte español y el peruano. En él se refleja la propuesta conciliatoria del mestizaje defendida por el arquitecto español Manuel Piqueras Cotoquí y revela su carácter eminentemente criollo e hispanista. Mantiene una relación bastante clara con la propuesta de José Sabogal, aunque esta última estuvo más cercana al arte popular como objeto histórico mestizo. Ahora bien, hay que precisar que ambos proyectos se basaron en el mestizaje. La elasticidad del término nos permite entender el grado de intensidad que cada uno dio a los distintos componentes que lo integran (español/indio).

En el caso de Piqueras Cotoquí, el componente español es mucho más fuerte que el indígena. Así se pudo apreciar en el Pabellón Peruano, donde los motivos decorativos prehispánicos aparecían sometidos a una espacialidad arquitectónica propiamente española. En cambio, el mestizaje de Sabogal tiene un ingrediente indígena mayor. Por este motivo, centró su interés en el estudio del arte popular, reconociendo en los keros y los mates burilados, productos culturales de origen indígena, su principal objeto de investigación.

Por lo mencionado hasta este momento, puede concluirse que desde mediados del siglo XIX se produce una efectiva influencia del arte español en los artistas más representativos del arte peruano. Entre ellos podemos mencionar a Ignacio Merino, Teófilo Castillo, Daniel Hernández, José Sabogal, Domingo Pantigoso, Isabel Morales Macedo, César Moro y Carlos Quizpez Asín. Durante las distintas épocas en las que realizaron sus obras, mostraron todo tipo de enfoques, desde conservadores (pintura de historia, fortunismo y naturalismo) hasta vanguardistas (simbolismo y ultraísmo), afianzando así su vinculación con el arte de la península.

Esto nos permite entender que el nacionalismo en el arte peruano, a partir del siglo XIX y especialmente durante el período estudiado, tiene un carácter eminentemente racial, y el modelo cultural a seguir es el español, que está implícito como definitorio en la identidad artística peruana y en los discursos ideológicos que la sustentan.

El discurso criollo visto a través del arte hunde sus raíces en el mundo colonial creado desde España, que anuló la presencia india en favor del modelo cultural occidental. Hemos analizado la reformulación del pensamiento criollo en la obra de artistas peruanos y españoles durante las tres primeras décadas del siglo XX. Podemos llegar a la conclusión de que la pervivencia de la ideología criolla estuvo, por su esencia, relacionada con lo español.

BIBLIOGRAFÍA

Descripción de los fondos de archivos analizados, Museos y sus siglas

Fondos del archivos analizados

Archivo Domingo Pantigoso (ADP)

Archivo Carlos Quizpez Asín (ACQA)

Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú (AMREP)

Archivo Municipal de Lima (AML).

Archivo Teófilo Castillo (ATC)

Archivo José Sabogal (AJS)

Archivo General de la Nación (AGN)

Archivo César Moro (ACM)

Achivo de la Academia de San Fernando (AASF)

Museos

Museu de Terrassa (MT)

Museo de Arte de Lima (MALI)

Tenerife Espacio de las Artes (TEA)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)

Relación de publicaciones periódicas consultadas

Actualidades, Lima (1903-1908)

ABC, Madrid (1903-2013)

ABC, Sevilla (1929-2013)

Amauta, Lima (1926-1930)

El Ateneo, Lima (1886-1908)

Blanco y Negro, Madrid (1891-1939)

El Comercio, Lima (1839-2013)

El Comercio del Cuzco, Cuzco (1912-1926)

La Crónica, Lima (1912-1990)
Colónida, Lima (1916)
El Campeón, Arequipa (1920- 1921)
La Correspondencia de España, Madrid (1860-1925)
La Época, Madrid (1849-1936)
La Época, Buenos Aires (1924)
La Esfera, Madrid (1914-1931)
Estampa, Madrid (1928-1938)
Familia, Lima (1919)
La Fronda, Buenos Aires (1924)
La Gaceta Literaria, Madrid (1927-1931)
El Heraldo de Madrid, Madrid (1890-1939)
Ilustración Peruana, Lima (1909-1913)
El Imparcial, Madrid (1868-1933)
El Imparcial, Montevideo (1924)
La Ilustración Española y Americana, Madrid (1869-1921)
Informaciones, Madrid (1922-1983)
La Libertad, Madrid (1919-1939)
Mercurio Peruano, Lima (1918-1991)
Mundial, Lima (1920-1933)
La Nación, Buenos Aires (1916)
La Neblina, Lima (1894-1895)
Nuevo Mundo, Buenos Aires (1925)
El Peruano, Lima (1825-2013)
La Prensa, Buenos Aires (1869-2013)
La Prensa, Lima (1904-1972)
Prisma, Lima (1905-1907)
El Plata, Buenos Aires (1924)
Revista de las Españas, Madrid (1926-1936)
La Razón, Buenos Aires (1905-2013)
Revista de Bellas Artes, Lima (1919)
La Republica, La Paz (1925)
El Sol, Madrid (1917-1939)
Stylo, Lima (1920)
El Tiempo, Lima (1916-1930)
La Temporada, París (1927)
La Voz, Madrid (1920-1939)
Variedades, Lima (1908-1930)
La Vanguardia, Barcelona (1881-2013)

1. BIBLIOGRAFÍA DEL PERIODO

1.1.- Libros, monografías y catálogos de exposiciones (1850-1929)

- Catálogo primera exposición de pintura de los discípulos del Sr. T. Castillo
1906 Lima, Casa Courret (ATC).
- Catálogo segunda exposición de pintura de los discípulos del Sr. T. Castillo
1907 Lima, Casa Courret(ATC).
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901
1901 Madrid, Casa Editorial Mateu (MNCARS).
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904
1904 Madrid, Casa Editorial Mateu (MNCARS).
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1908
1908 Madrid, Artes Gráficas Mateu (MNCARS).
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1910
1910 Madrid, Artes Gráficas Mateu (MNCARS).
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1912
1912 Madrid, Artes Gráficas Mateu (MNCARS).
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1915
1915 Madrid, Artes Gráficas Mateu (MNCARS).
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1917
1917 Madrid, Artes Gráficas Mateu (MNCARS).
- Catàleg del primer saló de tardor organitzat per la Associació d'Amics de les Arts.
1918 Barcelona, Barna, Ates, Biblioteca de Catalunya (BC).
- Catálogo de Exposición de pinturas de Manuel D. Pantigoso
1919 Arequipa, Estudio Fotográfico del señor Max T. Vargas (ADP).
- Catálogo de la exposición venta de la colección Castillo
1920 Lima, abril (ATC).
- Catálogo de la Exposición de pintura Masías-Pantigoso Impresiones del Cuzco, Puno y Arequipa
1921 Arequipa, Estudio de Arte Vargas hnos (ADP).
- Catálogo de la Exposición Pantigoso
1922 Arequipa, Estudio de Arte Vargas hnos (ADP).
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924
1924 Madrid, Artes Gráficas Mateu (MNCARS).
- Catálogo de la Sociedad de Artistas Ibéricos
1925 Madrid, Palacio de Exposiciones del Retiro, mayo y junio.
- Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926
1926 Madrid, Artes Gráficas Mateu (MNCARS).

- Catalogue Exposition d'Art Péruvien Domingo Pantigoso
1927 Paris, Association Paris- Amérique Latine, Du 20 nov. Au 3 Déc., 14
Boulevard de la Madelline (ADP).
- Catalogo Exposición de Pintura José Sabogal
1928 Buenos Aires, Sociedad Amigos del Arte. Sala I y II del 7 al 17
septiembre (AJS)
- Catálogo de los objetos arqueológicos preparados por el Museo de Arqueología Peruano
por encargo de la comisión nombrada por el supremo gobierno
1929 Exposición Iberoamericana de Sevilla, Lima, agosto 6 (AMREP).
- FRANCÉS, José
1924 *Año Artístico de 1923 y 1924*. Madrid, Talleres Calpe.
- GARCÍA, Elvira
1925 *La mujer peruana a través de los siglos*. Lima, Imprenta Americana.
- LINARES, Fausto
1924 *El cardenal Benlloch en el Perú reseña completa de las recepciones,
discursos, ceremonias religiosas homenajes y fiestas sociales*, Lima,
Imprenta y litografía T. Scheuch
- LORENTE, Sebastián
1861 *Historia de la conquista del Perú*, Lima, Imprenta Arbieu.
- Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes desde
su fundación hasta la segunda exposición oficial.*
1922 Lima, Perú.
- PERALTA, Alejandro
1926 *Ande*, Puno, Tipografía e Imprenta Comercial, Editorial Titicaca.
- PRESCOTT, R. William
1847 *History of Conquest of Peru, with a preliminary view of the Civilization
of the Incas*, London, Richard Bentley.
1848 *Historia de la Conquista del Perú con observaciones preliminares sobre
la Civilización de los Incas*, Tomo 2, Madrid, Establecimiento
Tipográfico de D. Ramón Rodríguez de Rivera.
- QUINTANA, Manuel José
1852 *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta
nuestros días. Obras completas del Exmo. Sr. D. Manuel José Quintana*,
Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- RENART, Joaquín
1879-1961 *Fons Joaquin Renart i Garcia, 95 carpetes Dietaris personals ordenats
cronològicament, conferències agrupades per temes i dates, i obra de
creació*, Biblioteca de Catalunya (BC).

Reglamento para el Régimen y Gobierno de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado

1922 Madrid, Tip. Lit. A. de Angel Alcoy, Caja 213, Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, UCM, (AASF).

Registro de Matriculas. Relación de alumnos y calificaciones obtenidas en las distintas asignaturas. Cursos 1922-23 a 1942-43. Interrumpido desde 1935-36 a 1939-40.

1922-1940 Caja 199-3, Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, UCM, (AASF).

RUZO, Daniel

1922 *El atrio de las lámparas*, Madrid, Mundo Latino.

1.2.- Artículos en periódicos, revistas y materiales inéditos de archivos por orden alfabético (1860-1929)

ABRIL DE VIVERO, Pablo

1922 “Musa peruana miedo”, *Variedades*, N° 741, Lima, mayo 13.

ABRIL, Manuel

1925 “El Teatro en el extranjero tendencias escenográficas modernas”, *Variedades*, N° 910, Lima, agosto 8.

ACAL Y MARÍN, Manuel

1928 Carta dirigida a Pedro José Rada y Gamio, presidente del Consejo de Ministros y Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, N° 26, Barranco, mayo 15. Tomado de “Cordialidad Hispano Peruano”, *La Vanguardia*, Barcelona, julio 4.

A.DE. L

1928 “Notas de Arte Las ultimas exposiciones”, *La Libertad*, Madrid, febrero 16, p.5.

ANAYA, Francisco

1928 “Informaciones de Arte Una Exposición India en Madrid”, *Revista de las Españas*, N° 20-21, Madrid, abril-mayo, pp.203-205.

ALCÁNTARA, Francisco

1923 “La vida artística la cátedra de pintura al aire libre”, *El Sol*, Madrid, octubre 24, p.4.

1925 “La vida artística en el salón del Ateneo”, *El Sol*, Madrid, diciembre 21, p.4.

1928a “La vida artística varias exposiciones de juventud”, *El Sol*, Madrid, febrero 7, p.2.

1928b “Vida Artística las obras del pintor Domingo Pantigoso”, *El Sol*, Madrid, marzo 25, p.3.

- ÁLVAREZ CALDERÓN, Abelardo,
1897 “Intereses generales concurso Concha”, *El Comercio*, Lima, enero 1,
p.3.
- ALLGUERA, César
1926 Carta a Carlos Quizpez Asín, Lima, mayo 28, File 1, Cartas 1920-1983
(ACQA).
- AGRELO, Emilio
1922 “Colaboración Arquitectura colonial”, *La Prensa*, Buenos Aires, enero
17.
- AGUIRRE MORALES, Augusto
1916 “La exposición Franciscovich”, *La Prensa*, Lima, febrero 19, p.2
- ARIAS DE SOLÍS, Herminio
1905 “Garabatos artísticos”, *Actualidades*, Lima, N°101, marzo 4.
- ASTETE Y CONCHA, Luis
1902 “Concurso Concha”, *El Comercio*, Lima, diciembre 25, p.4.
- AZPEITUA, Antonio
1927 “El alma india en América Ramón Mateu y su obra”, *ABC*, Madrid,
septiembre 11, pp.39-41.
- BARRENECHEA, Ramón
1926 “Vida artística la exposición Pantigoso”, *El Comercio*, Lima, junio 22,
p.10.
- BAZÁN, Armando
1929 “Una artista peruana en París Alina de Silva”, *Variedades*, N° 1090,
Lima, enero 19.
- BEINGOLEA, Manuel
1904 “Los restos de Pizarro”, *Actualidades*, N° 80, Lima, septiembre 14.
- BELAUNDE, Víctor Andrés
1912 “Lima viejo y Lima nuevo. La Real y Pontificia Universidad de San
Marcos”, *Ilustración Peruana*, N° 145, julio 24, pp.43-48.
- BELTROY, Manuel
1920 “La Epopeya del Sol (Fragmentos)”, (ilustración de CQA), *Stylo*, N°1,
Lima, abril.
- BERNINSONE, Luis
1924 “Futurismo, Cubismo, etc”, *Variedades*, N° 871, Lima, noviembre 8.
1925 “La Exposición de Villa y Prades”, *Mundial*, N° 241, Lima, enero 16.
1928 “Lopez Mezquita”, *La Crónica*, Lima, enero 7, p.2.

- BOLAÑOS, Federico
1926 “Arte de Vanguardia El pintor Pantigoso”, *Variedades*, Lima N°959, julio 17.
- BLANCO CORIS, T.
1919 “Arte y Artistas Los envíos de los pensionados en la Academia de Bellas Artes de Roma”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, diciembre 19, p.2.
- BLASCO, Wenceslao
1921 “Artistas Españoles”, *ABC*, Madrid, marzo 1, p.5.
- BLAY, Miguel
1923-24 Becados americanos, un folio manuscrito (AASF).
- CADENAS, Juan José
1909 “Escenas Parisienses”, *Blanco y Negro*, Madrid, febrero 13, p.23.
- CÁCERES, Zoila Aurora (Evangelina)
1908 “Retratos de artista: Ignacio Zuloaga”, *El Comercio*, Lima.
1916 “Exposición de S.M. Franciscovich. Crítica artística”, *La Crónica*, Lima, febrero 28, p.7.
- CAMBA, Julio
1926 Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, enero 26, Madrid (AMREP).
- CANSINO, José Teobaldo
1904 Oficio dirigido al Oficial Mayor del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, marzo 15, Madrid (AMREP).
- CARRETERO, Manuel
1907 “La dulce intimidad de los notables. Benlliure-Querol”, *Prisma*, N° 45, Lima, junio 29, pp.9-11.
- CASTEROT, Enrique
1922 “La exposición Luza”, *Variedades*, N° 752, Lima, julio 29.
1925 “Arte Nacional El dibujante Jorge Seoane”, *Variedades*, N° 882, Lima, enero 24.
- CASTILLO, Teófilo
1912 *Portada: Un Rincón Poético de Lima-El de los olvidados (En la Hermanita de los Pobres)*, *Ilustración Peruana*, Lima, N° 141, junio 12.
1913 “De arte”, *Variedades*, N° 286, Lima, agosto 24, pp.2448-2450.
1914a “A propósito del monumento a José Gálvez”, *Variedades*, N° 330, Lima, junio 27, pp. 898-902.
1914b “Interiores limeños II, casa del Sr. Dr. D. Francisco Moreyra y Riglos”, *Variedades*, N° 348, Lima, octubre 31, pp.1389-1392.
1914c “Concurso Concha. Después del fallo”, *La Crónica*, Lima, diciembre 5, p. 6

- 1914d “Interiores limeños IV, casa del Dr. José A. de Lavalle y Pardo”, *Variedades*, N° 353, Lima, diciembre 5, pp.1520-1524.
- 1914e “Interiores limeños VI, casa del Dr. Javier Prado y Ugarteche”, *Variedades*, N° 355, Lima, diciembre 19, pp. 1567-1571.
- 1915a “Interiores limeños IX, casa de los señores Pazos y Varela”, *Variedades*, N° 362, Lima, marzo 6, pp. 1752-1757.
- 1915b “Interiores limeños XII, casa del doctor Federico Elguera”, *Variedades*, N° 374, Lima, mayo 1, pp.2064-2068.
- 1915c “Interiores limeños, casa de la sucesión del Dr. Pablo Oleachea y casa del Dr. Manuel Augusto Oleachea”, *Variedades*, N° 382, Lima, junio 26, pp. 2283-2288.
- 1915d “Notas de arte”, *Variedades*, N°385, Lima, julio 17, pp. 2365-2366.
- 1915e “Interiores limeños XVIII, casa del Dr. D. Felipe de Osma y Pardo”, *Variedades*, N° 405, Lima, diciembre 4, pp. 2920-2921.
- 1915f “Notas de arte”, *Variedades*, N° 407, Lima, diciembre 18, pp. 2975-2976.
- 1916a “Interiores limeños XIX, casa del Sr. Manuel Prado y Ugarteche”, *Variedades*, N° 410, Lima, enero 8, pp. 69-73.
- 1916b “Notas de arte. En el taller del fotógrafo Goyzueta”, *Variedades*, N°412, enero 22, pp. 121-122.
- 1916c “Notas de arte cultora distinguida”, *Variedades*, N° 414, Lima, febrero 5, pp.173-174.
- 1916d “Reclamo exagerado-Una exposición de cuadros”, *La Crónica*, febrero 3, p.7.
- 1916e “Notas de arte. Exposición Franciscovich”, *Variedades*, N° 416, Lima, marzo 19, pp. 224-226.
- 1916f “Notas de arte”, *Variedades*, marzo 4, pp. 282-284.
- 1916g “Notas de arte”, *Variedades*, N° 419, Lima, marzo 11, p. 320.
- 1916h Suplemento artístico: El Mihrab de la Catedral de Córdoba en España. *Variedades*, N° 430, Lima, abril 8, p. 459.
- 1916i “Notas de arte”, *Variedades*, N°.405, Lima, mayo 27, N° 430, pp. 691-692.
- 1916j “Notas de arte”, *Variedades*, N°.435, Lima, julio 1, pp.832-833.
- 1916k “Notas de arte Lasso-Arispe-Sagastegui-Suárez-Davila Peña-Malaga Grenet”, *Variedades*, N° 439, Lima, julio 29, pp. 995-1000.
- 1916l “Notas de arte. Techos limeños de estilo mudéjar”, *Variedades*, N° 442, Lima, agosto 9, pp. 1082 – 1086.
- 1916m “Información artística platería repujada del coloniaje un cuadro notable” *Variedades*, N° 443, Lima, agosto 26, pp. 1116-1118.
- 1916n “Notas de arte, la última obra monumental de José Villegas un pintor peruano en la Argentina”, *Variedades*, N°.446, Lima, septiembre 16, p.1215.
- 1916ñ “Las limeñas de Movoisin”, *Variedades*, N° 451, Lima, octubre 21, pp.1387- 1389.
- 1916o “Interiores limeños XXI, casa de la señorita María Isabel Sánchez Concha”, *Variedades*, N° 448, Lima, noviembre 30, pp. 1279-1280.
- 1917a “En viaje del Rímac a la Plata. Arequipa I”, *Variedades*, N° 511, Lima, diciembre 15, pp. 1286-1288.
- 1917b “En viaje del Rímac a la Plata. Arequipa II”, *Variedades*, N° 512, Lima, diciembre 22, pp. 1305-1306.

- 1918a “Notas de arte. El Bronce de José Carlos Bernales por David Lozano”, *Variedades*, N° 536, junio 8, p. 534.
- 1918b “En viaje del Rímac al Plata. Buenos Aires II”, *Variedades*, N° 538, Lima, junio 22, pp. 589-592.
- 1918c “En viaje del Rímac a la Plata. Buenos Aires”, *Variedades*, N° 540, Lima, julio 6, pp. 637 – 641.
- 1918d “Una interesante exposición de cuadros”, *Variedades*, julio 27, N° 543, Lima, pp. 699-700.
- 1918e “Notas de Arte. Al Margen del Álbum de José García Calderón”, *Variedades*, N° 548, Lima, agosto 31, pp. 841 – 844.
- 1918f “Nota de arte. Daniel Hernández y la Academia de Bellas Artes”, *Variedades*, N° 549, Lima, septiembre 7, p.862.
- 1918g “De arte”, *Variedades*, N° 557, Lima, noviembre 2, pp.1053 – 1055.
- 1918h “De arte a propósito de un escultor”, *Variedades*, N° 559, Lima, noviembre 16, pp.1087-1088.
- 1918i “Impresiones de España. El País–Vasco Cuernica, pinturas y textos” *Variedades*, N° 563, Lima, diciembre 14, pp. 1179 – 1182.
- 1919a “Impresiones de España II. Burgos”, *Variedades*, N° 569, Lima, enero 25, pp. 63– 66.
- 1919b “Impresiones de España III. Toledo”, *Variedades*, N° 572, Lima, febrero 15, pp. 135 – 138.
- 1919c “La exposición Brandes”, *Variedades*, N° 573, Lima, febrero 22, pp.159-162.
- 1919d “Impresiones de España IV. Madrid”, *Variedades*, N° 574, Lima, marzo 1, pp. 176 – 179.
- 1919e “Cosas de arte, carta á José Gálvez”. *Variedades*, N° 576, Lima, marzo 15 pp.227-228.
- 1919f “Impresiones de España V. El Escorial”, *Variedades*, N° 577, Lima, marzo 22, pp. 244 – 246.
- 1919g “Una visita a la Escuela de Bellas Artes, las obras de Hernández”, *Variedades*, N° 582, Lima, abril 26, pp. 345-347.
- 1919h “De arte respuesta a un escultor” *Variedades*, N° 584, Lima, mayo 10, pp. 379 – 380.
- 1919i “Impresiones de España VI. Córdoba”, *Variedades*, N° 588, Lima, junio 7, pp. 459 – 463.
- 1919j “Vida limeña Tello en la universidad”, *Variedades*, N° 591, Lima, junio 28, pp.524-528.
- 1919k “Semblanzas de Artistas VI. Ricardo Florez”, *Familia*, N° 5, Lima, junio, pp.10-12.
- 1919l “De actualidad José Sabogal y sus obras”, *Variedades*, N° 594, Lima, julio19, pp. 587-590.
- 1919m “Impresiones de España VIII. Sevilla”, *Variedades*, N° 595, Lima, julio 26, pp. 613 – 615.
- 1919n “De actualidad dos cartas de Enrique Barreda y Teófilo Castillo”, *Variedades*, N° 598, Lima, agosto 16, pp. 683-684.
- 1919ñ “Impresiones de España IX. Granada”, *Variedades*, N° 602, Lima, septiembre 13, p. 769-773.

- 1919o “Exposición escolar”, *Variedades*, N° 613, Lima, octubre 29, pp.1010-1012.
- 1919p “Impresiones de España. Valencia”, *Variedades*, N° 609, Lima, noviembre 1, pp.921-924.
- 1920 “De arte crítica retrospectiva-el caso Koek Koek-Mi despedida”, *Variedades*, N° 638, Lima, mayo 22, pp.518-520.
- CHIRIF, José Carlos
1924 “Ultra”, *Variedades*, N° 864, Lima, septiembre 20.
- CHIOINO, José
1926 “Cosas de hombres y mujeres Los peligros del Arte Nuevo”, *Mundial*, N° 326, Lima, septiembre 10.
- CISNEROS, Benjamín B.
1921 “San Martín” *Mundial*, N° Extraordinario, Lima, julio 28.
- CISNEROS, Luis Fernán
1920 “Jardinera” (ilustración de CQA), *Stylo*, N° 1, Lima, abril.
- COLSON, Jaime
1925 Carta a Carlos Quizpez Asín, julio 8, París, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- COSSÍO DEL POMAR, Felipe
1924 “El Arte en Italia. La Exposición Internacional de Venecia”, *Variedades*, N° 878, Lima, diciembre 27.
- 1927a “Con Ignacio Zuloaga”, *Variedades*, N° 987, Lima, enero 29.
- 1927b “Desde París. Los Salones de Pintura”, *Variedades*, N° 1010, Lima, julio 9.
- 1928 “El Arte en Francia. El salón de 1928”, *Variedades*, N° 1059, Lima, junio 16.
- 1929a “El salón de Otoño”, *Variedades*, N° 1088, Lima, enero 5.
- 1929b “Desde París. El Salón de los Artistas Franceses”, *Variedades*, N° 1111, Lima, julio 19.
- 1929c “Dos pintores Sudamericanos en París”, *Variedades*, N° 1117, Lima, julio 31.
- COSIO, Félix
1917 “El Monumento a la Raza”, *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, octubre 20, p.1.
- CURREO VISLAL, R.
1923 Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú donde informa sobre su investigación de Francisco Pizarro, mayo 31, Madrid (AMREP).

- DALÍ, Salvador (padre)
 1923a Carta a Miguel Blay Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, noviembre 23, Figueras (AASF).
- DALÍ, Salvador (hijo)
 1923b Instancia de Salvador Dalí al Sr. Delegado del Ministerio de Instrucción Pública, noviembre 21, Figueras (AASF).
- DE LAVALLE, Juan Bautista
 1912a “Lima viejo y Lima nuevo: La Quinta del Virrey”, *Ilustración Peruana*, N° 149, julio 10, pp.169-176.
 1912b “Lima viejo y Lima nuevo: El Convento de San Agustín”, *Ilustración Peruana*, N° 150, septiembre 9, pp.200-208.
 1912c “Lima viejo y Lima nuevo: El Convento de San Francisco”, *Ilustración Peruana*, N° 152, noviembre 13, pp.261-272.
 1912d “Lima viejo y Lima nuevo: La Casa Olavide”, *Ilustración Peruana*, N° 153, noviembre 27, pp.296-303.
 1912e “Lima viejo y Lima nuevo: El Puente de Piedra”, *Ilustración Peruana*, N° 154, diciembre 11, pp.330-336.
- DE SILVA, Alfonso
 1922 Carta a Carlos Quizpez Asín, noviembre 26, Dresden, Alemania, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- DE ALMUNIA, Juan
 1929 “Los artistas peruanos en el extranjero, Ismael de Pozo”, *El Comercio*, julio 7, p.19.
- DELGADO, Honorio F.
 1920a “Psicología de los cuentos de hadas”, (ilustración de CQA), *Stylo*, N° 3, Lima, julio.
 1920b “Una paradoja de la creación genial” (ilustración de CQA), *Stylo*, N° 5 Lima, noviembre.
- DE LA COLINA, José
 1916a Carta dirigida al señor oficial mayor del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, junio 14, Barcelona (AMREP).
 1916b Carta dirigida al señor oficial mayor del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, julio 14, Barcelona (AMREP).
 1916c Carta dirigida al señor oficial mayor del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, septiembre 17, Barcelona (AMREP).
- DE LA ENCINA, Juan (Ricardo Gutiérrez Abascal)
 1925 “De Arte en el salón del Ateneo”, *La Voz*, Madrid, diciembre 30, p.1.
- DE LA PAZ, Julio
 1923 “Desde Berlín. Los pintores expresionistas”, *Varietades*, N° 788, Lima, abril 7, pp.883-886.

- DE MIOMANDRE, Francis
1926 “El éxito de un artista peruano exposición de César(sic) Moro en Bruselas”, *Variedades*, N° 678, Lima, noviembre 13.
- DE VALDEAVELLANO, Luis G.
1926 “La Exposición Nacional de Bellas Artes. El barnizado, visión de conjunto”, *La Época*, Madrid, mayo 12, p.1.
- DEL ÁGUILA, H.
1922 “Un artista cuzqueño”, *Mundial*, N° 87, enero 13, Lima.
- DEL VALLE, Félix
1927 “Zuloaga y Belmonte”, *Mundial*, N°373, agosto 5, Lima.
- DE ZÁGARRA, Miguel
1926 “ABC en Nueva York Una visita al autor del famoso y diputado *Cristo de Mateu*”, *ABC*, Madrid, enero 31, p.6.
- EGO
1927 “La exposición de Ramón Mateu”, *Variedades*, N° 1015, Lima, agosto 13.
1928a “De arte próxima exposición de cuadros italianos”, *Variedades*, N° 1037, Lima, enero 14.
1928b “José Sabogal emprenderá viaje a la Argentina”, *Variedades*, N° 1061, Lima, junio 30.
1928c “Arte peruano. La exposición de Carlos Raygada”, *Variedades*, N° 1075, Lima, octubre 6.
1929a “Notas de arte. Pintura española contemporánea”, *Variedades*, N° 1091, Lima, enero 26.
1929b “Exposición francesa de pintura, escultura y esmaltes artísticos”, *Variedades*, N° 1101, Lima, abril 10.
1929c “Como se honra en el Perú la memoria del protector”, *Variedades*, N° 1116, Lima, julio 26.
- EGUREN LARREA, D.F.
1927 “Un modelador de almas”, *Mundial*, N° 361, Lima, mayo 13.
- ELGUERA
1922 Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre. noviembre (AMREP).
- EL CORRESPONSAL
1916 “El Monumento a San Martín en Lima Los grandes proyectos de urbanización de la ciudad”, *La Nación*, Buenos Aires, abril 29.
- F.B.
1924 “El Monumento a la Libertad que se ha de erigir en Trujillo”, *Variedades*, N° 843, Lima, abril 24.

FALCÓN, César

1926 “Los hombres y las cosas. El Cubismo y los trogloditas”, *Mundial*, N° 294, Lima, enero 29.

FILLOL Gil

1928a “De Bellas Artes. Exposiciones de Escenografía, Escultura y Dibujos”, *El Imparcial*, Madrid, febrero 10, p.3.

1928b “Vulgarización artística El Arte en la América precolombina”, *El Imparcial*, Madrid, marzo 25, p.8.

FRANCÉS, José (J.F, Silvio Lagos)

1915a “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Esfera*, N° 71, Madrid, mayo 8, p.5.

1915b “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *La Esfera*, N° 72, Madrid, mayo 15, pp.31-32.

1915c “Los grandes artistas contemporáneos José López Mezquita”, *La Esfera*, N° 73, Madrid, mayo 22, pp.7-9.

1915d “Exposición Nacional de Bellas Artes. El retrato”, *La Esfera*, N° 73, Madrid, mayo 22, pp.27-28.

1915e “Los cuadros de género en la Exposición”, *La Esfera*, N° 74, Madrid, mayo 29, pp.5-7.

1915f “Exposición Nacional de Bellas Artes. La Escultura”, *La Esfera*, N° 76, Madrid, junio 12, pp.29-31.

1920a “Un recuerdo de Pérez Galdós”, *Variedades*, N° 622, Lima, enero 31.

1920b “Notas de arte Mateo Inurria”, *Variedades*, N° 651, Lima, agosto 21.

1926 “Vida artística cuatro artista hispanoamericanos”, *La Esfera*, N° 663 Madrid, febrero 20, pp.22-23.

1927 “Evocación de Fortuny”, *Mundial*, N° 368, Lima, julio 1.

GÁLVEZ, José

1919 Carta de José Gálvez a Teófilo Castillo, Barcelona, Mayo 1, mecanografiada, pp.1-4, (ATC).

1921 “La obra de Sabogal”, *Mundial*, N° 63, Lima, julio 8.

1922 “Por los héroes olvidados Cecilio Limaymanta”, *Variedades*, N° 744, Lima, junio 3.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura

1905 “Santiago Rusiñol”, *Prisma* (prospecto), N° 5, Lima, octubre 1, pp.14-15.

1907 “Rodin y Carriere”, *Actualidades*, N° 233, Lima, septiembre 14, pp.736-737.

GARCÍA IRIGOYEN, Manuel

1905 “Crónicas de las fiestas de inauguración del monumento a los defensores de Arica”, *Prisma*, N° Extraordinario, Lima, diciembre, pp.9-91.

GARCÍA SANCHIZ, Federico

1929 “Pizarro de Trujillo-Lima de Pizarro”, *Variedades*, N° 1113, Lima, julio 3.

GARLAND, Antonio

- 1916 "L'Indien-el escultor Luis Agurto", *Variedades*, N° 459, Lima, diciembre 16, pp.1641-1643.
- 1920 "De la múltiple Catalunya", *Variedades*, N° 622, Lima, enero 31, pp.78-81.
- 1922 "Mateo Hernández el triunfador", *Variedades*, N° 747, Lima, junio 22.
- 1923 "Los ismos en el arte contemporáneo", *Variedades*, N° 808, Lima, agosto 25, pp.2251-2254.
- 1924 "Alfonso Silva Santisteban", *Variedades*, N° 338, Lima, marzo 22.
- 1925 "El arte nacionalista de Víctor Morey", *Variedades*, N° 882, Lima, enero 24.
- 1926 "El arte eximio de Diego Goyzueta", *Variedades*, N° 940, Lima, marzo 7.

GARRIDO, José Eulogio

- 1926a "El peruanismo se pondrá de moda", *Variedades*, N° 935, Lima, enero 26.
- 1926b "Arte nacional Camilo Blas, pintor", *Variedades*, N° 975, Lima, noviembre 6.
- 1929 "Tres días en Lima V jornada en el estudio de Sabogal", *Variedades*, N° 1177, Lima, julio 31.

GOIBURO, José Bernardo

- 1917 "La estética de Rodin", *El Comercio del Cuzco*, Cusco, noviembre 23, p.1.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón

- 1920 "Escritores peruanos juzgados en el extranjero ¿Quién es Guillén?", *Variedades*, N° 894, Lima, abril 18.

GÓNGORA, Luis (Aloysius)

- 1918 "El concurso de escultura Concha, el premio para el escultor Ocaña", *Variedades*, N° 514, Lima, enero 5, pp. 5-7.

GONZÁLES, Carlos E.

- 1917 "El arte peruano en Europa", *El Comercio del Cuzco*, Cusco, agosto 22, p.1.

GONZÁLEZ PRADA, Alfredo, (Ascanio)

- 1916 "La exposición Oxandaberro", *La Prensa*, Lima, febrero 13, p.2.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Teobaldo

- 1921 "La historia en la primera centuria del Perú independiente", *Mundial*, N° Extraordinario, Lima, julio 28.

GUEVARA, Guillermo J.

- 1926a "Arte nacional. La exposición Pantigoso", *El Comercio*, Lima, junio __, __.Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP).

- 1926b “La vanguardia y los intelectuales del sur”, *El Comercio*, Lima, junio 13, p.6.
- GUIRALDES, Ricardo
 1925 “Las nuevas escuelas artísticas en Nuestra América”, *Mundial*, N°260, Lima, junio 5.
- GUTIÉRREZ DE QUINTANILLA, Emilio
 1896 “Informe al señor alcalde”, *El Comercio*, Lima, diciembre 28, p.1.
- GUILMAIN, Andrés
 1922 “Oración a las estrellas” con dibujo de Carlos Quispez Asín, *Mundial* Madrid, N° 11, septiembre 21.
- GUILLÉN, Alberto
 1923a “Una visita a Sorolla”, *Mundial*, N°170, Lima, agosto 17.
 1923b “Galería de retratos. El escultor Victorio Macho”, *Variedades*, N° 809, Lima, septiembre 1, pp.2349-2350.
 1923c “Galería de retratos. El pintor Romero de Torres”, *Variedades*, N° 810, Lima, septiembre 8, pp.2432-2433.
 1923d “Retratos. Ramón Gómez de la Serna”, *Variedades*, N° 813, Lima, septiembre 29, pp.2726-2727.
 1925a “La escultora Carmen Saco”, *Mundial*, N°251, Lima, abril 3.
 1925b “Retratos. El pintor Gutiérrez Solana”, *Variedades*, N° 892, Lima, abril 4, pp.684-686.
- GRAÑA, Francisco
 1926 Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, diciembre 5, Madrid (AMREP).
 1929a Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, enero 18, Lima (AMREP).
 1929b Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, junio 13, Lima (AMREP).
 1929c Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, agosto 8, Lima (AMREP).
 1929d Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, julio 25, Lima (AMREP).
 1929e Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, agosto 5, Lima (AMREP).
- GRIMM, Artur
 1916 “Oxandaberro pintor paisajista”, *El Comercio*, Lima, febrero 6, pp. 5-6.
- HAYA DE LA TORRE, Víctor Raúl
 1917 “El Monumento a Manco Capac”, *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, octubre 4, p.2.

- HERRERA, Bartolomé
1922 “Paginas olvidadas. El sufragio y los indígenas”, *Variedades*, N° 751, Lima, julio 2, pp.1753-1756.
- HERNÁNDEZ, Román
1926 “La crítica en el arte”, _____, junio ____, Lima. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP).
- HERNÁNDEZ, Daniel
1923 “Joaquín Sorolla y Bastida”, *Mercurio Peruano*, Lima, Vol. XI, N° 61 y 62, julio-Agosto, pp.35-36.
- HISPANO, Simón
1926 “El pintor Domingo Pantigoso”, *Mundial*, N°316, Lima, julio 2.
- HURTADO, Antonio
1929 Oficio N° 272 dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, enero 18, Lima (AMREP).
- LAJARON
1922 Carta a Carlos Quizpez Asín, sin fecha, Madrid, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA)
- LARCO HERRERA, Rafael (R.L.H)
1926 “Ramón Mateu”, *Variedades*, N° 978, Lima, noviembre 27.
1927 “El escultor Mateu y su obra en el Perú”, *Variedades*, N° 1004, Lima, mayo 28.
1929 “Por tierras de España y Francia. La Exposición Iberoamericana de Sevilla”, *Variedades*, N° 1092, Lima, febrero 2.
- LARRAÑAGA, Federico
1903 “La Sagrada Familia” *Actualidades*, N° 48, Lima, diciembre 31, p.778.
1905 “Paul Gauguin”, *Prisma* (prospecto), N° 3, Lima, octubre 16, p.23.
1906a “Monumento a San Martín”, *Prisma*, N° 13, Lima, mayo 1, pp.26-27.
1906b “Concurso del Monumento á San Martín el proyecto de Carlos Baca Flor”, *Actualidades*, N° 162, Lima, mayo 5, pp.443-445.
1906c “Un monumento a San Martín”, *Actualidades*, N° 194, Lima, diciembre 15, pp.1337-1338.
- LEGUÍA, Eduardo
1924a Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, mayo 10, Madrid (AMREP).
1924b Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, junio 20, Madrid (AMREP).

- 1924c Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, julio 15, Madrid (AMREP).
- 1924d Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, septiembre 5, Madrid (AMREP).
- 1924e Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, octubre 18, Madrid (AMREP).
- 1924f “Relación de intelectuales y artistas españoles invitados por esta legación en nombre del gobierno del Perú para asistir a la conmemoración de Centenario de Ayacucho”, noviembre 6, Madrid (AMREP).
- 1924g Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, noviembre 15, Madrid (AMREP).
- 1925a Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, enero 20, Madrid (AMREP).
- 1925b Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, febrero 20, Madrid (AMREP).
- 1925c Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, mayo 12, Madrid (AMREP).
- 1925d Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, mayo 27, Madrid (AMREP).
- 1925e Oficio (El Diorama del Centenario) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, junio 12, Madrid (AMREP).
- 1925f Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, junio 24, Madrid (AMREP).
- 1925g Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, julio 24, Madrid (AMREP).
- 1925h Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, octubre 30, Madrid (AMREP).
- 1925i Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, octubre 30, Madrid (AMREP).
- 1925j Oficio N° 222 (Exposición Ibero-Americana de Sevilla) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, noviembre 24, Madrid (AMREP).
- 1925k Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, noviembre 24, Madrid (AMREP).
- 1925l Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, diciembre 11, Madrid (AMREP).

- 1925m Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, diciembre 31, Madrid (AMREP).
- 1925n Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, diciembre 31, Madrid (AMREP).
- 1926a Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, enero 20, Madrid (AMREP).
- 1926b Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, febrero 15, Madrid (AMREP).
- 1926c Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, febrero 15, Madrid (AMREP).
- 1926d Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, febrero 15, Madrid (AMREP).
- 1926e Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, marzo 24, Madrid (AMREP).
- 1926f Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, mayo 25, Madrid (AMREP).
- 1926g Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, junio 12, Madrid (AMREP).
- 1926h Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, junio 21, Madrid (AMREP).
- 1926i Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, julio 1, Madrid (AMREP).
- 1926j Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, julio 8, Madrid (AMREP).
- 1926k Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, julio 14, Madrid (AMREP).
- 1926l Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, octubre 15, Madrid (AMREP).
- 1926m Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, octubre 15, Madrid (AMREP).
- 1926n Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, noviembre 10, Madrid (AMREP).
- 1926ñ Oficio dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, diciembre 5, Madrid (AMREP).
- 1926o Oficio N° 226 (Exposición Iberoamericana de Sevilla) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, diciembre 31, Madrid (AMREP).
- 1927a Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, enero 15, Madrid (AMREP).

- 1927b Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, enero 15, Madrid (AMREP).
- 1927c Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, marzo 26, Madrid (AMREP).
- 1927d Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, abril 14, Madrid (AMREP).
- 1927e Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, junio 17, Madrid (AMREP).
- 1927f Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, julio 1, Madrid (AMREP).
- 1927g Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, julio 4, Madrid (AMREP).
- 1927h Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, julio 11, Madrid (AMREP).
- 1927i Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú (Diorama de la Batalla de Ayacucho), julio 11, Madrid (AMREP).
- 1927j Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, julio 19, Madrid (AMREP).
- 1927k Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, agosto 3, Madrid (AMREP).
- 1927l Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, agosto 31, Madrid (AMREP).
- 1927m Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, septiembre 15, Madrid (AMREP).
- 1927n Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, octubre 5, Madrid (AMREP).
- 1927ñ Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, noviembre 15, Madrid (AMREP).
- 1927o Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, diciembre 2, Madrid (AMREP).
- 1928a Oficio (Concurso para el Monumento a los Soldados Españoles...) al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, enero 31, Madrid (AMREP).
- 1928b Oficio (Sección histórica y artística) al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, febrero 20, Madrid (AMREP).
- 1928c Oficio N° 73 (Exposición pintor peruano D. Domingo Pantigoso) al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, marzo 22, Madrid (AMREP).
- 1928d Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú del Perú, junio 1, Madrid (AMREP).
- 1928e Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú del Perú, junio 30, Madrid (AMREP).
- 1928f Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Ecos de la inauguración de la tumba de Pizarro, julio 5, Madrid (AMREP).
- 1928g Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, julio 10, Madrid (AMREP).
- 1828h Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Ecos de la inauguración de la tumba de Pizarro, julio 16, Madrid (AMREP).
- 1928i Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, julio 16, Madrid (AMREP).

- 1928j Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, diciembre 5, Madrid (AMREP).
- 1928k Oficio N° 322 (Pabellón de Mejico(sic) en Exposición de Sevilla) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, diciembre 19, Madrid (AMREP).
- 1929a Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, febrero 12, Madrid (AMREP).
- 1929b Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, febrero 15, Madrid (AMREP).
- 1929c Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, febrero 18, Madrid (AMREP).
- 1929d Oficio (Solicitud a favor escritora Angélica Palma) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, febrero 20, Madrid (AMREP).
- 1929e Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, marzo 13, Madrid (AMREP).
- 1929f Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, marzo 27, Madrid (AMREP).
- 1929g Oficio N° 69 (Conferencia del señor Sassone en la semana del Perú en Sevilla) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, abril 6, Madrid (AMREP).
- 1929h Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, mayo 15, Madrid (AMREP).
- 1929i Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, junio 12, Madrid (AMREP).
- 1929j Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, septiembre 19, Madrid (AMREP).
- 1929k Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre, octubre 30, Lima, p.342 (AMREP).
- 1929l Oficio N° 221 (banquete a sus SS.MM. los Reyes) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, noviembre 6, Madrid (AMREP).
- 1929m Oficio (dos alfombras y 14 huacos) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, noviembre 8, Madrid (AMREP).
- 1929n Oficio (restos de Garcilaso) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, noviembre 8, Madrid (AMREP).
- 1929ñ Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, noviembre 9, Madrid (AMREP).
- 1929o Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre, diciembre 30, Lima, p.347 (AMREP).

LÓPEZ MERINO, Clodoaldo (Clodo aldo)

- 1924a “Un peruano es el mejor bailarín de España”, *Mundial*, N° 207, Lima, mayo 2.
- 1924b “Visiones de cabaret”, (ilustración de CQA), *Variedades*, N° 846, Lima, mayo 17, pp.1234-1235.
- 1924c “Corresponsal de mundial. El Kursaal” (ilustración de CQA), *Mundial*, N° 226, Lima, septiembre 12.
- 1925 “Desde Italia el arte de Eugenio Baroni”, *Variedades*, N°917, Lima, septiembre 26, pp.2205-2207.

- 1926 “El triunfo de un pintor peruano en Madrid”, *Mundial*, N° 319, Lima, julio 23.
- 1927a “Arte peruano el pintor Carlos Quispez Asín”, *Variedades*, N°1025, Lima, octubre 22.
- 1927b “De arte. Paisajes de Cabanas Oteiza”, *Variedades*, N°1026, Lima, octubre 29.
- 1927c “De arte. José Gutiérrez Solana”, *Variedades*, N°1027, Lima, noviembre 5.
- 1928 “De arte. Tipos nuestros interpretados por Edmundo Moeller”, *Variedades*, N°1057, Lima, junio 2.
- 1929a “Frente a la Capilla de Pizarro, se construirá una dedicada a Juan Atahualpa, hijo de Huayna Capac”, *El Comercio*, Lima, enero 18, p.19.
- 1929b “Carrousel xilografías de José Sabogal”, *Variedades*, N° 1132, Lima, noviembre 13.

LORA, Juan José

- 1925 “El arte peruano de vanguardia. La exposición de Goyburu”, *Variedades*, N° 922, Lima, octubre 31.

M.G.A

- 1921 “Herrera”, *Mundial*, N° extraordinario, Lima, julio 28.

MANZANEDO, Anselmo

- 1921a Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, mayo 31, Madrid (AMREP).
- 1921b Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, junio 30, Madrid (AMREP).

MARIÁTEGUI, José Carlos

- 1924a Figuras y aspectos de la vida de Mundial. Marinetti y el futurismo”, *Variedades*, N° 829, Lima, enero 19, pp156-158.
- 1924b Figuras y aspectos de la vida de Mundial. Las escuelas de arte moderno Postimpresionismo, cubismo, etc”, *Variedades*, N° 830, Lima, enero 26.
- 1924c Figuras y aspectos de la vida de Mundial. La extrema izquierda del arte actual: El expresionismo y el dadaísmo”, *Variedades*, N° 831, Lima, febrero 2.
- 1925a “Tópicos del arte. El éxito mundano de Beltrán Masses”, *Mundial*, N° 248, Lima, marzo 6.
- 1925b “Figuras y aspectos de la vida de Mundial. George Grosz”, *Variedades*, N° 903, Lima, junio 20.
- 1925c “Figuras y aspectos de la vida de Mundial. El pintor Pettoruti”, *Variedades*, N° 928, Lima, diciembre 12.
- 1926 “Figuras y aspectos de la vida de Mundial. El grupo suprarrealista y Clarte”, *Variedades*, N° 960, Lima, julio 24.
- 1927a “Figuras y aspectos de la vida de Mundial. Der Sturm y Herwarth Walden”, *Variedades*, N° 987, Lima, enero 29.
- 1927b “José Sabogal”, *Amauta*, N° 6, Lima, febrero, pp.9-12.
- 1927c “Figuras y aspectos de la vida de Mundial. Tópicos del arte moderno”, *Variedades*, N° 994, Lima, marzo 19.

- 1927d Indigenismo y socialismo, *Amauta*, N° 7, Lima, marzo, pp.37-38.
 1927e Replica a Luis Alberto Sánchez, *Amauta*, N° 7, Lima, marzo, pp.38-39.
- MARION
 1929 “Notas de arte. Xilografías de Sabogal”, *La Prensa*, Lima, noviembre 11, p.4.
- MARTÍNEZ VÉLEZ, Pedro
 1921 “Monseñor Herrera y el criterio histórico Neo-Americano”, *Mundial*, Lima, N° Extraordinario, julio 21.
- MASÍAS
 1929 “Muestrario de aguardiente para la exposición de Sevilla”, *El Peruano*, Lima, agosto 19, p.162.
- MATEU, Ramón
 1928 “Domingo Pantigoso”, Madrid, *Heraldo de Madrid*, marzo 20, p.12
- MEZA, F. Ladislao
 1920 “Una interesante exposición pictórica”, *El Tiempo*, Lima, enero 8.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio
 1928 “Crítica de arte, exposiciones recientes”, *Blanco y Negro*, N°1927 Madrid, abril 22, pp.39-42.
- MELGAREJO, Manuel
 1928a “El Misterio de Cheerful”, *ABC*, Madrid, noviembre 11, pp.13-14.
 1928b “El Misterio de Cheerful”, *Variedades*, Lima, diciembre 29.
- MENDIOLA
 1929 “Envío de objetos de vicuña y alpaca a la Exposición de Sevilla”, *El Peruano*, agosto 29, p.195.
- MINISTRO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES
 1920 Carta a Miguel Blay Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, abril 1, Madrid (AASF).
- MONÓCULO
 1916 “Notas de arte. Exposición de cuadros”, *La Prensa*, Lima, febrero 1, p.2.
- MONTERA, Edmud
 1927 Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, febrero 23, España (AMREP).
- MORE, Ernesto
 1928a “Nuestros pintores”, manuscrito, 8 folios (ADP).
 1928b “Una visita a Zuloaga”, *Mundial*, N° 428, Lima, agosto 24.

MORO, César (Alfredo Quizpez Asín)

- 1922a Carta a Carlos Quizpez Asín, noviembre 29, Lima, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- 1922b Carta a Carlos Quizpez Asín, agosto 12, Lima, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- 1922c Carta a Carlos Quizpez Asín, enero 27, Lima, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- 1922d Carta a Carlos Quizpez Asín, marzo 4, Lima, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- 1922e Carta a Carlos Quizpez Asín, mayo 23, Lima, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- 1922f Carta a Carlos Quizpez Asín, agosto 28, Lima, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- 1922g Carta a Carlos Quizpez Asín, septiembre 4, Lima, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- 1922h Carta a Carlos Quizpez Asín, noviembre 10, Lima, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- 1924 Carta a Carlos Quizpez Asín, julio 9, Lima, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- 1926 Carta a Carlos Quizpez Asín, mayo 7, París, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA)

MUR, Tomás

- 1928 Carta al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, enero 20, Madrid (AMREP).

OTERO, José G.

- 1923a “Apuntaciones de arte. Nuestros jóvenes artistas- El exotismo en Arte”, *Variedades*, N° 802, Lima, julio 14.
- 1923b “Apuntaciones de arte. El españolismo como tema de cuadros”, *Variedades*, N° 806, Lima, agosto 11.
- 1923c “Apuntaciones de arte. Joaquín Sorolla”, *Variedades*, N° 807, Lima, agosto 18.
- 1923d “Apuntaciones de arte. El taller de fundición artística en el Escuela de Artes y Oficios- viaje del pintor Masías”, *Variedades*, N° 809, Lima, septiembre 1, pp.2363-2367.
- 1923e “Apuntaciones de arte. Mis impresiones sobre el pintor español Antonio Muñoz Degrain”, *Variedades*, N° 812, Lima, septiembre 22.
- 1923f “Apuntaciones de arte. Retratistas notables en el Museo del Prado”, *Variedades*, N° 813, Lima, septiembre 29, pp.2741-2744.
- 1923g “Apuntaciones de arte. El pintor español Ramón Palmarola”, *Variedades*, N° 820, Lima, noviembre 17, pp.3281-3285.
- 1923h “Apuntaciones de arte. El desnudo artístico-notable escultura de Agurto el Chavinavi Indomable”, *Variedades*, N° 825, Lima, diciembre 22.
- 1924 “Apuntaciones de arte. La mujer española y sus intérpretes en el arte pictórico- elogio al mantón castizo”, *Variedades*, N° 837, Lima, marzo 15.
- 1925 “Apuntaciones de arte. Un diorama para el Museo bolivariano de Magdalena”, *Variedades*, N° 899, Lima, mayo 23, pp.1022-1025.

- PACHECO, Humberto
 1923 “Conferencia leída en la exposición Pantigoso”, *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, _____, _____ Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP).
- PALMA Angélica (Marianela)
 1922 “De la capital castiza”, *Variedades*, N° 752, julio 29.
 1929 “Desde Sevilla. El Pabellón del Perú”, *La Crónica*, Lima, diciembre 29, p.17.
- PALMA, Clemente
 1912 “Lima viejo y Lima nuevo Una visita a la Casa Torre Tagle”, *Ilustración Peruana*, N°145, julio 24, pp.12-15. Apareció en *Variedades* N° extraordinario del 28 de julio de 1921 con el título “La Regia mansión de los Marqueses de Torre Tagle”.
- PALMA, Ricardo
 1884 Carta al oficial mayor del Ministerio de Justicia, noviembre 29, Lima, RJ, legajo N° 189, (AGN).
 1886a Carta al oficial mayor del Ministerio de Justicia, febrero 25, Lima, RJ, legajo N° 189, (AGN).
 1886b Carta al oficial mayor del Ministerio de Justicia, abril 10, Lima, RJ, legajo N° 189, (AGN).
- PAZ SOLDAN, C.E
 1923 “El Teatro Ruso en Berlín”, *Variedades*, N° 778, Lima, enero 27.
- PRADO, Mariano Ignacio,
 1879 “Decreto”, *El Comercio*, Lima, enero 4, p.2.
- PRO, Raúl
 1919 “En la Escuela de Bellas Artes”, *La Crónica*, Lima, agosto 9, p.3
- PERALTA, Alejandro
 1924 “Homenaje al artista Pantigoso”, Puno, texto mecanografiado. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP)
- PERALTA, Arturo (Gamaliel Churata)
 1925a “Pantigoso”, *Kosko*, N°53, Cuzco, agosto 30.
 1925b “Cuentos nacionales Tojjas”, *Variedades*, N° 923, Lima, noviembre 7.
- PÉREZ, Dionisio
 1929 “Amenidades de la historia. Como era físicamente el gran Marques D. Francisco Pizarro”, *La Voz*, Madrid, junio 1.

- PÉREZ, Gil
1924 “Un notable exponente de arte americano. El pintor cuzqueño Domingo Pantigoso su obra actual y su personalidad futura”, *El Imparcial*, Montevideo, diciembre ____, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP)
- PÉREZ REINOSO, Ramiro
1924 “El arte de Totila Albert”, *Variedades*, N° 876, Lima, diciembre 13.
1927 “Psicografía del Cubismo”, *Mundial*, N° 371, Lima, julio 22.
- PIERROT
1906 “Concurso de escultura Concha”, *Actualidades*, N° 146, Lima, enero 13, pp.44-45.
- POLO, Solón
1904 “El Monumento á Bolognesi”, *El Comercio*, Lima, febrero 22, p.2.
- PORTAL, Magda
1926a “Los que triunfan. Los triunfos de Pantigoso”, *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, agosto 3, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP)
1926b “Poetas de América”, _____, Lima, junio ____, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP)
1927 “Escuelas de escultura y talla directa al aire libre”, *Mundial*, N° 390, Lima, diciembre 2.
- PREBISCH, Alberto
1925 “El pintor argentino Emilio Pettoruti”, *Variedades*, N° 895, Lima, abril 25.
- QUIZPEZ ASÍN, Carlos
1927 Carta a Augusto B. Leguía, Lima, julio 16, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
1928 Carta a María Elvira Más Puch de Quizpez Asín, a bordo del vapor rumbo a los Estados Unidos, mayo 5, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- URETA, Alberto
1920 “Las monjas profesas”, (ilustración de CQA), *Stylo* N°5, Lima, noviembre.
- UZCATEGUI, Pinzón
1924 “Un abrazo simbólico entre España y América”, *Mundial*, N° Extraordinario, Lima, diciembre 9.
- RADA Y GAMIO, Pedro José
1929a Telegrama dirigida a LEPRU, junio 20, Lima (AMREP).

- 1929b Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre. Octubre 10, Lima, p.336 (AMREP).
- 1929c Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre. Enero 21, Lima (AMREP).

RAYGADA, Carlos

- 1925 “Artistas de vanguardia César Moro”, *Variedades*, N 918, Lima, octubre 3, pp.2265-2267.

REBAGLIATI, Edgardo

- 1924a “Felices augurios”, *Mundial*, N° 232, Lima, octubre 24.
- 1924b “El asesinato de Pizarro”, *Mundial*, N° 237, Lima, noviembre 28.
- 1926 “El primer laurel”, *Mundial*, N° 322, Lima, agosto 13.
- 1927 “La exposición del pintor Pantigoso”, *Mundial*, N° 361, Lima, mayo 13.

REBAZA ACOSTA, Alfredo

- 1928 “Frente al vanguardismo artístico”, *Variedades*, N° 1038, Lima, enero 21.

RENATA

- 1928 “Una gloria de la raza. El Centenario de Goya”, *Variedades*, N° 1050, Lima, abril 14.

“Ripios y caricaturas”

- 1924 *Informaciones*, Madrid, _____, _____ (ACQA).

RIVA AGÜERO, José

- 1917 “Notable artículo de Riva Agüero sobre el Monumento a Manco Capac”, *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, diciembre 14, p.1

RIVERA ACHECHER, Ricardo

- 1926 Carta a Carlos Quizpez Asín, Gran Bretaña, septiembre 6, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).

RÍOS PAGAZA, Carlos

- 1927 “De arte. Mateu y los broncees que alientan junto al Ande”, *Variedades*, N° 999, Lima, abril 23.

RODRÍGUEZ, Carlos

- 1919 “La Sociedad de Bellas Artes su importancia y su labor artística”, *Revista de Bellas Artes*, N° 1, Lima, septiembre, pp. 27-29.
- 1925 “De arte. La exposición de pintores europeos en la Sociedad de Bellas Artes”, *Variedades*, N° 912, Lima, agosto 22.

ROMERO, Carlos Alberto

- 1899 “Los de la Isla del Gallo”, *El Ateneo*, N° 4, Lima, octubre, pp.385-454.

- ROMERO RAMÍREZ, Manuel (El Abate Faría)
 1928 “En la solemne inauguración de la regia y suntuosa capilla que la ciudad de Lima ofrenda a su fundador el marqués don Francisco Pizarro, Gobernador, Capitán General de la Nueva Castilla o Castilla de Oro, Reino del Perú, antiguo Imperio de los Incas”, *La Prensa*, Lima, enero 18, pp.9-10.
- RODRÍGUEZ, César A.
 1919 “Segunda colectiva”, _____, Arequipa, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP)
- ROGER GASTÓN, Ezequiel
 1911 “En la Sociedad Geográfica. La conferencia de Evangelina”, *El Comercio*, Lima, mayo 6.
 1918 “En la Sociedad de Bellas Artes”, *La Prensa*, Lima, marzo 4, p.6
- ROSALBA
 1923 Carta a Carlos Quizpez Asín, marzo 14, Lima, File 1, Cartas 1920-1983. (ACQA).
- RUEDA, Salvador
 1907 “Estambres y pistilos”, *Prisma*, N° 61, Lima, octubre 19, p.11.
- RUIZ, Guillermo
 1929 Carta a Carlos Quizpez Asín, México, octubre 3, File 1, Cartas 1920-1983 (ACQA).
- RUZO, Daniel
 1922 “Mundial en Paris el pintor Beltrán Massés”, *Mundial*, N95, Lima, marzo 10.
- S
 1924 “La escultura en la Escuela de Bellas Artes”, *Mundial*, N° 189, Lima, enero 1.
- S.R.S.
 1925 “El Marqués Don Francisco Pizarro, por Vila Prades”, *Variedades*, Lima, N°911, agosto 15, pp.1888-1890.
- SABOGAL, José (J.A.S)
 1926 “Arte peruano. Camilo Blas”, *Amauta*, N° 3, noviembre, Lima, pp.21-24.
- SACO, Carmen
 1925 “La estética de la fealdad”, *Mundial*, N° 256, Lima, mayo 8.
- SALOMÓN
 1922a Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre, octubre 9 (AMREP).

1922b Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre, octubre 16 (AMREP).

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1920 “Las limeñas de San Martín”, (ilustración de CQA), *Stylo*, N° 1, Lima, abril.

1923 “Rodando por América. La vida inquieta del pintor Tito Salas”, *Mundial*, N° 179, Lima, octubre 19.

SÁNCHEZ CONCHA, María Isabel (Belsarima)

1920 “El encuentro por la realidad”, (ilustración de CQA), *Stylo* N° 4, Lima, septiembre.

SANTOS CHOCANO, José

1907 “Crónicas de España. Hablando con Querol”, *Prisma*, N°36, Lima, abril 16, p.18

1927 “La partida del bautismo de Juan Gris”, *Variedades*, N° 1004, Lima, julio 16.

SASSONE, Felipe

1929a “En la Exposición Iberoamericana de Sevilla, una visita al Pabellón del Perú”, *ABC*, Madrid, junio 16, pp.3-4.

1929b “En la Exposición Iberoamericana de Sevilla, una visita al Pabellón del Perú”, *Variedades*, N° 1113, Lima, julio 17.

SOLARI, Carlos (Don Quijote)

1919 “Notas de arte. La exposición Sabogal”, *El Comercio*, Lima, julio 15, p.2.

1921a “Notas de arte. La próxima exposición Sabogal”, *El Comercio*, Lima, julio 8, p.1.

1921b “Notas de arte. Una carta de José Sabogal próxima exposición de las obras del artista”, *El Comercio*, Lima, julio 16, p.2.

1924 “Notas de arte”, *El Comercio*, Lima, diciembre 15, p.2.

1926a “Notas de arte. Un vigoroso pintor cuzqueño”, *El Comercio*, Lima, junio 10, p.5.

1926b “Notas de arte. Las exposiciones Pantigoso y Dreyer”, *El Comercio*, Lima, junio 25, p.10.

1927a “Notas de arte. La exposición Pantigoso”, *El Comercio*, Lima, mayo 17, p.13.

1927b “Notas de arte. La colección Bou.- La Exposición Camilo Blas”, *Mundial*, N° 370, Lima, julio 15.

1927c “Notas de arte. Los últimos cuadros de Sabogal”, *Mundial*, N° 371, Lima, julio 22.

1927d “Notas de arte. La obra de Piqueras Cotoí en Lima”, *Mundial*, N° 372, Lima, julio 28.

1927e “Notas de arte. Dos retratos de Daniel Hernández”, *Mundial*, N°376, agosto 26, Lima.

1927f “Notas de arte. El Museo de Arte Italiano”, *Mundial*, N° 379, Lima, septiembre 16.

- 1927g “Notas de arte. La tumba de Pizarro”, *Mundial*, N° 382, Lima, octubre 7.
 1927h “Notas de arte. La exposición Cabanas Oteiza”, *Mundial*, N° 384, Lima, octubre 21.
 1927i “Notas de arte. La exposición Cabanas Oteiza”, *Mundial*, N° 385, Lima, octubre 27.
 1927j “De arte. La exposición Cabanas Oteiza”, *Mundial*, N° 386, Lima, noviembre 4.
 1927k “Notas de arte. Conversando con José María López Mezquita”, *Mundial*, N° 394, Lima, diciembre 31.
 1928 “Notas de arte”, *Mundial*, N° 418, Lima, junio 15.
 1929a “Notas de arte”, *Mundial*, N° 448, Lima, enero 18.
 1929b “Notas de arte”, *Mundial*, N°479, Lima, agosto 23.
 1929c “Notas de arte”, *Mundial*, N°495, Lima, diciembre 13.

STORNI, Alfonsina,

- 1920 “Los poetas”, (ilustración de CQA), *Variedades*, N° 632, Lima, febrero 7, p.128.

SWAYNE MENDOZA

- 1922a Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre, octubre 14 (AMREP).
 1922b Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre, noviembre 15 (AMREP).
 1923a Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, enero 20, Madrid (AMREP).
 1923b Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, febrero 21, Madrid (AMREP).
 1923c Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, abril 28, Madrid (AMREP).
 1923d Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, junio 6, Madrid (AMREP).

SWAYNE,

- 1923 Oficio N° 48 dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, junio 5, Madrid (AMREP).
 1929 Oficio dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, marzo 25, Madrid (AMREP).

T

- 1929 “Visita al magnifico Pabellón del Perú”, *La Crónica*, Lima, diciembre 8, p.6.

URASHIMA

- 1923 “En la Escuela de Bellas Artes”, *Variedades*, N° 780, Lima, febrero 10.

URIEL GARCÍA, José

- 1927 “El pintor Pantigoso”, _____, Cuzco, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP)

VAQUER, Enrique

1922 “La Exposición Nacional de Bellas Artes. El grabado y el arte decorativo”, *La Época*, Madrid, julio 8, p.5.

VALLEJO, César

1925a Carta a Carlos Quizpez Asín, abril 7, Lima, Tomado de Moll, Eduardo, *Carlos Quizpez Asín De lo mágico real a la presencia eterna*, Lima, Editorial Navarrete, 1988.

1925b “España en la Exposición Internacional de París”, *Mundial*, N°280, Lima, octubre 23.

1926 “París renuncia a ser centro del Mundo”, *Mundial*, N°320, Lima, julio 28.

1927a “Desde París Picasso o la cucaña del héroe”, *Variedades*, N°1003, Lima, mayo 21.

1927b “Desde París El retorno a la razón”, *Variedades*, N°1019, Lima, septiembre 10.

1928a “La locura en el arte”, *Mundial*, N°401, Lima, febrero 17.

1828b “Desde París. Vanguardia y retaguardia”, *Variedades*, N°1059, Lima, junio 16.

1828c “Las nuevas corrientes artísticas de España”, *Mundial*, N°424, Lima, julio 28.

1928d “Desde París. Los maestros del Cubismo. El Pitágoras de la Pintura” *Variedades*, N°1063, Lima, agosto 25.

1928e “Desde París. Ejecutoria del arte socialista”, *Variedades*, N°1075, Lima, octubre 6.

VALCÁRCEL, Luis

1919 “La vida artística. En el atelier de José Sabogal. Calles, patios, tipos y escenas del terruño”, *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, enero 31, p.2.

VALDELOMAR, Abraham (Conde de Lemos)

1916a “Exposición pictórica Roura Oxandaberro”, *La Prensa*, Lima, febrero 30, pp.1-2.

1916b “La quincena artística. Exposiciones Roura Oxandaberro y Franciscovich”, *Colónida*, N° 3, Lima, marzo 1, pp.40-41.

VARELA Y ORBEGOSO, Luis (Clovis)

1926 “Exposiciones pictóricas”, _____, Lima, junio __, ____ Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso (ADP)*

VÁZQUEZ DE VELASCO

1929 Oficio N° 22 dirigida al Oficial Mayor de Relaciones Exteriores del Perú, abril 15, Madrid (AMREP).

VEGA ENRIQUEZ, Ángel

1919 “El artista peruano José Sabogal”, *Revista de Bellas Artes*, septiembre, N° 1, Lima, pp.6-8.

VERHAEREN, E.

1920 “Vous m’avez dit, tel soir”, (ilustraciones de CQA), *Variedades*, N° 627, Lima, marzo 6, p.313.

- WAGNER, José S.
 1928 “De arte un gran escultor alemán la exposición de Edmond Moeller”
Variedades, N° 1048, Lima, marzo 31.
- WIESSE, María (Myriam)
 1920a “De arte la exposición Morey, Quispez Asín, Goyburu”, *Variedades*, N° 619, Lima, enero 10, pp.20-21.
 1920b “Cuento de carnaval”, (ilustración de CQA), *Variedades*, N°624, febrero 14, pp.147-148
 1920c “Deucalion”, (ilustración de CQA, retrato de Alberto Guillén), *Variedades*, N° 630, Lima, marzo 27, pp.703-705.
 1920d “De arte nacional un novel compositor”, (ilustración de CQA), *Variedades*, N° 650, Lima, agosto 14, pp.887-888.
 1921 “Chosica. Imágenes y sensaciones”, *Variedades*, N° 676, Lima, febrero 12.
- WILDT, Adolfo
 1929 “De arte. Adolfo Wildt habla de su vida y de su obra”, *Variedades*, N° 1127, Lima, octubre 9.
- X.X
 1923 “De arte. La exposición Pantigoso”, _____, Cuzco, abril 2,____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP).
- YÁBAR, Luis
 1923 “De arte. Ecos de la exposición Pantigoso”, *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, abril____,____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP).

1.3.- Artículos anónimos por orden cronológico (1860-1929)

1860-1899

- “Cultivar el genio”
 1860 *El Comercio*, Lima, enero 25, p.2.
- “La academia de dibujo y pintura”
 1863 *El Comercio*, Lima, febrero 24, p.1.
- “Colon ante el consejo de Salamanca, cuadro de D. V. Merino”
 1873 *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, junio 24, p. 379.
- “Escuela de dibujo”
 1886 *El Comercio*, Lima, diciembre 18, p.2.
- “Un cuadro”
 1887 *El Comercio*, Lima, marzo 3, p.3.

- “Baca Flor”
1891 *El Comercio*, Lima, abril 3, p.2.
- “Busto”
1891 *El Comercio*, Lima, mayo 30, p.4.
- “Carlos Baca Flor”
1891 *El Comercio*, Lima, diciembre 15, p.1.
- “Cuadro de la Sra. Adela Concha”
1895 *El Comercio*, Lima, enero 5, p.2.
- “Cuadros terminados”
1895 *El Comercio*, Lima, enero 7, p.1.
- “Cuadro de Muñiz”,
1895 *El Comercio*, Lima, enero 24, p.2.
- “Bellas artes”
1895 *La Neblina*, Nº 57, Lima, marzo 9, p.453.
- “Exhibición de pinturas”
1895 *El Comercio*, Lima, abril 1, p.2.
- “Cuadros”
1895 *El Comercio*, Lima, abril 19, p.2.
- “Cuadro de pintor”,
1895 *El Comercio*, Lima, junio 21, p.1.
- “Venta de un cuadro”,
1896 *El Comercio*, Lima, enero 27, p.1.
- “Taller de pintura y dibujo”,
1896 *El Comercio*, Lima, junio 2, p.2.
- “Informe del jurado histórico”
1899 *El Ateneo*, Nº 3, Lima septiembre, pp.381-383

1900-1909

- “De arte”
1901 *El Comercio*, Lima, marzo 29, p.1.
- “Monumento a San Martín”
1901 *El Comercio*, Lima, junio 5, p.1.
- “El escultor Lorenzo Rosello”
1901 *El Comercio*, Lima, diciembre 9, p.5.
- “Monumento a Bolognesi”
1901 *El Comercio*, Lima, diciembre 30, p.1.
- “Monumento a Bolognesi”
1902a *El Comercio*, Lima, enero 27, p.1.
- “Monumento a Bolognesi”
1902b *El Comercio*, Lima, abril 3, p.2.
- “Querol y Biggi”
1902 *El Comercio*, Lima, abril 6, p.1.

- “Concurso Bolognesi”
 1902 *El Comercio*, Lima, abril 6, pp.1-2.
 “El Monumento Bolognesi”
 1902 *El Comercio*, Lima, abril 10, p.3.
 “Monumento a Bolognesi”
 1902c *El Comercio*, Lima, abril 15, p.2.
- “Concurso Concha”
 1903 *Actualidades* N° 2, Lima, enero 10, pp.20-21.
 “Crónica, El Monumento a Bolognesi”
 1903 *El Comercio*, Lima, enero 22, p.2.
 “Monumento a Bolognesi”
 1903a *El Comercio*, Lima, febrero 10, p.2.
 “Monumento a Bolognesi”
 1903b *El Comercio*, Lima, febrero 26, p.2.
 “Muerte de un artista”
 1903 *El Comercio*, Lima, abril 12, p.1.
 “Crónica: Monumento a Bolognesi”
 1903 *El Comercio*, Lima, junio 11, p.1.
 “Monumento a Bolognesi”
 1903c *El Comercio*, Lima, junio 20, p.2.
 “Monumento a Bolognesi”
 1903d *El Comercio*, Lima, noviembre 25, p.2.
- “Monumento á Bolognesi”
 1904a *El Comercio*, Lima, abril 20, p.2.
 “Monumento á Bolognesi”
 1904b *El Comercio*, Lima, abril 21, p.2.
 “Monumento á Bolognesi”
 1904c *El Comercio*, Lima, mayo 21, p.2.
 “Lista oficial de los Señores Expositores agraciados con premios y menciones”
 1904 *Blanco y Negro*, Madrid, junio 18, p.20.
 “Sorolla”
 1904 *Actualidades*, N° 80, Lima, septiembre 14.
 “Nuestra sección artística”
 1904 *Actualidades*, N° 87, Lima, noviembre 7.
 “Cake walk modernista”
 1904 *Actualidades*, N°88, Lima, noviembre 14.
- “Sixto”
 1905 *Actualidades*, N° 93, Lima, enero 7.
 “Gente de Lima Sr. Dr. Carlos Forero, Diputado por Tacna”
 1905 *Actualidades*, N°96, Lima, enero 28.
 “Gente de Lima Sr. Leónidas Cárdenas, oficial Mayor del Senado”
 1905 *Actualidades*, N°98, Lima, febrero 11.
 “Carnaval”
 1905 *Actualidades*, N°104, Lima, marzo 25.
 “Portada *Las Curiosas* cuadro de Daniel Hernández”
 1905 *Prisma*, N°4, Lima, noviembre 1.

- “Estatua de Bolognesi”
 1906 *Prisma*, N° 7, Lima, febrero 1, p.27.
 “Proyectos del Monumento á San Martín presentados al concurso promovido por el supremo gobierno y seleccionados por la comisión respectiva para discernir los premios”
 1906 *Prisma*, N°13, Lima, mayo 1, pp.25, 28-29, 32.
 “El Monumento a San Martín reunión en Actualidades”
 1906 *Actualidades*, N° 163, Lima, mayo 12.
 “El urbano eléctrico en Lima artículo impresionista”
 1906 *Actualidades*, N° 166, Lima, junio 2, pp.553-554.
 “El arte en Lima una academia de pintura”,
 1906 *Actualidades*, N°176, Lima, agosto 11, pp.828-830.
 “Monumento San Martín en el Callao”
 1906 fotografía Moral, *Prisma*, Lima, N°27, diciembre 1, p.4.
 “Monumento a San Martín en Lima en la Plaza de la Exposición”
 1906 fotografía Moral, *Prisma*, Lima, N°28, diciembre 16, p.21.
 “Salón Castillo, exposición en la Casa Courret”,
 1906 *Actualidades*, N° 195, Lima, diciembre 25, pp.1368-1370.
 “Salón Castillo. La fiesta del Vernissage”
 1906 *Actualidades*, N° 196, Lima, diciembre 31, p.1396.
- “Señoritas Luisa Garland y Amalia Revett”, foto Moral
 1907 *Prisma*, N° 58, Lima, septiembre 28, p.9.

1910-1919

- “Trabajos escultóricos”
 1910 *Ilustración Peruana*, N° 26, Lima, enero 20, p.28
 “Figura del Mariscal Castilla y un esgrimista realizados por Lozano”
 1910 *Varietades*, Lima, febrero 19, p.236
 “Notas varias”
 1910 *Varietades*, N°125, Lima, julio 23, p.912.
 “Artistas peruanos en el extranjero”
 1910 *Ilustración Peruana*, N° 47, Lima, agosto 24, p. 439.
 “Una curiosidad numismática”
 1910 *Varietades*, N° 130, Lima, agosto 27, pp.1068-1069.
- “Concurso de escultura”
 1911 *Varietades*, N° 200, Lima, diciembre 30, p.1560.
- “Portada: Francisco Pizarro fundador de Lima”
 1912 *Ilustración Peruana*, N° 119, Lima, enero 10.
 “Una estatua al general Cáceres”
 1912 *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, enero 23, p.3.
 “De arte cristiano obra notable”
 1912 *Ilustración Peruana*, N° 152, Lima, noviembre 13, p. 281.
 “Portada: La Higuera de Pizarro”
 1912 *Ilustración Peruana*, N° 146, Lima, agosto 14.

Expediente seguido por el Museo de Historia Nacional relativo a Sociedad Estímulo del Arte Nacional

1912 Lima, Archivo Municipal de Lima (AML).

“Información extranjera”

1913 *Variedades*, N° 259, Lima, febrero 15, pp. 1767.

“Para los pintores futuristas”

1913 *Variedades*, N° 282, Lima, julio 27, p.2447.

“El arte nacional. Frontón para las Escuelas de Artes y Oficios”

1914 *Variedades*, N° 310, Lima, febrero 7, pp.220-221.

“Los trabajos de escultura de Alvarez”

1914 *Variedades*, N° 323, Lima, mayo 9, p.641.

“Curiosidades y recortes”

1914 *Variedades*, N° 328, Lima, junio 13, p. 818.

“Segovianas, cuadro de López Mezquita, que figura en la Exposición Nacional de Bellas Artes”,

1915 *La Esfera*, N° 73, Madrid, mayo 22, p.26.

“La inauguración del monumento al mariscal Castilla”

1915 *Variedades*, N° 380, Lima, junio 12, pp.2230-2231.

“Homenaje a Lozano”

1915 *Variedades*, N° 381, Lima, junio 19, p.2264.

“Homenaje escolar a Castilla”

1915 *Variedades*, N° 381, Lima, junio 19, p.2257.

“De la Exposición Nacional José Pinazo Martínez”

1915 *La Esfera*, N° 80, Madrid, julio 10, p.8.

“Bellas artes. Premios de la Exposición”

1915 *ABC*, Madrid, julio 18, p.15.

“Los premios municipales”

1915 *Variedades*, N° 387, Lima, julio 31, pp.2438-2439.

“El escultor Huertas en Lima”

1915 *Variedades*, Lima, agosto 14, p.2485.

“El cubismo en Lima”

1915 *Variedades*, N° 406, Lima, diciembre 11, p.2950.

“La exposición Oxandaberro”

1916 *La Prensa*, Lima, febrero 10, p.2.

“Exposición Oxandaberro”

1916 *El Comercio*, febrero 13, p.3.

“La exposición Franciscovich”

1916 *El Comercio*, Lima, febrero 15.

“Exposición artística”

1916 *La Crónica*, N° 1394, Lima, febrero 16.

“Futura exposición de un notable paisajista”

1916 *La Crónica*, N° 1385, Lima, febrero 17, p.3.

“Agasajo”

1916 *La Crónica*, Lima, febrero 29, p.12.

- “Homenaje a Juan Croniqueur y a Roura de Oxandaberro”
 1916 *La Prensa*, Lima, marzo 2, p.5.
 “Suplemento Artístico de *Variedades*, Teófilo Castillo, *Jardines de Lima (1) Claustro de San Francisco*”
 1916 *Variedades*, Lima, N° 428, mayo 13, p. 629.
 “Suplemento Artístico de *Variedades*, Manuel Pardo y Heeren, *Paisaje de villa (cercanías chorrillanas)*”
 1916 *Variedades*, Lima, N° 431, junio 3, p.745.
 “Roura de Oxandaberro-“L’ melancolía de los páramos”
 1916 *Colónida*, N° 3, Lima, marzo 1, p.26.
 “La futura Plaza San Martín”,
 1916 *Variedades*, N° 455, Lima, noviembre 18, pp.1537-1538.
 “El séptimo centenario de Santo Domingo”
 1916 *Variedades*, N° 459, Lima, diciembre 16, pp.1655-1656.
 “Nuevo acuarelista limeño”
 1916 *Variedades*, N° 461, Lima, diciembre 30, p.1702.
- “Triunfo del artista Teófilo Castillo por Salvat y Cía”
 1917 *La Prensa*, Lima, marzo 18, p.2
 “Centro Social de Bellas Artes”
 1917 *La Prensa*, Lima, marzo 23, p.5.
 “Honrando la memoria de Yerovi”
 1917 *Variedades*, N° 474, Lima, marzo 31, p.358.
 “Monumento a Manco Capac”
 1917a *El Comercio del Cuzco*, tomado del *Eco de Puno*, Cuzco, abril 16, p.2.
 1917b *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, abril 27, p.2
 “Vida artística montevideana”
 1917 *La Prensa*, Lima, abril 24, p.2.
 “El monumento al pintor Montero en Piura”
 1917 *Variedades*, N° 478, Lima, abril 28.
 “Asuntos del día: las esculturas de Mendizábal”
 1917 *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, junio 16, p. 2.
 “De arte nacional”
 1917 *La Prensa*, Lima, junio 21, p.2.
 “Un gran escultor cuzqueño Cornelio Tapia”
 1917 *El Comercio del Cuzco*, Cuzco, julio 28, p.5.
 “El escultor peruano Mendizábal”
 1917 *Variedades*, N° 494, Lima, agosto 18, p.878.
- “Estatua del pintor Montero para Piura”
 1918 *Variedades*, N° 533, Lima, mayo 18, p.464.
 “Un proyecto de Monumento a Manco Capac”
 1918 *Variedades*, N° 535, junio 1, pp.511-512.
 “La escultura religiosa en Lima. Nuevas obras de Epifanio Alvarez”
 1918 *Variedades*, N° 537, Lima, junio 15, pp.560-561.
 “La exposición de pinturas Ribas Prat”
 1918 *Variedades*, N° 336, Lima, junio 18, p. 531.
 “Una catástrofe religiosa en Ica”
 1918 *Variedades*, N° 539, Lima, junio 29, pp.604-606.

- “Una nueva obra del escultor Lozano”
 1918 *Variedades*, N° 551, Lima, septiembre 21, p.905.
 “La nueva imagen del señor de Luren”
 1918 *Variedades*, N° 553, Lima, octubre 5, p.958.
 “Obra reciente del escultor Benjamín Mendizábal”
 1918 *Variedades*, N° 558, Lima, noviembre 9, p.1081.

1920-1929

- “Recepción á José Gálvez en Casa de los Estudiantes”
 1920 *Variedades*, N° 626, Lima, febrero 28.
 “Las relaciones intelectuales con los países hispano-americanos”
 1920 *El Heraldo de Madrid*, Madrid, marzo 31, p.4.
 “Arte Moderno”
 1920 *Variedades*, N° 638, Lima, mayo 22.
 “Hombre de mar”
 1920 Dibujo de CQA, *Stylo* N° 5, Lima, noviembre.
- “Una exposición”
 1921 *ABC*, Madrid, marzo 18, p.6.
 “Por el prestigio de España La embajada para el Centenario Lo que dijo *El Tiempo* de Madrid y los comentarios en Lima”
 1921 *El Tiempo*, Lima, junio 10, pp.1-2.
 “Actualidad extranjera Anatole France y Van Dongen”
 1921 *Variedades*, N° 693, Lima, junio 11.
 “José Sabogal, 1821-Limeña de ayer-la tapada, tricromía e impresión Sanmarti y Cia.”
 1921 *Mundial*, Lima, N° Extraordinario, julio 28.
 “Suplemento artístico *Asesinato de Pizarro* cuadro de Ramón Muñiz propiedad de D. Miguel Garreta”
 1921 *Variedades*, N° 700, Lima, julio 30.
 “El discípulo predilecto de Benlliure”
 1921 *Variedades*, N° 714, Lima, noviembre 5.
 “A los dominios del arte”,
 1921 *Variedades*, N° 716, Lima, noviembre 19.
 “De arte. La exposición del Centro Artístico”
 1921 *El Campeón*, Arequipa, _____, p.9, Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP).
- “Ignacio Zuloaga, príncipe de los pintores, ha muerto”
 1922 *Variedades*, N°723, Lima, enero 27, pp.51-58.
 “Concurso de carteles”
 1922 *ABC*, Madrid, febrero 7, p.32.
 “La obra escultórica de Agurto”
 1922 *Variedades*, N° 732, Lima, marzo 11.
 “Un concurso de carteles”
 1922 *ABC*, Madrid, abril 4, p.11.
 “Un dibujante español en Lima”
 1922 *Variedades*, N° 738, Lima, abril 22.

- “La exposición de arte nacional Pablich”
 1922 *Variedades*, N° 739, Lima, abril 29.
- “Una visita a la Escuela de Artes y Oficios”
 1922 *Mundial*, N° 102, Lima, abril 28.
- “Peruanos en el exterior”
 1922 *Variedades*, N° 746, Lima, junio 17.
- “Arte nacional la obra escultórica de Artemio Ocaña”
 1922 *Variedades*, N° 749, Lima, julio 8.
- “Honrando a un maestro”
 1922 *Variedades*, N° 756, Lima, agosto 26.
- “Inauguración de la estatua de Herrera”
 1922 *Variedades*, N° 756, Lima, agosto 26.
- “Honrando la memoria del *Rey del Toreo*”
 1922 *Variedades*, N° 760, Lima, septiembre 23
- “El Monumento al maestro Lorente”
 1922 *Variedades*, N° 761, Lima, septiembre 30.
- “Hacia un arte genuinamente nacional. La exposición de Víctor Morey”
 1922 *Variedades*, N° 763, Lima, octubre 14.
- “La cordialidad Perú Hispánica. El Perú obsequia una mansión a la delegación española en Lima”
 1922 *Variedades*, N° 764, Lima, octubre 21, pp 6115-6116.
- “El tercer Salón de Otoño”
 1922 *ABC*, Madrid, noviembre 1, p.13.
- “Honrando la memoria de un sabio”
 1922 *Variedades*, N° 768, Lima, noviembre 18.
- “Peruanos en el extranjero”
 1923 *Variedades*, N° 777, Lima, enero 20.
- “Instantáneas. Breves entrevistas de *Variedades* Daniel Hernández”
 1923a *Variedades*, N°775, Lima, enero 6.
- “Instantáneas. Breves entrevistas de *Variedades* José Carlos Mariategui”
 1923b *Variedades*, N°787, Lima, marzo 31.
- “Instantáneas. Breves entrevistas de *Variedades* José Sabogal”
 1923c *Variedades*, N°798, Lima, junio 16.
- “Instantáneas. Breves entrevistas de *Variedades* Felipe Cossío del Pomar”
 1923d *Variedades*, N°803, Lima, julio 21.
- “Instantáneas. Breves entrevistas de *Variedades* Alberto Guillén”
 1923e *Variedades*, N°807, Lima, agosto 18.
- “Una gran fiesta evocadora”
 1923 *Variedades*, N° 788, Lima, abril 7, pp.839-842.
- “El escultor Gregorio Domingo juzgado en Francia”
 1923 *Variedades*, N° 791, Lima, abril 28.
- “Un acontecimiento artístico. La exposición López Aliaga”
 1923 *Variedades*, N° 792, Lima, mayo 5.
- “De arte. La gran exposición de la filarmónica pintores, cuadros y escuelas de la colección López Aliaga”
 1923 *Variedades*, N° 793, Lima, mayo 12.
- “De regreso de México”
 1923 *Mundial*, N° 159, Lima, junio 1.

- “La semana cómica”
 1923 *Variedades*, N° 800, Lima, junio 30.
- “El rinconcito de los niños. Diego Velázquez de Silva”
 1923 *Variedades*, Lima, N° 802, julio 14, pp.1828-1829.
- “Un dibujante español en Lima”
 1923 *Variedades*, N° 811, Lima, septiembre 15.
- “El escultor Gregorio Domingo”
 1923 *Variedades*, N° 813, Lima, septiembre 29.
- “El poeta Manuel Martínez Valdez”
 1923 *Mundial*, N° 180, Lima, octubre 26.
- “El arte español en Lima”
 1923 *Variedades*, N° 818, Lima, noviembre 3.
- “Musa peruana. Las Llamas”,
 1923 *Variedades*, N° 818, Lima, noviembre 3
- “La exposición pictórica de Ramón Palmarola”
 1923 *Mundial*, N° 184, Lima, noviembre 23.
- “Portada: Ramón Palmarola, *Las dos rivales*”
 1923 *Mundial*, Lima, N°184, noviembre 23.
- “Habla Piqueras Cotolí...”
 1924 *Mundial*, N° 193, enero 25.
- “Actualidad teatral. La compañía Duvan Torzoff, Ad Portas”
 1924 *Variedades*, N° 832, Lima, febrero 9.
- “Apuntaciones de Arte. Una exposición de dibujos humorísticos de autores rusos”
 1924 *Variedades*, N° 834, Lima, febrero 23.
- “A través del Mundo. Duelo del arte hispánico”
 1924 *Variedades*, N° 835, Lima, abril 24.
- “Las golondrinas del arte”
 1924 *Mundial*, N° 210, Lima, mayo 23.
- “Homenaje del Perú a España”
 1924 *La Época*, Madrid, julio 21.
- “Un monumento. Concurso para escultores españoles y peruanos”
 1924 *El Sol*, Madrid, julio 22, p.5.
- “Perú y España”
 1924 *La Libertad*, Madrid, julio 22.
- “Monumento a los soldados españoles en Perú”
 1924 *La Correspondencia de España*, Madrid, julio 23, p.3.
- “Manuel Domingo Pantigoso”
 1924 _____, Potosí, agosto 3, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*, (ADP).
- “El Monumento a los soldados españoles en el Perú”
 1924a *La Época*, Madrid, septiembre 29.
- 1924b *Sol*, Madrid, septiembre 29, p.5.
- “Juegos florales de 1924”
 1924 *Variedades*, N° 866, Lima, octubre 4.
- “Un pintor del Cuzco: Manuel Domingo Pantigoso”
 1924 *La Prensa*, Buenos Aires, octubre 12, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*, (ADP).

- “Notas de arte. Un interesante pintor de las tierras del Cuzco”
 1924 *La Razón*, Buenos Aires, octubre 22, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*, (ADP).
- “Notas de arte. Exposición de pinturas cuzqueñas”
 1924 *La Unión*, Buenos Aires, octubre 25, Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*, (ADP).
- “La exposición Pantigoso”
 1924 *El Plata*, Buenos Aires, octubre____,____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*, (ADP).
- “Notas de arte. Exposición Manuel Domingo Pantigoso”
 1924 *La Fronda*, Buenos Aires, noviembre 2, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*, (ADP).
- “Exposiciones de la semana Manuel Domingo Pantigoso: pintor cuzqueño”
 1924 *La Época*, Buenos Aires, noviembre 5,____ (ADP).
- “El monumento a Sebastián Lorente”
 1924 *Varietades*, N° 873, Lima, noviembre 22.
- “El alma de los conquistadores”
 1924 *Mundial*, N° Extraordinario, Lima, diciembre 9.
- “Un notable pintor en Lima”
 1925 *Varietades*, N° 879, Lima, enero 3.
- “La exposición del artista Pantigoso”
 1925 *La Republica*, La Paz, enero 18, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*, (ADP).
- “El concierto de Alfonso de Silva”
 1925 *Varietades*, N° 883, Lima, enero 31.
- “El arte español en Nueva York. Las exposiciones de Beltrán Massés y Zuloaga”
 1925 *Mundial*, N°245, Lima, febrero 13.
- “De José Sabogal grabado en madera India K’olla”
 1925 *Kosko, Cuzco*, N°34, marzo 7.
- “De José Sabogal grabado en madera Otro tipo K’olla”
 1925 *Kosko, Cuzco*, N°34, marzo 7.
- “Portada: Julio Vila y Prades, *La novia del torero*”
 1925 *Mundial*, Lima, N°250, marzo 26.
- “La actualidad sensacional. La original exposición de pintores locos”
 1925 *Mundial*, Lima, N° 254, abril 24.
- “*Vladimiro Ilich Ulianof* (Nicolai Lenin) madera de Pantigoso”
 1925 *Kosko, Cuzco*, N°40, abril 30.
- “Nuestras encuestas ¿Qué prepara Usted?”
 1925 *Varietades*, N° 901, Lima, junio 6.
- “Peruanos en el extranjero. La artista nacional Isabel Morales Macedo”
 1925 *Varietades*, N° 903, junio 20.
- “Arte nacional. Un nuevo caricaturista”
 1925 *Varietades*, N° 903, Lima, junio 20.
- “En el retiro se celebra la exposición de Artistas Ibéricos. He aquí algunos cuadros de los innovadores que vienen hacer olvidar las glorias de los clásicos”
 1925 *Nuevo Mundo*, Buenos Aires, junio 26.

- “Monumento a los soldados españoles en el Perú”
- 1925a *El Heraldo de Madrid*, Madrid, noviembre 12, edición de la noche, p.6.
- 1925b *La Libertad*, Madrid, noviembre 10, p.4.
- 1925c *La Voz*, Madrid, noviembre 10, p.3.
- 1925d *El Sol*, Madrid, noviembre 10, p.2.
- 1925e *La Época*, Madrid, noviembre 10, p.1.
- “El Pabellón del Perú en la Exposición Internacional de Bolivia”
- 1925 *Mundial*, N° 284, Lima, noviembre 20.
- “Arte y artistas”
- 1925 *A.B.C.*, Madrid, diciembre 13, p.21.
- “La exposición de arte americano en el Ateneo de la Juventud. Diez minutos en la sala Pantigoso”
- 1925 _____, La Paz, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*, (ADP).
- “Ligeras apreciaciones sobre la exposición Pantigoso”
- 1925 _____, La Paz, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*, (ADP).
- “Galería cubista parlamentaria”
- 1925 *Variedades*, N°929, Lima, diciembre 19.
- 1925 *Variedades*, N°930, Lima, diciembre 26.
- 1926 *Variedades*, N°931, Lima, enero 2.
- 1926 *Variedades*, N°932, Lima, enero 9.
- 1926 *Variedades*, N°933, Lima, enero 16.
- 1926 *Variedades*, N°936, Lima, febrero 6.
- 1926 *Variedades*, N°937, Lima, febrero 13.
- 1926 *Variedades*, N°941, Lima, marzo 13.
- 1926 *Variedades*, N°942, Lima, marzo 20.
- “Del gran mundo una dama limeña retratada por Chicharro”
- 1926 *Variedades*, N° 932, Lima, enero 29.
- “Inauguración del Monumento a San Martín en Barranco”
- 1926 *Variedades*, N°935, Lima, enero 30.
- “Un artista peruano triunfa en Madrid. La exposición de Carlos Quispez Asín”
- 1926 *Variedades*, N° 937, Lima, febrero 13.
- “Comentarios actuales. La exposición Pantigoso”,
- 1926 *Mercurio Peruano*, Lima, Vol. XV, N° 94-96, abril- junio, pp.300-301.
- “El Sr. Dr. Ricardo R. Ríos y Sr. Andrés F. Dasso por Malaga”
- 1926 *Mundial*, N° 303, Lima, abril 2.
- “Dos monumentos españoles para el Perú”
- 1926 *Variedades*, N° 948, Lima, mayo 1.
- “Notas de arte. Exposición Cobreros Uranga”
- 1926 *La Época*, Madrid, mayo 23, p.3
- “La familia real y la corte”
- 1926 *ABC*, Madrid, junio 12, p.12.
- “Homenaje del Perú a España”
- 1926 *Variedades*, N° 963, Lima, agosto 14.
- “Exposición de escultura”
- 1926 *Variedades*, N° 1019, Lima, septiembre 10.

- “El nuevo ministro del Perú en Argentina”
1926 *Variedades*, N° 979, Lima, diciembre 9.
- “Un pintor que vuelve a la patria”
1926 *Variedades*, N° 980, Lima, diciembre 11.
- “El escultor español Mateu en Lima”
1927 *Variedades*, N° 985, Lima, enero 15.
- “Notas de arte. Las telas de Domingo Pantigoso”
1927 *La Crónica*, Lima, mayo 22, p.6.
- “Instantáneas. Breves entrevistas de *Variedades* Ramón Mateu”
1927 *Variedades*, N°1005, Lima, junio 4.
- “Las últimas obras de Mateu”
1927 *Variedades*, N° 1011, Lima, julio 16.
- “El escultor Ramón Mateu”
1927 *Mundial*, N° 372, Lima, julio 28.
- “Exposición Mateu”
1927a *Variedades*, N° 1013, Lima, julio 30.
1927b *Mundial*, N°374, Lima, agosto 12.
- “La exposición Mateu”
1927 *Variedades*, N° 1014, Lima, agosto 6.
- “El nuevo comedor del Palacio de Gobierno”
1927 *Variedades*, N° 1014, Lima, agosto 6.
- “Exposición de pintura española contemporánea”
1927 *Variedades*, N° 1019, Lima, septiembre 10.
- “Una nueva obra de Mateu”
1927 *Variedades*, N° 1020, Lima, septiembre 17.
- “Los pintores españoles en América”
1927 *ABC*, Madrid, octubre 21, p.22.
- “De arte. La exposición Cabanas Oteiza”
1927 *Mundial*, N° 385, octubre 28.
- “Los artistas peruanos”
1927 *La Temporada*, París, p.43. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*, (ADP).
- “En la Basílica Metropolitana inauguróse...”
1928 *La Prensa*, Lima, enero 18, p.2
- “A la gloria de Pizarro”
1928 *La Prensa*, Lima, enero 19, p.3.
- “Homenaje al fundador de Lima”
1928 *Variedades*, N° 1038, Lima, enero 21.
- “Noticias”
1928 *Heraldo de Madrid*, Madrid, enero 23, p.12.
- “Los dibujos de Juan Devescovi en el Lyceum Club”
1928 *El Heraldo de Madrid*, Madrid, enero 25, p.2.
- “Instantáneas. Breves entrevistas de *Variedades* José María López Mezquita”
1928 *Variedades*, N°1039, Lima, enero 28.
- “¿Qué admira usted de la figura de Pizarro?”
1928 *Variedades*, N° 1038, Lima, enero 21.

- “La exposición de pintura italiana en el Bolívar”
1928 *Variedades*, N° 1039, Lima, enero 28.
- “Solemnemente fue inaugurada la capilla de Pizarro en la Basílica Metropolitana”
1928 *La Prensa*, Lima, enero 29, pp.2-4.
- “Exposición Devescovi-Xavier Abril”
1928 *La Gaceta Literaria*, N° 27, Madrid, febrero 1, p.2.
- “Apertura de exposiciones”
1928 *El Imparcial*, Madrid, marzo 18, p.8.
- “En el salón del Círculo de Bellas Artes”
1928 *Estampa*, N° 12, Madrid, marzo 20.
- “Artistas peruanos en Europa”
1928a *Variedades*, N° 1059, Lima, junio 16.
- “Una pintora Limeña”
1928 *Variedades*, Lima, N°1052, abril 28.
- “Valencia y Mateu”
1928 *Variedades*, N° 1073, Lima, septiembre 22.
- “Artistas peruanos en Europa”
1928b *Variedades*, N° 1074, Lima, septiembre 29.
- “Éxitos de Quispez Asín en Norte América”
1928 *Variedades* N° 1081, Lima, noviembre 17.
- “La invasión del cubismo en los muebles modernos”
1929 *Variedades*, N°1090, Lima, enero 19.
- “Vida artística. Exposición de grabados”
1929 *El Sol*, Madrid, abril 17, p.3.
- “Las acellas, La metalurgia, Los artifices, La metalurgia, Soldados del Inca, El Inca, La metalurgia”
1929 *Amauta*, N°22, Lima, abril, pp.33-36.
- “Una capilla dedicada a Atahualpa”
1929 *ABC*, Madrid, mayo 3, p.11.
- “Las grandes entrevistas de *Variedades*. Una visita a Zuloaga, el gran pintor español”
1929 *Variedades*, N° 1108, Lima, mayo 29.
- “El triunfo de Carmen Saco en España”
1929 *Variedades*, N° 1113, Lima, julio 3.
- “El presidente” (Portada)
1929 *Mundial*, N° 478, Lima, agosto 16.
- “De arte. El pintor Ángel Espinoza”
1929 *Variedades*, N° 1120, Lima, agosto 21.
- “La figura de la semana Bartolomé Soler”
1929 *Variedades*, N° 1126, Lima, septiembre 2.
- “Inauguración del Pabellón Peruano en la Exposición de Sevilla”,
1929 *La Prensa*, Lima, octubre 25, p.1.
- “En el Pabellón del Perú fue ofrecido un banquete en honor de los Reyes de España por el Ministro Leguía”
1929 *La Crónica*, Lima, octubre 30, p.15.
- “El plato de oro que el gobierno peruano ha obsequiado a sus majestades los Reyes de España es un bello trabajo de orfebrería”
1929 *La Crónica*, Lima, noviembre 3, p.8.

- “Homenaje al presidente de la republica lo tributa la colonia española”
 1929 *La Crónica*, Lima, noviembre 21, p.4.
- “Macchu Pichu”
 1929 *La Prensa*, Lima, diciembre 5.
- “En Sevilla”
 1929 *La Prensa*, Lima, diciembre 8, p.13.
- “El Perú en la exposición de Sevilla. El gran banquete y baile en honor de S.S.M.M los Reyes de España”
 1929 *Variedades*, N° 1136, Lima, diciembre 11.
- “Los Reyes de España visitan el Pabellón del Perú en la exposición de Sevilla”
 1929 *Mundial*, N° 496, Lima, diciembre 20.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA POSTERIOR AL PERIODO

2.1 Libros, monografías y catálogos de exposiciones (1930-2013)

- ALARCO, Rosa
 1982 *Alfonso de Silva*, Cuba, Ediciones Casa de las Américas.
- ANDERSON Benedict
 1993 *Comunidades Imaginadas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ANTROBUS, Pauline
 1997 *Peruvian Art of the Patria Nueva, 1919-1930*, Phd, University of Essex, United Kigdom.
- ARTUNDO, Patricia
 1994 *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Fondo Nacional de las Artes.
- BASADRE, Jorge
 1968 *Historia de la república del Perú, 1822-1933*, Lima, Editorial Universitaria. T.11, 12, 13.
 2005 *Historia de la república del Perú, 1822-1933*, Lima, Empresa Editora *El Comercio* S.A., T. 12.
- BERNAL MUÑOZ, José Luis
 1998 *Arte y literatura en la edad de plata La mirada del 98*, Madrid, Sala Julio González Ministerio de Educación y Cultura.
- BERNUY, Jorge
 2008 *Carlos Quizpez Asín*, Madrid, G.P.G.
- BONET, Juan Manuel
 1995 *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial.

- 1996 *El ultraísmo y las artes plásticas*, IVAM, junio- septiembre de 1996.
- BONFIGLIO, Giovanni
2001 *La presencia europea en el Perú*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- BONFORD, David, KIRBY, Jo y otros,
1990 *Art in the making Impressionism*, Great Britain, National Gallery Publications.
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano
1998 *Los 98' ibéricos y el mar /Os 98' ibéricos e o mar*, Pabellón de España, 3 VIII-30 IX 1998, Madrid, Tf. Artes Gráficas
- BRIHUEGA, Jaime
1981 *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Ediciones Itsmo.
- BRIHUEGA, Jaime y PÉREZ SEGURA, Javier
2007 *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*, V-VII 2007, Córdoba, Tipografía Católica.
2003 *Julio Romero de Torres: símbolo, materia y obsesión*, II- V 2003, Córdoba, Madrid, Tf, D.L.
- BRIHUEGA, Jaime y GARCÍA, Isabel
2004 *Daniel Vázquez Díaz 1882-1969*, Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2 XI 2004-10 I 2005, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 21 II-29 V 2005, Tf.Artes Gráficas.
- CARMONA, Eugenio
1991 *Picasso, Miró, Dalí. Los orígenes del arte contemporáneo en España. 1900-1936*, Madrid, MNCARS.
- CARMONA, Eugenio y JÍMENEZ BLANCO María Dolores
2002 *La generación del 14 entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*, Madrid, Fundación MAPFRE vida, Tf. Artes Gráficas S.A.
- CASTRILLÓN, Alfonso
2001a *¿El ojo de La navaja o el filo de La tormenta?*, Lima, Universidad Ricardo Palma.
2001b *Los independientes. Distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47*, Lima, ICPNA, Banco Sudamericano.
- CANYAMERES, Ferran
1980 *Carlos Baca Flor*, Barcelona, Agut Editor.
- CALVO SERRALLER, Francisco, MULLER Priscila y ZUGAZA Miguel,
1997 *Sorolla & Zuloaga. Dos visiones para un cambio de siglo*, Bilbao: Artes Gráficas Rontegui S.A.L.

- CALVO SERRALLER, Francisco
 1988 *Del futuro al pasado vanguardia tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Forma.
- 1993 *Julio Romero de Torres (1874-1930)*, octubre, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE vida.
- 1997 *Pintura simbolista en España (1890-1930)*, 18 II- 6 IV 1997, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE vida, Julio Soto, Impresor S.A.
- 1998 *Paisajes de luz y muerte: la pintura española del 98*, Barcelona, Tusquets.
- Catálogo Exposición Baca Flor: óleos, acuarelas, dibujos, esculturas, recuerdos personales.
 1955 Lima, Museo de Reproducciones Pictóricas de la UNMSM, septiembre
- CHASSÉ, Charles
 1960 *Les Nabis et leur temps*, París, La biblioteque des Arts.
- CUMMINS, Thomas
 2004 *Brindis con el Inca la abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*, Lima, UNMSM, Universidad Mayor de San Andrés, Embajada de los Estados Unidos de América.
- DECHARNES, Robert y GILLES NÉRET, Concepción
 1994 *Salvador Dalí 1904-1989, la obra pictórica tomo I, 1904-1946*, Alemania, Benedikt Taschen.
- DE BERUETE, Aureliano
 1991 *Diego Velázquez*, Madrid, CEPESA.
- DE LOS SANTOS GARCÍA FELGUERA, María
 1991 *Viajeros, eruditos y artistas Los europeos ante la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Alianza Editorial S.A.
- DE DIEGO, Estrella
 1987 *La mujer y la pintura del XIX español* (cuatrocientas olvidadas y algunas más), Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.
- DELBOY, Emilio,
 1941 *Carlos Baca Flor. Dos crónicas y una charla*, Lima, San Martí S.A.
- DE SILVA, Alfonso
 1975 *110 cartas y una sola angustia cartas de Alfonso de Silva a Carlos Rayada*, Lima, Editorial Juan Mejía Baca.
- DENEGRI, Francesca
 2004 *El Abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

- DOÑATE, Mercè
 2003 *Fortuny (1838-1874)*, MNAC 17 X 2003-18 I 2004, Treballs Gràfics, S.A.
- DOÑATE, Mercè y MENDOZA, Cristina
 1997 *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, MNAC X 1997-I 1998, MAPFRE vida Madrid, I- III 1998, Tf. Artes Gráficas S.A.
 2001 *Ramón Casas. El pintor del modernismo*, MNAC 31 I- 1 IV 2001, MAPFRE vida Madrid, 17 IV- 17 VI 2001, Tf. Artes Gráficas S.A.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEA-AMERICANA
 1933 Madrid, Espasa Calpe S.A, tomo VIII.
 1987 Madrid, Espasa-Calpe, S.A, tomo XLIII, LXIV y LXVIII.
- FALCÓN, Jorge
 1986 *José Sabogal*, Lima, Instituto Sabogal de Arte, Librería Editora Minerva.
 1988 *Simplemente Sabogal*, Lima, Ediciones Hora del Hombre.
- FAVARON, Pedro
 2003 *Caminando sobre el abismo: vida y poesía en César Moro*, Lima, Antares Artes y Letras.
- FERRÉS, Pilar
 2001 *Miguel Blay i Fàbrega 1866-1936. La escultura del sentimiento*, Girona, Marquès Tallers Gràfics.
- FONTBONA, Francesc y MIRALLES, Francesc
 1981 *Anglada-Camarasa*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A.
- FONTBONA, Francesc
 2006 *Hermen Anglada –Camarasa*, Madrid, Fundación MAPFRE.
- FONTBONA, Francesc, GARCÍA GUATAS, Manuel y otros
 2002 *Anglada-Camarasa (1871-1959)*, 31 I-31 III 2002, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE vida.
- FRANCASTEL, Pierre
 1981 *Sociología del arte*, Madrid, Alianza Editorial S.A.
- GAMARRA, José Antonio
 1996 *Obras de arte y turismo Monumental bronce, ecuestres, estatuas (de pie y sentadas), bustos, obeliscos...*, Lima: Imprenta K.U.E.I.R.L.
- GARCÍA, Isabel
 2004 *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Córdoba, Imprenta San Pablo.

- GARCÍA ESPUCHE, Albert
1990 *El Modernismo*, Museu d'Art Modern Parc de la Ciutadella, 10 X 1990-13 I 1991, Barcelona, Lunwerg editorial S.A.
- GINZBURG, Carlo
1982 *El queso y los gusanos: El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik.
- GUILLÉN, Alberto
2001 *La Linterna de Diógenes*, Madrid, Ave del Paraíso Ediciones.
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús
1987 *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral.
- GUTIÉRREZ, Rodrigo
2003 *La pintura argentina. Identidad nacional e hispanismo (1900-1930)*, Granada, Universidad de Granada.
- GLUSBERG, Jorge, GARCÍA-RAMA, Ramón y VALDOVINOS, José Manuel
1994 *Otros emigrantes pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Sala de las Alhajas noviembre 1994 a febrero 1995, Madrid, Caja Madrid.
- GRACIANI, Amparo
2010 *La participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*, Sevilla, Departamento de Publicaciones de ICAS del Ayuntamiento de Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- HOBSBAWN, Eric y RANGER, Terece
2002 *La invención de una tradición*, Barcelona, Crítica.
- HUICI, Fernando
1998 *Plástica y texto en torno al 98*, Círculo de Bellas Artes, 15 X-3 XII 1998, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura.
- INGLADA, Rafael
2001 *Alfonso Ponce de León (1906-1936)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- JIMÉNEZ BURILLO, Pablo
2008 *Entre dos siglos España 1900*, 14 X 2008/ 25 I 2009, Madrid, Fundación MAPFRE vida.
- JIMÉNEZ BURILLO, Pablo y LITVAK, Lily
2005 *Luz de gas de noche y sus fantasmas en la pintura española 1880-1930*, 11 XI 2005 15 I 2006, Madrid, Fundación Cultural MAPFRE vida.

- JEANCOLAS, Claude
2002 *La peinture des Nabis*, París, FVW édition.
- KUON, Elizabeth, GUTIÉRREZ, Rodrigo y otros
2009 *Cuzco- Buenos Aires. Ruta de intelectualidad Americana (1900-1950)*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique
1972 *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente S.A.
- LAUER, Mirko
1976 *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lima, Mosca Azul.
1997 *Andes imaginarios. Discurso del indigenismo 2*, Cusco, CBC, Sur Casa de Estudios del Socialismo.
2001 *La polémica del vanguardismo 1916-1928*, Lima, Fondo editorial de la UNMSM.
- LEONARDINI, Nanda
1998 *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX*, México, UNAM, tesis doctoral.
2000 *Arte peruano del siglo XX cronología*, Lima, Seminario de Historia Rural Andino.
- LITUMA, Leopoldo
2008 *Imagen y poder, iconografía de Túpac Amaru, 1968-1975*, tesis para optar la maestría de arte peruano y latinoamericano, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- LITVAK, Lily
1991 *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
2002 *Julio Romero de Torres*, Sala BBK 7 X 2002-26 I 2003, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Madrid, Estudios Gráficos Zure S.A.
- LIZAMA, Patricio
1992 *Jean Emar: escritos de arte (1923-1925)*, Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María
2008 *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, Madrid, Instituto de Cultura Fundación MAPFRE, Tf. Artes gráficas S.A.
- LÓPEZ LENCI, Yazmín
1999 *El laboratorio de la vanguardia peruana. Trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales de los años veinte*, Lima, Editorial Horizonte.

- LLORENS, Tomás y LLORENS, Boye
 2011 *Retratos de la belle époque*, Centro del Carmen Valencia, 5 IV-26 VI 2011/Caixa Forum Barcelona, 19 VII-9 X 2011, Ediciones El Viso.
- MACERA, Pablo
 1976 *La imagen francesa del Perú (Siglos XVI-XIX)*, Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- MAJLUF, Natalia
 1994 *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*, Lima: IEP, (Documento de trabajo 67. Serie Historia del Arte, 2).
 1995 *The creation of the image of the indian in 19th-century Peru: The paintings of Francisco Laso (1823-1869)*, Austin, The University of Texas, doctor of Philosophy.
- MAJLUF, Natalia y WUFFARDEN, Eduardo
 1998 *La piedra de huamanga lo sagrado y lo profano*, Lima, Ausonia.
 1999 *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*, España, Museo de Arte de Lima y fundación Telefónica.
 2001 *Documentos para la historia de la fotografía en el Perú 1842-1942*, Madrid, Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima.
 2010 *Camilo Blas*, Lima, Museo de Arte de Lima.
- MALOSETTI, Laura
 2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- MARIÁTEGUI, José Carlos
 1990 *El artista y su época*, Lima, Empresa Editora Amauta.
- MARTÍNEZ RIAZA, Ascensión
 2004 *¡Por la república! La apuesta política y cultural del peruano César Falcón, 1919-1939*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
 2006 *“A pesar del Gobierno” Españoles en el Perú, 1879-1939*, Madrid, CSIC.
 2008 *En el Perú y al servicio de España La trayectoria del cónsul Antonio Pinilla Rambaud, 1918-1939*, Lima, Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MÉNDEZ, Cecilia
 2000 *Incas sí, Indios no: Apuntes para el nacionalismo criollo en el Perú*, Lima, IEP, Documento de trabajo 56, serie historia 10.
- MOLL, Eduardo
 1988 *Carlos Quizpez Asín 1900-1983 De lo mágico real a la presencia eterna*, Lima, Editorial Navarrete S.A.

MURILO DE CARVALHO

1997 *La formación de las almas. El imaginario de la república del Brasil*,
Brasil, Universidad Nacional de Quilmes.

MUJICA, Marisa

2006 *10,000 años de pintura*, Lima, Universidad San Martín de Porres.

PACHAS, Sofía.

2005a *Academia Concha (1890-1918)*, tesis para optar el título profesional de
licenciada en arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

2005b (Estudio introductorio y notas) *Ugarte Luis, Nuestros Artistas*, Lima:
Seminario de Historia Rural Andina, UNMSM.

2006 *Los concursos de arte Concha (1890-1917)*, Lima, Seminario de Historia
Rural Andino-UNMSM.

2007 *Luis Ugarte y la Sociedad de Bellas Artes del Perú*, Lima, Seminario de
Historia Rural Andino-UNMSM.

2008 *Las artistas plásticas en Lima 1891-1918*, Lima, Seminario de Historia
Rural Andino-UNMSM.

2009 *Aurora Cáceres Evangelina sus escritos sobre arte peruano*, Lima,
Seminario de Historia Rural andino-UNMSM.

PANTIGOSO, Manuel

2007 *Pantigoso fundador de los Independientes*, Lima, Ikono S.A.

2011 *Prismas y poliedros. Ismos de la Vanguardia Peruana*, Lima,
Intihuatana.

PENA, Carmen

1982 *El paisaje español del XIX del naturalismo al impresionismo*, tesis
doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

1993 *Centro y Periferia en la Modernización de la Pintura Española (1880-
1918)*, Barcelona, Ministerio de Cultura.

PALOMINO, Gamaniel

2005 *Notas de arte*, Lima, Seminario de Historia Rural Andino, UNMSM.

PERAN, Martí, SUÀREZ, Alicia y VIDAL, Mercè

1994 *El noucentisme un projecte de modernitat*, 22 XII 1994-12 III 1995,
Barcelona, Indústria gràfica S.A.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier

2000 *El retrato elegante*, Madrid, Egraf, S.A., Museo Municipal de Madrid.

PÉREZ SEGURA, Javier

1997 *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)*, tesis doctoral, Madrid,
Universidad Complutense de Madrid.

PINACOTECA MUNICIPAL IGNACIO MERINO LXXX ANIVERSARIO
2005 Lima, Edulibros.

POOLE, Deborah
2000 *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima, Sur Casa de Estudios del Socialismo.

PRITCHARD, Jane (ed.)
2010 *Diaghilev and the golden age of the Ballets Russes 1909 – 1929*, London, V&A Publishing.

RAMÓN, Ricardo
2003 *Influencias del arte español en el pintura dominicana: Jaime Colson, Darío Suro y Fernando Peña Defilló*, tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

RAMOS I SERRA, Gemma
2011 *Josep Rigol i Fornaguera*, Terrassa, Serafi Indústria Gràfica Publicitària.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
2001 *Diccionario de la lengua castellana Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe.

REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia;
1995 *Pintura y escultura en España, 1800- 1910*, Madrid, Cátedra.

REYERO, Carlos
1987 *Imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, Espasa Calpe S.A.
1999 *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*, Madrid, Lunwerg Editores, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.

RÍOS, Juan;
1946 *La pintura contemporánea en el Perú*, Lima: Editorial Cultura Antártica S.A.

ROMÁN, Elida
2008 *Teófilo Castillo 1857-1922 paisajes y retratos*, Lima, Asociación Cultural Peruano Británica.

ROBALINO, Karla
2009 *La crítica de arte de Carlos Solari Sánchez Concha publicada en El Comercio desde 1919 a 1924*, tesis para optar el título profesional de licenciada en arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

ROSENBLUM, Robert y JANSON, J.H.
1992 *El arte del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Akal.

SOCIEDAD DE BELLAS ARTES

1942 *Pintor Teófilo Castillo exposición retrospectiva*, Lima, Galería de Artes Plásticas, septiembre.

SOMMER, Doris

2007 *Ficciones fundacionales*, Colombia, Fondo de Cultura Económica.

SCHWARTZ, Jorge

1991 *Las vanguardias latinoamericanas*, textos programáticos y críticos, Madrid, Cátedra.

SCHURR, Gérald

1979 *1820-1920 Les petits maitres de la peinture valeur de Demain*, París, Les éditions de l'amateur.

SORIA OLMEDO, Andrés

2009 *La generación del 27 ¿Aquel momento ya es una leyenda?*, Residencia de Estudiantes, Madrid, XII 2009-II 2010, Convento de Sta. Inés, Sevilla, III-VI 2010.

SUÁREZ-ZULOAGA, María Rosa y DUCOURAU, Vincent

1990 *Ignacio Zuloaga 1870-1945*, País Vasco, Ind. Gráf. Valverde S.A.

STONE, Lawrence

1981 *The past and the present revisited*, Boston (etc), Routledge and Kegan Paul.

TAMAYO VARGAS, Augusto

1973 *Literatura en Hispano América*. Tomos I, II y III, Lima, Ediciones Peisa.

TAURO DEL PINO, Alberto

1993 *Enciclopedia ilustrada del Perú*, Lima, Peisa, Volumen 12.

TORRES BOHL, José

1989 *Apuntes sobre José Sabogal vida y obra*, Lima, Eximpress S.A.

TUSELL, Javier y MARTÍNEZ-NOVILLO, Alvaro

1997 *Paisaje y figura del 98*, Madrid, Talleres de Julio Soto Impresor.

2000 *El modernismo catalán un entusiasmo*, Sala de Exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, II-IV 2000, Tf. Artes gráficas.S.A.

VALLEJO, César

1973 *El arte y la revolución*, Lima, Mosca Azul Editores.

2012 *Desde Europa crónicas y artículos (1923-1937)*, Málaga, e.d.a.libros.

VÁZQUEZ DE PARGA, Ana

1998 *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*, 24 XI 98/ 9I 1999, Gijón, Centro Cultural Cajasur.

VIDELA, Gloria
1963 *El Ultraísmo* (Estudios sobre movimientos de vanguardia en España), Madrid, Gredos.

VILLEGAS, Fernando
2006 *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo, nacionalismo, modernización y nostalgia en la Lima del 900*, Lima, Asamblea Nacional de Rectores.
2008 *José Sabogal y el arte mestizo: El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas*, tesis para grado de licenciatura Historia del Arte, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Lima, U.N.M.S.M.

WESTPHALEN, Emilio
1990 *César Moro Retrospectiva de la obra plástica, 2-11 VII 1990*, Lima, Galerie L'Imaginaire, Alianza Francesa.

WIESSE, María (Myriam)
1957 *José Sabogal, el artista y el hombre*, Lima, Compañía de Impresiones y publicidad.

WUFFARDEN, Luis Eduardo
1994 *Catálogo Pintura Peruana: Maestros del siglo XX*, Lima, del 23 de noviembre al 7 de diciembre, Salón Auditorio del INC Callao.
2003 *Arquitecto, escultor y urbanistas entre España y Perú*, Lima, Museo de Arte de Lima.
2006 *Catálogo de la Exhibición de Ignacio Merino*, Lima, Instituto Cultural Peruano Británico, pp.1-6.

ZEVALLLOS, Andrés
1991 *Tres pintores cajamarquinos Mario Urteaga José Sabogal Camilo Blas*, Cajamarca, Asociación Editora Cajamarca.

2.2.-Artículos en publicaciones periódicas y materiales inéditos de archivos por orden alfabético (1930-2013)

ACHA, Juan
1961 “La pintura moderna en el Perú”, *Humboldt*, N° 7, Hamburgo, pp.51-57.

ABRIL DE VIVERO, Francisco
1977 ¿Qué es el arte peruano?, *Equi X*, N° 71, Lima, p.19.

ARCHER, Ernesto
1971 “Una deuda de honor con España”, *Caretas*, N° 433, Lima, abril 6-9, p. 26.

BERNUY, Jorge
1980 “No hay pintura peruana afirma Carlos Quizpez Asín”, *La Prensa*, Lima, junio 24.

- BUNTINX, Gustavo
1993 “Del *Habitante de las Cordilleras* al *Indio alfarero*. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso”, *Márgenes*, N° 10/11, Lima, noviembre, pp.9-92.
- C.F.M
1958 “Ya pasaron los tiempos en que se podía salir del Perú sin un centavo”, *El Comercio*, Lima, marzo 12.
- CARPENTIER, Alejo
2008 “Una profecía de Rubén Martínez Villena”, [<http://www.bohemia.cu/centenario-bohemia-2/profesia-ruben.html.html>] (13 I 2013).
- CARRILLO, Enrique, E. (Cabotin)
1930 “De arte. La exposición de Zubiaurre”, *Variedades*, N°1167, Lima, julio 16.
- CASTRILLÓN, Alfonso
1981 “Teófilo Castillo o la institución de la crítica (1914- 1919)”, *Hueso Humero*, N° 9, pp. 58-69.
1993 “José Carlos Mariátegui, crítica de arte”, *Cuadernos de reflexión y crítica*, Lima, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM.
- CASTÁN, Alberto y MARTÍNEZ, Victoria
2008 “Una iniciativa (fallida) para la conservación del patrimonio: la exposición de artistas en beneficio del Pilar (1930-35), *Artigrama*, N°23, Zaragoza, pp.639-656.
- CHUMBIAUCA, Oswaldo
1981 “Carlos Quizpez Asín *No quiero ser discípulo de mi época*”, *Variedades*, Lima, enero 11, pp.8-9.
- COSSÍO DEL POMAR, Felipe
1930a “Desde París Exposición Néstor”, *Variedades*, N° 1164, Lima, junio 25.
1930b “El Salón de *La Nacional*”, *Variedades*, N° 1165, Lima, julio 2.
- COOPER LLOSA, Frederick
1982 “Un artista de la autenticidad”, *Oiga*, N° 86, Lima, julio 19, pp.48-51.
- CUADROS, Casimiro
1954 “Con Domingo Pantigoso. El hombre y el artista”, *El Pueblo*, Arequipa, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*. Archivo Domingo Pantigoso (ADP)
- DEBAD, Laureano
2007 “Teatro independiente en La Plata por amor al arte”, [http://www.lapulseada.com.ar/50/50_teatro.html] (10 I 2013).

- DE GALINSOGA, Luis
1934 "La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934", *ABC*, Sevilla, julio 7, pp.6-7.
- DE SOMACARRERA, Manuel P.
1930 "Con el dibujante español Pepe Zamora", *Variedades*, N° 1156, Lima, abril 30.
- D'ORS VERA, José
1930 "Los cuadros de Romero de Torres-El símbolo de Andalucía", *Mundial*, N° 520, Lima, junio 6.
- DEL MORO, Johan.
1930 "Pablo Gauguin: su arte y su vida", *Variedades*, N° 1173, Lima, agosto 27.
- FALCONÍ, Heraldo
1938 "Interpretación social del Perú en magia de color y líneas es la pintura de Pantigoso", *Universal*, Lima, abril 22, p.3. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*, (ADP).
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María
2006 "Arte y artistas españoles en el Ecuador", *Liño*, N° 12, Oviedo, pp.111-125.
- FREIRE, Luis;
1982 "Tecnoquímica y nacional de arte obtiene pintor Carlos Quispez Asín", *El Observador*, Lima, junio 17.
1983 "Quispez Asín: Testigo de la fundación", *El Observador*, Lima, abril 6, p.16.
- GONZÁLEZ GAMARRA, Francisco
1992 "La pinacoteca del Museo Nacional de Historia informe de F. González Gamarra sobre la restauración de sus fondos, 1930", *Boletín de Lima*, Lima, vol. XIX, N°81, mayo, pp.13-18.
- GUTIÉRREZ, C.
1975 "Quizpez Asín un muralista sin murales. Que pinta para sentirse menos inútil", *La Prensa*, noviembre 5, p.17.
- JOCHAMOWITZ, Alberto
1941a "Baca-Flor hombre singular", *Cultura Peruana*, Lima, N° 3, julio.
1941b "Baca-Flor hombre singular", *Cultura Peruana*, Lima, N° 4, septiembre.
- LÓPEZ MERINO, Clodoaldo (Clodo aldo)
1930 "El Inca pintado por Zubiaurre se ajusta al modelo sobresaliente del tipo de indio, así opina el Dr. Julio C. Tello, Director del Museo de Arqueología", *El Comercio*, septiembre 26, p.13

- LUNA, Julio A.
1965 “Felipe Sassone, un peruano madrileño”, *ABC*, Madrid, octubre 17, pp.57-59.
- MACERA, Pablo
1971 “Discusión La Independencia”, *Caretas*, Lima, N° 439, julio 16-23, pp.13-20.
- MAJLUF, Natalia,
2004 “El rostro del Inca. Raza y representación en *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero”, *Illapa*, N° 1, Lima, pp.11-28.
- MARIÁTEGUI, José Carlos
1930a “Figuras y aspectos de la vida de Mundial. *Nadja* por André Breton”, *Variedades*, N° 1141, Lima, enero 15.
1930b “Figuras y aspectos de la vida de Mundial. El balance del suprarrealismo. A propósito del último manifiesto de André Breton”, *Variedades*, N° 1146, Lima, febrero 19.
1930c “Figuras y aspectos de la vida de Mundial. El segundo manifiesto del suprarrealismo”, *Variedades*, N° 1148, Lima, marzo 5.
- MÉNDEZ CASAL, Antonio
1930 “Exposición Palmarola”, *Blanco y Negro*, Madrid, enero 19, pp.28-30.
- MORI, Camilo
1935 Carta a Carlos Quizpez Asín, diciembre 22, Santiago de Chile, Cartas 1920-1983. Archivo de Carlos Quizpez Asín (ACQA).
1951 Postal a Carlos Quizpez Asín, junio 7, Santiago de Chile, Cartas 1920-1983. Archivo de Carlos Quizpez Asín (ACQA).
- UGARTE, María
1950a “Colson vincula a España al porvenir artístico americano. El Arte, opina debe estar condicionado por el Estado” *El Caribe*, Santo Domingo, junio 27, p.11.
1950b “La pintura de Jaime Colson”, *El Caribe*, Santo Domingo, julio, p.11.
- SOLANO, María Teresa
1986 “Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla”, *Cuadernos de Historia Moderna y contemporánea*, VII, Madrid, pp. 163-187.
- SOLARI SWAYNE, Manuel (M.S.S)
1939 “Un documento interesante definición del arte neo-peruano, por Manuel Piqueras Cotolí”. *El Comercio*, Lima, julio 14, p. 3.
- SOLARI, Carlos (Don Quijote)
1930a “Notas de arte”, *Mundial*, N° 500, Lima, enero 18.
1930b “Notas de arte”, *Mundial*, N° 523, Lima, junio 27.

- SULLIVAN Edward J.
1979 "Between Goya and Picasso: Aspects of spanish painting, c. 1830-c.1930", *Arts Magazine*, N° 2, October, pp. 134-144.
- TELLO, Julio y MEJÍA, XESPE
1967 "Historia de los museos nacionales del Perú 1822-1946", *Arqueológicas*, N° 10, Lima.
- TORRES, José Enrique y VILLEGAS, Fernando
2005 "Imágenes trasgredidas. Retrato y fotografía en Lima: 1842-1920", *Illapa*, N° 2, Lima, diciembre, pp.39-56.
- PEREIRA, Raúl María;
1942 "Ensayo sobre la pintura peruana contemporánea", *El Arquitecto Peruano*, N° 59, Lima, junio.
- QUIZPEZ ASÍN, Carlos
1949 Carta a Javier Lancharos, Lima, julio 19, File 1, Cartas 1920-1983. (ACQA)
1951 "Joaquín Torres García", *Plástica* N° 2, Lima, abril, p.1.
- REAL, Francisco
2007 "La educación ertística: último gran mural público de Carlos Quízpez Asín", *Illapa*, N° 4, Lima, pp.15-26.
- RELLO, Guillermo
1942 Carta a Carlos Quizpez Asín, mayo 22, México D.F, File 1, Cartas 1920-1983. (ACQA).
- VALLEJO, César
1930 "Desde París. Autopsia del surrealismo", *Variedades*, N°1151, Lima, marzo 26.
- VARÓN, Rafael
2006 "La estatua de Francisco Pizarro en Lima. Historia e identidad nacional", *Revista de Indias*, Vol.LXVI, N° 236, Madrid, pp. 217-236.
- VILLEGAS, Fernando
2010 "La escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional", *Revista del Museo Nacional*, T. L, Lima, pp.211-245.
2011 "El costumbrismo americano ilustrado. El caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica", *Anales del Museo de América*, N° 19, Madrid, pp.7-67.
- VIERA DE MIGUEL, Manuel
2011 "El imaginario visual español en la Exposición Universal de París de 1889: *España de moda*", *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, pp.537-550.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo
1989 “César Moro: Las bodas alquímicas entre la realidad y el sueño”, *Casa del Tiempo*, México, N° 85, mayo, pp.2-6.

YLLIA, María Eugenia
2011 “Quimera de piedra. Nación, discurso y museo en la celebración del Centenario de la Independencia (1924)”, *Illapa*, N° 8, Lima, pp.101-120.

2.3.-Artículos anónimos posteriores al período por orden cronológico (1930-2013)

- “Exposiciones y noticias artísticas. Exposición Ramón Palmarola”
1930 *ABC*, Madrid, enero 1, p.23.
- “Exposiciones y noticias artísticas. Exposición Palmarola”
1930a *ABC*, Madrid, enero 7, p.29.
1930b *ABC*, Madrid, enero 8, p.18.
- “De arte. Domingo Pantigoso en la exposición de Sevilla”
1930 *Varietades*, N° 1140, Lima, enero 8, pp.6-8.
- “El éxito del Perú en Sevilla. Un reportaje al Dr. Francisco Graña sobre el Pabellón de Perú en Sevilla”
1930 *Mundial*, N° 500, enero 18.
- “Una carta del Rey Alonso al presidente Leguía”
1930 *Mundial*, N° 500, Lima, enero 18.
- “El estudio de Romero de Torres”
1930 *Varietades*, N° 1159, Lima, mayo 21.
- “Portada: Eduardo Chicharro, *Campesina italiana*”
1930 *Mundial*, Lima, N°522, junio 20.
- “Esculturas de Ramón Mateu”
1930 *Varietades*, N° 1165, Lima, julio 2.
- “Instantáneas. Breves entrevistas de *Varietades* D. Ramón de Zubiaurre”
1930 *Varietades*, N°1165, Lima, julio 2.
- “Fallecimiento del pintor Vila Prades”
1930 *ABC*, Madrid, julio 12, p.34.
- “Juicios críticos sobre la obra de Zubiaurre”
1930 *Varietades*, N° 1167, Lima, julio 16.
- “Tres bustos por Ramón Mateu”
1930 *Varietades*, N° 1168, Lima, julio 23.
- “Portada: Ramón de Zubiaurre, *Jefe quechua*”
1930 *Mundial*, Lima, N°537, octubre 3.
- “La exposición Regional de Bellas Artes de Valencia”
1934 *ABC*, Madrid, agosto 14, p.19.
- “Atau-wallpa”
1933 *Revista del Museo Nacional*, tomo II, N° 2, Lima.
- “El Museo Nacional y la exposición de París”
1937 *Revista del Museo Nacional*, tomo VI, N° 2, Lima, pp.184-200.

- ¿Conocemos a nuestros artistas?
1946 *La Prensa*, abril 22. Lima, p.5.
- “Maria Isabel Morales Macedo”
1950 *Gaviota, Asociación Artística de Guipúzcoa*, _____, San Sebastián.
- “Aportación peruana al Museo de Arte Moderno”
1961 *La Vanguardia Española*, Barcelona, noviembre 29, p.27.
- “Reportajes. Arte moderno una majadería”
1964 _____, Arequipa, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso* (ADP)
- “Dos de mayo era una barriadita...”
1972 *Caretas*, Nº 454, Lima, marzo 28- abril 6, pp. 34-35.
- “Epistolario de la angustia”
1975 *El Comercio*, Lima, diciembre 7, p.V.
- “Carlos Quizpez Asín”,
1983 *Oiga*, Nº 119, Lima, abril 4, p.61.
“Murió muralista Quizpez de Asín”,
1983 *El Observador*, Lima, Abril 2.
- “Dos obras de Julio Romero de Torres salen a subasta en Madrid”
2007 [<http://.eldiadedecordoba.es/articulo/ocio/13043/dos/obras/julio/romero/torres/salen/subasta/madrid.html#>] (17 III 2013).
- “Yo siempre he tenido un profundo cariño a Arequipa y soy intransigente en su defensa”
S/F *Noticias*, Arequipa, _____. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*, (ADP)

2.4.-Artículos en libros y catálogos de exposiciones (1930-2013)

- BARRIGA, Martha
2001 “La Generación del 98: la pintura y el paisaje social”, *La ira y la quimera. Actas del Coloquio Internacional Centenario de la generación del 98. España y América*, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica, pp.71-83.
- BENET, Rafael
1980 “La pintura de Baca Flor vinculada con su tiempo”, *Canyameres Ferran, Carlos Baca Flor*, Barcelona, Agut Editor, pp.13-25.
- BRIHUEGA, Jaime
1993 “Saturn al sífo. Barradas i L’Avantguarda Espanyola”, *Barradas exposició antològica 1890-1929*, España, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, pp.13-45.

- BOWLT, John E.
2010 "Léon Bakst, Natalia Goncharova and Pablo Picasso", Pritchard, Jane (ed.), *Diaghilev and the golden age of the Ballets Russes 1909 – 1929*, London, V&A Publishing, pp. 103-119.
- CARMONA, Eugenio
1995 "El arte nuevo y el retorno al orden 1918-1926", *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925*, MNCARS.
1996 "La Figuración Lírica española 1926-1932", *Pintura fruta La Figuración Lírica española 1926-1932*, Madrid, T.F. Artes Gráficas S.A.
2001 "Epílogo sobre las relaciones entre los nuevos realismos y el arte nuevo en España (1913-1936)", *Alfonso Ponce de León (1906-1936)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- CASTRILLÓN, Alfonso
1991 "Escultura monumental y funeraria en Lima", *Escultura en el Perú*, Lima: Banco de Crédito del Perú, pp.324-385.
2003 "Notas sobre la escultura de Manuel Piqueras Cotoli", Wuffarden, Luis Eduardo (ed.) *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937), Arquitecto, escultor y Urbanista entre España y el Perú*, Lima, Museo de Arte de Lima, pp.65-88.
- CASTRO MORALES, Federico
2001 "Enseñanzas artísticas y vanguardia enraizada en el universo Atlántico: 1900-1930", *El indigenismo en diálogo: Canarias, América 1920-1950*, Madrid, Ediciones del Umbral, imp. pp.85-105.
- CLIFFORD, James
1995 "Historias de los tribal y lo moderno", *Dilemas de la Cultura*, Barcelona, Gedisa, pp.229-256.
- COYNÉ, André
2000 "El arte empieza donde termina la tranquilidad", *Con los anteojos de azufre César Moro artista plástico*, Lima, Centro Cultural de España en Lima, Agencia Española de Cooperación Internacional, pp.11-14.
- COBOS, Antonio
1974 "La pintura sin fronteras del valenciano Julio Vila y Prades", *Julio Vila y Prades 1873-1930*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones.
- CUADROS, Miguel Ángel
1991 "La modernidad en la pintura de Manuel Domingo Pantigoso", *Catalogo de la exposición del Museo de la Nación*, Lima, agosto 15.

- DE DIEGO, Estrella
2003 “Cartografiando el mapa de “Oriente” otra vez”, *Julio Romero de Torres, símbolo, materia y obsesión*, Córdoba: TF editores, Caja Sur, Fundación Rafael Boti, Ayuntamiento de Córdoba, pp. 171-174.
- DÍEZ, José Luis y BARÓN, Javier
2009 “Joaquín Sorolla, pintor”, *Joaquín Sorolla 1863-1923*, Madrid: Museo Nacional del Prado.
- FONTBONA Francesc y MIRALLES Francesc
1993 “La colección Hermen Anglada-Camarasa de la Fundación La Caixa”, *Anglada-Camarasa en el Gran Hotel redescubrir una época*, Barcelona, Fundación La Caixa Illes Balears.
- FONTBONA Francesc
1994 “Anglada- Camarasa. Itinerario biográfico de su primera época de París (1894-1904)”, *El París de Anglada-Camarasa*, Policrom, Generalitat de Catalunya, Fundación la Caixa.
2006 “Anglada- Camarasa y su mundo”, *El món d’Anglada-Camarasa*, Barcelona, Caixa Forum Barcelona, Agpograf.
- GALÁN MARTÍN, Belén
2000 “Pinturas de Zuloaga en las colecciones del MNCARS”, *Pinturas de Zuloaga en las colecciones del MNCARS*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y La General Caja de Granada, pp.19-42.
- GALLEGO, Julián
1994 “El París de Anglada-Camarasa”, *El París de Anglada-Camarasa*, Policrom, Generalitat de Catalunya, Fundación la Caixa.
- GARCÍA BRYCE, José
2003 “La arquitectura de Manuel Piqueras Cotoí”, *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanistas entre España y Perú*, Lima, Museo de Arte de Lima, pp. 119-133.
- GARCÍA RAMA, Ramón
1994 “Historia de una emigración artística”, *Otros emigrantes pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Madrid, Caja Madrid, pp.17-44.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Antonio
2006 “Antonio Padrón de lo idola cavernal a la experiencia profunda de la tierra”, *Antonio Padrón (y la) cueva pintada*, Bizcoia, Cabildo de Gran Canaria, pp.35-41.
- GLUSBERG, Jorge
1994 “Los otros emigrantes entre España y la Argentina”, *Otros emigrantes pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Madrid, Caja Madrid, pp.11-15.

- HERNÁNDEZ, María Candelaria
 2001 “El indigenismo en diálogo Canarias-América 1920-1950”, *El indigenismo en diálogo: Canarias, América 1920-1950*, Madrid, Ediciones del Umbral, imp, pp.19-55.
- MAJLUF, Natalia,
 1994b “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa”, *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. La problemática de las escuelas nacionales*, Tomo II, México, UNAM.
 2001 “Arte republicano y Contemporáneo”, *El arte en el Perú. Obras en la colección del Museo de Arte de Lima*, Lima: Metrocolor S.A.
 2011 “Lima, Santiago y la posteridad”, *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*, Lima, Talleres de Gráfica Biblos, pp.152-172.
- MELIS, Antonio
 2001 “El indigenismo vanguardista de José Carlos Mariategui”, *El indigenismo en diálogo: Canarias, América 1920-1950*, Madrid, Ediciones del Umbral, imp, pp.107-113.
- MIRÓ QUESADA, Roberto
 2011 “Los funerales de Atahualpa”, *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*, Lima, Talleres de Gráfica Biblos, pp.48-52.
- MIROQUEZADA, Alejandro
 1955 “Prefacio”, *Catálogo Exposición Baca Flor óleos, acuarelas, dibujos, esculturas, recuerdos personales*, Lima, Museo de Reproducciones Pictóricas UNMSM y Patronato de las Artes.
- MORENO VILLARREAL, Jaime
 2001 “Ser como ellos. Los reverses del indigenismo en la pintura mexicana, 1920-1950”, *El indigenismo en diálogo: Canarias, América 1920-1950*, Madrid, Ediciones del Umbral, imp, pp.57-71.
- MUJICA, Ramón
 2001 “Arte peruano. La pintura republicana en el siglo XIX”, *Enciclopedia Tauro del Pino*, pp. I-XII.
 2008 “Sobre Imagineros e imaginarios andinos: algunas cuestiones metodológicas e históricas”, *Orígenes y devociones virreinales de la imagería popular*, Lima, Universidad Ricardo Palma y Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- NEUHAUS, Carlos
 1955 “Discurso del presidente del Patronato de las Artes”, *Catálogo Exposición Baca Flor óleos, acuarelas, dibujos, esculturas, recuerdos personales*, Lima, Museo de Reproducciones Pictóricas UNMSM y Patronato de las Artes.

- NUÑEZ URETA, Teodoro
1975 “Introducción a la pintura contemporánea”, *Pintura contemporánea, Primera parte 1820-1920*, Lima, Banco de Crédito.
- PÉREZ ROJAS, F. Javier
2000 “Preciosismo y simbolismo en la multidireccional pintura valenciana. De Ferrándiz a Segrelles”, *El esplendor de la pintura valenciana (1868-1930) Preciosismo y Simbolismo*, Valencia, La Imprenta, Comunicación Gráfica, pp.11-45.
- PERUCCHI-PETRI, Ursula
1993 “«Le paysage des grandes villes» Rues, places et jardins publics”, *Nabis 1888-1900*, París, Spadem, Adagp, pp.75-103.
- PORTOCARRERO, Ricardo
1999 “Sensualidad y estética en los escritos de Juan Croniqueur.(1914-1919)”. *Mujeres y Género en la Historia del Perú*. Lima, CENDOC-Mujer, pp.373-393.
- QUIJANO, Rodrigo
2000 “Con los anteojos de azufre: notas sobre Moro y las artes visuales”, *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico*, Lima, Centro Cultural de España en Lima, Agencia Española de Cooperación Internacional, pp.15-21.
- RAMÓN, Ricardo
2005 “Jaime Colson, la vanguardia trashumante y César Moro, el surrealismo bilingüe”, *Actas del coloquio internacional César Moro y el Surrealismo en América Latina*. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, pp.339-363.
2008 “Jaime Colson en el Museo Bellapart”, *Colson errante*, Santo Domingo, Museo Bellapart, pp.19-108.
- TARAZONA, Emilio
2005 “César Moro: Notas sobre poesía, plástica y vanguardia en el Perú”, *Actas del coloquio internacional César Moro y el Surrealismo en América Latina*. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, pp.311-324.
- VELARDE, Héctor
1955 “Personalidad de Carlos Baca Flor”, *Catálogo Exposición Baca Flor óleos, acuarelas, dibujos, esculturas, recuerdos personales*, Lima, Museo de Reproducciones Pictóricas UNMSM y Patronato de las Artes.
- VILA ARTAL, Carmen
1974 “Julio Vila y Prades, mi padre”, *Julio Vila y Prades 1873-1930*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones.

VILLEGAS, Fernando

- 2005 “Las pinturas de Teófilo Castillo y las Tradiciones de Ricardo Palma”, En: *Confluencia e intercambios: la literatura comparada y el Perú de hoy*. Lima, Universidad Católica Sedes Sapientiae Fondo Editorial, pp.93-110.
- 2013 “L’intégration de l’art populaire dans l’imaginaire des artistes péruviens du XX^e siècle”, *Pérou Les royaumes du Soleil et de la Lune*, Italie, Musée de Beaux-Arts de Montréal, 5 Continents Editions, pp.276-279.

WUFFARDEN, Luis Eduardo

- 1999 *Catalogo Baca Flor obras maestras*, Arequipa, Fundación del Banco Continental, Museo de Arte de Lima, Agosto-septiembre.
- 2003 “Manuel Piqueras Cotolí Neoperuano de ambos mundos”, *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanistas entre España y Perú*, Lima, Museo de Arte de Lima, pp. 23-61.
- 2004 “Julia Codesido, entre el indigenismo y el espíritu de la modernidad”. *Julia Codesido (1883-1979) muestra antológica*. Lima, Graficas Biblos S.A.

YLLIA, María Eugenia

- 2006 “El mate mestizo de José Sabogal”, *El fruto decorado mates burilados del valle de Mantaro (siglos XVIII- XX)*, Lima, URP-ICPNA, pp. 45-55.

Cronología de la vinculación entre artistas españoles y peruanos entre 1855 y 1929

1857

Ignacio Merino pinta *Colón y su hijo Diego recibiendo hospitalidad en el Convento de La Rábida*.

1858

Ignacio Merino conoce en Roma a Eduardo Rosales y a Mariano Fortuny, padre del Luminismo español. Inicia su interés por la luz y la composición y por las obras de Velázquez y Ribera.

1859

Merino viaja a Madrid, produciéndose un cambio en su temática; de ciclo de obras de Colón pasa a escenas con fondos tenebrosos de frailes y tipos populares españoles, muchos de ellos representados con vestimentas del siglo XVII.

1860

El pintor y fotógrafo español Ramón Muñíz abrió un estudio en la calle La Mar, Arequipa. Hace retratos al *seneotipo* y *porcelanotipo*.

1863

Ignacio Merino exhibe en el Salón de París de 1863 *Colón ante los sabios de Salamanca*, que es premiada con medalla de tercera clase. Fue comprada por el Gobierno peruano de José Balta en 1872.

1877

El español Manuel Ramírez Ibáñez pinta *La Muerte de Francisco Pizarro*.

1881

Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro del pintor español Ángel Lizcano.

1882

Francisco Pizarro excita a sus compañeros a emprender la conquista del Perú del pintor español Ángel Lizcano.

1883

Con 16 años el pintor Luis Astete y Concha se encuentra en Madrid; estudia en el Museo del Prado las cabezas de Velázquez. Permanece un año en España.

1884

Teófilo Castillo se encuentra en Venecia. Conoce al pintor Federico del Campo, asiduo concurrente al café de la Aurora de la Plaza San Marcos. En casa del pintor puede ver un cuadro de Mariano Fortuny, amigo de Del Campo.

1885

El pintor español Ramón Muñíz pinta *La Muerte de Pizarro* en Lima.

1886

Teófilo Castillo se encuentra en Asís en compañía de los pintores españoles Joaquín Sorolla y Capuz, pensionados de la Diputación de Valencia en Roma. Este último muere en Buenos Aires; el artista peruano conserva un cuadro suyo.

El pintor argentino Graciano Mendilaharsu presenta al Salón de París: *La muerte de Pizarro*.

1887

El español José Pérez Laguna pinta *Pizarro muerto por sus compañeros*.

1890

En Roma, Carlos Baca Flor conoce al pintor español Francisco Pradilla, director de la Academia de España.

El pintor español Vicente Campesino exhibe *El emperador Carlos V da el título de gobernador del Perú a Francisco Pizarro* en la Exposición Nacional de España.

1892

Carlos Baca Flor conoce al escultor catalán Miguel Blay en la Academia de Bellas Artes de Roma. Comparten un estudio que se encontraba en unos bajos cerca de la Porta del Popolo.

1894

En las clases de la Académie Julian, el pintor peruano Carlos Baca Flor conoce al pintor español Hermen Anglada-Camarasa y surge una estrecha amistad.

1898

Una de las primeras correspondencias artísticas entre Carlos Baca Flor y Anglada-Camarasa son *Cabeza de viejo o Effet de lampe* (1897-98) de Anglada y *Cabeza de viejo* (1898) de Baca Flor.

Figura de Francisco Pizarro por Carlos Baca Flor.

1899

Carlos Baca Flor también compartió clases en la Académie Colarossi con el pintor catalán Anglada-Camarasa, Marià Pidelaserra y Pere Ysern. Con ellos acude a pintar al matadero, lugar donde afianzó uno de sus temas preferidos: los caballos.

1900

Anglada-Camarasa y Baca Flor frecuentan los barrios del París nocturno y realizan estudios pictóricos de calles, visiones del Sena, escenas de teatro, conciertos y efectos de luces, inmersos en una estética nabi.

1902

La Municipalidad de Lima convoca un concurso público para realizar el *Monumento a Francisco Bolognesi*.

- Marzo: En la Casa Du Bois se exhiben los proyectos presentados por los artistas para erigir el *Monumento a Bolognesi*.
- Abril: Se elige el proyecto *Salve, Patria, Fides*, obra del escultor español Agustín Querol, cuyo tema central giraba en torno a la inmólación del héroe; el

segundo puesto lo obtienen el francés Charles Perron y el escultor, también francés, L. Siffert; el tercer lugar es para *Divisa Roma* del italiano Guido Tadolini; el cuarto puesto es otorgado a Sechi por su obra *Flores*. El secretario del jurado es F. Caballero y Lastres.

1903

- Febrero: El pintor Juan Oswaldo Lepiani realiza en Roma, Italia, su cuadro *Los trece de la Isla del Gallo*.

1904

Teófilo Casillo pinta en Buenos Aires *La muerte de Pizarro*.

- Enero: En el almacén Vandeloski se exhibe el *Retrato de Nicanor Álvarez Calderón*, presidente de la Cámara de Diputados, obra del pintor Viñas. Jorge L. Otayza ofrece en venta a la Municipalidad de Lima el cuadro *Colón en La Rábida*, del pintor Ignacio Merino.
- Febrero: El Comité General del Perú en Génova comunica que en el vapor alemán *Nico* se ha embarcado el capitel del *Monumento a Bolognesi*. El alcalde del consejo provincial pide al cónsul de Génova que asegure la estatua de Bolognesi contra roturas y mande el importe del gasto por remesa.
- Marzo: *El Comercio* informa que el *Monumento a Bolognesi* ha sido elaborado en la fundición de Masriera y Campins. Sólo se ha terminado la figura del héroe de Arica y el ángel de la Fe que aparece en la cara delantera del monumento; faltan fundir las otras dos caras por ser figuras de mayor tamaño. La mencionada fundición se niega a fundir el monumento, alegando que Agustín Querol no ha cumplido el compromiso con ellos.
- Septiembre: Llega al Perú el primer cuadro del pintor español Joaquín Sorolla. Se trata de *Puerto de Valencia*, comprado por Joaquín Godoy.
- Noviembre 7: El español Sixto Osuna (seudónimo) publicó sus dibujos en *Actualidades*. Empieza a trabajar en esa revista como caricaturista de la sección artística.

1905

- Marzo 5: El pintor peruano Herminio Arias de Solís publica en *Actualidades* una crítica ácida al Impresionismo, *esos enemigos incorregibles de la forma y la estética lineal*, que se puede ver en el Salón de Otoño de Bellas Artes en París, aunque reconoce que vale la pena la visita para apreciar la obra inicial de Puvis de Chavannes.
- Junio: El Perú nombra ante el árbitro español a Mariano H. Cornejo y a Felipe de Osma, encargados de negocios del Perú en España; a su vez Ecuador designa a Honorato Vásquez y Méndez y a Víctor Manuel Rendón. Ambas partes presentan alegatos para solucionar sus diferencias limítrofes.
- Octubre 16: Federico Larrañaga escribe sobre Paul Gauguin en el prospecto de *Prisma*.
- Noviembre 6: Se inaugura el monumento a Bolognesi, obra del escultor español Agustín Querol. Viene para la ceremonia el general argentino Roque Sáenz Peña, quien se encarga del discurso; por la emoción dice: *presente mi general*.

1906

Se abre el taller de pintura de la Quinta Heeren, dirigido por Teófilo Castillo. Se trata de un grupo, mayoritariamente femenino, que se reúne dos veces por semana para pintar del natural objetos cotidianos, paisajes y retratos.

- Abril 28: Se dan a conocer los proyectos para el *Monumento a San Martín* en el Ministerio de Gobierno. Se evaluaron veintinueve proyectos, de los cuales se eliminaron veinticuatro y quedaron sólo cinco, cuyos títulos eran: *Liberté, égalité, fraternité*; *Libertas*; *Al héroe*; *Parea ch'a danza e non á morte andasse*, y *Libertador magno*. Los miembros del jurado decidieron exponer los trabajos seleccionados al público en la Municipalidad de Lima.
- Diciembre 31: Se realiza el primer *vernissage* de Lima, conocido como el Salón Castillo, en la fotografía Courret. Exponen las alumnas y alumnos del taller de pintura de la Quinta Heeren (ochenta y tres obras).

1907

Se realiza la segunda exposición de los discípulos de Teófilo Castillo en la fotografía Casa Courret. Exponen cincuenta y nueve obras.

El Gobierno ecuatoriano, al enterarse que el fallo del Rey de España le es desfavorable, declara su no aceptación del laudo.

1908

Teófilo Castillo viaja a España en compañía de su esposa para ver la obra del fallecido Mariano Fortuny, que ejerció una gran influencia en su pintura. Conoce al paisajista español Eliseo Meifrén.

Las ciudades que visitan son Madrid (el Palacio Real; se interesa en conocer la Puerta del Sol), Barcelona, Sevilla, Valencia, Granada (donde se hospeda durante quince días en el Hotel El Victoria de la Plaza Real; prefiere esta ciudad a París), Ávila, Salamanca, Toledo y veinte villorrios de Vizcaya y Navarra. De San Sebastián al sur utiliza el ferrocarril Sud Express de París. En Burgos se aloja en el Hotel Monin, de la calle Bonifaz. En Toledo se hospeda en el Gran Hotel Imperial. En Córdoba pinta el cuadro *Arco de Mihrab*, que considera la mejor obra de su viaje a España.

- Julio: Se realiza el concurso para erigir la escultura al general José de San Martín.

1910

- Febrero 26: En *Variedades* se publica *Apuntes sobre el arte primitivo*.

1912

- Agosto 14: Teófilo Castillo publica, como portada de *Ilustración Peruana*, su cuadro *La Higuera de Pizarro*.
- Octubre: Se informa en *Variedades* de la muerte en España del crítico de arte Federico Larrañaga.

1913

- Febrero 1: En *Variedades* se publica *Los mendigos del arte*, artículo sobre un cuadro de Degas vendido por un marchante a un precio exorbitante. Escrito por Ventura García Calderón desde París, analiza la obra del pintor y el Impresionismo.

- Febrero 15: Artículo de *Variedades* donde informan acerca de un concurso burlón sobre el Impresionismo.
- Julio 27: Artículo de *Variedades* dedicado a los pintores futuristas.

1914

La Comisión encargada acepta el modelo y el proyecto del *Monumento a San Martín* del escultor español Mariano Benlliure.

- Enero 17: Muere el pintor Luis Astete y Concha.
- Junio 13: El Salón de los Artistas Independientes de París, conocido con el nombre de *La Bestia Salvaje*, celebra su cita anual. Se reúnen todas las extravagancias cubistas, postcubistas, ultraimpresionistas, simultanistas, sincronistas, amorfistas. En *Variedades* se reproducen *El juicio de Paris* de Krog, *Nostalgia dell'infinito* por Giorgio de Chirico, *El mediterráneo* de Lerich (sic), y *El artista* por Roger de La Fresnaye.
- Agosto 24: Teófilo Castillo empieza su labor como crítico de arte en *Variedades* con una crítica sobre la estatua de Castilla realizada por David Lozano.

1915

- Julio 17: En *Variedades*, Teófilo Castillo critica la Exposición Nacional de Bellas Artes realizada en Madrid, sobre la base de noticias tomadas de la *Esfera* y *Nuevo Mundo*. Participan los pintores españoles Castelao, Beltrán Massés, Néstor, Gustavo de Maetzu, Romero de Torres, Santiago Rusiñol y Gonzalo Bilbao; habla bien de estos dos últimos. Se pregunta por el adiós definitivo de la tradición española frente a la influencia francesa en los jóvenes pintores simbolistas.
- Diciembre 4: Suplemento artístico de *Variedades*: *La salamanquina*, obra de Clotilde Porras de Osma, discípula del pintor español Ramón Muñiz.

1916

El joven escultor Luis Agurto se encuentra refugiado en España. Desde Barcelona pregunta al consulado peruano si puede continuar con el auxilio oficial. Está pensionado por el Gobierno peruano en la Escuela de Bellas Artes de París, pero, lamentablemente, su sueño se verá truncado por la inminente ocupación de la Ciudad de la Luz durante la Primera Guerra Mundial.

- Enero: El catalán José María Roura Oxandaberro exhibe doce paisajes de la selva en una exposición celebrada en Lima. Enero 1: *Variedades*, estudio de la expresión en la cerámica del Antiguo Perú. Enero 22: En el suplemento artístico de *Variedades*, Castillo publica su óleo *Claveles*.
- Febrero 5: Exposición del artista chileno Aristodemo Lattanzi en la Casa Welsch. La discípula de Castillo Rosalía García de Lavalle y Pardo muestra en *Variedades* su obra *Flor de retama* (1907). Febrero: Suplemento artístico *Luz de España* de Sara C y G. Muestra del artista argentino Suetozar Franciscovich en la Casa Brandes. Se produce la polémica entre Teófilo Castillo, Abraham Valdelomar y José Carlos Mariátegui por el tipo de paisaje que debía representarse en el Perú. El primero, que apoya a Franciscovich, defiende un paisaje naturalista de temática nacional. frente a los segundos, que optan por el paisaje simbolista de Roura Oxandaberro.

- Marzo 11: Notas de arte de T. Castillo, comenta la obra del paisajista italiano Sartorelli, definiendo el tipo de impresionismo que defendía como propuesta artística. Marzo 25: Suplemento artístico: óleo *Cabeza de estudio* de T. Castillo.
- Mayo 27: Castillo comenta la obra de su discípulo Manuel Pardo Heeren, *Paisaje de los pantanos de villa*, que aparece reproducida como suplemento artístico en *Variedades*.
- Junio 17: Castillo comenta la obra de Roura Oxandaberro en *Variedades*.
- Julio 29: Las artes plásticas en el Antiguo Perú, en *Variedades*.
- Agosto 5: Suplemento artístico sobre arte español: *La casa de huéspedes* de J. Arpa, propiedad de T. Castillo, *Variedades*.
- Septiembre 9: Ecos de España, Francisco Pompey por Teófilo Castillo. Septiembre 16: *El decálogo* de José Villegas se muestra en Madrid. Septiembre 30: Suplemento artístico: *Retrato de María Isabel Sánchez Concha*, de María Isabel Arenas y Loayza, discípula de Castillo.
- Octubre 14: *Recuerdos de España*, dibujo a pluma de Laura Porras Osoreo en *Variedades*.
- Noviembre: El escultor español Ricardo Valero ejecuta la imagen de Santo Domingo para el Convento Dominicano de Lima. Noviembre 4: Empieza a funcionar el Centro Social de Bellas Artes, donde pintores jóvenes se reúnen los domingos para pintar del natural.
- Diciembre 30: Con sólo 16 años y una *Autocaricatura*, se presenta el joven pintor limeño Carlos Quizpez Asín, alumno de la Academia Concha, en *Variedades*.

1917

Primera exposición colectiva de Pantigoso en Arequipa, comentada en *Variedades* por Teófilo Castillo.

- Enero: La Editorial Salvat y Cía de Barcelona pide permiso a Teófilo Castillo para reproducir su artículo *Techos limeños de estilo mudéjar* en su revista *Hojas Selectas*.
- Septiembre del 22 al 30: José Sabogal expone retratos, paisajes, costumbres y humorismo (setenta y cinco obras entre dibujos, témperas, óleos y pasteles) en la Biblioteca Popular de Jujuy, Argentina.

1918

- Junio 8: El pintor español Antonio Ribas Prat expone paisajes en los salones de la Casa Brandes.
- Agosto 10: Exposición secreta de cuadros de Teófilo Castillo en la Casa Roggero; los había llevado a enmarcar. Son los paisajes que pinta en su último viaje al sur andino del Perú.
- Noviembre: En Lima, se realizan las primeras lecciones de dibujo de desnudo femenino con modelo vivo en el taller del escultor Jáuregui, que se encuentra en la Plaza de la Inquisición. Asisten Emilio Hochkoppler, Ricardo E. Flórez Quintanilla, Carlos Weiss, Ampuero, Traverso, Solari y Carlos Quizpez Asín.

1919

Segunda exposición colectiva de Domingo Pantigoso en el Centro Artístico de Arequipa.

La pintora Isabel Morales Macedo se matricula en los cursos prácticos de dibujo de la Escuela de Bellas Artes de Lima.

El escultor catalán Federico Mares realiza un *Busto de José Gálvez* y un proyecto sobre las provincias cautivas de Tacna y Arica.

- Febrero 15: En Lima, exposición de pinturas y esculturas del Círculo Artístico en la Casa Brandes. Participan los escultores: Luis Agurto, David Lozano y Eduardo Lozano; y los pintores: Francisco Gonzales Gamarra, Ricardo Flores, Weis, José Otero, Bernardo Rivero, Gamero, Hoch, Keppler, Traverso, Solari, Julia Codesido, María Angélica Quincot, Challe, Carlos Raygada, Carlos Quizpez Asín y Vinatea.
- Marzo 15: Teófilo Castillo responde a la crítica realizada por José Gálvez, cónsul en Barcelona, a la exposición del primer Salón de Otoño organizada por la Asociación Amigos de las Artes. En esta exposición participaron Sunyer Miró, con *Cala form*, y Armengol, con la escultura *La noia qui danza*.
- Abril 19: Se inaugura la Escuela de Bellas Artes de Lima, y Hernández expone al público cinco cuadros durante una semana.
- Julio 15 al 20: Cuadros de José Sabogal en la Casa Brandes; también se expone una obra del español Anglada-Camarasa. Julio 28: Domingo Pantigoso expone en su primera muestra individual doce óleos y once acuarelas, en el Estudio Fotográfico de Max T. Vargas en Arequipa.
- Agosto 16: El escultor español Manuel Piqueras Cotolí llega a Lima para ser profesor en la Escuela de Bellas Artes. Enrique Barreda recomienda al español a Castillo; éste publica la carta en *Varietades*.
- Carlos Quizpez Asín se matricula en la Escuela de Bellas Artes en el taller de Daniel Hernández. Entonces es ilustrador de la revista *Stylo*, dirigida por Carlos Raygada. Forma parte de un grupo de jóvenes bohemios que se denominan *Los locos*, junto al escultor Raúl Pro, Enrique Casterot, Alfonso de Silva, José Félix Alva, Emilio Goyburu y Augusto Moral.

1920

Carlos Quizpez Asín expone junto a Emilio Goyburu y Víctor Morey en la Casa Fotográfica de Luis Ugarte, en la calle Mercaderes. Presenta el retrato de su abuelo *José María Mas y Sentís*, en el que emplea la técnica del claroscuro, proyectando la luz al personaje. Comparan su obra con el pincel de Vázquez Díaz.

- Enero: Se realiza la exposición de dibujos y bocetos en la Escuela de Bellas Artes. Entre los participantes están Carlos Quizpez Asín, Emilio Goyburu, Raúl Pro, José Alcántara la Torre, y las señoritas Isabel Morales Macedo, Julia Codesido, Justus, Barrios, y Ayllón de la Torre Ugarte. Se celebra la exposición de arte popular ayacuchano, organizada por el pintor José G. Otero.
- Mayo 22: Con el nombre de *Arte moderno*, la revista *Varietades* publica dos cuadros, *El Columbio*, y *La Nieve*, del pintor japonés Foujita; aunque con un sentido de burla, acaparan la atención en París.
- Septiembre: El pintor Teófilo Castillo se marcha a vivir a Tucumán, Argentina. Vende su colección de arte; entre los artistas españoles presentes en su colección, figuran: Nicolás Gutanda, Peña, Agrassot, Matilla, Capuz, Alvarez Dumont, Giménez Martín, Sixto Osuna y Manuel Mayol.

1921

Mientras Isabel Morales Macedo estudia en la Escuela de Bellas Artes de Lima, fallecen sus padres y entra en una depresión aguda. Sus hermanos mayores deciden que viaje a Europa para recuperarse. Toma el barco *Lusitania*, junto con su amiga Angélica Palma. Viaja por París; estudia en la Académie Julian, en Londres, y en Bélgica (Brujas), donde residirá bastante tiempo. Se conservan cuadros de esta época; después viaja a Italia.

Tercera exposición colectiva de Domingo Pantigoso en el Centro Artístico de Arequipa.

- Marzo del 2 al 12: Domingo Pantigoso (ocho óleos y quince acuarelas) y Enrique Masías exponen en Arequipa *Impresiones de Cuzco, Puno y Arequipa*, en el Estudio de Arte de los hermanos Vargas.
- Julio 27: Se inaugura el *Monumento a San Martín* realizado por el escultor Mariano Benlliure. Su discípulo, Gregorio Domingo, viene a Lima para encargarse de todo lo vinculado con el monumento. Julio del 18 al 31: José Sabogal expone treinta y cuatro obras en el Casino Español. Las colonias extranjeras otorgan obsequios por el Centenario con los que se adornan plazas y parques; la colonia española regala el Arco Neomorisco, que se ubica a inicios de la avenida Leguía.
- Octubre: España y América celebran la Fiesta de la Raza con gran pompa y esplendor.
- Noviembre: En la lista de pasajeros del barco *Orita*, en la ruta de Lima a Madrid, figuran Carlos Quizpez Asín, Daniel Ruzo, Alfonso de Silva Santisteban, José Félix Cárdenas Castro y José Francisco Mariátegui Parodi.
- Diciembre 8: Llegan a Madrid, a las 4:30 de la mañana, Alfonso de Silva y Carlos Quizpez Asín. Se hospedan en el Hotel Barcelona, segundo piso derecha N° 14 (puede ser cualquier lateral de Alcalá, Montera o Calle Mayor). Luego se van a vivir a un cuarto muy pequeño en la calle La Lista, 67 duplicado, interior dos, piso derecho. Queda en el extremo este de Madrid. Se la alquila una mujer catalana de cuarenta y cinco años. Diciembre: Por una foto, sabemos que Alfonso Silva y Quizpez Asín se encuentran en la Coruña.

1922

- Febrero 27: Por una carta del abuelo del pintor, conocemos que Quizpez Asín visita Toledo.
- Marzo: Pinturas de José G. Otero en el Cine Mundial, después de su viaje por España. Discípulo del español Ramón Muñiz. En España pudo conocer al pintor español Muñoz Degrain. Marzo 4: Carta de César Moro (Alfredo Quizpez Asín) a Quizpez Asín. Moro, cansado de estar en Lima, piensa en entrar a la ENBA; realiza una carátula para un libro del poeta Me-lean. Goyburu pinta su retrato. Moro aconseja a su hermano que conozca a José Francés, el único en España que se preocupa por los artistas. Moro realiza un cuadro para *Variedades* y no le pagan. Piensa ilustrar los versos de Pablo Abril, le gusta mucho la ilustración de versos. Marzo 8: Quizpez Asín y Alfonso de Silva se mudan a la calle de la Montera. El músico y el pintor se reúnen en el Café Colonial, donde se hace toda la vida de Madrid. Quizpez Asín hace un apunte de retrato a la nieta de la casera.
- Abril: Llega a Lima el dibujante español Carlos Mon. Del 1 al 13 de abril: José Sabogal expone óleos, témperas y dibujos en el Museo del Estado de Guadalajara, Jalisco, México.
- Mayo 13: Primera ilustración de César Moro (Alfredo Quizpez Asín) para el poema de Pablo Abril de Vivero *Musa peruana miedo*, publicada en *Variedades*.

Mayo 23: Por carta de Moro a Quizpez Asín sabemos que tiene cuatro dibujos, uno a tinta china y dos pasteles. Moro dice que Raygada le ha prometido ir a hablar con Hernández, para facilitarle el ingreso a la Academia de Bellas Artes por lo menos un año. Se publica en *Variedades* una ilustración de Moro para los versos de Pablo Abril. Le pregunta a su hermano si ha visto cuadros de Anglada-Camarasa, de Zuloaga o de Beltrán. Mayo 31: Se publica el libro de Daniel Ruzo, *El atrio de las lámparas*, con ilustraciones simbolistas de José Sabogal. Del 27 de Mayo al 10 de Junio: Expone Domingo Pantigoso en el Estudio de Arte de los hermanos Vargas en Arequipa, (dieciséis óleos, cinco acuarelas y cuatro carbones).

- Junio 15: Quizpez Asín hace un proyecto para decorar una habitación. Quizpez Asín piensa quedarse trabajando en Madrid. Junio 28: Alfonso de Silva menciona leer la revista *Vltra*.
- Julio 3: En Madrid, Alfonso de Silva almuerza en casa de Russo con el poeta Ribas, director de *Vltra*, revista de vanguardia y clarín del movimiento ultraísta, que es el único que prestigia Madrid. En el siguiente número de *Vltra* se publica el *lied Jardines antiguos* del músico De Silva. El músico peruano menciona las portadas de Wladyslaw Jahl y Norah Borges, que llevarían a la locura a César Moro si las viera. Piensan enviar la revista a Lima para introducir las vanguardias. Julio 5: Carta de Magda Portal a Quizpez Asín; le pide que haga la carátula de su libro de versos *Los ojos absortos*. Conoce a su hermano, César Moro (Alfredo Quizpez Asín), artista al que admira a pesar de tener sólo 18 años. Julio 27: Por carta de Alfonso de Silva a Raygada sabemos de una pelea del músico con Quizpez Asín. De Silva recuerda que al artista le había citado Bedoya para pagarle 50 pesetas por dos ilustraciones que hizo para la revista *Hispanoamericana*, de la que Bedoya es subdirector. Julio 29: En Lima, exhibición de Arte Decorativo de Reinaldo Luza realizada en la Casa Fotográfica Dubreuil.
- Agosto: Se erige en el Parque Universitario de Lima la estatua de Bartolomé Herrera, obra de Gregorio Domingo. Agosto 2: De Silva comenta que Quizpez Asín se ha ido definitivamente de la casa; tenían problemas desde hacía algún tiempo. Ya no va al restaurante. Se enteró por Revoredo que tiene cama en casa de Piérola. Agosto 12: Por carta de César Moro (Alfredo Quizpez Asín) a Quizpez Asín sabemos que el pintor limeño reniega del ambiente madrileño, que le parece igual al limeño. Moro comenta que han salido sus ilustraciones en *Mundial* y *Variedades*, pero han tirado los originales y está molesto, no piensa colaborar más, no le han pagado; Pablo Abril y Magda Portal le pidieron que colaborara. Además comenta la exhibición de arte moderno decorativo de Reinaldo Luza, al que acusa de plagio, ya que sus obras están calcadas de Benito, Hellen Dryden, Mario Simón, y Brunelleschi, todos dibujantes modernos de la *Gazette du Bon Ton* y de *Vogue*. Moro quiere irse a los Estados Unidos. Sus dibujos y los de Quizpez Asín los ve Ernesto More, le encantan. Agosto 28: Carta de César Moro (Alfredo Quizpez Asín) a Quizpez Asín. Sabemos que está con el doctor Valdizán, a quien le muestra el *Retrato de Moro* por Carlos Quizpez Asín; el doctor piensa que ya ha encontrado su propio estilo.
- Septiembre 21: En *Mundial* N° 11 de Madrid, aparece una ilustración de Quizpez Asín para el poema *Oración a las Estrellas* de Andrés Guilmain. Septiembre 27: Se concede matrícula, sin efectos, a la pintora Isabel Morales

Macedo para retomar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

- Octubre: Exposición de Víctor Morey en la Casa Brandes. La pintora Isabel Morales Macedo está matriculada en la Academia de San Fernando para el año académico 1922-23; coincide en las clases con Maruja Mallo y Salvador Dalí.
- Diciembre 5: El Gobierno peruano comunica que la beca de estudios en la Academia de San Fernando, auspiciada por el Gobierno español y en principio otorgada a Alfonso de Silva, es concedida a Carlos Quizpez Asín. Diciembre 15: Una carta de su abuelo informa a Quizpez Asín sobre un problema con su beca: *El Ministro de Instrucción, Ego Aguirre ha dado tu beca a otra persona: Ayllón*. La madre del pintor conversa con Leguía personalmente, éste comenta que resolverá a su favor en ocho días. Diciembre 30: Carta de Magda Portal a Quizpez Asín, le agradece la portada del libro; cuando salga le piensa guardar un ejemplar.

1923

Alfredo Quizpez Asín cambia su nombre por César Moro; así lo dice a su hermano Carlos en una carta.

- Marzo 1: Se le concede a Quizpez Asín una beca para estudiar en la Academia de San Fernando. Matriculado en el curso 1923-24. Marzo 20: Carta de Miguel Blay, director general de Bellas Artes, a Quizpez Asín. Informa de que la dirección ha acordado conceder un año de plazo, desde la fecha en que fueron nombrados, a los alumnos becarios americanos para aprobar los ejercicios de ingresos y matricularse en esa escuela, entendiéndose que, transcurrido dicho plazo, quedaría anulada la concesión de la beca.
- Abril del 1 al 8: Domingo Pantigoso expone noventa obras (cuarenta y nueve óleos, veintiséis acuarelas y quince carbones), en el Salón de Actos de la Universidad del Cuzco, junto a Lazarte quien expuso algunas de sus mejores caricaturas; aunque alguna prensa menciona que la muestra fue en el Salón de la Sociedad de Artesanos, a beneficio del Asilo de la Infancia.
- Abril 7: Julio de la Paz escribe uno de los primeros artículos serios sobre los pintores expresionistas en *Variedades*.
- Mayo: En la Filarmónica se expone la colección de Pedro López Aliaga, formada en su reciente viaje a Europa. Exponen ciento treinta pinturas de Italia y España; José Carlos Mariátegui es el responsable de la muestra. Entre los pintores españoles destacan: Mariano Fortuny, Sánchez Barbudo, José Villegas, y Marín.
- Junio: Pantigoso expone óleos, acuarelas, y carbones con Lazarte, quien expone caricaturas en Puno.
- julio 18: Carta del abuelo José María Mas a Quizpez Asín. Le felicita por haber concluido con éxito sus pruebas y exámenes finales.
- Agosto: El pintor Enrique Masías viaja a Colombia, Venezuela, Cuba, y finalmente llega a España para estudiar. Agosto 25: Artículo escrito por Antonio Garland en *Variedades* sobre los ismos en el arte contemporáneo. Explica un poco sobre ellos, aunque manifiesta su desconcierto; refiere que hace dos años escribió algo parecido manifestando su incertidumbre.
- Septiembre: El dibujante español Leonardo Bravo Garrido llega a Lima, y Gregorio Domingo retorna a Lima.

- Noviembre: Muere, en Burdeos, el pintor peruano Federico del Campo. Noviembre 12: En Lima, el Ministro de Guerra, Benjamín Huamán de los Heros, presenta el proyecto del *Monumento a los españoles caídos en la Guerra de la Independencia de 1821 y la Guerra del Dos de Mayo de 1866* al Parlamento peruano. Noviembre 21: En Madrid, Quizpez Asín asiste al espectáculo de Ramón Gómez de la Serna, que mezclaba la literatura y el circo. Lo define como el paraíso. El pintor español Ramón Palmarola expone en el Casino Español de Lima.

1924

Carlos Quizpez Asín pinta en Madrid el *Retrato de Salvador Dalí*; viaja a Barcelona y pinta *Jazz Band*. Ya es notable la influencia del Ultraísmo español, especialmente la obra de Norah Borges y Rafael Barradas.

Luis Agurto elabora en Lima el *Monumento a Sebastián Lorente*.

Se inaugura el Salón Neo-peruano en el Palacio de Gobierno, obra de Manuel Piqueras Cotolí y los profesores y alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Lima.

- Enero 19: José Carlos Mariátegui escribe en *Varietades* sobre Marinetti y el Futurismo. Enero 26: Mariátegui escribe en *Varietades* sobre las escuelas de arte moderno; Postimpresionismo y Cubismo.
- Febrero 2: Mariátegui escribe en *Varietades* sobre el Expresionismo y el Dadaísmo. Febrero 9: El público limeño puede ver diseños cubistas en el vestuario de la compañía rusa Duvan Torzoff, en el Municipal de Lima. Estos habían sido hechos por modistos franceses según los patrones de diseñadores rusos. Febrero 23: Con los diseños del vestuario de la obra teatral, se organiza una exposición de estampas de arte ingenuo a cargo de Mitchel Michailov.
- Mayo: La escultora Carmen Saco viaja a estudiar a Alemania. Mayo 2: Aparece publicada la primera referencia ilustrada de Quizpez Asín en *Mundial* de Lima, N° 207, en el artículo *Un peruano es el mejor bailarín de España*, escrito por Clodo Aldo; el retrato al carbón de Gerardo Carrillo lo hace Quizpez Asín.
- Julio 9: Carta de César Moro (Alfredo Quizpez Asín) a Quizpez Asín; ya firma la carta como César Moro, antes lo hacía con su propio nombre (Alfredo). Moro comenta que hace dos años que quiere hacer una exposición, ha recorrido todos los sitios posibles y en todos recibe la misma negativa, con la misma disculpa: *No tenemos sitio los sentimos mucho*. Quiere ir a París y hacer una muestra original; además le comenta su deseo de aprender ballet. Julio 23: Salen publicadas en la prensa española las bases del concurso del *Monumento a los Soldados Españoles que murieron en la Guerra de Independencia y en la campaña del Dos de Mayo de 1866*.
- Agosto 8: Pantigoso expone óleos, acuarelas, y carbones en el Salón de Actos Públicos de un Colegio Nacional en Potosí.
- Septiembre 12: En *Mundial* de Lima aparece publicado *El Kursaal* por Clodo Aldo, con dibujos de Quizpez Asín.
- Octubre: Quizpez Asín se matricula en la Academia de San Fernando en el año académico 1924-25. Coincide en tres materias con Salvador Dalí.
- Noviembre 8: Pantigoso expone en Buenos Aires, en el Salón Bajo de la Galería Chandler-Zuretti en la calle Florida 230; presentó diecinueve óleos, ocho gouaches, treinta acuarelas y tres dibujos a tinta.
- Diciembre del 1 al 6: Pantigoso expone en Montevideo; presentó cincuenta cuadros, entre acuarelas y óleos, en el Palacio del Libro (25 de mayo 577).

Diciembre 27: Felipe Cossío del Pomar escribe en *Variedades* un artículo sobre la Bienal de Venecia.

1925

Exposición de Pantigoso en Puno, en el Colegio de los Carolinos, y más tarde en el Salón de San Bernardo, en Cuzco, con Lazarte y Camilo Blas.

- Enero: Llega a Lima el pintor español Julio Vila y Prades; realiza el *Retrato del presidente Augusto B. Leguía*, además expone en el Casino Español. Morey realiza una exposición de acuarelas y dibujos en Buenos Aires, con buena acogida en la prensa argentina. Enero 20: Pantigoso expone en La Paz, en los Salones del Ateneo de la Juventud. Enero 24: Casterot presenta en *Variedades* las acuarelas y dibujos de Jorge Seoane, al que denomina *pintor de sueños, con espíritu esencialmente moderno*.
- Abril 7: Carta de César Vallejo a Quizpez Asín desde París, en la que pide conocerlo. Abril 25: Alberto Prebisch escribe en *Variedades* un artículo sobre el pintor argentino de tendencia cubista Emilio Pettoruti.
- Mayo 8: Carmen Saco escribe en *Mundial* de Lima sobre la estética de la fealdad. Mayo 28: Se inaugura la Sociedad de Artistas Ibéricos, en el Palacio de Exposiciones del Retiro de Madrid. Mayo 21: Vallejo, desde *Variedades*, informa de que el escultor José De Creeft le ha presentado a Pablo Picasso en la Galerie Rosemberg, donde el pintor malagueño celebraba una exposición.
- Julio 8: Carta a Quizpez Asín desde París del pintor dominicano Jaime Colson. El dominicano le dice que, aunque no pudo prestarle dinero, no es motivo para no escribirle. Colson la pasó mal en Barcelona. En esta carta le da indicaciones a Quizpez Asín sobre el alojamiento y el coste de comida y vestido en París; responde a una carta del pintor sobre estas preguntas. Le sugiere que consiga una mujer, al igual que hace él, para que le cocine y pague con él su cuarto.
- Agosto: César Moro viaja a París; se reúne con su prima Alina de Silva. Tiene la intención de estudiar ballet, lleva sus cuadros. Carlos Quizpez Asín viaja por primera vez a París, Francia; se encuentra con su hermano César Moro, el pintor dominicano Jaime Colson y su esposa, Toyo Kurimoto. Agosto: Bajo el auspicio de la Sociedad de Bellas Artes, se inaugura en la Casa Fotográfica de Luis Ugarte una exposición de pintores europeos de Italia, Francia y Austria (veintiséis óleos originales, algunas acuarelas y doce copias de obras clásicas antiguas). Ninguna de las obras expuestas supera el Impresionismo. Agosto 25: El pintor español Julio Vila y Prades realiza el *Retrato de Pizarro*.
- Septiembre: Desde Barcelona se trae a Lima la nueva imagen de Santa Rosa, para la ermita reconstruida de Quives.
- Octubre: Quizpez Asín se matricula en la Academia de San Fernando en el año académico 1925-26. Último año de estudios de Isabel Morales Macedo en la Academia de San Fernando; tiene matrícula para el año académico 1925-26. Emilio Goyburu expone en la Federación de Estudiantes de Lima. Octubre 23: César Vallejo escribe en *Mundial* de Lima sobre el busto que le realiza José De Creeft para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París.
- Diciembre 12 al 30: Expone Carlos Quizpez Asín en el Ateneo de Madrid, junto con el escultor mexicano Guillermo Ruiz; presenta doce lienzos en gran formato. Quizpez Asín conoce en Madrid a Gutiérrez Solana, quien asiste a su

exposición. Diciembre 12: Mariátegui escribe en *Variedades*, de Lima, sobre el pintor argentino Pettoruti.

1926

Carmen Saco viaja al Oriente, pensionada por el Gobierno. Tras cinco años de ausencia, regresa de España al Perú el pintor Carlos Quizpez Asín.

Isabel Morales Macedo se casa con el pintor y crítico de arte vasco Vicente Cobreros Uranga (1898-1976), compañero de estudios en la Academia de San Fernando. La pareja reside en Tánger, Marruecos. Con el primer embarazo se trasladan a San Sebastián. Sólo en vacaciones, al verse libre de las tareas hogareñas, Morales Macedo puede pintar.

Pantigoso expone en el Salón Municipal de Sicuani cuarenta y dos obras entre óleos, acuarelas y carbón, acompañado de Camilo Blas, quien mostró veintinueve óleos.

Se publica el poemario *Ande* (1926) de Alejandro Peralta, con xilografías ultraorbicistas realizadas por Domingo Pantigoso.

- Enero 4: Celebración de la Federación Universitaria Hispanoamericana por el éxito de la exposición del escultor Guillermo Ruiz y Quizpez Asín, en el Ateneo de Madrid.
- Febrero 26: José Francés publica en *La Esfera* de Madrid, con el título *Vida artística: cuatro artistas hispanoamericanos*, comentarios críticos sobre los cuadros de Quizpez Asín expuestos en el Ateneo de Madrid. Refiere *Taberna*, *Marineros*, el *Retrato decorativo*, *Jazz Band* y *Nocturno*. Febrero: En *Variedades* se publican comentarios sobre la muestra de Quizpez Asín en Madrid.
- Marzo del 6 al 17: César Moro expone en la muestra *Quelques Peintres de l'Amérique Latine* junto con el mexicano Santos Balmori, el dominicano Jaime Colson y el chileno Isaías Cabezón en Cabinet Maldoror, Hotel Ravenstein, Bruselas. Marzo 6: Mariátegui escribe en *Mundial* sobre el pintor español Beltrán Massés. Marzo 19: Mariátegui escribe en *Variedades* de Lima tópicos del arte moderno.
- Abril 2: Carta del escultor Raúl Pro a Quizpez Asín desde Roma, felicitándolo por el triunfo obtenido en Madrid. Le pide que le escriba; le recuerda su antigua amistad.
- Mayo 7: Carta de César Moro a Quizpez Asín, París. Le quita la angustia que tenía al saber que va al Perú y que no es una tragedia para Quizpez Asín. Moro estaba desesperado por irse con su madre, que estaba tan sola ante la muerte de un familiar cercano. Moro tiene una situación desesperante, ha adelgazado, se muere de hambre. Mayo 28: Carta de César Allguera, del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, a Quizpez Asín. Allguera, enterado de los deseos de Quizpez Asín de volver al Perú, decreta un pasaje de regreso al país en primera clase y una asignación de 10 000 para sus gastos de viaje.
- Junio: En Lima, la escultora Carmen Saco expone en el Estudio Peruano de Artes Decorativas. El pintor español Julio Vila y Prades termina el *Diorama del Centenario de la Batalla de Ayacucho*. Junio 16: En la calle Belén, cerca al Cine Colón, se realiza la primera exposición individual en Lima de Domingo Pantigoso. Junio 20: Mariátegui escribe en *Variedades* sobre el pintor alemán George Grosz.

- Julio 23: En *Mundial* de Lima, Clodo Aldo publica *El triunfo de un pintor peruano en Madrid*. El artículo, firmado desde Génova, reseña la muestra del Ateneo de Madrid de Quizpez Asín. Julio 24: Mariátegui escribe en *Varietades* sobre el grupo Surrealista y *Clarte*.
- Agosto 13: Aparece en *Mundial* de Lima el artículo *El primer laurel*, escrito por Edgardo Rebagliati, donde se reproduce el *Retrato de la Srta. Josefina Serna*, hija de la novelista española Concha Espina; Isabel Morales Macedo presenta esta pintura en la Exposición Nacional de España de 1926.
- Septiembre 6: Carta de Ricardo Rivera Achecher a Quizpez Asín, 1926. Legación del Perú en la Gran Bretaña. Cumpliendo con lo dispuesto en el libramiento N°333 del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, le acompaña de un cheque por 89 libras esterlinas para su viaje de retorno de Europa al Callao en primera clase. Le pide comprobante.

1927

En Lima el pintor Carlos Quizpez Asín se instala en la Plazuela de San Agustín; se le presenta la oportunidad de viajar a los Estados Unidos como tutor de un joven que quiere estudiar arte. En California pinta el mural para el Pasadena City School de California, *La alegoría de los labradores*; luego realiza *Figura y Masa*.

El escultor español Ramón Mateu hace cinco bustos de indígenas en su viaje a Cuzco; luego realiza el desnudo de *La virgen india* y *La llama*. En Lima realiza el *Busto a Rafael Larco Herrera*, *María Larco de Dogny*, y el *Busto de Augusto B. Leguía*. El pintor Daniel Hernández realiza su obra *Pizarro a caballo*, para el comedor del Palacio de Gobierno.

- Enero: Vuelve de su gira de cinco años por Colombia, Venezuela, y Centro América, el pintor Enrique Masías. Enero del 22 al 30: Pantigoso, junto con Francisco Olazo, expone en el Salón Consistorial San Bernardo del Cuzco. Enero 29: Mariátegui escribe en *Varietades* sobre Der Sturm y Herwarth Walden.
- Febrero: Mariátegui escribe en *Amauta* sobre el pintor peruano José Sabogal.
- Marzo del 10 al 16: César Moro expone en París junto al pintor dominicano Jaime Colson en la Societé Paris-Amérique Latine. Muestra la influencia del cubismo a través de la obra de Colson. Despertó el interés del crítico Francis de Miomondre: *Es todo el Perú el que canta en las acuarelas y pinturas del delicioso César Moro, en una concepción nueva, sobria y estética nacida de su culto por Picasso*. Además en este período Moro muestra en sus obras la influencia de los artistas españoles residentes en París vinculados con la Figuración Lírica.
- Abril del 22 al 25: Pantigoso (treinta y cuatro trabajos entre óleos, acuarelas y gouaches), Olazo y Camilo Blas exponen en el Salón de Fotografía de Manuel Mansilla, altos del Portal de Flores N° 100, en la Plaza de Armas de Arequipa. En los Salones del Hotel Castro se celebra una reunión organizada por el Centro Artístico de Arequipa en homenaje a los pintores.
- Mayo 12: Pantigoso realiza su segunda muestra en Lima en la Galería Lafayette, altos del Palais Concert. El canciller Rada y Gamio apadrina la inauguración; conoce a José Carlos Mariátegui.
- Julio: En uno de los Salones del Palacio Municipal expone el escultor español Ramón Mateu. Camilo Blas exhibe en el Casino Español cincuenta y cuatro

obras entre retratos, interiores, y paisajes. Julio 9: Desde París, Felipe Cossío del Pomar escribe en *Varietades* sobre los Salones de Pintura.

- Agosto: La primera exposición de pintura española contemporánea es realizada por la Casa Bou en el Casino Español.
- Octubre: Óleos del paisajista español Ángel Cabanas Oteiza, en la Sociedad Filarmónica.
- Noviembre 20 al 27 de Diciembre: Olazo junto con Pantigoso exponen en París en la Societé Paris-Amérique Latine; el arequipeño muestra noventa obras (veintidós óleos, treinta y tres gouaches, y treinta y cinco acuarelas) temas vinculados con Cuzco, Puno, Tarma, Huancayo y Arequipa. Tienen los auspicios de Ventura García Calderón.
- Diciembre: Se encuentra en Lima el pintor español José María López Mezquita, para realizar los retratos de Augusto B. Leguía y del poeta José Santos Chocano para la Hispanic Society de Nueva York.

1928

Carlos Quizpez Asín se presenta en el concurso de pintura de la Pacific Southwest Exposition realizado en Long Beach con *Las lavanderas del Rímac*, y gana la medalla de plata. Este cuadro lo destina al Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en la que finalmente no le dejarán participar.

- Enero: Inauguración de la Capilla de Francisco Pizarro en la Catedral de Lima, obra de Manuel Piqueras Cotelí y Amadeo Mantellato. Enero 24: En Madrid en el Salón del Lyceum Club Femenino expone sus dibujos Juan Devescovi, acompañado de poemas escritos a lápiz por Xavier Abril.
- Marzo del 17 al 31: Pantigoso expone en el Círculo de Bellas Artes de Madrid cincuenta y dos obras (doce óleos, siete gouaches y treinta y tres acuarelas), con temas de Cuzco, Tarma, Bolivia, Huancayo y Puno. Tiene el apoyo del pintor Julio Romero de Torres. Asiste el Ministro del Perú en Madrid, Eduardo Leguía.
- Junio 16: Felipe Cossío del Pomar escribe en *Varietades* sobre el Salón Francés de 1928.
- Septiembre del 7 al 17: José Sabogal expone, en la Sociedad Amigos del Arte de Buenos Aires, Argentina, óleos y veinticinco xilografías de Cuzco, Puno y Arequipa.
- Octubre: La escultora Carmen Saco expone en París. Carlos Raygada expone caricaturas, dibujos decorativos y retratos en los Salones de la Filarmónica de Lima.
- Noviembre 11: El pintor español Julio Vila y Prades realiza el *Diorama de la Batalla de Ayacucho*.

1929

Gracias a su prima Alina de Silva, que era una reconocida cantante de los principales cabarets de París, César Moro conoce al grupo surrealista. Moro se adhiere al movimiento surrealista. Libera su arte de temas y símbolos, de todo lo lógico y racional, siguiendo un proceso más intuitivo en el que las imágenes se forman en los estados de los sueños. Hace pinturas y collages.

- Enero 5: Felipe Cossío del Pomar escribe en *Varietades* un artículo sobre el Salón de Otoño Francés. Enero 18: Se inaugura en la Academia Nacional de

Música Alcedo la segunda exposición de pintores españoles de la colección Bou. El presidente Leguía inaugura la exhibición con veintisiete obras.

- Mayo 9: Se inaugura la Exposición Iberoamericana de Sevilla.
- Julio: Carmen Saco exhibe sus esculturas en Valencia, España. Julio 19: Desde París, Felipe Cossío del Pomar escribe en *Variedades* sobre el Salón de los Artistas Franceses.
- Agosto: El pintor español Ángel Espinoza arriba al Perú.
- Octubre 18: Inauguración del Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, España. En el Pabellón Peruano de esta exposición se presentan obras de los escultores Manuel Piqueras Cotoí, Ramón Mateu e Ismael Pozo y los pintores Daniel Hernández, Herminio Arias de Solís, Isabel Morales Macedo (que ganó segunda medalla por *La Gitana*), Domingo Pantigoso, Camilo Blas y José Sabogal.

Apéndice de obras y fotografías

CARLOS BACA FLOR



Fotografía de Carlos Baca Flor y Miguel Blay en su taller de Roma, (1892). En: CANYAMERES, Ferran: *Carlos Baca Flor*, p.85.



Carlos Baca Flor, *Niña de cinta rosa*, (1894), óleo sobre lienzo, 49,5 x 35,5cm, Museo de Arte de Lima (MALI).



Carlos Baca Flor, *Paisaje*, (c.1894-1896), óleo sobre lienzo, 26,6 x 33,7cm, Museu de Terrassa.



Carlos Baca Flor, *Lector*, (1895), Óleo sobre lienzo, 33,5 x 41 cm, MALI.



Carlos Baca Flor, *París nocturno*, (c.1900), óleo sobre lienzo, 24 x 28cm, MALI.



Carlos Baca Flor, *París nocturno*, (c.1900), óleo sobre tabla, 18,5 x 14cm, MALI.



Carlos Baca Flor, *El artista, Montmartre*, (1900), Óleo sobre tabla, 21,5 x 27 cm, Museu de Terrassa.

DANIEL HERNÁNDEZ



Daniel Hernández, *Escena galante*, (c. 1874-95), óleo sobre lienzo, col.part.



Daniel Hernández, *Joven pintora* (c.1895) (*Variedades*, Lima, N° 549, 7 IX 1918, p.862).



Daniel Hernández, *Lectoras*, (c.1874), óleo sobre lienzo, 61 x 41 cm, col.part.

TEÓFILO CASTILLO



Teófilo Castillo, *La cuesta de los perros- Toledo*, (1908), óleo sobre tabla, 23 x 15 cm, col.part.



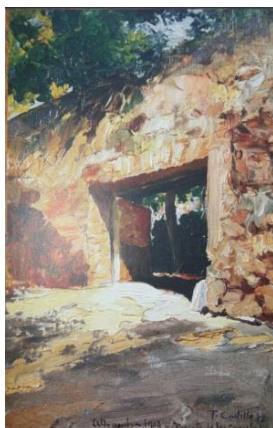
Teófilo Castillo, *Interior de la Catedral de Burgos*, (c.1908), fotografía, ATC.



Teófilo Castillo, *Catedral de Burgos*, (1908), óleo sobre tabla, 32 x 23 cm, col.part.



Teófilo Castillo, *Santa María la Blanca-Toledo*, (1908), óleo sobre tabla, col.part.



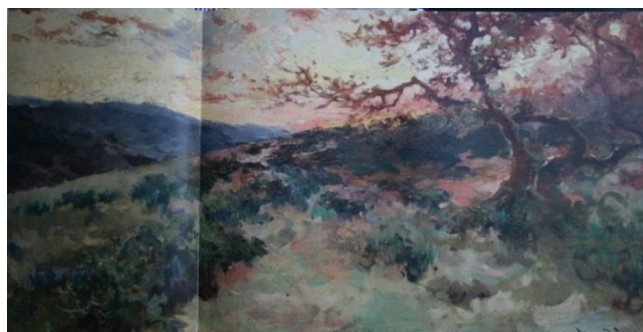
Teófilo Castillo, *Alhambra-puerta de las carretas*, (1908), óleo sobre cartón, 24 x 16 cm, col.part.



Teófilo Castillo, *Playa de Laga un rincón del cantábrico vascongado*, (1908), óleo sobre lienzo, 45 x 38 cm, col. part.



Teófilo Castillo, *Palacio de la Emperatriz Eugenia-España*, (c.1908), óleo sobre cartón, 24,5 x 16,5 cm, col.part.



Teófilo Castillo, *Lérida (España)*, (1908), óleo sobre lienzo, 49 x 97,5 cm, col.part. En: ROMÁN, Elida, *Teófilo Castillo 1857-1922 Paisajes y retratos*, p.76.



Teófilo Castillo, *Interior de una iglesia*, (1911), óleo sobre lienzo, 1,30 x 96 cm, Pinacoteca del Banco Central de Reserva del Perú.



Teófilo Castillo, *Misa de la virreina (La llegada de la madrina)*, (1920), óleo sobre lienzo, 1,48 x 92 cm, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

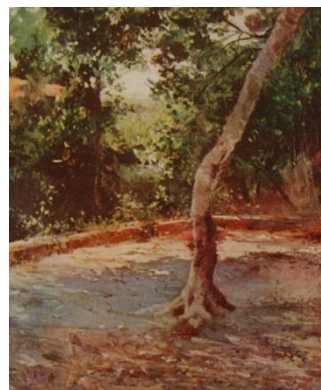
TALLER DE LA QUINTA HEEREN (1906-1912)



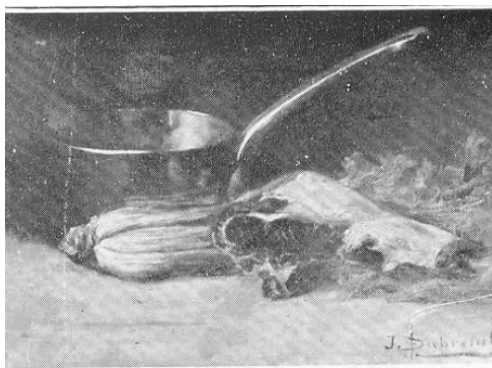
Fotografía de las alumnas de la Quinta Heeren pintando una Marina en la playa de la Herradura, Chorrillos, (*Actualidades*, Lima, N° 176, 11 VIII 1906, p.828).



Mercedes Dammert, *Flores y limones*, (1907), óleo sobre lienzo, col. part.



René Palma, *Estudio de paisaje*, 1908, (*Variedades*, Lima, N° 447, 23 IX 1916, p.1247).



Juana Dubreuil, *Naturaleza muerta*, (1906), (*Actualidades*, Lima, N° 195, 25 XII 1906, p.1368).



María Angélica Quincot, *Parque antiguo*, (1907), óleo sobre lienzo, col. part. (*Actualidades*, Lima, N° 247, 28 XII 1907, p.1136).



Mercedes Dammert, *Cabeza de mujer*, (1914), óleo sobre lienzo, col. part.

JOSÉ SABOGAL



José Sabogal, *El traje de la abuela* (1919). En: FALCÓN, Jorge, *Simplemente Sabogal*, s/p.



José Sabogal, *La peineta de carey*, (*Variedades*, Lima, N° 594, 19 VII 1919, p.587).



José Sabogal, *Saya de medio paso*, (*Mundial*, Lima, N° 63, 8 VII 1921).



José Sabogal, *Varayoc de Chincheros*, (1925), 1,69 x 1,09 cm, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.



José Sabogal, *La mujer del Varayoc*, (*Mundial*, Lima, N° 371, 22 VII 1927).



José Sabogal, *La clavelina del inca*, (*Mundial*, Lima, N° 371, 22 VII 1927).

CAMILO BLAS



Camilo Blas, *Chicha y zapo*, (1925), óleo sobre lienzo, 80 x 128 cm, col. part. (*Amauta*, Lima, N° 3, XI 1926, p.21).



Camilo Blas, *Lucreña a misa*, (*Amauta*, Lima, N° 3, XI 1926, p.23).

DOMINGO PANTIGOSO



Domingo Pantigoso, *Srta. Elsa Lira, primavera*, (1920), óleo sobre lienzo, 40 x 36 cm, col. part.



Domingo Pantigoso, *Indio de los andes*, (c.1928), óleo sobre lienzo, col. part.



Domingo Pantigoso, *Estudio*, (1922), óleo sobre madera, 80 x 62 cm, col. part.

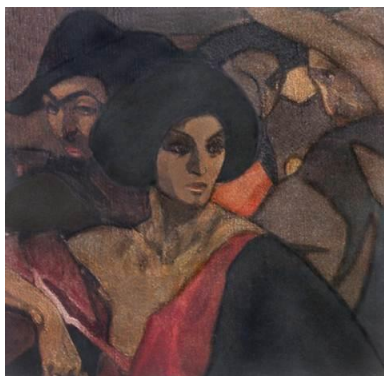


Domingo Pantigoso, *Carnaval*, (1923), óleo sobre lienzo, 70 x 124 cm, col. part.



Domingo Pantigoso, *La pastora*, (*Mundial*, Lima, N° 363, 27 V 1927, portada).

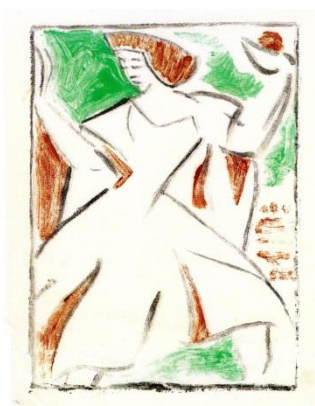
CARLOS QUIZPEZ ASÍN



Carlos Quizpez Asín, *Taberna*, (1923),
óleos sobre lienzo, 40 x 52 cm, col
part.



Carlos Quizpez Asín, *Retrato
de César Moro*, (1925), dibujo
sobre papel, Tenerife Espacio
de las Artes.



Carlos Quizpez Asín,
Figura femenina, (c.1924),
dibujo con lápices de
colores, col part.



Carlos Quizpez Asín, *Hombres en el
villar*, (c.1924), acuarela sobre
papel, col part.



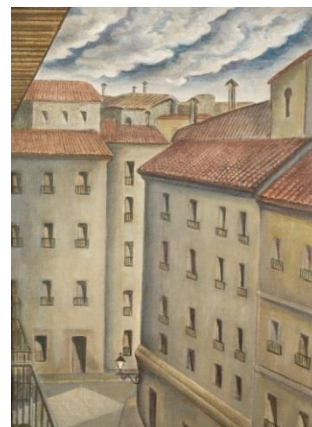
Carlos Quizpez Asín, *El
detective*, ilustración para un
libro de A. Conan Doyle
(c.1926), dibujo con lápiz
sobre papel, col part.,
(ACQA).



Carlos Quizpez Asín, *Madrid
de noche*, (anverso) (c.1924),
dibujo sobre papel, 17.8 x 12.9
cm, (MALI).



Carlos Quizpez Asín, *Madrid
de noche*, (reverso), (c.1924),
dibujo sobre papel, 17.8 x 12.9
cm, (MALI).



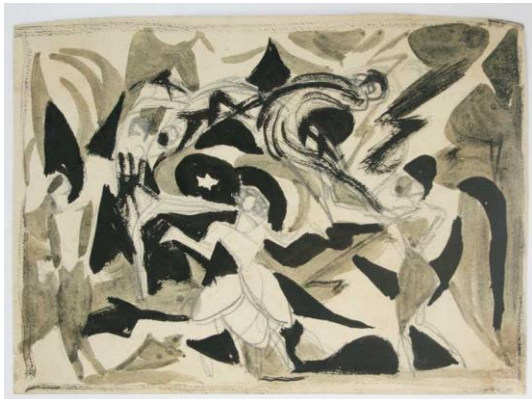
Carlos Quizpez Asín, *Desde mi
cuarto en Madrid-calle de
Santa Teresa*, (c.1924), óleo
sobre lienzo, 60 x 50 cm,
(MALI).



Carlos Quizpez Asín, *Madrid viejo*, (1924), dibujo sobre papel, 24.6 x 17.7 x 33 cm, (MALI.)



Carlos Quizpez Asín, *Madrid viejo, calle de Lavapiés*, (1926), óleo sobre lienzo, 59 x 45 cm, col part.



Carlos Quizpez Asín (anverso), estudio para *Jazz Band* (c.1924), témpera sobre papel, 10,5 x 14,5 cm, (MALI).



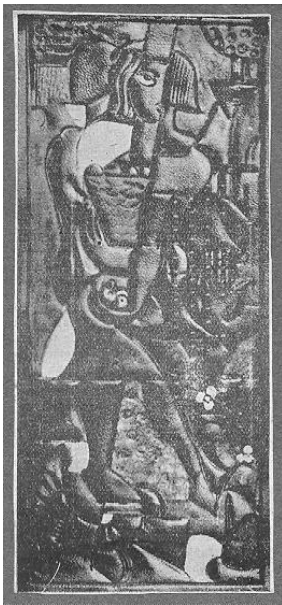
Carlos Quizpez Asín (reverso), estudio para *Jazz Band* (c.1924), témpera sobre papel, 10,5 x 14,5 cm, (MALI).



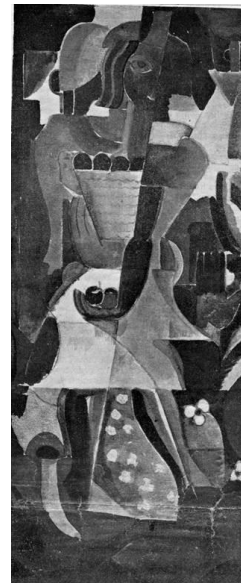
Carlos Quizpez Asín (Mas), estudio para *Jazz Band*, (c.1924), diseño para publicación periódica, (ACQA).



Anita Pallarés Guisasola, (c. 1924), modelo para *Anita (La niña de las naranjas)* o *La niña de las frutas*, fotografía, Madrid, (ACQA).



Carlos Quizpez Asín, *Anita (La niña de las naranjas)* o *La niña de las frutas*, (c.1925), fotografía de repujado en cuero, (ACQA).



Carlos Quizpez Asín, *Anita (La niña de las naranjas)* o *La niña de las frutas*, (c.1925), ilustración para publicación periódica, (ACQA).



Carlos Quizpez Asín, *Anita (La niña de las naranjas)* o *La niña de las frutas*, (1925), París, óleo sobre lienzo, 1,04 x 45 cm, col part.



Carlos Quizpez Asín de perfil saludando a Alfonso Ponce de León en la puerta de la Academia San Fernando, fotografía, Madrid, (1926), (ACQA).



Alfonso Ponce de León, *Retrato mio en 1926*, (1926), dibujo con tinta sobre papel, (ACQA).



Sentado a la derecha Carlos Quizpez Asín, parado en el centro Alfonso Ponce de León y otros compañeros en la Academia de San Fernando (c.1924), fotografía, Madrid (ACQA).



Carlos Quizpez Asín y Enrique Asad en el Parque del Oeste, (junio 1926), fotografía, Madrid, (ACQA).



Carlos Quizpez Asín y José Rigol i Fornaguera, en la sierra de Guadarrama (1924), fotografía, Madrid, (ACQA).



Francisco Maura y Salas y Carlos Quizpez Asín, en la sierra de Guadarrama, (1924), fotografía, Madrid, (ACQA).



Carlos Quizpez Asín y Anita Pallarés Guisasola (la tercera de izquierda de derecha) y sus compañeros en el Taller de Grabado de las Academia de San Fernando (c.1924), fotografía, Madrid, (ACQA).



Carlos Quizpez Asín, profesor Luis Menéndez y el escultor peruano Juan Icochea en el Escorial, (enero 1925), fotografía, Madrid, (ACQA).



Compañeras de Carlos Quizpez Asín en la Academia de San Fernando, aparece Anita Pallarés Guisasola (la primera de la segunda fila de izquierda a derecha), (c.1924), fotografía, Madrid, (ACQA).



Carlos Quizpez Asín y sus compañeros en la Academia de San Fernando, el sentado con la pierna izquierda levantada es Alfonso Ponce de León, (c.1923), fotografía, Madrid, (ACQA).



Carlos Quizpez Asín, Jaime Colson y César Moro, (1925), fotografía, París, (ACQA).



Carlos Quizpez Asín, Toyo Kurimoto y César Moro, (1925), fotografía, París, (ACQA).



Carlos Quizpez Asín, Jaime Colson y Toyo Kurimoto, (1925), fotografía, París, (ACQA).



Carlos Quizpez Asín, Toyo Kurimoto, y Jaime Colson, (1926), fotografía, París, Archivo Grisolia, En: RAMÓN JARNE, Ricardo, *Influencias del Arte Español en la Pintura Dominicana: Jaime Colson, Dario Suro y Fernando Peña Defilló*, p.64.



César Moro, Toyo Kurimoto, y Jaime Colson, (1926), fotografía, París, (ACQA).



Alfonso de Silva y Carlos Quizpez Asín, (diciembre 1921), fotografía, La Coruña, (ACQA).



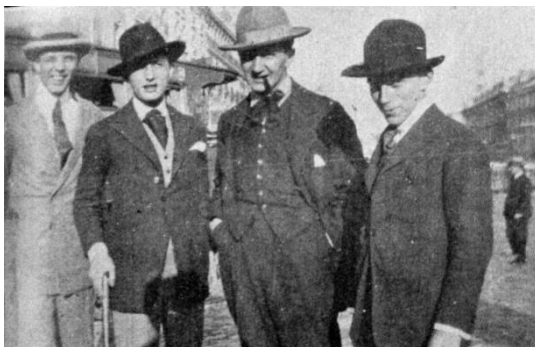
Carlos Quizpez Asín y Alfonso de Silva, (c.1922), fotografía, Madrid, En: DE SILVA, Alfonso, *110 cartas y una sola angustia cartas de Alfonso de Silva a Carlos Rayada*, p.82.



Los Locos, de izquierda a derecha: Emilio Goyburu, Enrique Casterot y Arroyo, Carlos Raygada, Augusto Moral, Alfonso de Silva, Raúl Pro y Carlos Quizpez Asín (c.1921), fotografía autografiada, Lima, En: DE SILVA, Alfonso, *110 cartas y una sola angustia cartas de Alfonso de Silva a Carlos Rayada*, p.52.



De izquierda a derecha: Carlos Raygada Carlos Quizpez Asín, Enrique Casterot y Arroyo, Alfonso de Silva, Emilio Goyburu, Augusto Moral y personaje desconocido, (c.1921), fotografía, Lima, (ACQA).



Daniel Ruzo, Alfonso de Silva, Camilo Mori y Carlos Quizpez Asín, (c.1922), fotografía, Madrid, (*Variedades*, Lima, N°777, 20 I 1923).



Daniel Ruzo, Alfonso de Silva, Camilo Mori y Carlos Quizpez Asín, (c.1922), fotografía, Madrid, (*Variedades*, Lima, N°777, 20 I 1923). En: DE SILVA, Alfonso, *110 cartas y una sola angustia cartas de Alfonso de Silva a Carlos Rayada*, p.75.



Celebración de la Federación de Estudiantes Hispanoamericanos por el éxito de la exposición Ruiz-Quizez Asín en el Ateneo de Madrid. De izquierda a derecha segunda fila sentados: escultor mexicano Guillermo Ruiz, ministro de México Enrique González Martínez, Carlos Quizez Asín, Pablo Abril y el pintor José Gutiérrez Solana. En la última fila en el centro Alfonso Ponce de León, (4 enero 1926), fotografía, Madrid, (ACQA).

ISABEL MORALES MACEDO



Fotografía de los estudiantes del curso: Estudio preparatorio del colorido, año académico 1923-1924: En el centro sentado aparece el profesor Manuel Benedito, a su derecha la pintora peruana Isabel Morales Macedo, la segunda de la tercera fila es Ana María Gómez González (Maruja Mallo) y aparece a su costado la modelo tomada para *La gitana*. Foto proporcionada por el hijo de la pintora, José Luis Cobreros.



Isabel Morales Macedo, *Paisaje de Brujas*, (c.1928), óleo sobre lienzo, col part.



Isabel Morales Macedo, *Entrada del beguinado* (*Variedades*, Lima, N° 1052, 28 IV 1928).



Isabel Morales Macedo, *Viejo segoviano*, (*Mundial*, Lima, N° 232, 24 X 24 portada).



Isabel Morales Macedo, *Brujas*, aguafuerte (*Gaviota*, San Sebastián, 1950).



Isabel Morales Macedo, *Canales de Brujas*, (c.1928), óleo sobre lienzo, col part.



Isabel Morales Macedo, *Mompas*, (c.1925-28), óleo sobre tabla, 30 x 40 cm, col part.

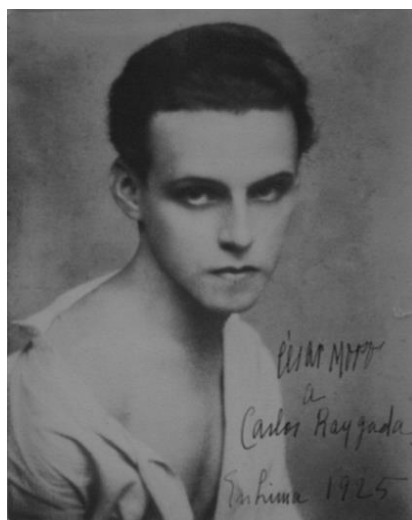
CÉSAR MORO



César Moro, los niños Paco Abril y Alberto Secada; y Alfonso de Silva (c.1925), fotografía, París, (ACQA).



César Moro y Alfonso de Silva, (c.1921), fotografía, Lima. (ACM).



César Moro, dedicado a Carlos Raygada, (1925), fotografía, Lima, (ACM), (*Variedades*, Lima, N° 918, 3 X 1925).



César Moro en el estudio de Jaime Colson, (c.1925), fotografía, París, (ACQA).



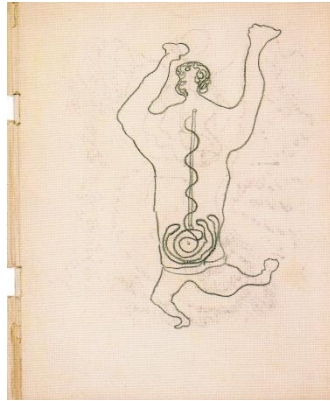
César Moro y Alina de Silva, (agosto 1929), fotografía, París, (ACQA).



César Moro y Alina de Silva, (c.1924), fotografía, Lima, (ACQA).



César Moro, *Sin título*, (1927), tinta y collage sobre papel, 28 x 20 cm, col part.



César Moro, *Sin título*, (c.1927), carboncillo sobre papel, 22.5 x 18 cm, col part.



César Moro, *Sin título*, (c.1927), tinta y aguada sobre papel, (TEA).



César Moro, *Sin título*, (1927), tinta y aguada sobre papel, 17.2 x 22 cm, (TEA).



César Moro, *Sin título*, (1927), tinta y aguada sobre papel, (TEA).



César Moro, *Sin título*, (c.1927), tinta y aguada sobre papel, (TEA).

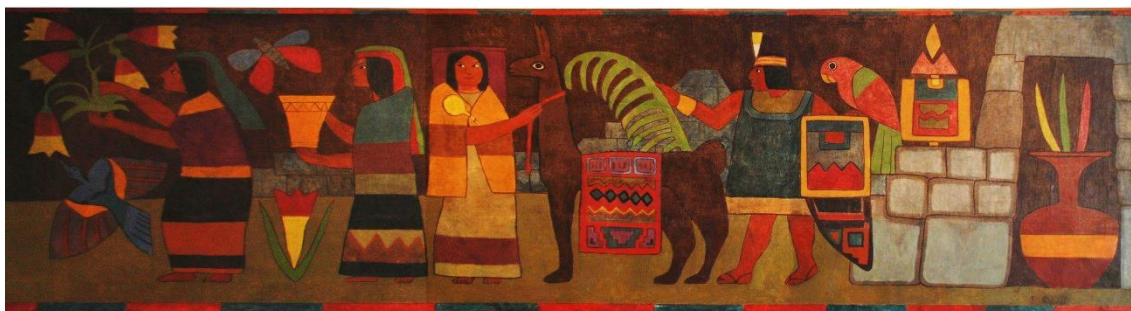
PABELLÓN PERUANO DE LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA DE SEVILLA (1929)



José Sabogal, *Los Artífices*, (c.1929), témpera sobre lienzo, 150 x 590.1 cm, Museo de la Nación. (*Amauta*, N 22, abril 1929, p.34).



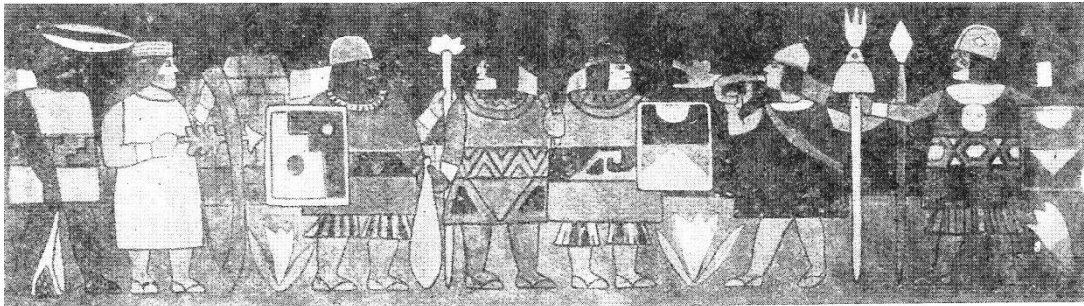
José Sabogal, *La metalurg a*, (c.1929), témpera sobre lienzo, 150 x 491.5cm, Museo de la Nación. (*Amauta*, N 22, abril 1929, p.36).



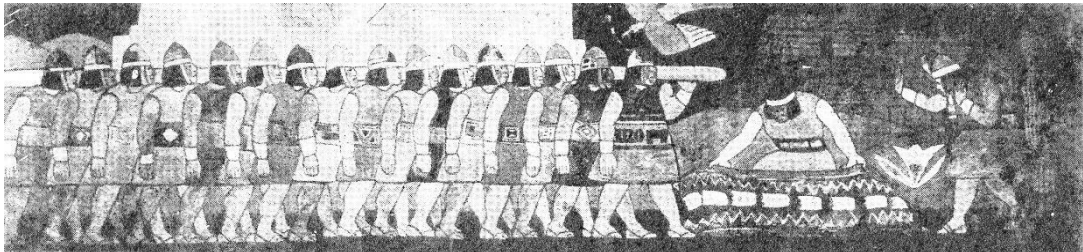
José Sabogal, *Las aellas*, (c.1929), témpera sobre lienzo, 149.7 x 478cm, Museo de la Nación. (*Variedades*, Lima, N 1117, 31 VII 1929), (*Amauta*, N 22, abril 1929, p.33).



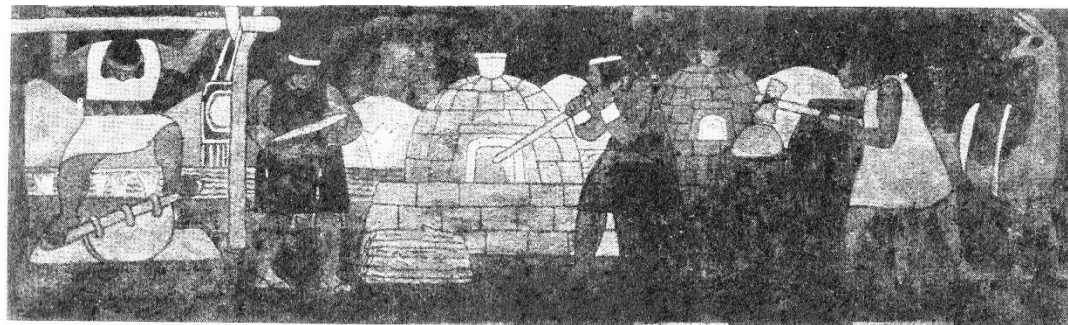
José Sabogal, *Los metalúrgicos*, (c.1929), Témpera sobre lienzo, 154 x 479cm, Museo de la Nación. (*Variedades*, Lima, N°1117, 31 VII 1929). (*Amauta*, N°22, abril 1929, p.35).



José Sabogal, *Soldados del Inca*, (c.1929), Témpera sobre lienzo, 155.5 x 487cm, Museo de la Nación. (*Amauta*, N°22, abril 1929, p.35).



José Sabogal, *El Inca*, (c.1929), (*Amauta*, N°22, abril 1929, p.36).



José Sabogal, *La metalurgia*, (c.1929), (*Amauta*, N°22, abril 1929, p.34).



Domingo Pantigoso, *Panel decorativo para el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla*, (*Variedades*, Lima, N°1140, 8 I 1930).



Domingo Pantigoso, *Panel decorativo para el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla*, (*Variedades*, Lima, N°1140, 8 I 1930).



Domingo Pantigoso, *Panel decorativo para el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla*, (*Variedades*, Lima, N°1140, 8 I 1930).



Domingo Pantigoso, *Panel decorativo para el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla*, (*Variedades*, Lima, N°1140, 8 I 1930).



Domingo Pantigoso, *Panel decorativo para el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla*, (*Variedades*, Lima, N°1140, 8 I 1930).



Ramón Mateu,
Amauta
(*Variedades*,
Lima, N° 999,
23 IV 1927).



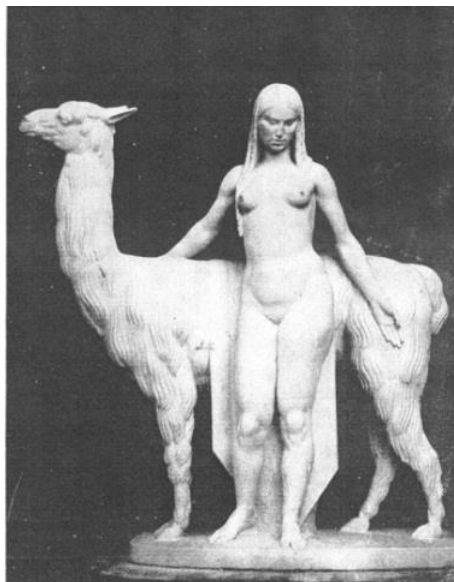
Ramón Mateu,
Cantuta
(*Variedades*
Lima, N° 1004,
28 V 1927).



Ramón
Mateu, *El
aymará*
(*Variedades*
, Lima, N°
999, 23 IV
1927).



Ramón
Mateu,
Yupanqui,
(*Mundial*,
Lima, N°
361, 13 V
1927).



Ramón Mateu, *La
virgen india* (*Mundial*,
Lima, N° 361, 13 V
1927).

FRANCISCO PIZARRO



Luis Montero, *Los funerales de Atahualpa*, (1867), óleo sobre lienzo, 3,50 x 5,37 cm, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, Municipalidad de Lima, en custodia en el Museo de Arte de Lima.



Manuel Ramírez Ibáñez, *Muerte de Francisco Pizarro* (1877), óleo sobre lienzo, 1,51 x 2,01 cm, Museo del Ejército, Toledo.



Graciano Mendilaharsu, *La muerte de Pizarro* (1886), óleo sobre lienzo, col part.



Juan Oswaldo Lepiani, *Los trece de la Isla del Gallo* (1903), óleo sobre lienzo, 2,49 x 3,76 cm, Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia.



Teófilo Castillo, *La muerte de Pizarro*, (1904), fotografía, (ATC).



Teófilo Castillo, *La higuera de Pizarro*, (1912) (*Ilustración Peruana*, Lima, N° 146, 14 VIII 1912, portada).



Teófilo Castillo, *Francisco Pizarro fundador de Lima* (c.1912), óleo sobre lienzo, col part. (*Ilustración Peruana*, Lima, N° 119, 10 I 1912, portada).



Julio Vila y Prades, *Francisco Pizarro*, (1925), óleo sobre lienzo, 2,30 x 2,00 cm, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino, (*Variedades*, Lima, N° 911, 15 VIII 1925, p.1889).

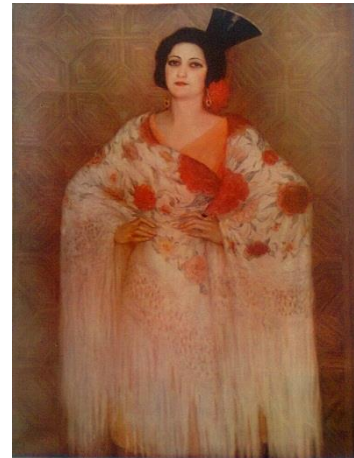
RAMÓN PALMAROLA



Ramón Palmarola, *Chulapona* (*Mundial*, Lima, N° 194, 1 II 1924, portada).



Ramón Palmarola, *Cardenal Benlloch*, (*Mundial*, Lima, N° 183, 16 XI 23 portada).



Ramón Palmarola, *La chula*, (*Mundial*, Lima, N° 310, 21 V 1926, portada).



Ramón Palmarola, *Una maja*, (*Variedades*, Lima, N° 820, 17 XI 1923, p.3284).



Ramón Palmarola, *La argentinita*, (*Variedades*, Lima, N° 820, 17 XI 1923, p.3284).



Ramón Palmarola, *Delante del espejo*, (*Variedades*, Lima, N° 820, 17 XI 1923, p.3282).



Ramón Palmarola, *Luminoso*, (*Variedades*, Lima, N° 820, 17 XI 1923, p.3283).



Ramón Palmarola, *Grupo de mujeres*, (*Mundial*, Lima, N° 184, 23 XI 1923).

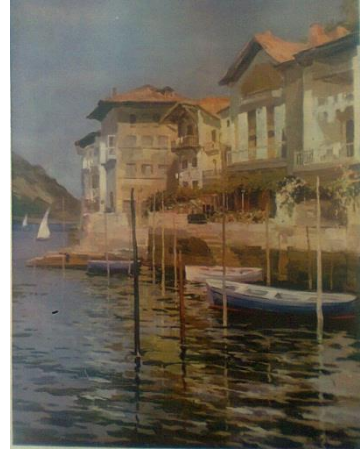
JULIO VILA Y PRADES



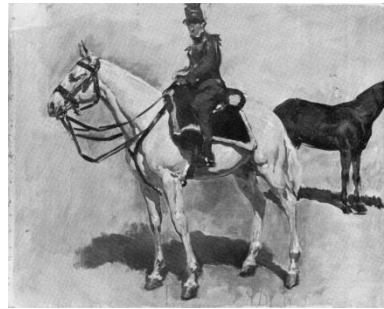
Julio Vila y Prades, *Belleza americana Mrs Relt* (*Mundial*, Lima, N°239, 25 XII 1924, portada).



Julio Vila y Prades, *Doña Delia del Busto de Arias Schreiber*. (*Mundial*, Lima, N° 245, 13 II 1925, portada).



Julio Vila y Prades, *Puerto de pasajes* (*Mundial*, Lima, N° 242, 23 I 1925, portada).



Julio Vila y Prades, *Sargento mayor* (*conmemoración Batalla de Ayacucho*), 1923. En: Vila y Prades, Carmen, *Julio Vila y Prades 1873-1930*, s/p.



Julio Vila y Prades, *Retrato del general Fuentes*, (*Variedades*, Lima, N° 879, 3 I 1925).



Julio Vila y Prades, *Retrato de la señorita Navarrete*, (*Variedades*, Lima, N° 899, 23 V 1925).



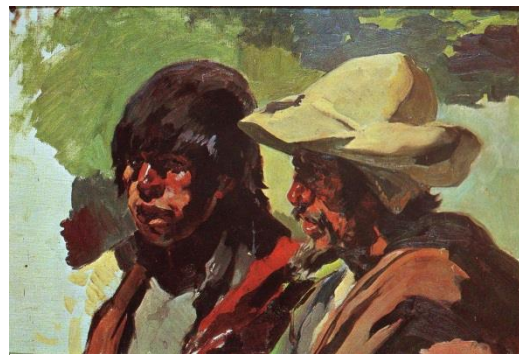
Julio Vila y Prades, *Retrato femenino*, (*Mundial*, Lima, N° 241, 16 I 1925).



Julio Vila y Prades, *Gitana*, (*Mundial*, Lima, N° 317, 9 VII 1926, portada).



Julio Vila y Prades, *Retrato de Hipólito Unanue*, (*Mundial*, Lima, N° 384, 21 X 1927).



Julio Vila y Prades, *Los últimos incas*, 1922, óleo sobre lienzo, 58 x 75cm. En: Vila y Prades, Carmen, *Julio Vila y Prades 1873-1930*, s/p.



Julio Vila y Prades, *Retrato femenino*, (*Mundial*, Lima, N° 241, 16 I 1925).



Julio Vila y Prades, *Emma Gutiérrez de Leguía*, (*Variedades*, Lima, N° 899, 23 V 1925).

COLECCIÓN BOU (1927)



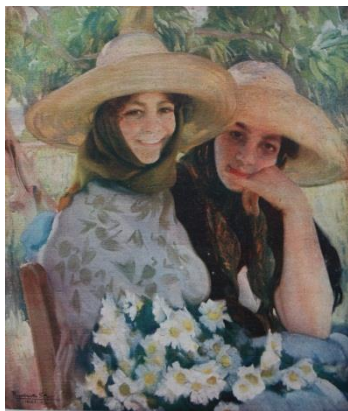
Julio Romero de Torres, *La copla*, (*Mundial*, Lima, N° 370, 15 VII 1927).



Julio Romero de Torres, *La cordobesa* (*Mundial*, Lima, N° 394, 31 XII 1927, portada).



Torres Fuster, *Sevillana*, (*Mundial*, Lima, N° 451, 8 II 1928, portada).



Rigoberto Soler, *Las dos amigas*, (*Mundial*, Lima, N° 376, 26 II 1927, portada).



A. Calbet, *El manto rojo*, (*Mundial*, Lima, N° 566, 19 VI 1931, portada).



Laureano Barrau, *Los buenos consejos* (*Mundial*, Lima, N° 448, 18 I 1929, portada).



C. Bou, *Tipo valenciano* (*Mundial*, Lima, N° 376, 26 VIII 1927).



Llasera, *La oriental*, (*Mundial*, Lima, N° 376, 26 VIII 1927).



Llasera, *Rosaura* (*Variedades*, Lima, N° 1019, 10 IX 1927).



Soler, *La sombra de la bola de nieve*, (*Mundial*, Lima, N° 376, 26 VIII 1927).



Enrique Marin, *Paisaje*, acuarela (*Mundial*, Lima, N° 376, 26 VIII 1927).



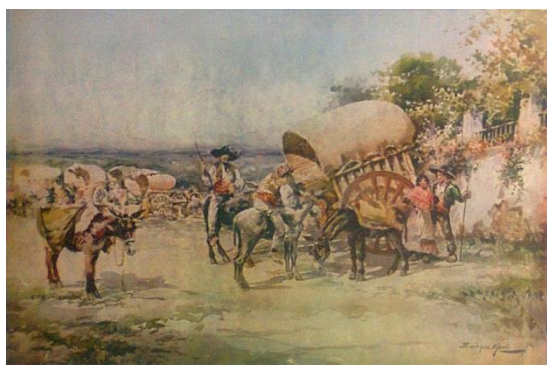
Enrique Marin, *Paisaje*, acuarela (*Mundial*, Lima, N° 376, 26 VIII 1927).



Francisco Hernández, *La llegada* (*Variedades*, Lima, N° 1019, 10 IX 1927).



José Benlliure, *Comida de las aves* (*Variedades*, Lima, N° 1019, 10 IX 1927).



Enrique Marín, *Feria andaluza* (*Mundial*, Lima, N° 455, 8 III 1929, portada).



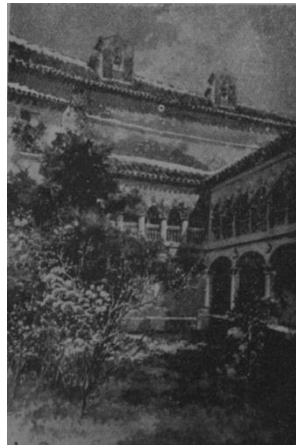
Abul, *Sacando la barca*, (*Mundial*, Lima, N° 376, 26 VIII 1927).



Poy Dalmau, *La bendición de la cena*, (*Mundial*, Lima, N° 370, 15 VII 1927).



Dalmau, *Las lavanderas (Segovia)*, (*Mundial*, Lima, N° 371, 22 VII 1927, portada).



Enrique Marin, *Patio del Generalife*, (*Variedades*, Lima, N° 1019, 10 IX 1927).



Soler, *Paisaje*, (*Mundial*, Lima, N° 376, 26 VIII 1927).

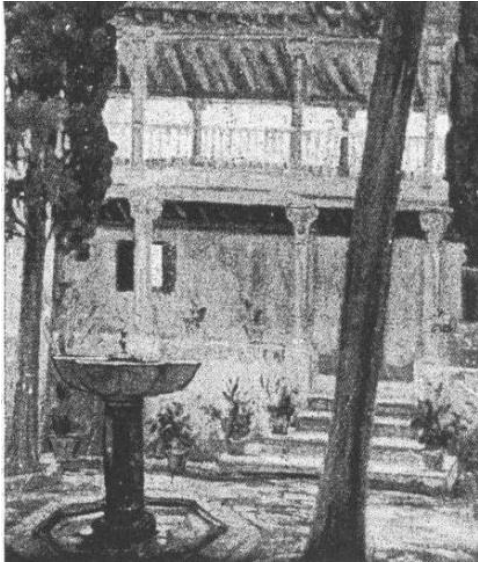


Francisco Hernández, *Mar gruesa* (*Variedades*, Lima, N° 1019, 10 IX 1927).



Lupiáñez, *Casona Torre La Vega* (*Variedades*, Lima, N° 1019, 10 IX 1927).

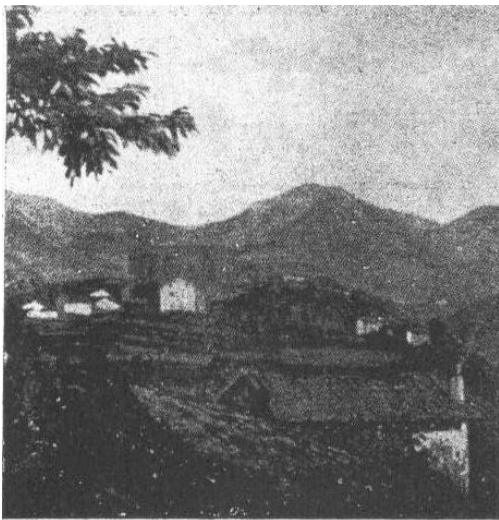
ÁNGEL CABANAS OTEIZA



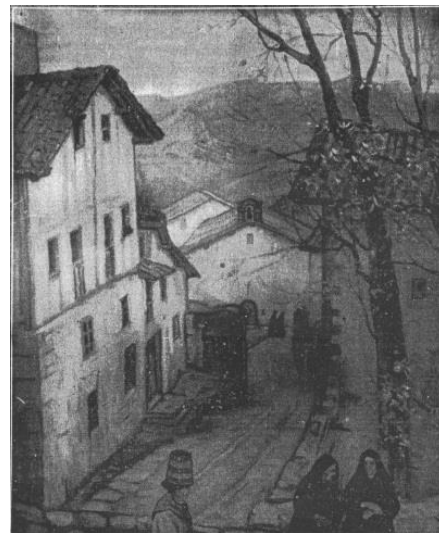
Ángel Cabanas Oteiza, *Patio de los cipreses*, *Alhambra*, (*Mundial*, Lima, N° 385, 28 X 1927).



Ángel Cabanas Oteiza, *Segovia*, (*Variedades*, Lima, N° 1026, 29 X 1927).



Ángel Cabanas Oteiza, *Paisaje vasco*, (*Mundial*, Lima, N° 385, 28 X 1927).



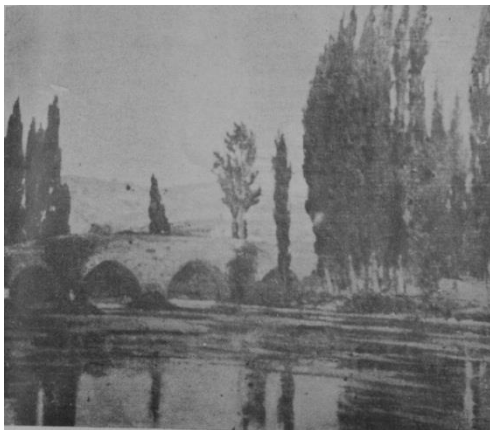
Ángel Cabanas Oteiza, *Calle de aldea vasca*, (*Mundial*, Lima, N° 385, 28 X 1927).



Ángel Cabanas Oteiza, *Damasco rojo*,
(*Mundial*, Lima, N° 385, 28 X 1927).



Ángel Cabanas Oteiza, *Vieja de Bolívar*,
(*Variedades*, Lima, N° 1026,
29 X 1927).



Ángel Cabanas Oteiza, *Atardecer en el Zadorra*,
(*Variedades*, Lima, N° 1026, 29 X 1927).



Ángel Cabanas Oteiza, *Paisaje*, óleo sobre lienzo, 48,8 x 60
cm, col. part.

COLECCIÓN BOU (1928)



Julio Romero de Torres, *La niña torera* (*Mundial*, Lima, N° 449, 25 I 1929, portada).



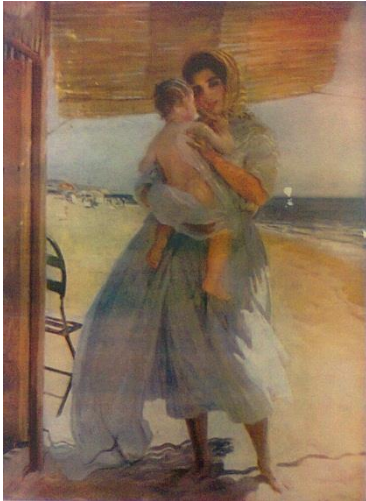
Julio Romero de Torres, *Camino a la boda* (*Mundial*, Lima, N° 453, 22 II 1929, portada).



Víctor Moya, *Vendedores de aves*, (*Mundial*, Lima, N° 447, 11 I 1929, portada).



José Benlliure, *Zoco grande*, (*Variedades*, Lima, N° 1091, 26 I 1929).



Laureano Barrau, *Después del baño*, 1 febrero 1929 (*Mundial*, Lima, N° 450, 1 II 1929, portada).



Víctor Moya, *La mensajera*, (*Variedades*, Lima, N° 1091, 26 I 1929).



Roberto Domingo, *Un pase de pecho de Juan Belmonte* (*Mundial*, Lima, N° 452, 15 II 1929, portada).

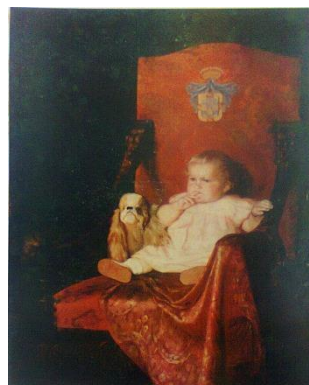


Emilio Poy Dalmau, *Preparándose para la fiesta* (*Mundial*, Lima, N° 454, 1 III 1929, portada).

ÁNGEL ESPINOZA



Ángel Espinoza, *El presidente Leguía*, (*Mundial*, Lima, N° 500, 18 I 1930, portada).



Ángel Espinoza, *Niñita Carmen Leguía Gutiérrez*, (*Mundial*, Lima, N° 503, 8 II 1930, portada).



Ángel Espinoza, *Aida Velarde de Cúneo*, (*Mundial*, Lima, N° 523, 27 VI 1930, portada).



Ángel Espinoza, *Gaucho*, (*Mundial*, Lima, N° 479, 23 VIII 1929).



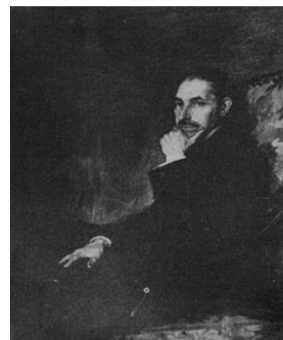
Ángel Espinoza, *Retrato señora Carmela Prieto de Martínez*, (*Variedades*, Lima, N° 1120, 21 VIII 1929).



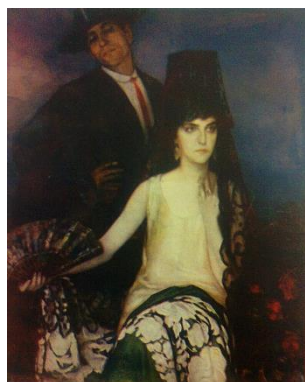
Ángel Espinoza, *Retrato de señora de Claro Lastárriga*, (*Variedades*, Lima, N° 1120, 21 VIII 1929).



Ángel Espinoza, *Señorita Pommies*,
(*Mundial*, Lima, N° 479, 23 VIII 1929).



Ángel Espinoza, *Retrato del poeta*,
(*Variedades*, Lima, N° 1120, 21 VIII 1929).



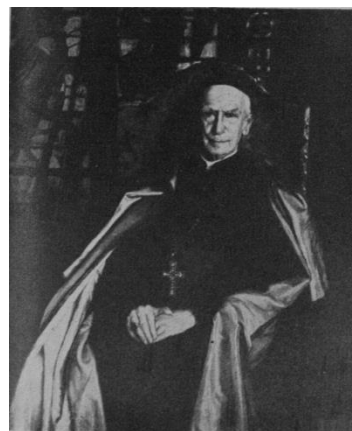
Ángel Espinoza, *Desdenes*,
(*Mundial*, Lima, N° 484, 27 IX 1929, portada).



Ángel Espinoza, *Autorretrato*,
(*Variedades*, Lima, N° 1120, 21 VIII 1929).



Ángel Espinoza, *Señorita Acevedo*,
(*Mundial*, Lima, N° 479, 23 VIII 1929).

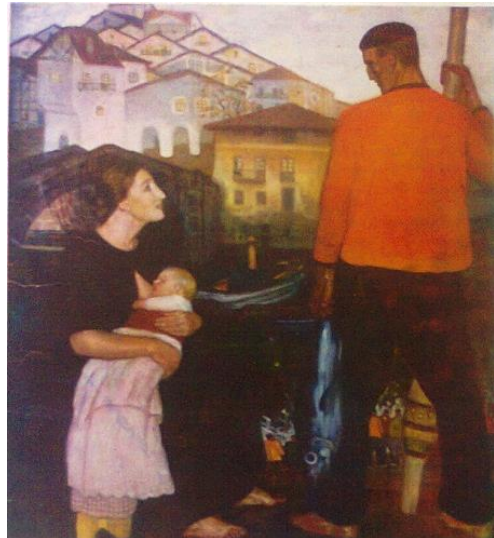


Ángel Espinoza, *Retrato arzobispo de Santiago monseñor Errázuriz*,
(*Variedades*, Lima, N° 1120, 21 VIII 1929).

RAMÓN DE ZUBIAURRE



Ramón de Zubiaurre, *Autorretrato*, (*Mundial*, Lima, N° 523, 27 VI 1930).



Ramón de Zubiaurre, *Familia de pescadores*, (*Variedades*, Lima, N° 1167, 16 VII 1930) y (*Mundial*, Lima, N° 525, 11 julio 1930, portada).



Ramón de Zubiaurre, *El angelus*, (*Variedades*, Lima, N° 1167, 16 VII 1930).



Ramón de Zubiaurre, *La santera* (*Variedades*, Lima, N° 1167, 16 VII 1930).



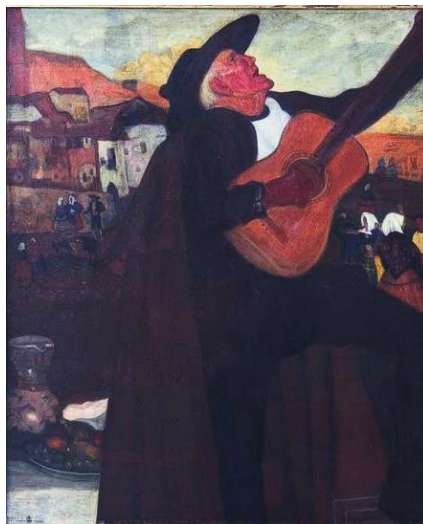
Ramón de Zubiaurre, *Los pelotaris*, (*Mundial*, Lima, N° 523, 27 VI 1930).



Ramón de Zubiaurre, *El místico Fuenterrabía* (*Variedades*, Lima, N° 1167, 16 VII 1930).



Ramón de Zubiaurre, *Juegos de cartas* (c.1929), óleo sobre lienzo, 90 x 1,00 cm, Bilbao, Colección Bilbao Bizkaia Kutxa. En: BERNAL MUÑOZ, José Luis, *Arte y literatura en la edad de plata La mirada del 98*, p.93.



Ramón de Zubiaurre, *Guitarrista vasco*, óleo sobre lienzo, 1,02 x 86 cm, col. part. Figura como: *El coplero* (*Variedades*, Lima, N° 1167, 16 VII 1930).

Apéndice Documental

“Bases para el concurso del Monumento a Bolognesi”, *El Comercio*, Lima, 3 de julio de 1901, p.6,

El honorable consejo provincial de Lima, encargado por resolución legislativa, fecha 3 de noviembre de 1899, de la ejecución del monumento que debe conmemorar la gloria defensora de la plaza Arica y el heroico sacrificio del Coronel Francisco Bolognesi y de sus compañeros en junio de 1880, convoca a un concurso para esta obra conforme a las siguientes bases.

1. El concurso estará abierto tanto para los artistas nacionales como para los extranjeros (escultores, arquitectos, etc.)
2. Los artistas que deseen tomar parte en este concurso, deberán remitir sus proyectos a la Municipalidad de Lima hasta el 31 de diciembre de 1901, última fecha de admisión.
 - (a) Los proyectos, que comprenderán: una fotografía del bulto (maquette) a un décimo de la ejecución, (b) un croquis explicativo, y (c) un presupuesto del costo, serán dirigidos “Al señor Alcalde del Honorable Consejo Provincial de Lima-Comisión del monumento a Bolognesi,-Lima, Perú”- serán firmados con un seudónimo, el mismo que se repetirá en pliego cerrado y sellado, a la misma dirección, el cual contendrá el nombre verdadero del autor y su residencia exacta: ciudad, calle y número.
 - (b) En el presupuesto del valor del monumento se comprenderán los gastos de trasladación hasta Lima, en el caso de que fuere aprobado un proyecto de monumento que deba hacerse fuera de esta capital. Los artistas que lo deseen, pueden añadir, el valor del presupuesto de ejecución del movimiento de su trasladación, el de erección completa del mismo en la Plaza Bolognesi; pero esta no es condición indispensable para los artistas, como no lo es para la Municipalidad de Lima, la que, puede contratar la ejecución del monumento con el artista que obtenga el primer premio, sin estar obligada por ello a encargarle de su colocación, que puede dar a quien le parezca conveniente.
3. El monumento se erigirá en la Plaza Bolognesi en la ciudad de Lima (Perú): la plaza referida es circular, se halla en la intersección de las avenidas 9 de diciembre, Piérola y Bolognesi, y tiene un diámetro de ciento cuarenta y cuatro metros. Acompaña a estas bases un plano de la plaza y avenidas mencionadas.
4. El cuarto jurado encargado de escoger, entre los diversos proyectos que se presentara, los que merezcan los cuatro premios de que trata la base siguiente, se reunirá el 10 de enero de 1902, y procederá a dar su fallo cuando más tarde el 23 del mismo mes.

Premiados por mayoría de votos los cuatro mejores proyectos, con mención del 1.º, 2.º, 3.º y 4.º premios, se procederá a abrir los sobre que lleven el seudónimo igual al de los proyectos premiados.

Los otros proyectos y los sobres correspondientes se conservaran en la Municipalidad de Lima durante ese año a partir de la fecha de fallo, y , pasado este plazo sin haber sido reclamados, se quemaran los sobres que contengan los nombres verdaderos, los proyectos pasaran a ser propiedad del Honorable Concurso Provincial de Lima.

Este jurado se compondrá de las siguientes personas: señor alcalde de la ciudad de Lima, los señores ministros de Bélgica, España, los Estados Unidos, Francia o Italia (Que han aceptado bondadosamente formar parte de la comisión encargada de juzgar los proyectos) los miembros de la comisión municipal que debe llevar a cabo el monumento, señores Carlos de Pierola, Rafael Canevaro, Pedro Larrañaga, Manuel Villarán, Carlos G. Amezaga, Octavio Ayulo, Félix Costa y Laurent e Hildebrando Fuentes, y el señor José Vicente Oyague y Soyer, presidente de la asamblea patriótica Bolognesi, adscrito a la comisión ejecutiva.

5. El escultor o arquitecto cuyo proyecto mereciese el primer premio estará encargado de la ejecución del monumento; el autor del proyecto que obtenga el segundo premio recibirá dos mil soles; el del proyecto premiado en tercer lugar tendrá mil soles; y el que obtenga el cuarto premio, quinientos soles. Los proyectos recompensados por el jurado serán propiedad del honorable Consejo Provincial de Lima, quien será libre de disponer de ellos como le convenga, sin que nadie, sino el consejo de Lima, pueda reproducirlos ni aprovechar de ellos de ninguna forma.
6. El jurado queda ampliamente autorizado para resolver cualquier duda o dificultad que se presente relativa al concurso, siendo sus fallos inapelables.
7. La jurisdicción del jurado se extiende, como queda dicho, al concurso; más no a la ejecución del movimiento, que queda encargada a la comisión municipal y al presidente de la asamblea patriótica Bolognesi.
8. Una vez discernidos los premios, el comité ejecutivo de la obra procederán sin demora a comunicarlo al que haya obtenido el primer premio, a fin de que este formalice directamente o por medio de apoderado, el contrato respectivo antes del 31 de marzo de 1902.
9. Se concede el autor del proyecto premiado un plazo de diez meses para terminarlo, después de firmar el contrato, de modo que en caso de aceptarse el proyecto que se deba ejecutar en el extranjero, deberá salir para el Perú todas las piezas que lo compongan el 1 de febrero de 1903.
10. Si se premia un proyecto que comprenda la ejecución, trasladación y colocación del monumento concluidos el 31 de mayo de 1903, pues el monumento debe inaugurarse el 7 de junio del mismo año

Lima, mayo 22 1901

Por la comisión ejecutiva,

Alcalde de Lima

Presidente

TEÓFILO CASTILLO

Catálogo de la primera exposición de pintura de los discípulos del Sr. T. Castillo, 1906, Casa Courret (tomado del ATC)



CATALOGO					
(POR ORDEN ALFABETICO)					
Señorita Araráz, Melania		Señorita Elizalde, Carmen		51 Parque Antiguo Quinta Heeren. Oleo	
1 Alba, cabeza de mujer. Oleo		26 Cálma, Quinta Heeren. Oleo		52 Estudio de rocas. id.	
2 Luz, " id.		27 Chalet de Mr. Neill, A. Solari. id.		53 Apunte en la Punta, marina. id.	
3 Give me a rose. id.		28 Alameda de la Exposición. id.		54 " " Chorrillos. id.	
4 Numismático, hombre. id.		29 Invernal. id.		55 Tres compañeras de la Academia. id.	
3 5 Nota de primavera. Capron. id.				56 Luces de Lima, Quinta Heeren y Casallo. id.	
6 Estudiosa. id.		Señorita Flores Quintanilla, Maria		Señorita Serrat, Magdalena	
7 Dos compañeras. id.		30 El Bibliófilo. Oleo		57 Thermidor, cabeza de hombre. Oleo	
Señorita Buffet, Margarita		Señora Jourjon, Andrea Buffet de		58 Nota gris. id.	
8 Lys d'or, cabeza de mujer. Oleo		31 Bellasimas. Oleo		59 D'après Klein. id.	
9 Muguet. id.		32 Silencio, Quinta Heeren. id.		Señorita Solari, Carmen	
10 Don Proveccto, hombre. id.		33 Fruta alegre. Pastel		60 Ahoranzas. Casallo. Oleo	
11 Granadas y ciruelas. id.		34 Un bouquet. Oleo		61 Un rincón de la Margarita Barranco. id.	
12 Estío en la Quinta Heeren. id.		Señora Lavalle y Pardo Rosalia G. de		62 Flores. id.	
13 Soledad, " id.		35 Interior, Vista alegre, Barranco. Oleo		63 " Raskewich. id.	
14 Cosas buenas. id.		36 Nota roja. id.		64 Invernal, la Margarita, Barranco. id.	
Señorita Dammert, Mercedes		37 Primeras hojas. Casallo. id.		65 Avenida de la " " id.	
15 Rincón alegre, Quinta Heeren. Oleo		38 Retamas, estudio de flores. id.		66 Choses de table. id.	
16 La verja de los Suspiros. id.		39 Rosas, " id.		67 Nota Pompeyana, Barranco, Lizalde. id.	
17 Quatre vingt. cabeza de hombre. id.		Señorita Palma, René		68 Octubre en la Margarita - Tod. id.	
18 Rosita, " mujer. id.		40 Luz y sombra cabeza de mujer. Oleo		69 Galas de Primavera, Barranco. id.	
Señorita Dubreuil, Juana		41 Mi apunte feliz. id.		70 Plein air. id.	
19 Skit, cabeza de perro. Pastel		42 Marina, nota puntana. Camanol. id.		71 Hora vespertina en la Margarita. id.	
20 Choses qui plaisent. Pastel		43 Primavera, Quinta Heeren. id.		Señorita Valladares, Adriana	
21 De la estación. id.		44 Hora triste. " id.		72 Superba, cabeza de mujer. Oleo	
22 Fruta reina. Capalla. id.		45 Rayo de sol. " id.		73 Merceditas. id.	
23 Rica vista Nº 1. id.		46 Armonía otoñal. " id.		74 Invierno, Quinta Heeren. id.	
24 Rica vista Nº 2. id.		Señorita Quincot Rey de Castro, Angélica		75 Pedregal. " id.	
25 Don Ramón, cabeza de hombre. Oleo		47 Biondina, cabeza de mujer. Oleo		76 Nota umbria. " id.	
		48 Mi tocaya. " id.		77 Sol de medio día. " id.	
		49 Rosita. " Pastel		78 De Tarma. id.	
		50 Flores. " Oleo		79 Cositas buenas. id.	
				Señorita Vernal García, Emma	
				80 Mi debut. Oleo	
				81 Armonía, Quinta Heeren. id.	
				82 Matinal. " id.	
				83 En la Quinta. " id.	

Catálogo de la segunda exposición de pintura de los discípulos del Sr. T. Castillo, 1907, Casa Courret (tomado de ATC)



Señorita Alarco, Rosa Albina		
1	Mi taller	Oleo
2	Cabeza de mujer	id.
3	"Salto del Fraile"	Marina óleo
4	Primavera gris	Oleo
Señorita Araráz, Melanía		
5	Limonos	Oleo
6	Id.	id.
7	Cosas místicas	id.
Señorita Buffet, Andrea		
8	Pasea florida	Oleo
9	Testa viril	id.
Señorita Buffet, Margarita		
10	Don Cayetano	Oleo
Señor Caso, Francisco		
11	Vesper	Oleo
12	Un celador	id.
13	Cabeza de mujer	id.
14	" "	id.
15	Sinfonía	id.
16	La plegaria	id.
17	Interior en Santo Domingo	id.
18	Mal consejo	id.
Señorita Dammert, Mercedes		
19	En la Quinta Heeren	Oleo
20	Cabeza de mujer	Carbón
21	Crisantemos	Oleo
22	Efecto de Sol	id.
23	Otoñal	id.
24	Flores	id.
25	Cabeza de hombre	id.
Señorita Dubreuil, Juana		
26	Naturaleza muerta	Oleo
27	" "	id.
28	Flores	id.
29	Primavera en la Quinta Heeren	id.
30	De la estación	id.
31	Leonarda	id.
Señorita Flores Quintanilla, María		
32	Pulvis est	Oleo
33	Pre-historia	id.
34	Un apóstol	id.
35	Sáulo	id.
36	Ma femme de chambre	id.
37	Armonía	id.
38	Fresas	id.
Señor Jáuregui, Francisco		
39	Eclipse	Oleo
40	Nuestro modelo favorito	id.
Señorita Palma, René		
41	Mi debut	Oleo
Señorita Quincot, María Angélica		
42	Don Severo	Oleo
43	Rincón de la Quinta Heeren	id.
44	Playa de la Herradura	Marina óleo
45	Estío en la Quinta Heeren	Oleo
46	Mis vecinas	id.
47	Día gris	id.
48	Primaveral	id.
49	Mañana	id.
50	Nota Rosa	id.
Señorita Solari, Carmen		
51	Geranios y huacos	Oleo
52	Mi patiecito	id.
53	Chorrillos desde la Quinta Margherita	id.
54	Primeras rosas	id.
55	Naturaleza muerta	id.
56	Puertecita	id.
Señorita Valladares, Adriana		
57	Sarita	Oleo
58	Cabeza de viejo	id.
59	Rayo de Sol	id.

Las obras expuestas por el catalán Roura Oxandaberro, inaugurada el 12 de febrero de 1916 en las Salones de la Filarmónica (Tomado de “Exposición Oxandaberro”, *El Comercio*, Lima, febrero 13, 1916, p.3.

Jardines Limeños:

1. Avenida clásica (Quinta Heeren)
2. Ensueños de la tarde (Quinta Heeren),
3. Lluvia de flores (Quinta Heeren),
4. Horas cálidas (Quinta Heeren)

Visiones de los Andes:

5. Melancolías de los páramos
6. Tríptico el poema de las cumbres I scherzo; I majestuoso; III allegro
7. Himno al sol, visiones de la Selva
8. Mi choza encantada
9. El baño del fauno
10. El templo de las nereidas
11. El fantasma de la selva
12. Jardín de las Hespérides.

Exhibición *Varios Estudios* del argentino Suetozar Franciscovich, en la Casa Brandes (Tomado de “Exposición artística”, *La Crónica*, Lima, febrero 16, 1916, s/p.

- 1.-Rincones del Lago Titicaca (desaguadero peruano)
- 2.-Cerro de *Potrillo* (Mendoza Andes Argentinos)
- 3.-Día gris, Lago Titicaca
- 4.-Aguas perdidas del río de Mendoza (Potrevillo)
- 5.-Llanura mendozaína
- 6.-Paisaje en los alrededores de Jujuy
- 7.-Aguas tranquilas (provincia de Mendoza)
- 8.-Camino del Río Blanco (provincia de Salta)
- 9.-Crepúsculo en el cerro San Bernardo (Provincia de Salta)
- 10.-Cerros nevados del Tolorza (Andes)
- 11.-Laguna de Potrevillo(Andes)
- 12.-Orillas del Lago Titicaca (guaqui)
- 13.-Orillas del Lago Titicaca (Zepita)
- 14.-Costas del atlántico
- 15.- Rincones del Lago Titicaca
- 16.-Campos entrerrianos
- 17.-Valle de las lagunillas (provincia de salta)
- 18.-Día gris (provincia de Buenos Aires)
- 19.-Crepúsculo, Lago Titicaca
- 20.-Cerros de San Pablo (provincia de Tucumán)
- 21.-Crepúsculo en Copacabana (Lago Titicaca)
- 21.-Aguas perdidas en potrerillo (Andes)
- 22.-Alta gracia (provincia de Córdoba)
- 23.-Aguas del dique San Roque (provincia de Córdoba)
- 24.-Campos de Villa Posse (provincia de Córdoba)
- 25.-Campos de Villa Posse (crepúsculo)
- 26.-Campos de Villa Posse(crepúsculo)
- 27.-Campos de Villa Posse en el camino
- 28.-La bajada colorada (prov. de Córdoba)
- 29.-En la laguna día gris (Mendoza)
- 30.-Estudio de cerros, crepúsculo andino
- 31.-Isla del Sol, Lago Titicaca
- 32.-Costas del atlántico
- 33.-Costas del atlántico
- 34.-Estudios de desaguadero peruano, Lago Titicaca
- 35.-Estudios de desaguadero peruano, Lago Titicaca
- 36.-Estudios de desaguadero peruano, Lago Titicaca
- 37.-Estudios de desaguadero peruano, Lago Titicaca
- 38.- Estudios de Copacabana, Lago Titicaca
- 39.-Estudios de Copacabana, Lago titicaca
- 40.-Desaguadero peruano
- 41.-El bajo de la provincia de Córdoba
- 42.-Marina (crepúsculo)
- 43.-Desaguadero
- 44.-Marina (crepúsculo)
- 45.-Cerros
- 46.-Lago Titicaca (Tiquina) varios estudios.

Catálogo de la exposición venta de la colección de Teófilo Catillo, Lima, abril 1920, (ATC)

Lima, Abril de 1920.

Señor _____

Distinguido Señor:

Debiendo ausentarme definitivamente al extranjero y deseando enagenar en forma privada la colección de cuadros que poseo, me tomo la libertad de incluirle el catálogo de dichos cuadros, con sus autores esperando pueda interesarle la adquisición de alguno; para cuyo efecto pongo mi casa a su disposición—Avenida del Sol 224 — de 1 a 5 de la tarde todos los días.

Con mi mayor consideración
Atto. S. S.

Teófilo Castillo

NOTA:—

Además: una pequeña colección de alfareña incaica algunos ejemplares de tapices y muebles antiguos, orfebrería, porcelanas y cristales del coloniaje y principios de la época republicana. Un caballete gran modelo de dos faces con tornillo sin fin y manivela. Dos caballetes de igual tipo mas pequeños. Una mesa de pintor para guardar chisguete y pinceles.

CATALOGO

Iglesia de Cochareas Dibujo pluma, M. Sarrin (peruano)
Interior Casa Torre Tagle Dibujo pluma, Gago id.
Calma Paisaje; oleo, T. Castillo id.
Jardin en la Alhambra oleo id. id.
Flores. Tempera, C. Weiss (alemán)
Entre dos amores Acuarela. Challe (peruano)
Afrodita. Oleo, Nicolan Cutanda (español)
Vesper. Oleo, paisaje, T. Castillo (peruano)
Campiña de Albano. Paisaje, oleo, Enrique D. Barreda id.
Nota decorativa id. id. T. Castillo id.
Id. Efecto Lunar, id. id. id. id.
Iglesia de Trinitarias. Dibujo pluma, C. Odiaga id.
Puerta Alhambra. Oleo, T. Castillo id.
Invierno. Paisaje, oleo, Sartorelli (gran firma italiana)
Paisaje andino. Oleo, R. Gindico (argentino)
Cabeza de estudio. Oleo, Quiróz id.
Asesinato de Francisco Pizarro, Oleo, T. Castillo
Marcha del Inca. Oleo, T. Castillo
Nota cuzqueña. id. id.
Anticuario. id. id.
Casa arequipeña. id. id.
Mont Pelé, Isla Guadalupe id.
Calle sevillana Oleo. id.
Paisaje, Acuarela, E. Sivori (argentino)
Templo de Nazca. Oleo, T. Castillo
Sacerdotiza de Nazca. id.
Claustro de Santo Domingo, Oleo C, Weiss (alemán)
Voluptuosa. Oleo, Peña (español)
Valenciana. id. Agrassot id.
Estudio de nubes en el Titicaca. Oleo, T. Castillo
Muerte del Conde de Nieva. id. id.
Llegada de la Madrina. id. id.
La Virreina y el confesor id. id.
Sangre Inca id. id.
Tiahuanaco id. id.
Vida colonial id. Arpa (mexicano)
Catedral de Burgos id. T. Castillo
Id. id. id. id.
Salida de luna. Oleo, Matilla (español)
Estudio de rocas id. T. Castillo
Conversión de la Magdalena. Oleo T. Castillo
Cordillera andina en Ancash id. id.
Gruta de Huarmey id. id.
Cabeza de estudio id. Capúz (español)
Chulas id. Peña id.
Salomé id. T. Castillo

Arbol. Dibujo lapiz. C. Weiss (alemán)
Cabeza de estudio Oleo. T. Castillo
Española Dibujo lapiz. E. Schaffino (argentino)
Interior de la Catedral de Lima Oleo. Rivaro (peruano)
Cabeza de estudio. Oleo, Alvarez Dumont (español)
Marina de Backenberg Oleo. T. Castillo
Marina de Laida id. id.
Lago de Llanganuco id. id.
Id. id. id. id.
Mañana, frente al Huascarán id. id.
En Llanganuco id. id.
El corral de Laida id. id.
Carnaval indio id. Sabogal (peruano)
Tres dibujos al lapiz Traverso
Tres apuntes Oleos. José M. Eguren (peruano)
Altar de Santa Rita Oleo T. Castillo
Interior de capilla id. id.
Acuarela Jiménez (uruguayo)
Fronza matinal Oleo E. Hochoppler
Cabeza de Castilla. Escultura en bronce. D. Lozano
El Rebelde id. boceto Agurto
Desnudo id. E. Lozano
Nacimiento de la Virgen id. (Epoca colonial)
El Calvario id. id.
En el Barranco Tempera. C. Weiss
Claustro de la Merced. Acuarela Gonzales Gamarra
Una calle en Toledo Oleo T. Castillo
Gran canal Venecia id. Gimenez Martin (español)
Márgenes del Titicaca id. Franciscovich (argentino)
Tres apuntes id. id.
Saqueo del Coricancha id. T. Castillo
Patio Alhambra id. id.
Santa Maria de Nieves id. id.
La Perricholi id. id.
Procesión de Córpus. (Lima Siglo XVIII). T. Castillo
El Pieito de las calesas. Oleo T. Castillo
Entre dos Potencias id. id.
Playera Acuarela Alonso (argentino)
Santa Rosa. El primer dibujo original de Francisco Lasso para hacer su célebre cuadro
Crepúsculo en Ostenda. Oleo. T. Castillo
Id. en la Pampa id. id.
El santo de la Abuelita id. id.
La Pampa id. id.
Cristo. Acuarela Alvares (uruguayo)
Dos dibujos de Ignacio Merino
Corte de Amor Acuarela de Sixto (español)

Tapadas paseando. Oleo. T. Castillo
La dama de la calesa id. id.
Mañana en la Merced. id. id.
En el Titicaca. id. id.
Catedral de Córdoba. id. id.
India cuzqueña. id. id.
Mañana en Llanganuco id. id.
Retrato id. id.
Iglesia de Aija id. id.
Estudio de paisaje. id. Ricardo Florez (peruano)
Medio día id. id. id.
Una calle de Carhuaz id. T. Castillo
Nota de Llanganuco id. id.
Agonia solar id. id.
Crepúsculo en el Huascarán id. id.
Tapada id. id.
Estrival id. id.
En las ruinas de Coppa id. id.
En Laida id. id.
Cercanías de Lima. Oleo. Dueñas (peruano)
Entrada del Escorial. Oleo. T. Castillo
Estudios. Notable colección de 300 originales al lapiz carbón y acuarela ejecutados por artistas alumnos de la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires.
Auto caricatura. Lapiz. Manuel Mayol (español)
Cabeza de estudio, Oleo. T. Castillo
Marina de Laida. id. id.
En el Cantábrico id. id.
Claustro de la Merced id. id.
Lago del Amor en Bruges id. id.
Capilla de la Santa Corona en Bruselas id. id.
Catedral de Amberes id. id.
Capilla del Condestable en Burgos id. id.
La Virgen del Lago id. id.
Melancolia. Pastel. Witt (inglés)
Aguafuertes. Doce, de la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires.
Una geisha. Notable xilografía original de Kumisada (gran firma japonesa)
Un antepasado. Rara pintura japonesa del siglo XVI, firmado Kano-Norinobu.
Un biombo. Notables pinturas de la época del coloniaje. Paucoux místico con bellísimas pinturas del siglo XVIII

CARLOS QUIZPEZ ASÍN

Oficio de Swayne Mendoza al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 20 enero 1923
(AMREP).

*Legación del Perú
en España*

Madrid, 20 de Enero de 1923.

4

RECIBIDO
FEB 23 1923
Nº 683

Nº 4.

Señor Ministro:

Tengo el honor de acusar recibo de su atento oficio Nº 89. de 5 de Diciembre ppdo. en el que se sirve comunicarme que la beca otorgada por el Gobierno Español, que estuvo ocupada hasta hace poco tiempo por el señor don Alfonso Silva Santisteban, ha sido concedida al señor don Antonio Ayllón Pastor, a quien se dará también los pasajes necesarios para su traslación del Callao a Madrid.

Dios guarde a Ud.

Swayne Mendoza

Al Señor Ministro de Estado en el
Despacho de Relaciones Exteriores. L I M A.

Oficio de Swayne Mendoza al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 21 febrero 1923
(AMREP).

17

RECIBIDO
MAR 27 1923
1525

*Legación del Perú
en España*

Madrid, 21 de Febrero de 1923.

Nº 17.

Señor Ministro:

Esta mañana tuve el honor de recibir aviso cablegráfico del Ministerio de su digno cargo, de que la beca de estudios concedida por el Gobierno Español y que antes ocupaba el señor don Alfonso Silva Santisteban ha sido concedida al señor don Carlos Quizpes Asín, lo que hoy mismo me ha sido grato comunicar a este Gobierno, y al interesado.

Dios guarde a Ud.

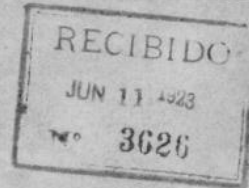
Swayne Mendoza

Al Señor Ministro de Estado en el
Despacho de Relaciones Exteriores. L I M A.

Oficio de Swayne Mendoza al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 28 abril 1923
(AMREP).

*Legación del Perú
en España*

Madrid, 28 de Abril de 1923.



Nº 24.

Señor Ministro:

Tengo el honor de acusar recibo de su atento oficio Nº 10, de 21 de febrero pasado, en el que se sirve transcribirme la Resolución Suprema por la que se concede a don Carlos Quispez Asín una de las becas sostenidas por el Gobierno español en la Universidad de Madrid a estudiantes latino-americanos.

Dios guarde a Ud.

Swayne Mendoza

Al Señor Ministro de Estado en el
Despacho de Relaciones Exteriores. L I M A.

Carta de la Subsecretaría Fundaciones Beneficios-docentes al Director de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, Madrid, 1 marzo 1923 (AASF).

Subsecretaría
Fundaciones
beneficios-docentes)

Con esta fecha me dice el Sr. Ministro lo que sigue:

Vista la propuesta formulada por el Gobierno de la República del Perú, trasladada a este Ministerio por el de Estado; y el Rey (R. D. 9), de conformidad con lo que se estipuló en los Reales Decretos de 21 de Enero y 10 de Noviembre de 1921, ha tenido a bien conceder al ciudadano peruano don Simón Ruizper Jover, una beca para estudiar en la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado en esta corte, con la dotación anual de cuatro mil pesetas.

que por obra mensual
con cargo al Capítulo 25,
artículo 3º, Concepto 7º,
del presupuesto vigente de
este Ministerio y por conducto
del Habilitado del ex-
presado Centro docente, a
cuyo favor se expedirá
el oportuno libramiento.
Lo que de Real Orden
se ha dado a V. para su
conocimiento y demás efec-
tos.

Queda a V. muchos años
Madrid 1º Marzo 1923

El Subsecretario
Amato

D. J. S.

El Director de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid

Carta de Miguel Blay, Director de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid a Carlos Quizpez Asín, Madrid, 20 marzo 1923 (ACQA)

ESCUELA ESPECIAL

DE

Pintura, Escultura y Grabado

*-

El Iltmo. Sr. Director general de Bellas Artes, me dice con fecha 6 de Noviembre último, lo que sigue:

"Esta Dirección general ha acordado conceder un año de plazo, desde la fecha en que fueron nombrados, a los alumnos becarios americanos, para aprobar los ejercicios de ingreso y poder ser matriculados en esa Escuela, entendiéndose, transcurrido dicho plazo, queda anulada la concesión de la beca".

Lo que traslado a V. para su conocimiento y demás efectos.

Dios guarde a V. muchos años.

Madrid 20 de Marzo de 1923.

El Director,

Miguel Blay

Sr. D. Carlos Quizpez y Asín.

Capé de la Puro
 12, BOULEVARD DES CAPUCINES
 TEL. CENTRAL 35-44
 París, le 3 Juillet 1925

nada, todo oír de mandarme el dinero
 no es un motivo que justifique tu impetuosa
 noche tardía en el estudio. En mis últimos
 ratos, pues tú sabes que entre nosotros los que
 fion de dinero son de poca monta y no
 nos damos a enojarse por una bagatela, pero
 suavemente, te agradeceré me hayas man-
 dado esto pues me han venido al pelo, y
 quise que hace dos meses estoy sin recibir
 un céntimo de mi casa. A no haber sido
 por mí lo y mi buena esposa, estoy algu-
 no que a sólo hora ya haría tiempo que me
 hubiese retirado, pero gracias a Dios, no lo
 puedo hacer mal como en la memorable Pandilla.

La materia de arte me he vuelto algo práctico por
 aquí termina uno por no ver en nada, esto
 es cuanto respecto a los otros porque en mí
 todavía no he dejado de creer aunque hoy
 por hoy todavía no he sido nada que me au-
 torizase a tener fe en mí ponerme artístico, pero
 que si le va bien, en algo hemos de creer.

La mala arte actual de París es muy intere-
 sante (aunque a mí en realidad me interesa poco)
 hay muchos inquietos, se brega y, no hay duda
 de que se ha encontrado algo, algo que produce
 El hecho por un feliz casualidad, he estado
 con una exposición de pintores, por sí mis-
 mos modernos y aquí puede verse de París, y digo de
 París, lo que es el arte moderno más que francés
 París, porque el arte moderno más que francés
 o español es paísero; a esto mandé luego
 unidad de arte la gloria de haber inventado
 este arte nuevo que es tan pequeño como

quito y he visto: entre las muchas no, este
 seguntes que ni solo recuerdo algunas que
 me parecieron verdaderamente buenas, de
 estos, los cuadros y dibujos de ~~los~~ que me
 producen una impresión de ~~los~~ que me
 sacaron de un estado de ~~los~~ que me
 actualizo nuevos, de ~~los~~ que me
 del color, y algunos cuadros de ~~los~~ que me
 así como los dibujos de ~~los~~ que me
 y los cuadros paisajes de París de ~~los~~ que me
 En estos cuadros tan puede decirse que se resume
 el actual momento artístico de París, pues el in-
 presionismo así como el desvanecimiento los que
 románticos como los del pasado aunque de
 desgraciadamente siguen. Entiendo sus pro-
 los, los cuales son una enorme parva de ~~los~~
 charlatanes y necios que pretenden los señores
 de exposiciones de París.
 De Picasso también vi algo en la exposición de
 que le hablo hoy de este payaso hablémosnos
 do tú estás aquí.

Ahora voy de ser una exposición de los dibujos
 de el enorme ~~los~~, aquel que le dijo que los
 dibujos se parecen a los de este artista es un
 burla o el menos no había visto nunca los otros
 de ~~los~~ o ~~los~~, más al parecer Picasso
 a este almorzar que he.

París le impidió un enorme respeto al llegar
 a él pero una vez que los conocí a los otros a
 mandélos bastante pues meo que este es
 un hecho en el cual se encuentra fácilmente
 la honra de ~~los~~ de ~~los~~ de ~~los~~
 todos aquí son comicos, y como tales. Los
 hay buenos y malos, de mí para esto no
 le he visto de comprar una carta pues aquí
 le he visto de comprar una carta pues aquí
 le he visto de comprar una carta pues aquí
 será bueno en ~~los~~ de ~~los~~ de ~~los~~
 pequeño porque me da de una y de otra de
 llorar.

Débe la infemación que me pides de la day con gran placer, pues, amigo, consiste al trabajo que vendría a todo. La mala que es tener farabó mucho más que en sea, y sobre todo en lo de solo en un plan como el mío que todo me resulte por la mitad del precio, gracias a mi amigo que hace la habitación en casa o me ayuda a pagar la habitación. Aquí pueas vivir perfectamente en un plan como el que yo tuve a principio de llegar con 500 francos, y más tarde podías reducir la mucho más. De más caro de todo es la comida 350 francos por comidas o sean 7.00 francos diarios, 210 francos por mes, agregale 15 francos de propinas, 25. el desayuno lo pue en la casa) habitación 2.00 francos por el primer mes, luego podras reducirlo a 100 francos por mes cuando la ropa unos 20 francos por mes. total 445 francos por mes. Resulta esto en relación con el cambio actual y, pero que hay una gran diferencia en la forma.

En cuanto a mi la vida me resulta regalada pero no se si te será fácil encontrar una amiga como la mía pues aquí las mujeres no son fáciles y lo que puedes hacer mayor parte es explotar al extranjero inmortal.

Débe lo que me dices de los trabajos yo no sé esto mucho más así es que con poca diferencia entonces iguales, yo me he vuelto primitivo y esto me está costando caro pues es cosa que auto me cuesta varios miles de trabajos, más de varios miles mi vida evolució, aunque esto no es parecido a lo de Maigle quien digo como el ranquijo: hacia otros maguana.

Abigo hablar mucho de la exposición de los Antiguos y nuevos que hay de esto? Suor de la Cereira por lo visto se entera más con lo que hay se llama la línea de la América.

Es así como los trajo que entran en este mundo y hoy a día de escribirlo porque me voy a ir a Honneur a ganar más tra miche a la parte esto es francos académicos pero de la buena se entiende. Le abago affho

Jaime A. Palook

Transcripción de la carta de Jaime Colson a Carlos Quizpez Así

Paris de 3 juillet 1925

Querido Quispez:

El que no hubieras tenido ocasión de mandarme el dinero no es un motivo que justifique tu imperdonable tardanza en contestar mis últimas cartas, pues tu sabes que entre nosotros las cuestiones de dinero son de poca importancia y que no nos vamos a enojar por unas bagatelas pero sinceramente te agradezco que me hayas mandado esto pues me han venido a pelo. Figúrate que hace dos meses estoy sin recibir un céntimo de mi casa. De no haber sido por mi tío y mi buena amiguita estoy seguro que a esta hora ya hacia tiempo que me hubiesen enterrado, pero gracias a Dios no la paso tan mal como en la memorable Barcelona.

En materia de arte me he vuelto algo escéptico pues aquí termina uno por no creer en nada, esto en cuanto respecta a los otros porque en mi todavía no he dejado de creer aunque hoy por hoy todavía no he hecho nada que me autorice a tener fe en mi porvenir artístico, pero que se le va a hacer, en algo debemos de creer.

La vida artística actual de Paris es muy interesante aunque a mí en realidad me interesa poco. Hay muchas inquietudes, se busca y no hay duda de que se ha encontrado algo, algo que perdurará.

El otro día por una feliz casualidad tropecé con una exposición de 25 pintores franceses modernos y aquí pude apreciar por primera vez lo que es el arte moderno de Paris, y digo de Paris porque el arte moderno más que francés o español es parisiense. A esta maravillosa ciudad le sabe la gloria de haber inventado este nuevo arte que es tan pequeño como gentil y travieso.

Entre las muchas cosas interesantes (que vi) solo recuerdo algunas que me parecieron verdaderamente buenas, de estas, los cuadros y dibujos de (...)ssin que me producen una emoción si(ng)ular, los cuadros sacros de Desvallières (...) y trágicos, algunas naturalezas muertas de Henri Matisse, gran lírico de color, y algunos cuadros de Maurice Denis así como los dibujos de Dunoyer de Segonzac y los delicados paisajes de Paris de Maurice Utrillo.

En estos artistas casi puede decirse que se resume el actual momento artístico de Paris pues el impresionismo así como el sesannismo(sic) hay que considerarlos como cosas del pasado aunque hoy desgraciadamente siguen teniendo sus procelistas los cuales son esa enorme parvada de charlatanes y necios que pueblan los salones de exposiciones de Paris.

De Picasso también vi algo en la exposición pero de este pájaro hablaremos cuanto tu estés aquí.

Ahora vengo de ver una exposición de los dibujos del enorme Steinlen, (aquel que te dijo que tus dibujos se parecían a los de este artista, es un tonto o al menos no había visto nunca las obras de Steinlen o Esteinlen(sic); más se parece a Picasso este alemán que tú.

Paris te impondrá un enorme respeto al llegar a él pero una vez que la conozcas te reirás a mandibuladas latientes pues verás que esto es como un teatro en el cual se descubre fácilmente la tramoya (de los) bastidores. Todos aquí son cómicos y como tales los hay buenos y malos. Si vienes para esta (...) no te olvides de comprar una careta pues aquí te hará mucha falta y si eres sentimental será bueno que también te compres un gran pañuelo porque más de una vez habrás de llorar.

Sobre la información que me pides te la doy con gran placer pues rebozo de contento al (pensar) que vendrás a esta. La vida aquí es más barata, mucho más que en esa y sobre todo cuando se está con un “plan” como el mío que todo me resulta por la mitad del precio, gracias a mi amiga que hace la comida en casa y me ayuda a pagar la habitación. Aquí puedes vivir perfectamente en un plan como el que yo lleve a principio de llegar. Con 500 francos y más tarde podrás reducir mucho más. Lo más caro de todo es la comida, 3.50 por comida ó sean(sic) 7.00 francos diarios, 210 francos por mes, agrégale 15 francos de propinas, 225 (el desayuno lo harías en tu casa) habitación 2,00 francos por el primer momento, luego podrán reducirlo a 100 francos por mes además de la ropa unos 2,0 francos por mes. Total 445 francos por mes.

Calcula esto en relación con el cambio actual y verás que hay una gran diferencia en tu favor. En cuanto a mi la vida me resulta regalada pero no sé si te será fácil encontrar una amiga como la mía pues aquí las mujeres no son tontas y lo que busca la mayor parte es explotar al extranjero incauto.

Sobre lo que me dices de tus trabajos yo no he hecho mucho más así es que con poca diferencia estamos iguales, yo me he vuelto primitivo y esto me está costando caro pues cada cuadrito me cuesta varios meses de trabajo, cuando vengas verás mi nueva “evolución” aunque esta es parecida a la de Maetzu quien hizo como el cangrejo: hacia atrás maquina.

Hoygo (sic) hablar mucho de la exposición de los Artistas Ibericos ¿Qué hay de esto? Juan de la Encina por lo visto se entusiasma con lo que (...) se llama la “Nueva Academia”

Hace como tres horas que estoy en este café y voy a dejar de escribirte porque creo que Monsieur a garcon med va metre a la porte esto es francés académico pero de lo nuevo se entiende.

Te abraza affmo.

Jaime Colson

Carta del Director General de Bellas Artes al Director de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, Madrid, 20 agosto 1926 (AASF).

20 Agosto 1926

El Excmo. Sr. Ministro me comunica con esta fecha la Real orden siguiente:

Vista la comunicación elevada a este Ministerio, de fecha 11 de los corrientes, por el Director de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de esta Corte, comunicando que el alumno becarío hispano-americano D. Carlos Quispez Asin, no asistió a clase en la mayor parte de curso ni se ha presentado a examen en ninguna de las asignaturas del mismo;

Resultando que a la comunicación indicada se acompaña certificación de la Secretaría de la mencionada Escuela haciendo constar que, en efecto, el citado alumno becarío Sr. Quispez Asin no se presentó a examen al finalizar el curso;

Resultando que el Real decreto de 21 de Enero de 1921 regulador de estos beneficios a los alumnos hispano-americanos, determina en su art. 9º de una manera taxativa que el derecho a la beca en disfrute se perderá, entre otras causas, por interrupción de estudios no justificada durante un curso;

Considerando que el alumno becarío en cuestión no ha justificado ni siquiera ha tratado de excusar dicha interrupción en sus estudios durante el último curso académico

S.M. el Rey (Q.D.G.) se ha servido disponer:

- 1º)- Que a partir de esta fecha, se declare vacante la beca que disfrutaba el alumno peruano D. Carlos Quispez Asin,
- 2º)- Que de esta resolución se dé cuenta al Excmo. Sr. Ministro de Estado para que sea comunicada al Gobierno de la República del Perú a fin de que por el indicado Gobierno se haga la propuesta de la persona que haya de sustituir al Sr. Quispez Asin en el disfrute de la beca que corresponde a dicha Nación por el citado Real decreto de 21 de Enero de 1921.

L O Q U E

Dirección Gral. de Bellas Artes

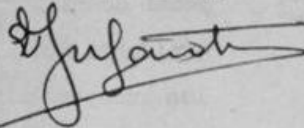
B e c a s.

traslado a V. S. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a V. S. muchos años.

Madrid 20 de Agosto de 1926

El Director general de
Bellas Artes,



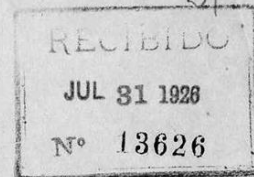
J. Faust

Sr. Director de la Escuela especial de Pintura, Escultura y Grabado de esta
Corte.

Carta de Eduardo Leguía al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 1 julio 1926
(AMREP).

*Legación del Perú
en España*

Madrid, 1 de julio de 1926



No. 246.

Passaje don Carlos Quis-
pez Asín.

Señor Ministro:

He recibido su oficio No.80, de 28 de ma-

4^{to} AGO 1926

yo ppdo., transcriptorio de la suprema resolución que au-
toriza a nuestra Legación en Londres para abonar a don
Carlos Quispez Asín la suma de diez libras peruanas y
proporcionarle, al mismo tiempo, un pasaje de Europa al
Callao.

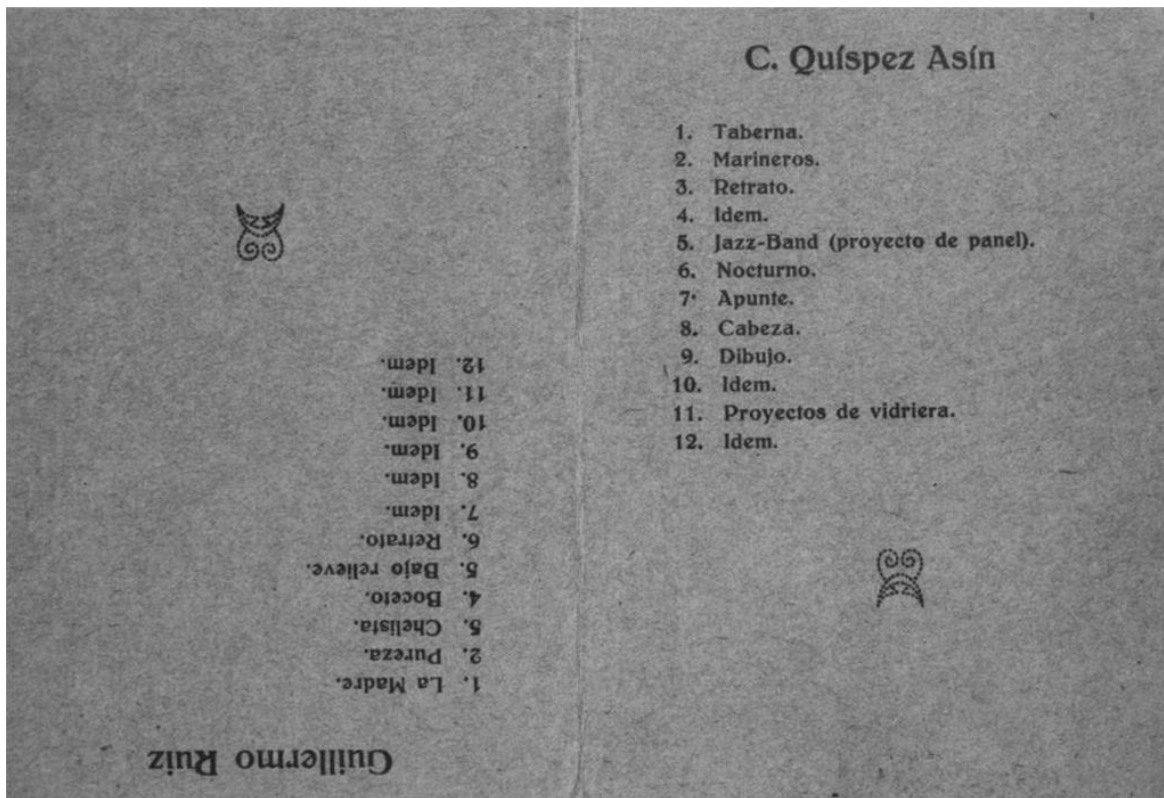
Dios guarde a U.

E. Leguía

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

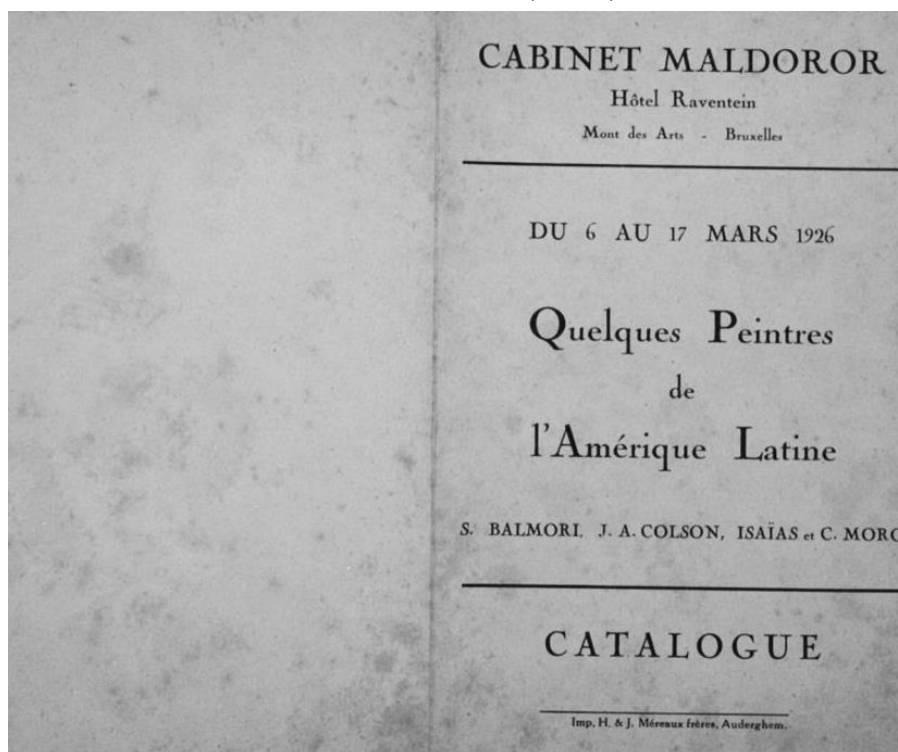
L I M A.

Catálogo de la Exposición de Carlos Quizpez Asín en el Ateneo de Madrid, del 12 al 30 de diciembre de 1925. Bernuy Jorge, *Carlos Quizpez Asín*.



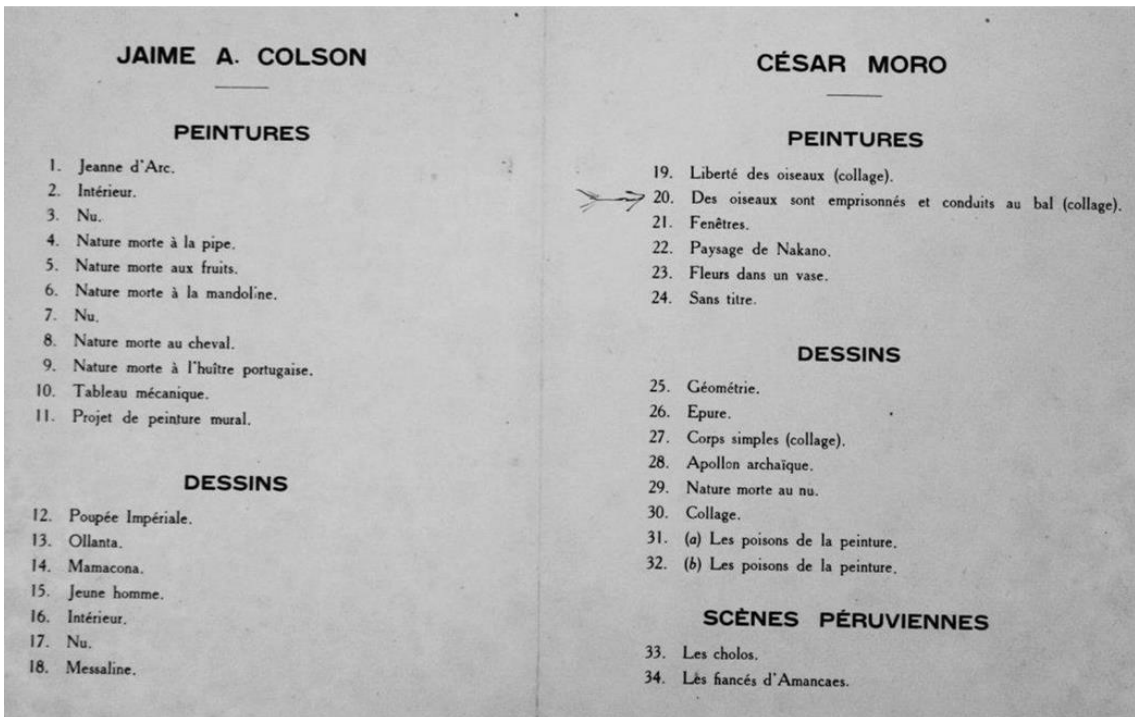
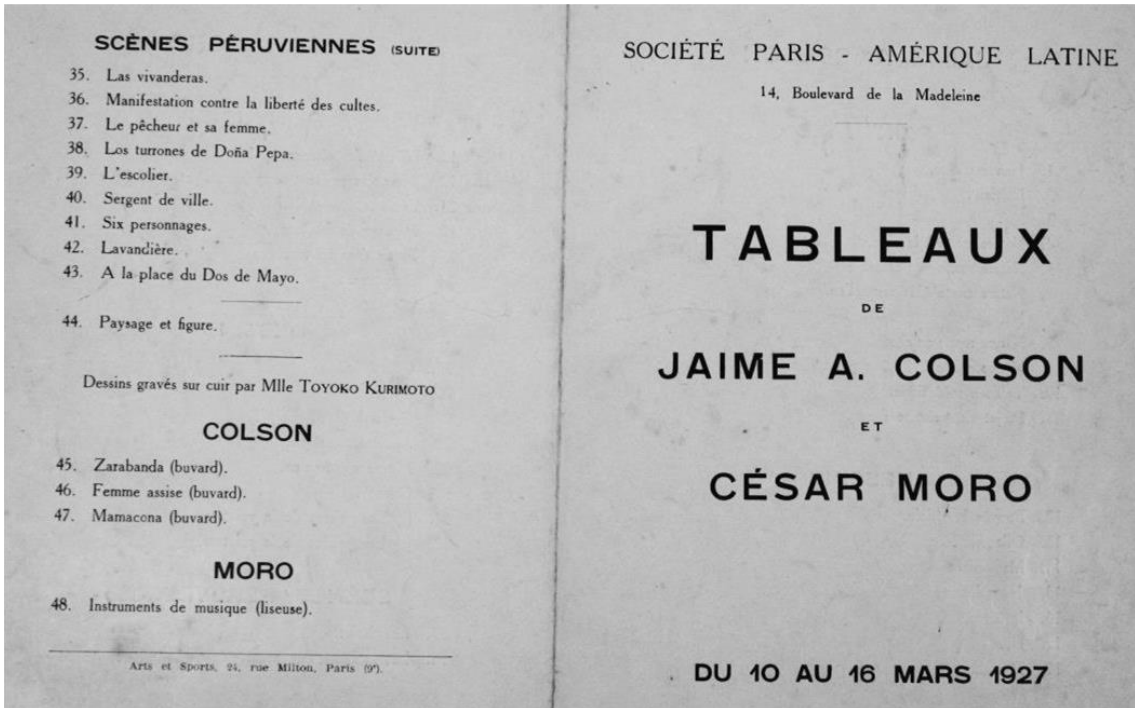
CÉSAR MORO

Exposición colectiva de César Moro, S. Balmori, Jaime Colson e Issaías en Catalogue *Quelques peintres de l'Amérique Latine*, Cabinet Maldoror, Hôtel Raventein, del 6 al 17 de marzo 1926, Bruselas (ACM).



Santos Balmori de Mexico (Mexique)	24. Vue de Prague.
1. Petit nu.	25. Vue de Venise.
2. Trois nus.	26. idem.
3. Portrait.	27. idem.
4. La réussite (gouache).	28. idem.
5. Petite fille arabe (pastel).	
6. Jenne israélite (dessin).	César Moro
7. Petite fille (sanguine).	de Lima (Pérou)
	PEINTURES
Jaime A. Colson	29. Nageur entrant dans la mer.
de Porto Plata (République Dominicaine)	30. Nus.
8. Zarabanda.	31. Harpiste.
9. Danseuse aux pieds nus.	32. " Vu de côté "
10. Portrait de M. Yushuru Komori.	33. Fenêtres.
11. Charlot.	AQUARELLES
12. Fontaine.	34. Las vivanderas.
13. Café-concert (gouache).	35. Los Cholos.
	36. Paysage et figure.
Issaías	37. Aspect de Paris.
de Santiago (Chili)	DESSINS
PEINTURES	38. Jeu de glaces.
14. Portrait.	39. Portrait (coll. part.)
15. Paysage de la banlieue parisienne.	40. id. id.
16. Jeune fille aux bras croisés.	41. id. id.
17. Indienne.	42. Roi de cartes.
18. Jeune fille levant un bras.	43. Portrait du peintre.
19. Portrait (collection part.)	44. Chambre.
20. Portrait " "	45. Illustration.
21. Portrait " "	46. Acrobate.
DESSINS	47. Repos.
22. Vue de Prague.	48. Mythologie indienne.
23. Vue de Venise.	49. Intérieur.
	50. Dessin.
	51. Corps simples.
	52. Visage.

Catálogo de la Exposición de César Moro y Jaime Colson en la Société Paris Amérique Latine, París, del 10 al 16 de marzo de 1927 (ACM).



JOSÉ SABOGAL

Catálogo de José Sabogal: *Impresiones del Ccoscco*, del 15 al 20 de julio en el Salón Brandes, Espaderos 579, Litografía y tipografía Carlos Fabbri, Lima (AJS)

1. Ccoscco paya cuna
2. Pongo
3. Paucartambomanta
4. Portal de Pizarro
5. Calle de los claveles
6. Barrio de carmenica
7. Cuzqueña á misa
8. La peineta de carey
9. Dama de “qquero”
10. El traje de la abuela
11. La señoracha
12. El tambo (nocturno)
13. Patio de las malvas
14. Casa del marqués condenado
(amanecer)
15. Nubes de verano
16. Solar colonial
17. Cruz velacuy (nocturno)
18. Chuspi cárcel
19. Chuspi cárcel (amanecer)
20. El señor de la fotaleza
21. Adoración del niño
22. Portal de Pizarro
23. Mayor contribuyente de aldea
(humorismo)
24. Cuesta de San Blas
25. Alto de carmenica
26. Suacha (palomilla)
27. Los viracochas
28. Portal de la compañía (nocturno)
29. Ccorihauyrachina
30. Indio de la qquena
31. Ccoricalle (matinal)
32. De cepa criolla
33. Carnaval del Tilcara (Jujuy
Argentina)

Dibujos

34. Callejón del Carmen (noturno-
Sepia)
35. Patio de la cruz (sepia)
36. Portal de Pizarro (nocturno de
carbón)
37. Rincón de patio colonial

Catálogo de la muestra de José Sabogal en el Casino Español del 18 al 31 de julio, 1921, portada Una tapada (AJS).

1. La marquesita
2. El vestido morado
3. Joven en traje de tapada
4. Serenidad
5. Porcelanas
6. Negrita devota
7. El peinetón
8. India cuzqueña
9. La srta. María Antolina
10. Cabeza de chola
11. Portería del Convento de San Francisco. Lima
12. Patio del Convento de San Francisco. Lima
13. Rincón del Convento de San Francisco. Lima
14. Una capilla del Convento de San Francisco. Lima
15. A la procesión
16. Cabeza de joven
17. Tapada de crinolina
18. El caporal Juan Pizarro Tarma
19. Iglesia de Tarma
20. Domingo grande (mercado de Tarma)
21. Capilla del señor de la cárcel
22. Calle de Chanchamayo
23. La saya de medio paso
24. Nubes de verano
25. Solar colonial
26. Calle de los claveles
27. Calle de oro
28. Callejón del Carmen (Sepia)
29. Plaza Mayor
30. Zaguán de casa colonial
31. Pastorcito
32. Retrato de la Srta. M.W
33. Retrato de la señorita I.Z de S.
34. La chompa roja
35. Mi amigo Daniel

Catálogo de la Exposición de José Sabogal en el Museo del Estado de Guadalajara, Jalisco, México, óleos, témperas y dibujos del 1 al 13 de abril de 1923 (AJS)

- | | |
|---|--------------------------|
| 1. Tapada limeña (Lima-Perú) | 15. Honderos |
| 2. La tobillera(Lima-Perú) | 16. Los trofeos |
| 3. Mulata de hábito (Lima-Perú) | 17. Guerrero de la maza |
| 4. Calle de los claveles(Cuzco, Perú) | 18. Arquero |
| 5. Caporal serrano (Tarma, Perú) | 19. La fuente |
| 6. Portal de Pizarro (Cuzco, Perú) | 20. Caza del puma |
| 7. India cuzqueña (Cuzco, Perú) | 21. Madre india |
| 8. Viernes de dolores (Guadalajara, México) | 22. Pachacutec. Inca |
| 9. Chamaco (México) | 23. Las quenás (músicos) |
| 10. Gatita (México) | 24. Médico andino |
| 11. Chamaquita (México) | 25. El santero |
| 12. Retrato de la Sra. M.de O. | 26. Hora mística |

Estampas incaicas y témperas

13. Alfarero
14. La chicha

Carbón

29. Fiesta de aldea (Cuzco Perú)

Catálogo de la Exposición José Sabogal, Sociedad Amigos del Arte. Exposición de pintura peruana José Sabogal, Sala I y II del 7 al 17 de septiembre de 1928, Buenos Aires (AJS)

- 1.-La fuente (Cuzco)
- 2.-Varayoc de Chincheros(Cuzco)
- 3.-Flor del Inca(Cuzco)
- 4.-La mujer del “Varayoc” (Cuzco)
- 5.-Procesión del “Taytacha temblores” (Cuzco)
- 6.-Sacsayhuamán(Cuzco)
- 7.-Chola cuzqueña(Cuzco)
- 8.-A los pies de “Taytacha” (Cuzco)
- 9.-Cholito cuzqueño(Cuzco)
- 10.-India de Quispicanchis(Cuzco)
- 11.-“Varayoc” de Lucre(Cuzco)
- 12.-Barrio de Puma- Curco(Cuzco)
- 13.-Cuesta de Huayna-Pata(Cuzco)
- 14.-Zaguán cuzqueño(Cuzco)
- 15.-Portal de Pizarro(Cuzco)
- 16.-Montera verde(Cuzco)
- 17.-Viejas cuzqueñas(Cuzco)
- 18.-Cruz velacuy(Cuzco)
- 19.-Barrio de Choquechaca(Cuzco)
- 20.-Chutillo(Cuzco)
- 21.-La Plaza Mayor(Cuzco)
- 22.-Cuesta de San Blas(Cuzco)
- 23.-Indio de Paucartambo(Cuzco)
- 24.-Mestiza cuzqueña(Cuzco)
- 25.-Quero incaico(Cuzco)
- 26.-Santusa(Cuzco)
- 27.-Amauta(Cuzco)
- 28.-Los pongos(Cuzco)
- 29.-India del Collao (Puno)
- 30.-Indiecita aymara (Puno)
- 31.-Quipucamayoc (Puno)
- 32.-Hija de los chankas (Huanta)
- 33.-Tejedora (Huancayo)
- 34.-Plaza de Huaman marca (Huancayo)
- 35.-Procesión de los Milagros (Lima)
- 36.-Mulata tamalera (Lima)
- 37.-Hermita de Amancaes (Lima)
- 38.-Manta morada (Lima)

39.-Manta limeña (Lima)

40.-El cerro de San Cristóbal (Lima)

41.-Pepita (Lima)

Estampas incaicas

42.-Huillca-Humo (motivo Keswa)

43.-Kachampa

44.-Makanas

45.-La chicha

46.-Cashua

47.-Quenas

48.-Chimaycha (motivo Huanca)

49.-Chunchu-Tusuy (motivo Huanca)

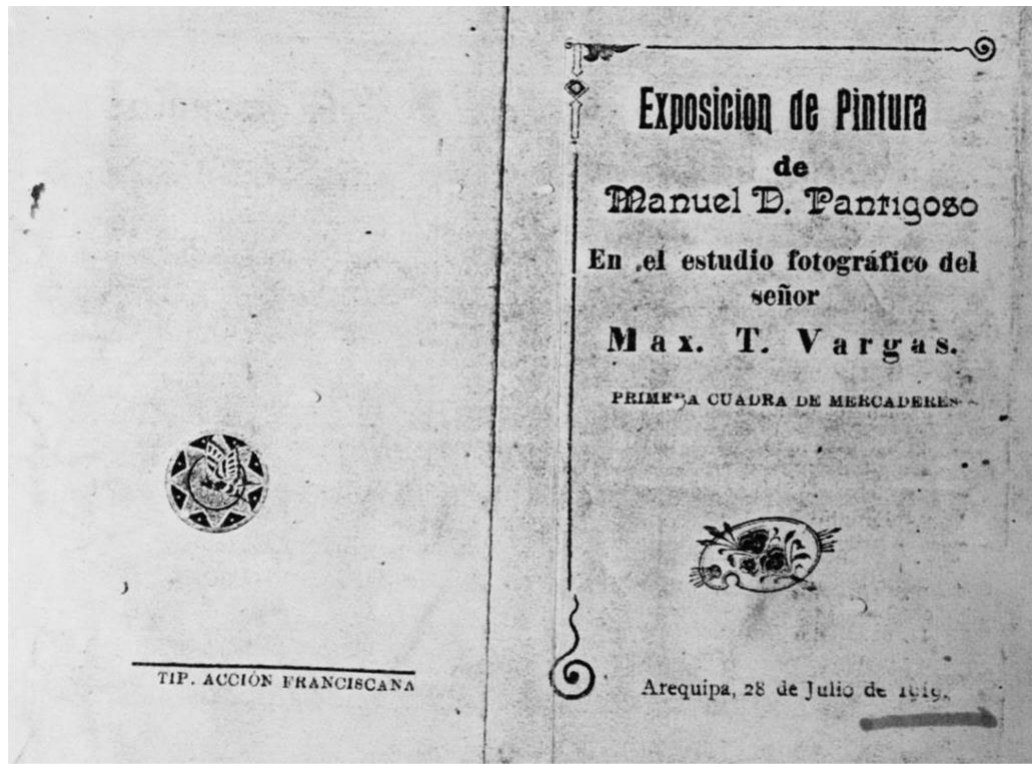
50.-Mama cocha (motivo Nazca)

51.-Manco Capac (motivo tiahuanaco)

25 xilografías de Cuzco, Puno y
Arequipa

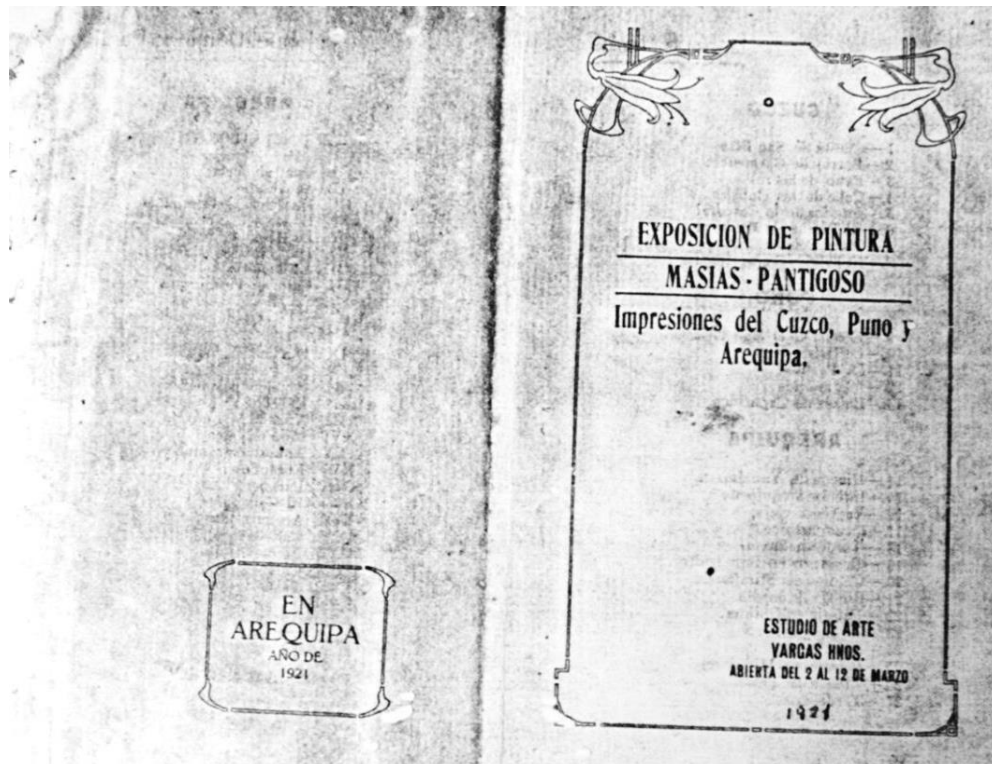
DOMINGO PANTIGOSO

Catálogo de la Exposición de Pintura de Manuel D. Pantigoso, Estudio Fotográfico Max T. Vargas, 28 julio 1919, Arequipa, (ADP).



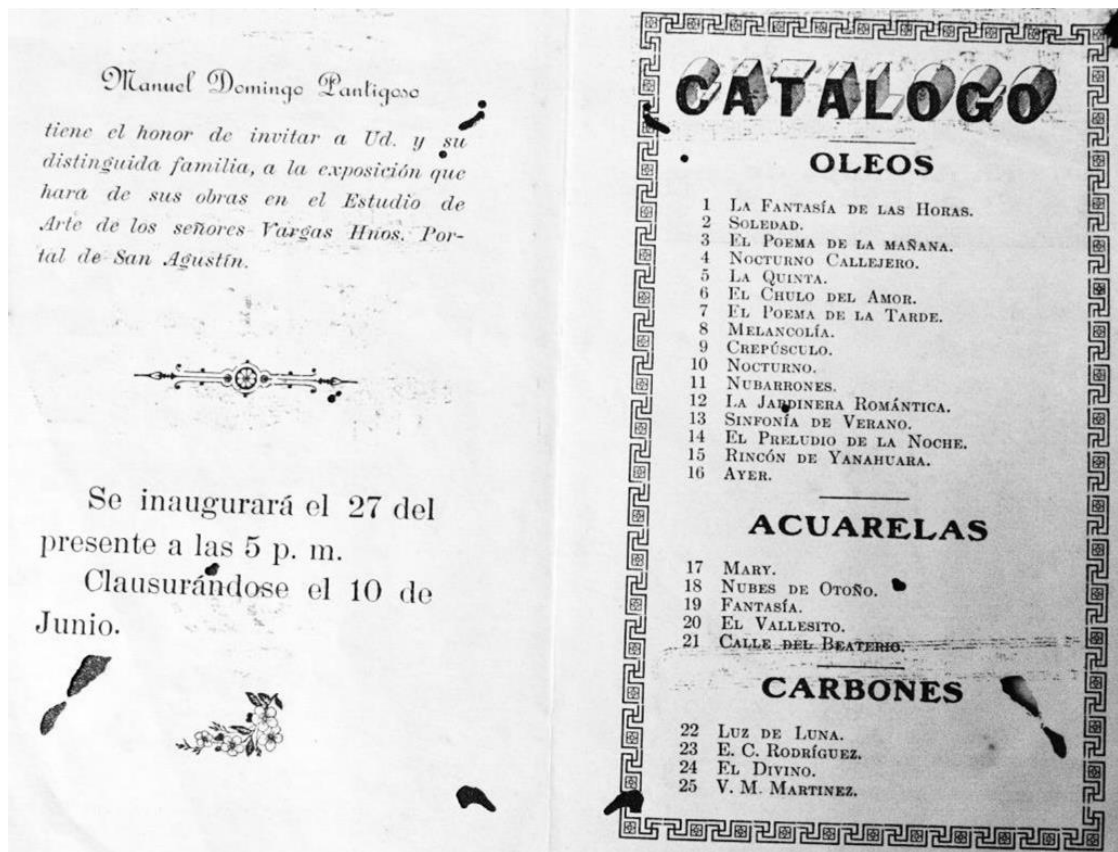
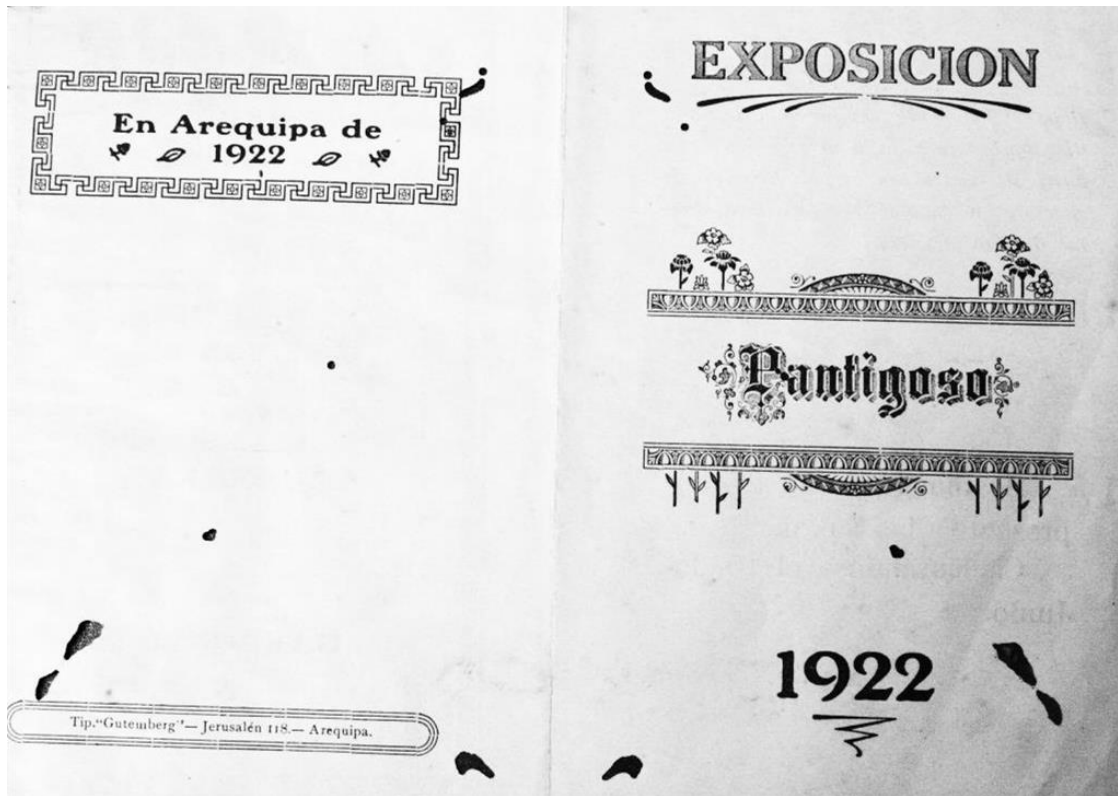
Catalogo Oleos	A cuarelas
1. Regreso del Pueblo	13. Calle en Paucarpata
2. Cuesta en Sachaca	14. Apunte en Paucarpata
3. Paisaje en los manzanitos	15. Muchachos de Paucarpata
4. Sol de tarde	16. Callejuela arequipeña
5. En el camino	17. La casa del Moral
6. El estanque de Caima	18. Porongoche
7. Cerro Colorado	19. Estudio
8. Estudio	20. Claustros de la Recoleta
9. Apunte arequipeño	21. Interior de la Compañia
10. Visión de Chilina	22. Un claustro de San Francisco
11. Estudio	23. Apunte en Sabandía
12. Una calle	

Catálogo de la Exposición de Pintura Masías- Pantigoso, Impresiones del Cuzco, Puno y Arequipa, Estudio de Arte Vargas Hnos., del 2 al 12 de marzo 1921, Arequipa, (ADP).

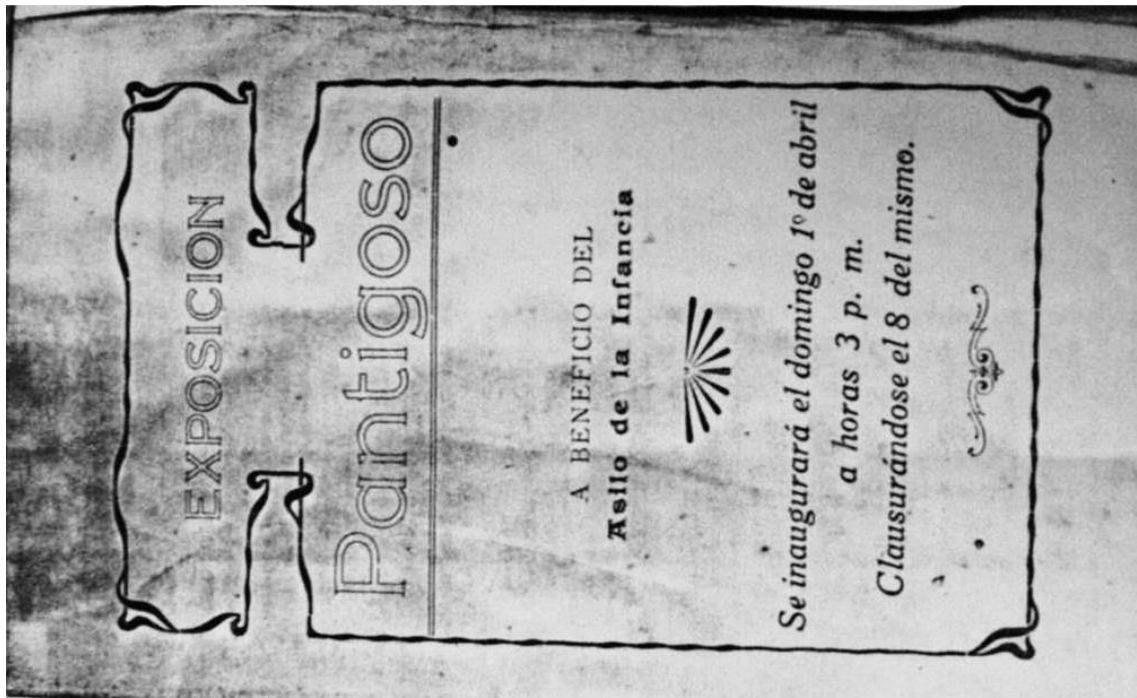


<p style="text-align: center;"><u>Enrique Masías</u></p> <p style="text-align: center;">CUZCO</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.—Cuesta de San Blas 2.—Barrio de Carmenecca 3.—Patio de las rosas. 4.—Calle de los clabeles. 5.—Interior de la Catedral 6.—El Tambo de Machurruni. 7.—Salta Colonial. 8.—El Palacio de las fustas. <p style="text-align: center;">PUNO</p> <ol style="list-style-type: none"> 9.—Escena en el lago Titicaca. 10.—La Balsa verde. 11.—La Partida. 12.—Isla morada. 13.—Balsas de Capachica. <p style="text-align: center;">AREQUIPA</p> <ol style="list-style-type: none"> 14.—Rincón de Yanahuara. 15.—Interior arequipeño 16.—La Casa vieja. 17.—Patio arcaico. 18.—Tarde de lluvia. 19.—Remanzo en San Isidro 20.—Camino de Miraflores. 21.—Rincón de Jardín 22.—Paisaje en Chilina. 23.—El Emparrado. 24.—El Volcán 25.—Paisaje en Miraflores. 26.—Rincón de Patio. 27.—Tarde 	<p style="text-align: center;"><u>Manuel Domingo Pantigoso</u></p> <p style="text-align: center;">AREQUIPA</p> <p style="text-align: center;">OLEOS</p> <ol style="list-style-type: none"> I Una callejuela II Aguadores III Interior de la Compañía IV El Misti V La Capilla VI Las Chozas VII El Beaterio VIII Calle en Paucarpata <p style="text-align: center;">ACUARELAS</p> <ol style="list-style-type: none"> IX Día de finados X La Pascana XI Portada colonial XII El Tambo XIII Apunte Arequipeño XVI Misa de cinco XV Apunte de campo XVI El camino XVII Paisaje XVIII El Callejón XIX Acequia alta XX Callejuela arequipeña XXI Figuras típicas XXII Calle vieja XXIII Paisaje.
---	---

Catálogo de la Exposición de Pantigoso, Estudio de Arte Vargas Hnos., del 27 mayo al 10 de junio 1922, Arequipa, (ADP).



Catálogo de la Exposición de Pantigoso, Universidad San Antonio de Abad, del 1 al 8 de abril 1923, Cuzco, (ADP).

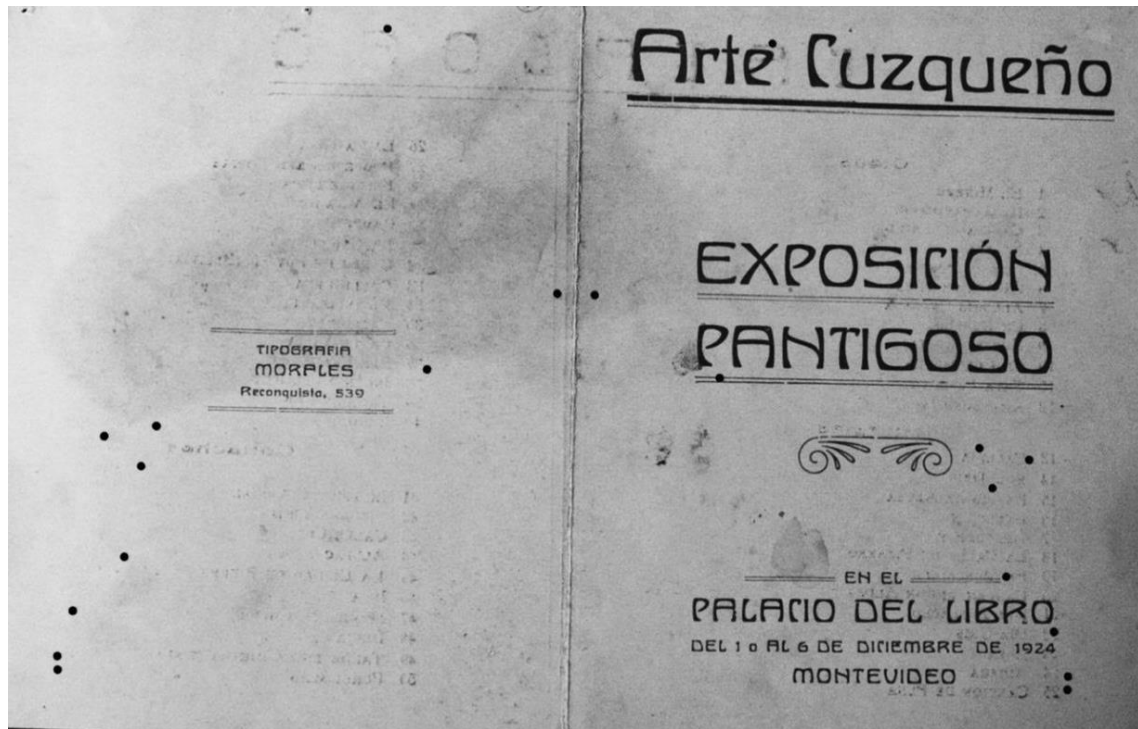


CATALOGO DE LA EXPOSICION PANTIGOSO

<p>OLEOS</p> <ol style="list-style-type: none"> 1—La Campesinita 2—Rincón de Yanahuara 3—Solitario en el mundo 4—El Bello 5—Crepusculo 6—Las Vacas 7—La Montaña Pensativa 8—Olenso 9—Los saucos 10—En el Mercado 11—Sol de Tarde 12—Calleja de Alden 13—Amanecer 14—Madrugada de Sol 15—Horas al Fogón 16—El Angelus 17—Sombras 18—El Chulo del Amor 19—El Predicho de la Noche 20—Oreos Infantiles 21—El Chulillo Rojo 22—El Campesino 23—Cabeza de Bruja 24—Tata Pascual 25—Marigueta 26—La Finca 27—San Rosa 28—Callejuela 29—La Ciudad Blanca 30—Ajunte de Campo 31—Los Agudadores 32—Cabeza de Estudio 33—La Pradera 34—Una Calle 35—Estudio 36—Paisaje 37—La Casa de los Arboles 	<p>37—Dr. Fortunato L. Herrera</p> <p>48—Sr. Luis Yáñez Pulacayo</p> <p>49—Sr. Hombergo Pacheco</p> <p>ACUARELAS</p> <ol style="list-style-type: none"> 50—La Raza 51—Urrutay 52—Las Herminitas 53—Cielito 54—Nostalgia 55—Nubes de Otoño 56—Interior de la Compañía (Arcequip) 57—El Almuerzo 58—El Molino Viejo 59—Tordecita de Arrabal 60—Quicrut 61—La Calle de Porongochi 62—El Chachani 63—Ajunte Arequipaño 64—Nevada 65—Piedras Viejas 66—Santo Domingo 67—Chilhuampata 68—Primesitas de otro tiempo 69—San Cristóbal 70—La Cuesta de Olvido 71—El Balcón de Herodes 72—Colonial 73—Medio Día 74—Los Encapitados 75—En la Huerta 	<p>CARBONES</p> <ol style="list-style-type: none"> 76—Sr. Rafael Tupayachi 77—Sr. Julio Luna 78—El Divino 79—El Condor Muerto 80—Bajo el Silencio de la Luna 81—El Tambo 82—La Bruja 83—El Callejón Sonámbulo 84—El Paria 85—Los Mendigos 86—El Camino Ignorado 87—Ollantay (Estudio) 88—Aeccho 89—Fantasia 90—Auto-Retrato.
--	---	--

El Sr. A. Lazarte exhibirá algunas de sus mejores caricaturas.

Catálogo de Arte Cuzqueño la Exposición Pantigoso, Palacio del Libro, del 1 al 6 de diciembre 1924, Montevideo, ADP.




C A T A L O G O

<p>Oleos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1 EL MINERO 2 HUALLPARIMACHI 3 CABEZA DE ESTUDIO 4 NUSTTA 5 HUMO Y PONCHOS 6 CABEZA DE VIEJA 7 ALEGRIA SERRANA 8 UN REBELDE 9 NUBES ANDINAS 10 EL CORICANCHA 11 TATA PASCUAL 12 AMANECER INDIO <p>Acuarelas</p> <ol style="list-style-type: none"> 13 CALLEJA 14 SOL TIBIO 15 BARRIO DE ALDEA 16 CALLEJON 17 AREQUEPAY 18 LA CALLE DE PIZARRO 19 EL MERCADO 20 CAMPANARIO DE ALDEA 21 DEL POBLACHO 22 DIA GRIS 23 RAZA 24 AIMARA 25 CANCION DE PUNA 	<ol style="list-style-type: none"> 26 LA PASCANA 27 PROCESION DEL CORPUS 28 ESPINJE INDIA 29 EL ALCALDE 30 CAMPESINOS 31 LA CAPILLITA 32 CERRO DE POTOSÍ (BOLIVIA) 33 CALLEJUELA 34 EL ILLIMANI 35 PACEBITAS 36 CALLE VIEJA 37 SAN FRANCISCO 38 INGÉNIO DEL REY 39 TEJADOS ROJOS 40 INDIO <p>Gouaches</p> <ol style="list-style-type: none"> 41 INTERIOR COLONIAL 42 PIEDRAS VIEJAS 43 CALLE CUZQUEÑA 44 ALLPACAMASCA 45 LA CIUDAD DE PIEDRA 46 INCA 47 MERDIGOS (CARBON) 48 BRUJA 49 TARDE EN LA SIERRA (TINTA) 50 PORDIOSERO
--	--


Catálogo de la Exposición de Pantigoso, Salón de Actos del Consejo de la Prefectura, del 15 al 22 de junio 1924, Puno, (ADP).

Programa de la Exposición




I.—Discurso del Dr. Escolástico Málaga, quien se ocupará de la pintura y las tendencias del pintor Pantigoso.

II.—Elogio de la Caricatura, por el Dr. José Antonio Salguero.



NOTAS:—La Banda de Gendarmes amenizará la actuación.


—La Exposición permanecerá abierta, desde el Domingo 15 hasta el domingo 22, todos los días, de 1 a 5 de la tarde.



CATALOGO

DE LA

Exposición Pantigoso



OLEOS:

<p style="text-align: center;">CUZCO</p> <p>1- Alpaca masca 2- El Harapo Humano 3- Cabeza de Alcoholico 4- La Nuda 5- La Santusacha 6- Los Saucos 7- Monterita Verde 8- Los eternos victimas 9- Tata Pascual 10- El Brujo 11- El Coricaneha 12- Santa Ana 13- Huallpartimachi</p>	<p>14- Amanecer indio 15- Estudio 16- Cuzqueñita 17- Humo y Ponchos 18- Ensayo de la Tarde 19- Sin forma en gris 20- Un Rebelde 21- Cabeza de Muchacho 22- Zornida 23- Pensativa 24- Una Maja 25- Cabeza de viejo 26- El Chichillo Rojo</p>	<p style="text-align: center;">AREQUIPA</p> <p>27- En la Pradera 28- Nubes de Yerano 29- Medio Dia 30- Entre las Huertas 31- Mi don Paulino</p> <p style="text-align: center;">PUNO</p> <p>32- El balcón de Lemos 33- Sin forma en el Lago 34- Retrato 35- La Raza</p>
--	---	--

ACUARELAS Y CARBONES:

<p style="text-align: center;">CUZCO</p> <p>36- El Corpus 37- Nueva Pensativa 38- El Borracho 39- La Bruja 40- Cabeza de Indio 41- Amor serrano 42- En la lluvia 43- Ciudad de Piedra 44- Hilando</p>	<p>45- Siluetas indias 46- Indios de Anta 47- El Mendigo 48- Perfil de bronce 49- Estudio 50- Un eriollo 51- Casa vieja 52- Don Agapito 53- Agudoreros (huasos) 54- Cuesta de Santa Ana 55- Caricía de Sol</p>	<p>56- San Pedro 57- Chihuapata 58- Arroyo coloniales 59- Plaza de Aldeas 60- Inca 61- Del Mercado</p> <p style="text-align: center;">LA PAZ (Bolivia)</p> <p>62- Un rincón 63- El Illimani 64- Nocturno</p>
--	--	---


<p style="text-align: center;">AREQUIPA</p> <p>65- Colegio de Aldeas 66- Putayo 67- Los Saucos 68- Cuzco de Tumbo</p>	<p style="text-align: center;">PUNO</p> <p>69- Torres viejas 70- Apuril 71- Bronce incaico</p>	<p>72- Arco de la Libertad 73- Eritaje Caudillo 74- Amanecer en el Lago 75- La Tarde 76- Oración de Puna 77- La Bahía</p>
--	---	---

ESTUDIOS Y RETRATOS:

<p style="text-align: center;">PUNO</p> <p>78- Lili 79- Ollita 80- Esther 81- Tullita 82- Laura 83- Alina 84- Dr. Andrés Cáceres</p>	<p>85- Dr. José T. Zamudio 86- Dr. Enrique Robles 87- Dr. J. A. Salguero 88- Dr. E. Málaga 89- Srta. de Corzo 90- Srta. G. Ramírez 91- Srta. A. Montenegro 92- Sr. Gines. Posarrada 93- Sr. José M. Armasa</p>	<p>94- Sr. G. A. Montenegro 95- Sr. Victor Villar 96- Sr. A. M. Arayán 97- Autorretrato 98- Nietzsche! 99- El momento libre! 100- Duchaven! 101- Cristo! 102- El Cristo Rojo!</p>
---	--	---

Catálogo de la Exposición de Caricaturas LAZARTE

<p>1- El Sr. Prefecto 2- Padre del Pueblo 3- Pastos de almas 4- Presidente del Tribunal 5 y 6- Miembros del Tribunal 7- Futuro Senador 8- Inquisidor 9- Agente de Idem. 10, 11- 12- Jueces 13- Consulto 14- 15- 16- 17- 18- 19- Miembros del Fogo 20- Maestro de Liturgia 21- Honrosa Causa 22- El Discipulo Amado 23- Un intelectual 24- 25- 26- Periodicus operandi</p>	<p>31- Un Caudillo 32- El Discipulo Rojo 33- Visión interior 34- Paso de vals 35- Mi capitán! 36- Pandetera eleccionaria 37- Ex-representante 38- Theoria 39- Vichy 40- Vencedor de Tarapacá 41- Administración 42- La media luna 43- Escocia en castellano 44- Cerumen revolucionario 45- 46- Gente distinguida 47- a 54 Siluetas de señoritas</p>
---	---



CONCEJO PROVINCIAL DEL CERCAÑO

ALCALDIA

Puno, 14 de Junio de 1924.

Señor.....

Señor:

Ciudad.

Los jóvenes artistas nacionales, señores Domingo Pantigoso y Armando Lazarte, cultores de la pintura y la caricatura, respectivamente, y de quienes con elogio se ha ocupado la Prensa, solicitan, por medio del Alcalde del Concejo Provincial, se digne Ud. concurrir con su digna familia á honrar la exposición que de sus obras harán en el Salón de Actos del Congreso Regional, sito en la casa de la Prefectura del Departamento, el día de mañana, á horas 1 p. m., de acuerdo con el Programa adjunto.

Esta exposición, es, á la vez que un acto de cultura, una manifestación de caritosa acogida que la distinguida sociedad de Puno sabe dispensar siempre á la juventud que sueña con mejores días para la Patria.

Halagado con la esperanza de ver honrada la actuación con su presencia y la de su culla familia, me es grato suscribirme atento servidor.

Escolástico Málaga

Catálogo de la Exposición de Pantigoso, Salones del Colegio Nacional Pichincha, del 4 al 8 de agosto 1924, Potosí, (ADP).

Acuarelas—(Cuzco)

54. La Pascana	75. Don Agapito •
55. La Bruja	76. El Chuquiteño
56. La ciudad de piedra	77. Jallpakamasca
57. En la lluvia	78. El méndigo
58. Los malditos	79. Bruja
59. Gloria	

Arequipa

60. Día gris	80. El Illimani
61. Piedras viejas	81. Nocturno
62. Los saucos	82. Rincón en Sopocachi

Puno

67. Torres viejas	86. Arco colonial
68. El Cristo de la Plaza	87. La Merced.
69. Sol de mañana	88. Sensitiva
70. Amanecer en el lago	89. 90, 91 y 92. Dami- tas conocidas
71. La tarde	94. Señor M. D. C.
72. Bronce Aimará	95. " D. Z. R.
73. Esfinge	96. " J. E. V.
74. Escultura de Puna	

La Paz

Potosí

83. Plaza del Tamarín
84. El Angelus
85. Templo de San Francisco

EXPOSICIÓN
En la Villa Imperial
- 1924 -
de Potosí
PANTIGOSO

NOTAS:—
La exposición queda abierta del día 4 a 8 del presente.
El pintor Pantigoso pertenece a la escuela Ultraorbica.
Imp. Angel Sastre Potosí—Calle Oruro N.º 57.

CATÁLOGO

OLEOS:

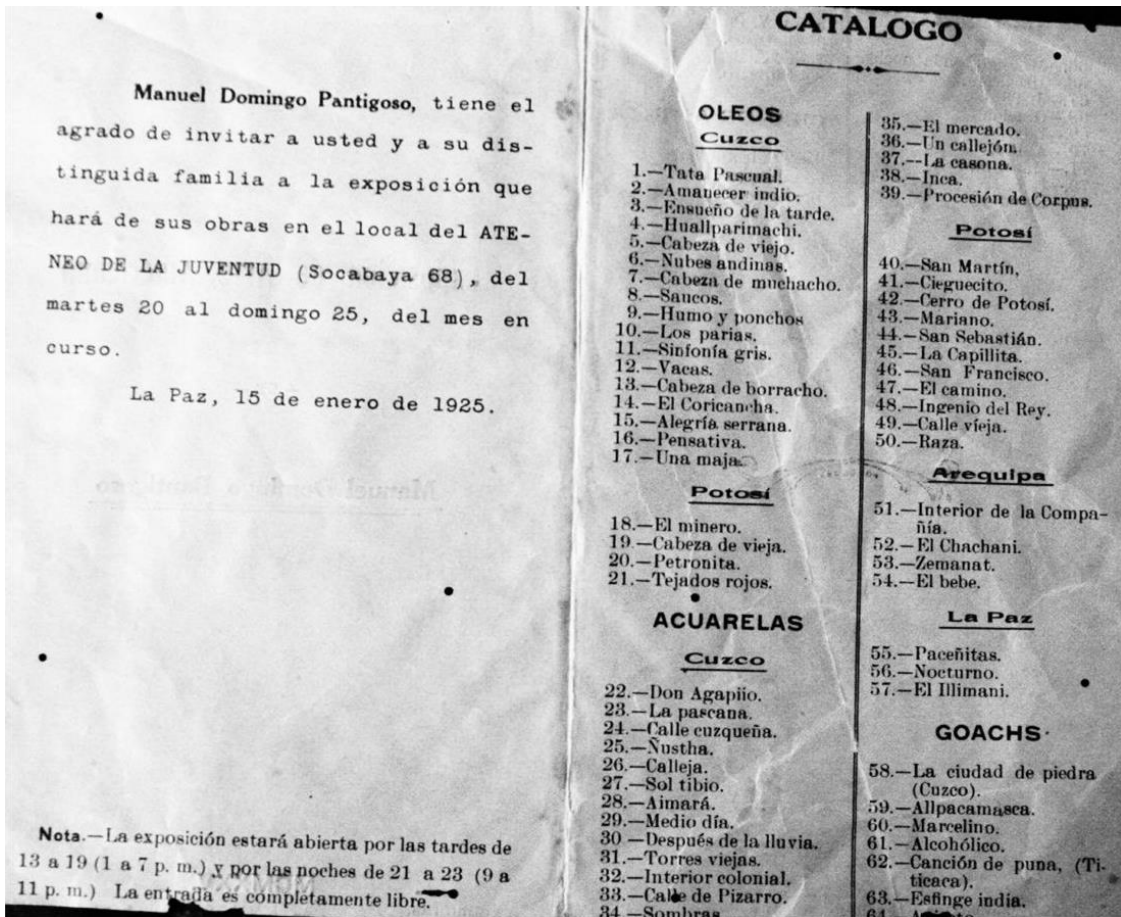
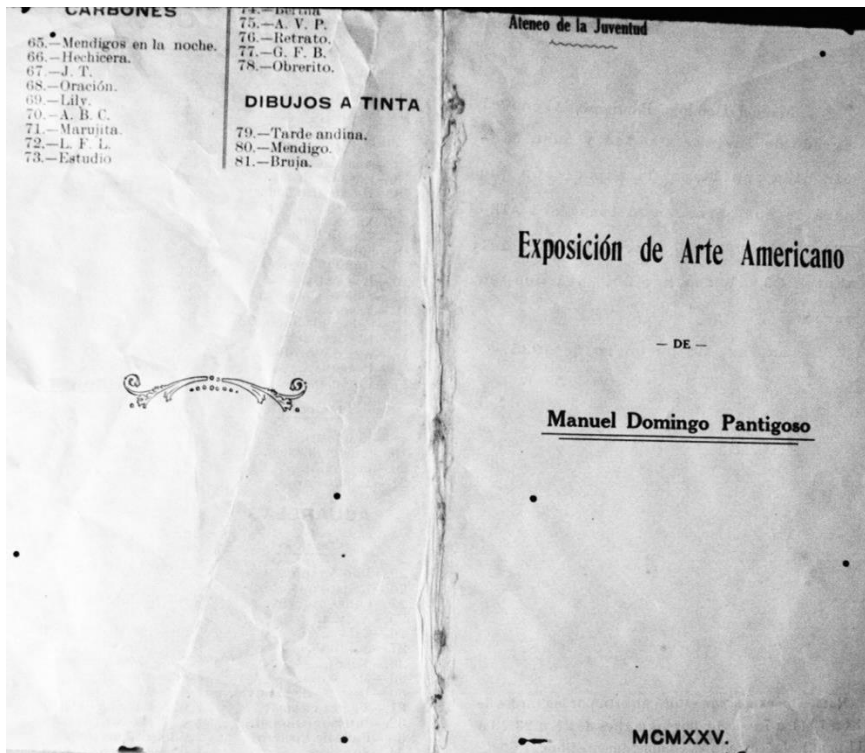
Cuzco	18. Ensueño de la tarde
1. El Coricancha	19. La Ñustta
2. Tata Pascual	20. Humo y Ponchos
3. Los Parias	21. Una Maja
4. Monterita verde	22. Sol y Nieve
5. La Santusacha	
6. Amanecer grotesco	Arequipa
7. Los saucos	23. En la pradera
8. Cuzqueñita	24. Las huertas
9. Pensativa	25. Un discípulo de Baco
10. Huallparimachi	26. Romántica
11. Ella.	27. Nubes de Verano
12. Estudio	28. La balsa (Titicaca)
13. Sinfonía Gris	
14. Un revelde	Potosí
15. Cabeza de Muchacho	29. El Nicolás
16. El Chullu Rojo	30. En las faldas del Po- tosi.
17. Cabeza de Viejo	

ACUARELAS:

Cuzco	42. Puente de la Con- quista
31. Ñusttita	43. Del Mercado
32. El Templo del Sol	44. Calle de las Ventanas
33. San Pedro	45. Tarde Kecc
34. La cuesta de Santa Ana	46. Recuerdos coloniales
35. Chihuampata	47. Después de la lluvia
36. La calle de Pizarro	48. La Ñustta pensativa
37. Aguadoras	49. Detalle del Corpus
38. Un Casique	50. La casa abandonada
39. Sombras Indias	51. Hiladora
40. El balcón de Herodes	52. Perfil de bronce
41. El Inca	53. El borracho

DOMINGO PANTIGOSO, tiene la satisfacción de invitar a Ud. y su distinguida familia a la exposición que hará de sus obras, en los salones del Colegio Nacional «PICHINCHA», el día 4 del presente a horas 10 a. m.
Potosí, 3 de Agosto de 1924.

Catálogo de la Exposición de Arte Americano de Manuel Domingo Pantigoso, Ateneo de la Juventud, del 20 al 25 enero 1925, La Paz, (ADP).





CATALOGO

OLEOS

CUZCO

- 1—Hiladoras de Paucartambo
- 2—Cabeza India
- 3—De Santa Ana Vieja
- 4—Cantos Frescos
- 5—Una Calle
- 6—La del Quero
- 7—Hualparimachi [El que hace hablar a las Gallinas]
- 8—Mama Jesusa
- 9—Hora Vieja
- 10—Tata Pascual
- 11—Chosquechacca
- 12—Amancecer Brujo
- 13—El Alma de la Sierra
- 14—Carnic Andina
- 15—Canto en la Tarde
- 16—El Majita
- 17—Humo y Ponchos
- 18—Impresión Paccha [Bolivia]

PUNO

- 19—La Virgen del Lago
- 20—Madres del Ande
- 21—Música Serrana
- 22—El Karabotas [Kodeante de finca]
- 23—La Kashua
- 24—Titicacamanta
- 25—Machu Hilacata [Viejo Alcalde]
- 26—Manzanas de Capachica
- 27—Ubres
- 28—El Llocalla
- 29—Surcos del Titicacu
- 30—Warayos de Silacachi
- 31—Espectros de Taquile

CUZCO

- 40—Cuentas del Crepisculo
- 41—Santerre Puerte
- 42—Antacacha
- 43—Estampai
- 44—Piedras Viejas
- 45—Brujas de la Media Noche
- 46—Tata Agupito
- 47—Inka

PUNO

- 48—Danza de las Hiladoras
- 49—De la Cumbre
- 50—Bronce Aymara
- 51—India Evangelista
- 52—Hallpakamasca [Tierra animada]
- 53—Mamacuna
- 54—Los Hombrs Monoliticos
- 55—Canción de Puna
- 56—Tierra Joven

CUZCO

- 57—El Corpus
- 58—Pascasin
- 59—Oración Antigua
- 60—El de Chincheros
- 61—Poesía Quechua
- 62—Tejedora
- 63—La Nube
- 64—Calle a Chincheros
- 65—Mañanita de Sol
- 66—Rincón Cuzqueño
- 67—Sinfonía Dorada
- 68—Recuerdo Español
- 69—Alrededores
- 70—Paisaje de Sierra
- 71—Interior Añejo
- 72—Viejas del Rosario

GOUACHES

CUZCO

- 32—Virgen del Sol
- 33—Tela Peruviana
- 34—Vista India
- 35—El Poncho Rojo
- 36—Vendedor de Cacharros
- 37—La Ciudad de Piedra
- 38—Tierra Alegre
- 39—La Merienda

BOLIVIA

- 73—Pacchita
- 74—Mercado de Potosí
- 75—San Sebastián de Potosí
- 76—El Ingenio del Rey
- 77—De Fiesta
- 78—El Illimani

DIBUJOS A TINTA

- 79—El Mendigo
- 80—Bruja

Catálogo de la Exposición Pantigoso, Galerie Lafayette, 12 de mayo 1927, Lima, (ADP).



C A T

O L E O S

1- Raza	11- Hembra
2- La Pastora	12- Paucartambomanta
3- Eterno Camino	13- Gabinacha
4- Sajra Tusuy (Baile del diablo)	14- De Pisacc
5- Un rincón del Cuzco	15- Huanca
6- Pedrucha	16- Calle de Santa Ana
7- Sumac PPasña	17- Matrero Viejo
8- Majtacha	18- De Sicuani
9- La del Mantón	19- Iglesia de Paucartambo
10- Barro Quechua	20- Mercado de Pueblo

O G O

Acuarelas y Couaches

21- De Puno	41- Poncho Rojo
22- Bronce Aimara	42- La Familia
23- Los Pincuillos	43- Titiaca
24- La Hacienda	44- Las Balsas
25- Nusta	45- Mañanita en el Lago
26- Pitu-calle	46- Marincha
27- San Jerónimo	47- El Poblacho
28- San Agustín	48- La Capilla
29- Arcos Viejos	49- Callejuela Puneña
30- Esquina del Farol	50- El Puente de Pisacc
31- Tata	51- El indio CCapana
32- Kollis	52- Indias de Calca
33- Viejas de San Pablo	53- Calleja Cuzqueña
34- La Montera	54- Sol de Mañana
35- Pongo	55- Los tejados Rojos
36- Tiendas de Puno	56- Instihuatana
37- Puma Joven	57- La fuente de Pizarro
38- Madre India	58- De Catca
39- Romerito Calle	59- Los Eucaliptus
40- Calleja	60- La PPasña

Catálogo de la Exposition d'Art Péruvien Domingo Pantigoso, Association Paris-Amérique Latine, del 20 de noviembre al 3 de diciembre de 1927, París, ADP.

EXPOSITION D'ART PÉRUVIEN
DOMINGO PANTIGOSO
DU 20 NOV. AU 3 DÉC. 1927



INDIENNE DU TITICACA

ASSOCIATION
PARIS-AMÉRIQUE LATINE
14, Boulevard de la Madeleine - PARIS (8^e)

PANTIGOSO

A peine débarqué du transatlantique qui l'amena pour la première fois en France, Monsieur PANTIGOSO, jeune peintre péruvien, venaît à nous à la fois, intimidé et audacieux, nous déroulant le bagage déjà nombreux de ses études reproduisant avec des couleurs et des formes les aspects changeants de la Sierra, des costumes bariolés d'Indiens sur des profils de montagnes.

Il venaît à nous, qu'il se savait attachés à cette terre pleine de passé, il éveillait nos souvenirs par des nuages. . . Ce sont ces nuages qu'il nous a demandé de présenter en quelques lignes au public parisien.

Monsieur PANTIGOSO possède le sens décoratifs des groupements et l'audace de la couleur. Son principal mérite est d'avoir compris le vrai caractère de son pays, son austérité, ses grandes lignes, ses espaces nus, de l'avoir considéré comme un fond aux vastes "à plats" sur lesquels tout naturellement se détachent les profils accusés des types, les rutilances des costumes, les têtes hautes des lamas.

Né au Cuzco, dans cette ancienne capitale perdue au fond d'une haute vallée des Andes, n'ayant eu d'autre maître que son œil, ouvert sur les paysages et sur les êtres vivants qui les animent, Monsieur PANTIGOSO n'a eu ni visites de musées pour l'instruire des grands peintres de tous les temps, ni professeur pour redresser son crayon. Son instinct seul l'a guidé dans des réalisations parfois saisissantes.

Souhaitons que, sentant ce qu'il lui manque il comprenne la nécessité d'acquiescer par des études sérieuses, la solidité du trait sans rien perdre de cette noblesse et de cette audace que nous aimons en lui.

M. Bédard d'HARCOURT.

CATALOGUE

HUILES

- 1 - Danse Kolla.
- 2 - La Bergère.
- 3 - Race.
- 4 - Maziacha.
- 5 - Argile Quechua.
- 6 - Du Titicaca.
- 7 - Enfants de la Sierra.
- 8 - Maziacha.
- 9 - Chemin Éternel.
- 10 - Huasca.
- 11 - Soir Indien.
- 12 - Une Rue.
- 13 - Mares.
- 14 - La Chapelle.
- 15 - Un coin du Cuzco.
- 16 - Pisonayes.
- 17 - Tête d'Indien.
- 18 - Domingacha.
- 19 - Musique Montagnarde.
- 20 - Triticase Indienne.
- 21 - El Jokalla.
- 22 - Pedruchas.

GOUACHES

- 23 - Vieux Puma.
- 24 - Huacayo.
- 25 - Danse des Fileuses.
- 26 - De Chimberos.
- 27 - L'Indien Capana.
- 28 - Vierge du Soleil.
- 29 - La Cité en Pierre.
- 30 - Chanson de Puna.
- 31 - Un marché.
- 32 - El Husyno.
- 33 - Des Andes.
- 34 - Pinkuillo.
- 35 - Mamacuna.
- 36 - Ballet Indien.
- 37 - Vieilles de St-Paul.
- 38 - Profil de Bronze.
- 39 - Pocho rouge.
- 40 - Terre Animée.
- 41 - Mijuna.
- 42 - La Famille du Pongo.
- 43 - Jeune Indien.
- 44 - Pascartambo.

- 45 - Anatomie du Mont.
- 46 - La Monteria.
- 47 - Pongo (ESCLAVE).
- 48 - Vendeur de Cruches.
- 49 - Puenta.
- 50 - Antuca.
- 51 - Nuatta.
- 52 - Tata Agapito.
- 53 - Mama.
- 54 - Sicuani.
- 55 - Inka.

AQUARELLES

- 56 - La Foire.
- 57 - Gabinacha.
- 58 - Frite.
- 59 - Fileuse.
- 60 - Église St-Jésôme.
- 61 - Paysage.
- 62 - Petite Place.
- 63 - Pèlerinage d'Huanda.
- 64 - Monteria Rouge.
- 65 - Marché de la Sierra.
- 66 - Montagne de Tarma.
- 67 - Allée en Huacuquilla.
- 68 - Tarma Tambo.
- 69 - Huacainos.
- 70 - Eucalyptus.
- 71 - Nuages du Soir.
- 72 - Insi-Huataca.
- 73 - Ruelle.
- 74 - Triticaca.
- 75 - Paysage du Cuzco.
- 76 - Ferme.
- 77 - Picanterias d'Arequipa.
- 78 - Carmenca.
- 79 - Vieilles Pierres.
- 80 - Tomber du Soir.
- 81 - Rue de Puno.
- 82 - Clocher.
- 83 - Chirapa.
- 84 - Nuages du Cuzco.
- 85 - Soleil au Matin.
- 86 - Le Illimani.
- 87 - Bolivianes.
- 88 - Destin à l'Encre.
- 89 - Tata.
- 90 - Croquis.

Catálogo de la Exposición de Arte Peruano Domingo Pantigoso, Círculo de Bellas Artes, 17 al 31 de marzo de 1928, Madrid, (ADP).



OLEOS	CATALOGO
1. Baile Indio.	25. Piedras Viejas.
2. Tarde de Puna.	26. Campanario.
3. La Pastora.	27. Calleja.
4. Pedrucha.	28. Chicherías.
5. Calle Serrana.	29. Mañana de Sol.
6. Cabeza de India.	30. Chirapa.
7. Mariacha.	31. Paisaje.
8. Raza.	32. De Tarma.
9. De Pisacc.	33. San Jerónimo.
10. Paucartambo.	34. Huanca.
11. Majtacha.	35. Tarma.
12. Un rincón del Cuzco.	36. Recuerdo Español.
GOUACHES	37. La Hacienda.
13. El Coricancha.	38. Calle de Puno.
14. Danza India.	39. Hiladora.
15. Huaiño.	40. Antuca.
16. Puma Viejo.	41. Del Mercado.
17. Canción de Puna.	42. Nubes Andinas.
18. Pincuillos.	43. Intihuatana.
19. Chola.	44. Poblacho.
ACUARELAS	45. Inca.
20. De Chincheros.	46. Paisaje.
21. Tarde.	47. Huancainos.
22. La Finca.	48. Colonial.
23. Tata.	49. De Bolivia.
24. Tarmatambo.	50. Cuzqueña.
	51. Apunte.
	52. Carbón.

Nuestros Pintores
Hace pocos días han llegado a París Domingo Pantigoso y Federico Clayo. Pantigoso después de haber recorrido Uruguay, Argentina, Bolivia y casi todo el Perú, ven un gran número de en una búsqueda de motivos e impresiones, se llega a la gran metrópoli con un verdadero bagaje fotográfico de cuadros típicos, puros, sustantivos, al mismo tiempo, con un acopio de papeles para luchar y trabajar - un anhelo más de perfección, de acervar. Muchas ya son las tentativas que en la literatura y la pintura se vienen haciendo para encajar la verdadera expresión del Perú, que la constituyen la esencia del hecho. Ahora bien, si será posible sea el ambiente intelectual

encuentre un exponente justo? Creo que todavía no. Pero le contemplo a través de un poema europeo - caso de Ventura García Calderón, de Valdelomar, de Aguirre Morales, en la literatura; de Sabogal de Gamarrán y Camilo Blas, en la pintura; de Vallerín, en la música; o falta de expresión auténtica, de criminalización racial, de crímenes confusamente, en bloques Robles.
Pantigoso, en mi concepto, es el que ha dado un paso más cierto, seguramente más sincero. Pasada la etapa de posición de conjuntos gamarrán, cuyo único mérito (incontestable) es el de

No, se caen con el grupo de
escribas rutilos que discuten
el arte en las puertas del templo;
prefiere ir a la taberna o a la
cabana donde llaman el
hombre y el huifa indigenas,
(cada vez me convengo más
que el arte no puede florecer
sino allí donde la raza
tiene una aspiracion, un alma
mitica, donde el hombre y la
naturaleza se juntan como
y los fueras puertas por Dios,
hechar para una misma ris-
tencia. (Esto era el pueblo
de los Yncas) Percibir ese
vitalculo que une el alma a
la tierra, el barro al Sople;

en trabajo incesante en contra
de sabé Dios cuántas dificultades!
después de la exorci-
cion Clorótica de Devisevi-
Devisevi está en la decaden-
cia del incaico - que le vale para
un pasaporte de regreso! -
presenta Pantiflore trayendonos
algo legitimo, un violon y palpatan
T! No es el incaico muerto,
sino la letra agonia y abetrocha
en clonales por con presa cien
apostoles terfuerantes y
malu in terfetes; tampoco
es el ex/pressionismo, cubimmo
e vanguardismo. libros de
caballeria moderno que se
el sedu a más de un caballo
Pantiflore me entra en la Sina-
yoga; se va al bosque y a pampas

...teme. Publicamos uno por
uno mejor exponente, y
después que nuestro artista
pueda ir a su casa si no ha sido
antes de beber a su pueblo. Conen-
tamos con Peadar y Palma. Peadar
será Renán o Banville, en
el Perú era un moteco, y se
ahogó en la bebida que no
aceptó su pueblo. Palma no
es sino el empalme del cristi-
anismo con la risa de Coqui-
Gibson, dueño de una comu-
nidad de poetas, su cumbre ante
el comunismo de una
provincia, de un departamento.
Figura este en nuestra historia; hay
que tenerlo entre cristales de
varios colores. Dentro de su
tabernáculo hay que exponerle

en el camino del anhelo;
comar el dolor y la alegría como
si cor de una misma vida;
no hacer de su espíritu una
moneda con cery y vello, y
et al tar sólo lo que está de
consejo mismo, eso es la palma,
no dire palma sino en su
y latente del artista,
En el Perú, donde las
inspiraciones de vida en las
montañas y desiertos, donde
la raza no suya sino en su
el arte se puede tener un ex-
ponente, definitivo y vigoroso.
Y es curioso observar cómo
las taras políticas, convencio-
nales, relativas y efímeras, pueden
ahogar, mermar y adular al
del hombre, y presión absoluta

la bella desconocida, española que nos muestra patria en el extranjero, en hechos colorados y un amor nacional sincero en el extranjero los señores saben en el caso de ser de otros países. Nuestro ministro no tiene ningún esfuerzo de patriotismo. Ojala antiguos y clero sepan apreciar este sacrificio que está en la moral del hombre o tróntan que el trabajo, me hay que sin me alegro con ellos. Ojala sea técnica, que ha zicho el góyote de casi todos los maestros. Ernesto More

Las células de nácar fabricadas en Europa, cucarachitas rebu. Robles, me les vino un ayudante Subiel ha copiado los tickets, el inca y los ayita como jamás se agitaron en su época (unmo). Blas de levanta la adrenalina y toca la campanilla, pero inmediatamente - yo lo estoy viendo - me río del señor cura, Vallejo. La tragedia de mi tener un dios. Es un desheredado. Yo lo sue para Vallejo ha sido falta de herencia y problema con pleje y sombete. Para la nueva moral ha servido de primer espiritual, de fuente fácil e inagotable, de Van, caradismo.

Transcripción del manuscrito de Ernesto More, París, 1927 (ADP)

Nuestros pintores

Hace pocos días han llegado a París Domingo Pantigoso i Francisco Olazo. Pantigoso después de haber recorrido Uruguay, Argentina, Bolivia y casi todo el Perú, en un afán artístico en una búsqueda de motivos e impresiones, se llega a la gran metrópoli con un verdadero bagaje folklórico de cuadros típicos puros, sustantivos i, al mismo tiempo, con un acopio de fuerzas para luchar i trabajar i un anhelo más de perfección que de arribismo.

Muchas son las tentativas que en la literatura i la pintura se vienen haciendo para encarnar la verdadera expresión del Perú, que la constituyen la sierra i el indio. Ahora bien, y será posible que el ambiente indígena encuentre un exponente justo? Creo que todavía no? Se le contempla a través de un prisma europeo- caso de Ventura García Calderón, de Valdelomar, de Aguirre Morales, en la literatura; de Sabogal, de Gamarra i Camilo Blas, en la pintura; de Vallerriestra en la música- o falta de expresión auténtica, de cristalización racial, se produce confusamente, en bloques informes- caso de Alomías Robles.

Pantigoso en mi concepto, es el que ha dado un paso más cierto, seguramente más sincero.

Pasada la exposición de González Gamarra, cuyo único mérito incontestable es el de su trabajo incesante en contra de sabe Dios cuántas dificultades; después de la exposición clorótica de Devescovi. Devescovi - está en la decadencia del indio- que le vale para un pasaporte de regreso, se presenta Pantigoso trayéndonos algo legítimo, vívido y palpitante. No es el incaísmo muerto. La letra agónica i abstracta donde hacen presa cien apóstoles tergiversantes i malos intérpretes; tampoco es el expresionismo, cubismo e vanguardismo. Libros de caballería modernos que secan el seso a más de un caballero. Pantigoso no entra en la Sinagoga; se va al bosque i a (la) pampa. No se codea con el grupo de escribas sutiles que discuten el arte en la puerta del templo; prefiere irse a la caverna a la cabaña donde llaman el bombo y la huifa indígenas, cada vez me convenzo más que el arte no puede florecer sino allá donde la raza tiene una aspiración, una alma unísona, donde el hombre i la naturaleza se juntan como dos fuerzas puestas por Dios, hechas para una misma existencia (esto era el pueblo de los Yncas) percibir ese vínculo que une el alma a la tierra, el barro al soplo; ver el camino del anhelo; tomar el dolor y la alegría como licor de una misma viña; no hacer de su espíritu una moneda con cruz i sello, i exaltar sólo lo que está de consigo mismo, esa es la faena, no diré faena sino ruta increada i latente del artista.

En el Perú donde las aspiraciones dividen más que las montañas i desiertos, donde la raza no cuaja sino en grumos el arte ni puede tener un exponente definitivo i vigoroso.

Y es curioso observar como las taras políticas, convencionales, relativas i efímeras, puedan ahogar, mermar i adulterar la voz del hombre, expresión absoluta i eterna. Analicemos uno por uno nuestros exponentes i veremos que ningún artista puede ser grande si no ha dado de beber a su pueblo. Comencemos en Prada i Palma. Prada que de haber nacido en Francia sería Renan o Banville, en el Perú era un meteco, i se ahogó en la bebida (ya) que no aceptó (a) su pueblo. Palma no es sino el empalme del chiste aragonés con la risa de cosquilla del negro.

Gibson, dueño de una hermosa alma de poeta, sucumbe ante el convencionalismo de una provincia, de un departamento.

Eguren esta en maceta i hai que tenerlo entre cristales de varios colores. Dentro de su tabernáculo hay que esparcirle libélulas de nácar fabricadas en Europa, cucarachitas relucientes i orugas disecadas. Robles es sino un ayarache. Sabogal ha cojido los tiestos del inca i los ajita como jamás se ajitaron en su época Camilo Blas le levanta la dalmática i toca la campanilla- pero íntimamente- yo lo estoy viendo- se ríe del señor cura. Vallejo, como el mismo me decía, sufre la tragedia de no tener un idioma. Es un desheredado. Y lo que Vallejo ha sido falta de herencia i complejo i sombrío para la nueva morralla ha servido de pan espiritual, de fuente fácil e inagotable, de vanguardismo.

Y aquella desconexión espiritual que roe nuestra patria se refleja en hechos dolorosos en el extranjero. Sin un orgullo i un amor nacional sino local en el extranjero los peruanos andamos aislados unos de otros salvo en el caso de ser de la misma región. Nuestros ministros no son capaces de patrocinar, de legitimar ningún esfuerzo de sus compatriotas.

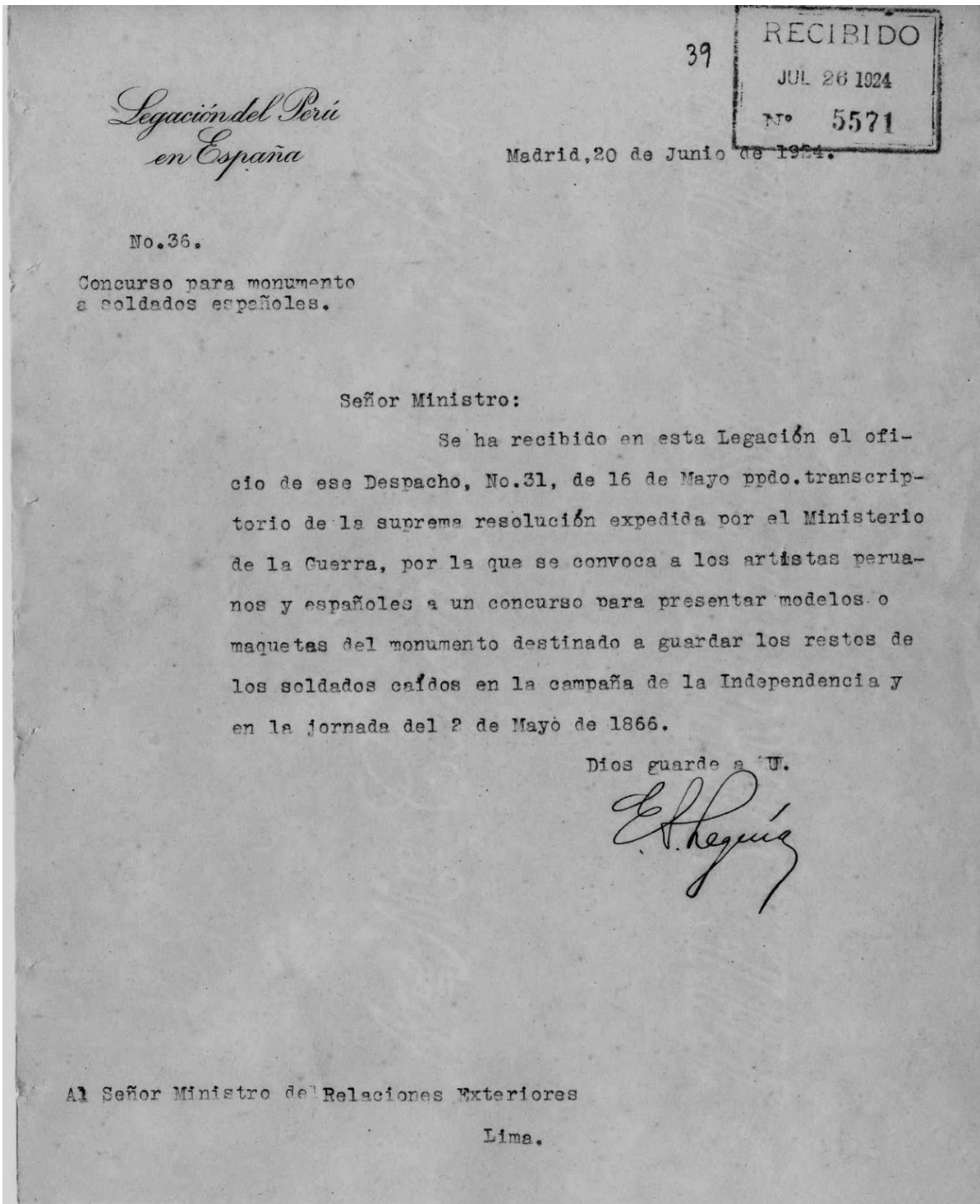
Ojala Pantigoso i Olazo sepan aprovechar de tanto sacrificio que este viaje les impone. Toda la fuerza del artista está en la moral del hombre i para ellos, felizmente, no hay otro altar que el trabajo. No los ensalzo sino me alegro con ellos. Ojala que sin mesclar el vino, adquieran esa técnica que ha sido el Gólgota de casi todos los nuestros.

Ernesto More.

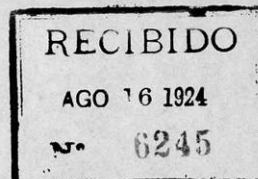
Relación de las obras de la colección de pintura española de la Casa Bou, de enero de 1929 y reproducido en *Mundial* (Solari, 1929a):

- | | |
|--|---|
| (1) Benlliure, José: <i>Zoco grande</i> | (22) Pradilla Ortiz, Francisco: <i>Romería de San Roque</i> |
| (2) Barrau, Laureano: <i>El baño del niño</i> | (23) Romero de Torres, Julio: <i>La niña torera</i> |
| (3) Benavente, José: <i>Día de mercado de Valencia</i> | (24) Romero de Torres, Julio: <i>Camino de la boda</i> |
| (4) Bou, Cristóbal: <i>Niña gallega</i> | (25) Sorolla Bastida, Joaquín: <i>Bueyes en la playa</i> |
| (5) Domingo, Roberto: <i>Un pase de pecho de Belmonte</i> | (26) Soler, Rigoberto: <i>Valencianas</i> |
| (6) Domingo, Roberto: <i>La suerte de vara</i> | (27) Villodas: <i>Esperando</i> |
| (7) Ford: <i>Husar</i> | |
| (8) Grande : <i>Cabeza de estudio</i> | |
| (9) Grande: <i>Cabeza de estudio</i> | |
| (10) Gómez Gil, Guillermo: <i>Aguas tranquilas</i> | |
| (11) García Rodríguez: <i>Plaza de doña Elva</i> | |
| (12) Llasera, José: <i>La maja</i> | |
| (13) Moya, Víctor: <i>La mensajera</i> | |
| (14) Moya, Víctor: <i>Vendedora de aves</i> | |
| (15) Marín E: <i>Carrera de Durro</i>
(Acuarela) | |
| (16) Marín E: <i>Granada</i> | |
| (17) Mejía, Nicolás: <i>En la taberna</i> | |
| (18) Pla: <i>Rebaño</i> | |
| (19) Pla Rubio: <i>Leñadores</i> | |
| (20) Pla Rubio: <i>El baño</i> | |
| (21) Poy Dalmau, Emilio:
<i>Preparándose para la fiesta</i> | |

22 Documentos sobre el *Monumento a los españoles caídos en la Guerra de la Independencia y el Dos de Mayo de 1866* (AMRE)



*Legación del Perú
en España*



Madrid, 15 de Julio de 1924.

No.46.

Bases del Concurso para
erección monumento a sol-
dados españoles.

Señor Ministro:

Tengo el agrado de acusar a U. reci-
bo de su oficio No.33, de 3 de junio último, con el
que se sirvió remitirme, en copia, los documentos re-
lativos al Concurso abierto para la erección de un
monumento en homenaje a los soldados españoles que
sucumbieron durante la campaña de la Independencia
y en la jornada del 2 de mayo de 1866, de los que he
tomado nota y haré uso oportunamente.

Dios guarde a U.

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

LIMA.

*Legación del Perú
en España*

89

RECIBIDO

OCT 30 1924

Nº 8834

Madrid, 5 de setiembre de 1924.

No. 77.

Confirmación telegrama No. 6.
sobre monumento soldados espa-
ñoles.

Señor Ministro:

Tengo el agrado de confirmar a U. mi telegra-
ma No. 6, de 9 de agosto último, que dice:

"Compartiendo opinión de la mayoría escultores eminentes, in-
conveniencia emplazar monumento Cementerio, dados espacio re-
ducido y cuantiosa suma votada, permítome proponer erección
monumento plaza pública. Redundaría ornato ciudad y amplitud
inspiración artistas. Caso contrario, ruego remitirme planos
fotografías no he recibido."

Desde que la prensa de esta ciudad reprodujo
las bases del concurso abierto para la construcción del mo-
numento en referencia, numerosos escultores y arquitectos
se han acercado a esta Legación en demanda de más precisos
detalles y casi todos ellos me han manifestado que, teniendo
en cuenta el subido costo de la obra, estiman más adecuada
su ubicación en una plaza pública.

Como es apremiante el plazo señalado para la
presentación de los bocetos, he de estimar a U. se sirva en-

A. Luma
2 OCT 1924

*Legación del Perú
en España*

viarme, cablegráficamente, su respuesta definitiva sobre
este asunto.

Dios guarde a U.

E. Leguía

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores.

L I M A

*Legación del Perú
en España*

RECIBIDO

03 15 1924

Nº 10426

114

Madrid, 18 de octubre de 1924.

No.96.

Monumento a los solda-
dos españoles.

Señor Ministro:

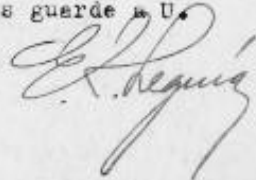
Desde que comuniqué a los escultores interesa-
dos en el concurso abierto para la erección del monumento en
homenaje a los soldados españoles, que las bases del indicado
concurso habían sido modificadas, he recibido numerosas soli-
citudes de dichos artistas a fin de conseguir la prórroga máx-
ima del plazo señalado para la presentación de los bocetos.
Defiriendo a esas instancias, que estimo muy justificadas, di-
rigí a ese Ministerio, con fecha 29 de setiembre último, el te-
legrama siguiente:

No.10- vista modificación introducida bases, escultores soli-
citan dimensiones plaza y máxima prórroga del plazo presenta-
ción bocetos. Estimaré a U. pronta respuesta».

Como no la he obtenido aún, la he solicitado
nuevamente en mi telegrama No.10, de ayer, pues los esculto-
res necesitan conocerla, sin mayor tardanza, para continuar
o abandonar- según sea ella- los trabajos que tienen iniciados
y que constituyen su preocupación única.

En atención a estas circunstancias, estimaré a ese Despacho
se sirva resolver, telegráficamente, este delicado asunto.

Dios guarde a U.



Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores

L I M A.

Legación del Perú
en España

9

Madrid, 20 de enero de 1925.

No. 8.

Monumento soldados españoles.

RECIBIDO
FEB 26 1925
Nº 916

*Améngam go
se ha hecho un
trámite
este minuto
13 MAR 1925*

Señor Ministro:

Como lo anunciaba a U. en mi oficio No. 154, de 4 de diciembre último, resolví ponerme de acuerdo con la Academia de Bellas Artes de San Fernando para designar el día de recepción y eliminación de los bocetos del monumento que debe levantarse en memoria de los soldados españoles caídos en la Guerra de la Independencia.

Me decidí a tomar esta actitud, en vista de no haber obtenido hasta ahora de ese Ministerio respuesta a mi telegrama No. 10 de 29 de setiembre ppdo. y en atención a los continuos requerimientos de los escultores que, desde hace cinco meses, se encuentran consagrados al concurso convocado por nuestro Gobierno.

Posteriormente, he podido enterarme de que sólo cuatro escultores tienen listos sus proyectos para tal fin y de que muchos otros, de señalada importancia, asegurarían su concurrencia si contaran con la absoluta seguridad de la prórroga del plazo indicado para la presentación de los referidos bocetos.

En vista de ello dirigí a U. el 16 de los corrientes, mi telegrama No. 1. que, en lo que respecta a este asunto, dice:

“Presentados solo cuatro bocetos concurso monumento soldados españoles, considero indispensable prorrogar plazo admisión nuevos proyectos. Espero respuesta.”

Como hasta la fecha no la he recibido, estimaré a U. se sirva impartirme, a la brevedad posible, sus instrucciones definitivas, a fin de que el buen nombre del país no sufra en su seriedad y corrección.

Dios guarde a U.

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

Lima.

Legación del Perú
en España

Madrid, 20 de febrero de 1925.

No.29

Monumento soldados españoles.

RECIBIDO
MAR 18 1925
Nº 1487

Señor Ministro:

Lo andado
23 MAR 1925

Confirmando mi telegrama No.5, de la fecha, que dice:

"Por seriedad país solicito nuevamente respuesta definitiva telegramas números 10 y 1."

Esos telegramas, cuya contestación me he visto precisado a reclamar, se refieren al enojoso asunto del concurso convocado por nuestro Gobierno para la erección del monumento en homenaje a los soldados españoles, a que también se contraen mis oficios No.154, de 4 de diciembre ppdo. y No.8, de 20 de enero último, que tampoco han sido respondidos.

Estoy extraoficialmente enterado de que en los círculos artísticos de esta Corte se hacen los comentarios más adversos, en relación con este asunto y estimo indispensable que ese Ministerio me comunique, sin mayor tardanza, la solución que tenga a bien darle, para evitar a esta Legación un grave conflicto que comprometería, con un escándalo de prensa, la dignidad y el buen nombre del Perú en este país.

Dios guarde a U.

J. de Guzmán

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores

Lima.

Legación del Perú
en España

Madrid, 12 de mayo de 1925.

No. 101.

Monumento a los soldados
españoles.

RECIDIDO

JUN 18 1925

Nº 4527

Señor Ministro :

Atendiendo a la reiterada solicitud de los
escultores interesados en el concurso convocado para la
erección del monumento en homenaje a los soldados españ-
les, he dirigido a U. en la fecha, el telegrama siguiente:
"9.-Escultores solicitan urgentemente dimensiones y datos
concretos plaza destinada monumento".-

Ne escapará a la percepción de U. que los
datos requeridos son absolutamente indispensables a aque-
llos escultores para poder dar cima a la labor en que es-
tán empeñados. En consecuencia, mucho habré de estimarle se
sirva gestionar su pronto envío, ante el Ministerio de Cuen-
rra.

De conformidad con su telegrama No. 9, de 11
de setiembre del año último, la ubicación del referido me-
numento debe tener lugar en una plaza pública de Lima, pero
como estoy enterado de haberse verificado en el Cementerio
de esa ciudad la colocación de la primera piedra de este me-
numento igualmente conmemorativo y relacionado con España,

*A suena
de fano*
23 JUN 1925
P.

esta Legación agradecerá a ese Despacho se sirva comunicarle
detalladamente lo que haya sobre el particular. 1/2

Dios guarde a U.

E. H. Reguiz

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

Lima.

*Legación del Perú
en España*

Madrid, 27 de mayo de 1925.

No. 109.

Monumento seldades
españoles.

RECIBIDO
JUL 3 1925
Nº 5130

*Afirmado
S. Leguiz
H. fue*

Señer Ministro:

Acuse a U. recibe de su oficio No. 72, de 23 de abril ppde. por el que me comunica la postergación hasta el 30 de setiembre del presente año, del plazo señalado para la presentación de los bocetos del monumento que debe levantarse en homenaje a los seldades españoles caídos en la Guerra de la Independencia, a que se refiere su telegrama sin número de la primera de aquellas fechas.

Aproveche la circunstancia para recordar a U. el contenido de mi oficio No. 101, de 12 de los corrientes, en que solicite, una vez más, las dimensiones y datos concretos de la plaza en que deberá erigirse el referido monumento, pues son absolutamente indispensables a la labor de los escultores concursantes que en demanda de esas informaciones acuden casi a diario a esta Legación.

Dios guarde a U.

E. Leguiz

Al Señer Ministro de Relaciones Exteriores,

Lima.

*Legación del Perú
en España*

No. 204.

Monumento soldados
españoles.

Madrid, 30 de octubre de 1925.

RECEBIDO
NOV 26 1925
Nº 10405

*a suena
digno*

Señor Ministro:

30 NOV 1925

[Handwritten mark]

A solicitud del escultor Coullaut Valera, remito a U., adjunta al presente oficio, la memoria del proyecto con que el mencionado artista participa en el concurso organizado para la erección del Monumento a los soldados españoles. Estimaré a U. se sirva transmitir la referida memoria al Ministerio de Guerra.

Aprovechando la autorización contenida en las Bases, el escultor Coullaut Valera me manifiesta haber remitido ya, directamente, su boceto al Perú.

Dios guarde a U.

[Handwritten signature]

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

LIMA.

Legación del Perú
en España

Madrid, 30 de octubre de 1925.

No. 205.

Concurso Monumento a los soldados españoles.

RECORRIDO
NOV 25 1925
Nº 10406

*A su señoría
D. J. G. G.*

Señor Ministro:

30 NOV 1925
G

Habiendo vencido, con fecha 30 de septiembre ppdo., el plazo señalado para la presentación de los bocetos destinados al concurso del Monumento que se levantará en homenaje a los soldados españoles y no disponiendo la Academia de Bellas Artes del local suficiente para la exhibición de los mismos, me vengo preocupando de conseguir otro lugar adecuado, a fin de proceder, sin pérdida de tiempo, a la eliminación de los cinco proyectos que, de conformidad con lo determinado en las Bases del referido concurso, deben ser remitidos al Perú.

Estimaré a U. se sirva gestionar que el Ministerio de Guerra disponga lo conveniente a fin de que se autorice a quien corresponda el pago de los gastos que puedan originar el embalaje y remisión de los cinco bocetos a que hago referencia.

Dios guarde a U.

E. Requiza

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

Lima.

LEGACIÓN DEL PERU

Madrid, 24 de noviembre de 1925.

No. 223.

Monumento soldados es-
pañoles.

*a suena
cifra*

RI 00
DIC 24 1925
Nº 11491

Señor Ministro:

Adjuntas al presente oficio, tengo el agrado de remitir a ese Ministerio las memorias de los proyectos con que los escultores Tomás Mur y Lapeyre y J. Barrenechea participan en el concurso abierto por nuestro Gobierno para levantar en el Perú un monumento

8 ENE 1926

en homenaje a los soldados españoles caídos durante la Guerra de la Independencia y la Batalla del 2 de Mayo de 1866.

[Handwritten mark]

Para la exhibición de las maquetas de dicho concurso esta Legación ha conseguido el local de la antigua Escuela de Bellas Artes al que, hasta la fecha, sólo cuatro escultores han remitido sus trabajos.

Oportunamente procederé a la eliminación de los cinco bocetos que deben ser enviados al Perú, lo que me será grato comunicar a U. telegráficamente. La Academia de Bellas Artes de San Fernando ha desig-

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

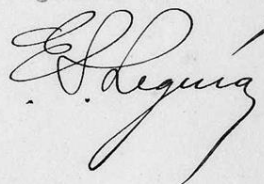
LIMA.

//

LEGACIÓN DEL PERU

nado ya a dos de sus miembros quienes, de conformidad con las Bases, deberán asesorarme en la referida selección.

Dios guarde a U.

A handwritten signature in dark ink, appearing to read "E. Leguía". The signature is written in a cursive style with a large, sweeping flourish at the end.

LEGACIÓN DEL PERU

Madrid, 11 de diciembre de 1925.

No. 241.

Monumento soldados españo-
les.

RECIBIDO
ENE 8 1926
Nº 12001

*A. Guerra
Sifare*

Señor Ministro:

En la fecha he dirigido a ese Despacho mi telegrama No. 34., concebido en los siguientes términos:

"Presentados sólo cuatro bocetos Monumento soldados españoles. Sírvese responderme si los remito todos o procedo eliminación".

ENE 1926

S

En cuanto obtenga la contestación que espero de ese Despacho, quedará resuelto este asunto, de acuerdo con aquella.

Dios guarde a U.

E. Requiza

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

LIMA.

69

LEGACIÓN DEL PERU

Madrid, 31 de diciembre de 1925.

No. 252.

Envía documentos embarque
maqueta escultor Coullant
Valera.

RECIBIDO
FEB 22 1926
Nº 12661

A. Herrera
of. 26
26.2.926

Señor Ministro:

Adjuntos al presente oficio, tengo el
agrado de remitir a ese Despacho los documentos de embar-
que de la maqueta enviada al Perú por el escultor Coullant
Valera con destino al Concurso para el monumento que se le-
vantará en homenaje a los soldados españoles.

Dios guarde a U.

E. Requiza

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

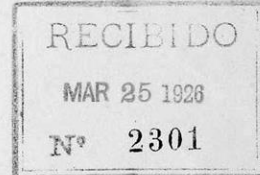
LIMA.

LEGACION DEL PERU

Madrid, 15 de Febrero de 1926. 40

No.23.

Bocetos Monumento soldados
españoles.



Señor Ministro:

26 MAR 1926
[Handwritten signature]
Como complemento de mi oficio No.24,manifiesto a ese Despacho que los cuatro bocetos presentados al Concurso abierto para elevar un Monumento a los soldados españoles deben ser embalados, a la brevedad posible, y que, una vez conseguido este objeto le comunicaré el importe del embalaje, seguro y flete hasta el Perú, a fin de que el Ministerio de la Guerra disponga su pago por intermedio de nuestra Legación en Londres.

Dios guarde a Ud.

[Handwritten signature]

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

L i m a .

LEGACION DEL PERU

Madrid, 15 de febrero de 1926

No. 24.

Monumento soldados espa-
ñoles.

Señor Ministro:

RECIBIDO

MAR 25 1926

Nº 2302

De conformidad con lo ~~estatuído en las~~

*Guerra
España*

Bases del Concurso abierto por nuestro Gobierno para levantar un Monumento en homenaje a los soldados españoles caídos durante la Guerra de la Independencia y la Batalla del 2 de Mayo de 1866, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvo a bien designar a tres de sus miembros, los señores Aniceto Marinas, Juan Moya y Miguel Angel Trilles, para constituir la comisión que- asesorada por el suscrito- debía proceder a la eliminación de cinco de los bocetos presentados a dicho Concurso.

Tras un detenido examen, dicha comisión eliminadora ha cumplido el encargo que se le confió, como podrá apreciarlo ese Despacho por el informe original que le remito, acompañado del presente oficio.

Aunque considero acertadas las conclusiones de aquel informe, debo dejar constancia de que, a mi juicio, ninguno de los cuatro proyectos que deben ser remi-

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

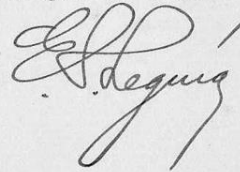
LIMA.

//

42
LEGACION DEL PERU

tidos al Perú- totalidad de los presentados a la prueba e-
liminatoria- está en debida relación con la cuantiosa su-
ma votada por Ley del Estado para la obra en referencia, ni
en cuanto a su riqueza material, ni desde el punto de vista
de la inspiración artística.

Dios guarde a U.

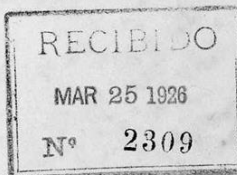


LEGACION DEL PERU

Madrid, 15 de febrero de 1926

No. 31.

Monumento Soldados españoles.



*Afuera
de casa*

Señor Ministro:

Anexas al presente oficio, remito a ese Ministerio las memorias de los proyectos con que los escultores D. Angel García Díaz y D. Arturo Sordo participan en el Concurso abierto por nuestro Gobierno para levantar en el Perú un Monumento en homenaje a los soldados españoles.

20 MAR 1926

Dios guarde a U.

E. Leguía

[Signature]

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

LIMA.

LEGACION DEL PERU

Madrid, 24 de Marzo de 1926.

No. 58.

Confirmación cablegrama
al Ministerio de Guerra.

RECIBIDO

MAY 19 1926

Nº 4361

Señor Ministro:

A Guerra
Segura
En la fecha he dirigido al Señor Ministro de Guerra el siguiente cablegrama, cuya confirmación estimaré a Ud. se sirva trasmitirle:

"Embalaje flete bocetos soldados españoles asciende dos mil ochocientas pesetas. Estimaré cablegrafiar importe."

28 MAY 1926

Es
Obligado por las circunstancias a proceder al embalaje de dichos bocetos, designé a la Casa Sánchez Cambronero para efectuar esa operación, como consta por la factura original cancelada que acompaño al presente oficio, y que asciende a Pts. 445.00, a fin de que se disponga que por intermedio de nuestra Legación en Londres me sea reintegrada la referida suma.

Asimismo estimaré a Ud. se sirva gestionar lo conveniente para que, a la brevedad posible se abone el importe del flete calculado en Pts. 2355.00, pues los 10 cajones que contienen los cuatro bocetos en referencia pagan actualmente almacenaje.

Dios guarde a Ud.

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

E. Segura
L I M A .

85

Se hace y reforma toda clase de muebles de Ebanistería, Tapicería y Cortinajes.	CARPINTERÍA Y EBANISTERÍA <i>Sánchez y Cambonero</i> CLAUDIO COELLO, 52-MADRID	Especialidad en muebles de todos los estilos. — Se hace toda clase de trabajo de Carpintería.
---	--	---

~~de~~ *D. Legación de la República del Perú* Debe:
IMP. "LA IDEAL", SILVA, 12.-MADRID

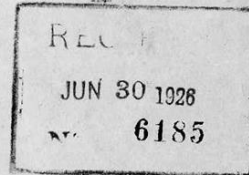
Mes	Día.		Pesetas.	Cts.
		<i>Madrid 16 de Marzo de 1926</i>		
		<i>Por embalar 4 bocetos para un monumento</i>	<i>445'00</i>	
		<i>Total</i>	<i>445'00</i>	
		<i>Recibi</i>		
		<i>Francisco Sanchez</i>		

*Legación del Perú
en España*

Madrid, 25 de mayo de 1926

No. 97.

Importe embalaje y fletes
bocetos monumento soldados
españoles.



Señor Ministro:

5 JUL 1926

ls

Acuso a U. recibo de su oficio No. 59, de 16 de abril ppdo., por el que se sirve transcribirme la suprema resolución del Ministerio de Guerra que autoriza a nuestra Legación en Londres para abonar, por intermedio de la de mi cargo, la cantidad de dos mil ochocientas pesetas (Pts. 2.800.00.) a que asciende el importe del embalaje y fletes de los bocetos del monumento a los soldados españoles.

Dios guarde a U.

E. Requiza

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

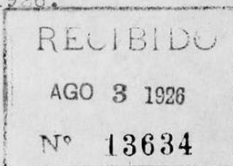
LIMA.

Legación del Perú
en España

Madrid, 8 de julio de 1926.

No. 254.

Monumento a los soldados
españoles.



*Aguero
Seifano*

Señor Ministro:

Adjuntos al presente oficio, remito a U. la comunicación que dirijo al Señor Ministro de Guerra y un paquete anexo, relacionados con el Monumento que se levantará en Lima a los soldados españoles. Estimaré a U. se sirva hacerlos llegar a manos de su destinatario.

11 AGO 1926

Dios guarde a U.

[Signature]

[Signature]

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

LIMA.

Legación del Perú
en España

Madrid, 14 de julio de 1926

No. 262.

Memoria maqueta escultor
Garcí-Gonzalez.



Señor Ministro:

*A Guerra
dijare*

Como complemento de la comunicación que,
con fecha 8 de los corrientes, dirigí al Señor Ministro de
Guerra, acerca del monumento que se levantará en el Perú a
los soldados españoles, remito a U. la Memoria de la maque-
ta presentada por el escultor Garcí-Gonzalez, a fin de que
se sirva hacerla llegar a manos de ese alto funcionario.

31 AGO 1926

Dios guarde a U.

E. Leguía

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores.

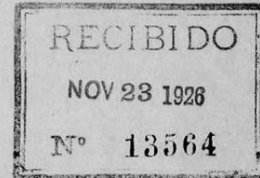
LIMA.

Legación del Perú
en España

Madrid, 15 de octubre de 1926

No. 184.

Documentos embarque bocetos Monumento soldados españoles y ejemplares «En el Imperio del Sol».



*de
H. Fresno
al Sr. Ministro
Dre. 1.º*

Señor Ministro:

Me es grato acompañar al presente oficio los expedientes de embarque de los cinco bocetos del Monumento que se levantará a los soldados españoles, y de los ejemplares de la obra de don Vicente Cay-
«En el Imperio del Sol»- a que se refieren mis oficios Nos. 133 y 134, de 8 de julio ppdo.

Por un error, dichos documentos no fueron remitidos directamente y en su oportunidad por los embarcadores.

Sólo espero recibir, de un momento a otro, el comprobante del flete-Madrid a Santander-del boceto del escultor García-González, para poder enviar a ese Despacho, definitivamente liquidadas, las cuentas correspondientes a los dos referidos embarques.

Dios guarde a U.

E. Leguía

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

LIMA.

*Legación del Perú
en España*

Madrid, 10 de noviembre de 1926

RECIBIDO

DIC 22

Nº 13587

No. 237.

Monumento soldados
españoles.

*Aguero
Sifano*

Señor Ministro:

Con fecha de hoy dirigí a ese Ministerio
el siguiente cablegrama:

*No. 15.-Para Ministro Guerra.-Escultores enviaron bocetos
Concurso Monumento soldados españoles, desean conocer fa-
llo jurado.*

Que estimaré a U. se sirva confirmar al
mencionado funcionario.

27 DIC 1926

Dios guarde a U.

E. A. Reguiz

Al Señor Ministro de Relaciones Exteriores,

LIMA.

The art historical relations between Spain and Peru (1892 - 1929). Elements for constructing the idea of a Peruvian national identity

The present study examines the connection between Spanish and Peruvian art, primarily painting and sculpture, between the years 1892 and 1929. The initial year was chosen specifically because right at that time a number of Peruvian painters belonging to the so-called “second generation” received their academic training in Europe (Paris and Madrid). We refer to artists like Carlos Baca Flor, Luis Astete y Concha, Daniel Hernández and Teófilo Castillo. The final year of our investigation saw the construction of the Peruvian Pavillion at the *Exposición Iberoamericana* in Seville, which can be understood as a kind of culmination of the artistic period under discussion. This exhibition, in which all Latin American nations participated, was the ultimate expression of the intricate cultural and economic relationships Spain still maintained with its former viceroyalties. The global economic crisis of 1929 and the Spanish Civil War in its aftermath put an abrupt end to this process of rapprochement.

During the nineteenth century the concept of the nation state emerged in Latin America. According to Benedict Anderson, as explained in his book *Imagined Communities* (1983, rev.ed. 1991), each of those young nation states searched for a specific concept or type of identity that would differentiate them clearly from the other emergent republics in their surroundings. Viewed in this way, each cultural product belongs to a specific time and place, it can never be represented or understood as a decontextualized or ahistorical object. There can be no doubt that the majority of the Peruvian art produced during the first three decades of the twentieth century had strong associations with the construction of a national past.

We concur with Rosenblum and Janson (Rosenblum and Janson, 466) when they define the two directions followed in the arts at the end of the nineteenth century. They state that in countries where already a firm national tradition had taken root, it was much easier to follow the boundaries of those art traditions within that country. Whereas quite the opposite occurred in the work of painters of which the countries, permeated with freshly-found feelings of national identity, still searched for reference points concerning themselves. This was the case with Spain and Peru, who linked their

respective identities with certain aesthetic theories and artistic approaches. Therefore we believe that in the period under study those nations must have experienced an ambiguous sense of their own national identity, feeling themselves modern and traditional at the same time, facing a kind of dichotomy and seeking a new balance.

Latin America, considered the “periphery”, was – within its various countries – concerned with showing its own national identity. This phenomenon had not arisen as something brought over from Europe, viewed as the pinnacle and model of modernity, but it was a proposal and search for a more localised identity, rooted in local circumstances. The landscape was its preferred medium of expression. Thus we notice how in Mexico and in Argentina, mainly, the search for a national identity was undertaken through conceptual use of the national landscape.

The Peruvian artists who lived through the *Guerra del Pacífico* (*War of the Pacific*, 1879-1883) showed an urge to search for and define a national art. During that period this restlessness manifested itself in the arts taking the form of subject matters such as history painting, *costumbrista* painting, with its ‘folkloric’ focus on local manners and customs, and landscape painting.

In the specific case of Peru, a country which underwent a gradual yet continuous modernization process, the influence of and relation with Spain regarding cultural matters was mainly expressed indirectly through a nostalgic view of the viceregal Lima of a bygone era. This ancestral Lima could still be seen as ‘City of Kings’ and as ‘Pearl of the Pacific’, not yet marred by the intrusion of modernity. This way of looking at things was in direct opposition with the stance of Latin American cities like Buenos Aires or Mexico City with their solid and established (international) art markets and a much more direct relationship with Spain. Although to be complete it is also important to mention the Peruvian painters residing in Spain, a fact with a marked influence on their art because of their training at the various Spanish academies. In the case of sculpture there is a more distinct and immediate influence of Spanish art, on the one hand through various monumental projects undertaken in Lima and on the other hand via Spanish sculptors who travelled to Peru and created monuments and other sculptural

art for the local market and in this way established an art tradition in Lima with in essence Spanish roots.

We find ourselves in a transition period and in the area of art and aesthetics, the Spain of the end of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century is characterized by its profound eclecticism. The Spanish reality of the 1900s is fairly complex and presents many varied paths and bifurcations, both in terms of visual matters and in terms of identity. In the case of Madrid there was a certain reluctance to assimilate the modern art as practiced and invented by the Parisian art world. This was furthered by the formation of the so-called “generación del 98” in defining the search for a specific 'Spanish-ness' which characterized its art. This quest for an inalienable Spanish subject matter entered the realm of *costumbrista*, with its foregrounding of local manners and customs bordering on the folkloric. The Spanish painting enjoying greatest prestige on the contemporary international art scene was that of Mariano Fortuny, Joaquín Sorolla and Ignacio Zuloaga. Precisely these artists had to a certain degree a remarkable influence on the work of their Peruvian counterparts. This official academic environment of the Spanish capital to which Fortuny et al. belonged, coexisted simultaneously with the development of another type of modern art in its 'antipode' Barcelona and the Basque region, a type which was more in line with the work produced by the artistic vanguards in Paris.

In Spain there was a distinct involvement of Latin American artists in the avant-garde movements of the period under consideration. This is the case with the exhibition of “los pintores íntegros” (“the painters of integrity”) held in Madrid in 1915, in which the Mexican artist Diego Rivera participated, and also with the *planista* exhibition of the Uruguayan artist Celso Lagar in 1917. Quite the opposite occurred in the local artistic community of Lima, where – in the eyes of the local Peruvian artists – the tensions between modernity and tradition as brought forth by the avant-garde were recognized as synonymous with the decline of the Western world sparked by the *Great War* (World War I, 1914-1918). During the first decade of the twentieth century the works of the avant-garde received a poor reception in the Limean press. It was generally viewed as a joke or a mere curiosity. It was only during the 1920s that a more serious art criticism came into being which started to raise more awareness about art

movements like Expressionism, Cubism, Dadaism and Futurism. This resulted in a greater importance of art criticism on the local scene, particularly the work of art critics such as José Carlos Mariátegui, the poet César Vallejo and Felipe Cossío del Pomar.

But we must keep in mind that the development of Peruvian art of this period had still as its main motivation and goal the visualization of a national art. The incentive of *art for art's sake* regarding aspects like color and form, of so much relevance for the historical avant-garde movements, were not its main preoccupation. Nevertheless, in this dissertation we have attempted to understand which arguments the Peruvian press of the period considered valid reasons to reject the artistic credos of the avant-garde.

We have endeavored to give a brief introduction of Peruvian modern art, starting with the first contacts between Spanish and Peruvian art as embodied by the Peruvian painter Ignacio Merino and the Spanish painter Ramón Muñiz.

In the realm of painting we have tried to examine the various phases in its artistic production and development seen within the context of the Peruvian fine arts, which show a clear connection with Spanish art. Thus within the period in which the reception of various movements in Peruvian artistic circles is under investigation, this study comprises Naturalism, Impressionism, Modernism, Symbolism and the avant-gardes of the first decades of the twentieth century, all viewed from a Peruvian contemporary perspective.

As for the specifically Spanish topics treated, especially the nostalgic longing for the past, distinctly linked with the “generación del 98”, and furthermore the Orientalizing gaze with its focus on Andalucía, a gaze that claims to define the Spanish identity (with its iconography of *manolas* or *majas*, bullfighters and tambourine players), *casacón* (“frock coat”) painting have been studied in this dissertation. In addition also Catalan Modernism, the *Ultraísmo* movement, and the Madrilenian *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* have been investigated.

The Peruvian painters whose work is chiefly examined in this study are: Carlos Baca Flor, Teófilo Castillo, Daniel Hernández, José Sabogal, Carlos Quizpez Asín, César Moro, Isabel Morales Macedo and Domingo Pantigoso.

We also wanted to ascertain which Spanish painters were active in the Peruvian art market, principally in Lima. To this group belong painters like Ramón Palmarola, Julio Vila y Prades, Ángel Espinoza, Ángel Cabanas Oteiza, José María López Mezquita and Ramón de Zubiaurre.

Regarding sculpture the following Spanish artists have been investigated: Agustín Querol, Mariano Benlliure, Manuel Piqueras Cotoí, Gregorio Domingo and Ramón Mateu. Alongside them we have also examined the Peruvian sculptors José Manuel Huertas, David Lozano, Luis Agurto, Carmen Saco and Ismael Pozo, all significant within the Peruvian-Spanish art historical context. Within this study we have given priority to an examination of the sculpture projects, the monuments and the sculptures within Peru associated with these artists. These works of art can be understood as representations of contemporary artistic conceptions concerning ideas of identity for the Peruvian nation state.

Within this dissertation the section about Peruvian painting as well as the section about Peruvian sculpture each start with an introductory chapter sketching the cultural context in which these disciplines developed in Peru. In the next chapters their respective relationships with Spanish art are further specified and scrutinized.

As indicated before, we end this study with the creation of the Peruvian Pavilion at the *Exposición Iberoamericana* of Seville (1929), which in a certain way is the closing culmination for what has been said both for Peruvian painting and sculpture and their relationship with Spain. Many of the artists examined in previous chapters were important contributors to this event.

One of the main objectives of this research was to establish the significance the Spanish cultural model had in the construction of a Peruvian art. Regarding its context we have to keep in mind that in Peru the priority at that time was the search for a

national art that identified and distinguished it from the other Latin American nation states.

We have tried to grasp the importance of the “generación del 98”, the impact of the avant-garde movements and the pro-Spanish cultural tendencies which were current on the Latin American continent at the beginning of the twentieth century. Latin American intellectuals saw hispanicism as an essential ingredient in the construction of their own local identity. The Latin American centennial celebrations of their independence and the international politics exerted by Spain supported this tendency. Through these politics Spain sought to recover its former colonies on a cultural level by appealing to a shared and common language and culture.

The impact of the (international) avant-gardes on the Peruvian press proved to be an important indicator to determine their influence on the younger generation of Peruvian painters through the medium of graphic illustration. This is the case with artists like Enrique Seoane, Emilio Goyburu, Reinaldo Luza and Juan Devescovi.

Another purpose was to clarify and pin down the historical events or historical figures which were recovered in this period to be legitimized on public monuments. This is the case with Francisco Pizarro who constitutes a foundational character linking the colonial period with the present and a formal acknowledgment of the ties between the Spanish and their descendants: Peruvian Creoles. We have tried to identify the national artistic conceptions and foundational stories that somehow culminated in the formation of a Peruvian identity.

The initial apprenticeships of Peruvian painters of this period were studied as these could reveal distinct influences of Spanish art early on. Many of their later works found their origin in these formative years at the start of their careers.

To determine which kind of 'Spain' Peruvian artists recognized and which type of dialogue got set up with the avant-garde movements is the main subject of the present dissertation. It is not about a real model of the complex Spanish reality. Peruvian artists selected, discriminated and in some way acknowledged the Spanish tradition (Spanish

School) in certain artists from the past, such as Velázquez, El Greco and Goya. This *hispanista* look is preferentially associated with the type of Spanish art that proved to be the most popular on the international art market, especially in the work of contemporary artist like Sorolla, Zuloaga and Beltrán Massés.

It must be recognized that in Peru in the early 1900s, as said before, the avant-garde movements were ridiculed and disqualified in the press. The contemporary view of the fine arts was preferentially molded through the Spanish model. Initially this was by way of *Fortunismo* (following in the tradition of the painter Fortuny), later this was through a kind of historicized landscape painting with naturalistic traits or through the *costumbrista* typification of the Andean region.

The main focus of this investigation was to understand the development of twentieth-century Peruvian art in its various components and features, as expressed in the works of the principal artists of the period.

In the area of painting we studied the second generation of Peruvian academic painters.

The first one, Daniel Hernández, was the director of the recently established *Escuela de Bellas Artes* in Lima (1919) and of great importance within the cultural context of Peru. During his apprenticeship as a young painter in Italy, Hernández got in contact with the circle of academic painters at the *Academia Española de Bellas Artes* in Rome. The most important painters within this group were Francisco Pradilla y Ortiz, José Moreno de Carbonero and José Villegas Cordero. This formative period in Italy had a marked influence on the further career of Hernández.

The next painter, Teófilo Castillo, was one of the most important Peruvian painters and art critics during the first two decades of the twentieth century. In his paintings as well as in his writings he spread the hispanicism movement in the fine arts between the years 1908 and 1920. As an art critic he searched for a truly national art. His work as a painter shows the influence of the Spanish painter Mariano Fortuny, with *casacón* themes.

And the third one, Luis Astete y Concha, was a professor of drawing at the *Academia Concha* in Lima (1895), an institution which offered drawing classes in Lima in the early twentieth century. As an artist he established his connection with Spanish culture early on in his formative years, while studying the works of the Old Masters in the Prado Museum.

The Peruvian painter Carlos Baca Flor also stands out because of his contacts with various Spanish artists. During his stay in Italy in 1892 he got to know Francisco Pradilla and Miguel Blay. Furthermore towards the end of the nineteenth century he maintained an interesting artistic dialogue with Hermenegildo Anglada-Camarasa. Both painters showed a modern aesthetic approach in their works, influenced by the Nabis and by their training at the Académie Julian.

At the beginning of the twentieth century the study of landscape painting burgeoned in Peruvian – principally Limean – artistic circles. From 1906 onwards classes in this subject were organized at the Quinta Heeren studio. This school, for outdoor painting with at its head the previously mentioned Peruvian painter Teófilo Castillo, served a student body of which the majorities were women. In these classes they searched for the faithful copying from nature, taking as models objects from everyday life, gardens and landscapes. They also executed portraiture, taking each other as model. In this studio for the first time in modern Peruvian art history a Pre-Columbian ceramic was used as a study object. Unfortunately it was copied in a literal way without trying to interpret its shapes and colors and translate these more radically in another medium.

Around 1912 Castillo showed the same sense of loss as the “generación del 98” with regard to a past of greater magnificence and grandeur than the present, a feeling connected with the Castilian landscape as a defining element of Spanish identity. The work of Castillo acquired a symbolical sense by focusing in the nostalgic longing for a lost past as evidenced from the choice of Limean architecture represented in his paintings. The Mudejar style, a direct legacy from Spain, is the principal element present in his representations of courtyards and interiors of Limean convents and viceregal houses. The representation of the city of Lima shares the same sentiments with

those of the “generación del 98”. That is to say the rationale of the landscape or cityscape is determined by its inherent history, remote from any impressionistic presupposition with its search of atmosphere, light and the instant capture of the moment.

Another benchmark of modern art in Peru was the confrontation of the Limean public with the Symbolist approach of the Spanish artist Roura Oxandaberro and with the Naturalist style of the Argentine artist Suetazar Franciscovich, as shown in their respective exhibitions in 1916. Those two exhibitions encouraged the polemic in Lima between the art critic Abraham Valdelomar, who defended the Symbolism of Roura in his landscape paintings, and Teófilo Castillo, who supported the Naturalism of Franciscovich. In this way two generations confronted each other to search and define the most suitable way Peruvian art needed to follow.

In the case of Peruvian painting the figurative *costumbrista* element prevailed by following the Spanish painting which was then internationally in vogue, such as the work of Joaquín Sorolla and of Ignacio Zuloaga. On the one hand and by contrast with the above, the historical avant-garde movements functioned as complementary reference points in the Limean press through graphical illustrations. On the other hand a model of the Spanish School was defined through those same magazines and newspapers, a tradition of which the most distinguished representatives were Velázquez, Goya and El Greco. This naturalistic and figurative language became one of the frames of reference the Peruvian painter José Sabogal and his disciples tried to incorporate in their own work.

Meanwhile, abroad in Madrid, the first really Spanish avant-garde movement, called *Ultraísmo*, influenced the work of Carlos Quizpez Asín in a direct way because of his contacts with its key figures, and in contrast with that the influence of the teachings of the *Academia de San Fernando* showed in the work of Isabel Morales Macedo in its elegant but quite academic and more conservative style. In addition, in Paris Cesar Moro was able to incorporate the aesthetic theories of the Spanish *Figuración Lírica* (lyrical figuration) movement in his paintings.

We have also included the work of Domingo Pantigoso in our investigation. He was indirectly influenced by the *Ultraísmo* movement through second hand contact with it in Argentinean journals available in Peru. This contact helped him to propose, along with the poets of the Orkopata group in Puno, the *Ultraorbicismo* movement. This was a reinterpretation of the postulates of the previously mentioned Spanish avant-garde movement, incorporating the stylistic language and mentality of the Peruvian Andes region. It is also worth mentioning that Pantigoso had an exhibition in Madrid in the *Círculo de Bellas Artes* (1928). On that occasion the criticism he received about his European avant-garde aesthetic helped him to define his stance towards the Pre-Columbian subject matter which would be depicted in his decoration of the Peruvian Pavilion of the *Exposición Iberoamericana* in Seville.

In the area of sculpture the first two decades of the twentieth century were characterized by the development of a local production in Lima through the *Escuela de Artes y Oficios* (School of Arts and Crafts) and through the competitions promoted by the *Academia Concha*.

As mentioned before, Spanish sculptors effectively participated in the creation of public monuments in Lima and also organized classes for local artists. That influence bore a realistic academic style. These Spanish sculptors participated in the iconographic program that supported the rapprochement of Spanish politics in the celebration of the centenary of Peruvian independence. The Limean *Parque Universitario* with its sculptures was the best example of this tendency. Also, sculptures realized by Spanish artists could be seen on all the main squares and thoroughfares of the city.

In this dissertation we also refer in more detail to various projects realized in Lima. The first project was to commemorate the eponymous hero of the *Guerra del Pacífico* through the sculptural monument *Monumento a Francisco Bolognesi* (1905). The artist responsible for its execution was the Spanish sculptor Agustín Querol. Another work was explicitly created with the purpose to commemorate the centenary of Peruvian independence. This was the *Monumento a General San Martín* (1921), realized by the Spanish sculptor Mariano Benlliure y Gil. The Spanish sculptor Manuel Piqueras Cotoí figured prominently on the Limean scene. He came to Lima to teach

sculpture at the *Escuela de Bellas Artes* in 1919. His teachings influenced the first artists who graduated at that institution. Carmen Saco and Ismael Pozo were his closest disciples. A modern aesthetic based on monumentality, the deformation of shapes and the concept of ugliness were some characteristics which can be recognized in the work of the followers of this Spanish sculptor.

It is interesting to note that in modernizing the public space of the capital for the celebrations of the centenary of Peruvian independence and the Battle of Ayacucho, a heavily pro-Spanish or *hispanista* view became evident, fomented by president Augusto B. Leguía's own administration. When it comes to sculpture, a clear example is the sculptural program of the *Parque Universitario*. In this park were placed three sculptures of illustrious personages of the sciences and letters, in this case the Spanish historian Sebastián Lorente, the Peruvian clergyman and philosopher Bartolomé Herrera and the Peruvian physician Hipólito Unanue. These were three personalities of the nineteenth century who had strong ties with Spain. Perhaps the most famous of the three was Herrera, who in his function as Archbishop of Lima in 1846, while celebrating the Te Deum in the Cathedral at Lima, had made an explicit appeal that a true Peruvian national identity needed to respect the Iberian monarchical and Catholic heritage, by keeping a central government in Lima and by maintaining a selective voting system excluding Indians. To him the *Guerra de la Independencia* (War of Independence) had been conducted between Spanish of the Iberian peninsula and their American progeny and the errors brought about by this war should be forgotten because Peruvians had inherited their customs, language and religion from the Spanish mother country. The odd thing is not so much how it was possible that the sculpture of such a controversial character got erected but rather how this also legitimized once again his speech of 1846 as it was reprinted in the leading journals of Lima: *Variedades* and *Mundial*.

Another sculpture project – though never realized – was the *Monumento a los españoles caídos en la Guerra de la Independencia de 1821 y el Dos de Mayo de 1866*. This was meant to promote the involvement of Spanish sculptors and sought to commemorate the bonds of union between Peru and Spain by paying homage to the Spanish combatants in both wars. It was bound to fail because of poor management at deciding its location.

Another monument that attests to the feelings of Spanishness was the Peruvian Pavilion at the *Exposición Iberoamericana* of Seville. This constitutes a sum total of several projects of Peruvian artists. In its execution one can recognize the mestizo approach of two projects that differ in their degree of proximity towards an Indian or Spanish point of origin. For Piqueras Cotoí its mixture of cultures (*mestizaje*) called *Neoperuano* rested on a strong pro-Spanish (*hispanista*) component. This was proven in the design of the Pavilion, where the Pre-Columbian elements were merely seen as decorative ornaments. Piqueras Cotoí included Creole *costumbrista* artistic conceptions, putting the coat of arms of Lima superimposed over the shield of Cuzco and foregrounding the foundational character of figures such as the conquistador Francisco Pizarro and recreating the Pre-Columbian splendor as a glorious past. But from another side the *mestizaje* as seen by Sabogal, expressed through his friezes for the Pavilion, recreated the mestizo concept by taking designs of viceregal *queros* (or: *qeros*, *keros*; an ornamented drinking vessel of Inca origin) and proposing – via folk art – a historical narrative that brings together Spanish and Indian aspects with a clear prevalence of the second over the first. Both projects of a *mestizaje* nature, although of opposing tendencies, originated at the *Escuela de Bellas Artes* in Lima and constituted the proposal of a national art in the twenties.

Both Sabogal and Piqueras Cotoí overcame the dichotomy of seeing the Spanish and Indian elements as completely separate entities, a view which originated in viceregal times. That this dichotomy was still present in the Peruvian fine arts of that period is testified on the one hand by works as *Pizarro a caballo* by Daniel Hernández and *La gitana* by Isabel Morales Macedo. In the first work this was done by elevating the victorious aspect of the Spanish conquistador and in the second work this was represented through its use of a realistic style following the Spanish school. On the other hand the *indigenista* style is present in Domingo Pantigoso's work with the friezes he showed and the decoration he made in the Pavilion. In these he depicted Nazca and Paracas iconographic elements and although these were presented in a modern style he sought to represent the nature of the Indian in his desire for a synthesis brought about in this type of ornamental decoration.

We can conclude from the above that Spanish art influenced Peruvian artistic conceptions and aesthetic theories regarding a national identity and that this influence can be clearly seen in the work produced by leading Peruvian artists in the period 1892 - 1929, not only in painting but also in sculpture. The Peruvian artists of the late nineteenth century understood they formed part of and shared a common origin with Spanish art and their very quest for a Peruvian national identity led them to see this Spanish art as being linked with their own artistic conceptions and as a model for their own creative process. Thus we may understand that this Spanish component is an indispensable ingredient for a Peruvian national art. It was in this period that Spanish art was linked with the development of Peruvian art in its search for and construction of a local art, reflecting a newly found national identity.

With regard to the bibliography this dissertation resorts in large part to primary sources. Archives of the following Peruvian painters were consulted: Teófilo Castillo, José Sabogal, Carlos Quizpez Asín, Domingo Pantigoso and César Moro. In many cases these personal archives are currently the property of family members of the artists. Others belong to cultural institutions such as the *Museo de Arte* in Lima, Peru and *TEA Tenerife Espacio de las Artes* in Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, Spain. In addition to these the following institutional archives have been useful: the archives of the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* in Madrid, the archives of the *Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú*, the *Archivo General del Perú* and the *Archivo de la Municipalidad de Lima*. An important component of the research has been determined by the newspapers and magazines, both Peruvian and Spanish, which during the period under question proved important in terms of the topics and issues covered in this dissertation. Books that served as reference points for this work are: *Imagined Communities* (1983, rev.ed. 1991) by Benedict Anderson and *La formación de las almas. El imaginario de la república del Brasil* (1997) by Murilo de Carvalho. Furthermore this dissertation builds on previous studies, of particular interest to the author, on the construction of conceptions of national identity. One can see these issues tackled in *El Perú a través de la pintura y crítica de Teófilo Castillo* (2004), a thesis submitted by the author to obtain a master's degree in history at the Universidad Nacional Mayor de San Marcos and *José Sabogal y el arte mestizo. El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas* (2008), a thesis submitted to obtain a bachelor's degree in art

history at the same university. Regarding secondary sources a selective inquiry has been undertaken of those materials most in accordance with the topics covered.